

LITERATURA

POEZIJA

Uroš Zupan, Ciril Bergles, Jurij Hudolin

PROZA

Mate Dolenc, Maja Novak, Jan Zorec, A. Mrvar

INTERVJU

Nedeljka Pirjevec

ZAKAJ BRATI KLASIKE

Italo Calvino, J. L. Borges

KRIMINALNI ROMAN

Tone D. Vrhovnik, Denis Porter, Zdenko Škreb

ZADNJA IZMENA

Tahar Ben Jelloun

PALOMAR

Italo Calvino, JoAnn Cannon

FRONT-LINE

Hieng / Knabino / Stopar / Strniša

J. Snoj / Zupančič / Moederndorfer

ROBNI ZAPISI

1993

26-27

Poezija

- 3 Uroš Zupan: *Molitev*
 8 Ciril Bergles: *Ognjemet*
 11 Jurij Hudolin: *Pesmi*

Proza

- 13 Mate Dolenc: *Pes z Atlantide*
 21 Maja Novak: *Duhovi so Schroedingerjeve mačke*
 30 Jan Zorec: *Zmeda kromosomov*
 39 A. Mrvar: *Iskanje svetega grala*

Intervju

- 44 Nedeljka Pirjevec: *Ljubezen in smrt sta zmeraj v paru*

Zakaj brati klasike?

- 54 Italo Calvino: *Zakaj brati klasike*
 59 J. L. Borges: *O klasikih*

Kriminalni roman

- 61 Tone D. Vrhovnik: *Kriminalno pripovedništvo in slovenska literatura*
 73 Denis Porter: *Vzratna konstrukcija in umetnost suspenza*
 80 Zdenko Škreb: *Detektivski roman*

Zadnja izmena

- 89 Tahar Ben Jelloun: *Peščeni otrok*

Palomar

- 98 Italo Calvino: *Palomar*
 113 JoAnn Cannon: *Gospod Palomar in Collezione di sabbia*

Front-line

- 130 Hieng / Knabino / Stopar / Strniša / J. Snoj / Zupančič /
 Moederndorfer

Robni zapisi

147

- Aristotel / Bichsel / Claudel / Čegec / Detela / Garantini / Gondge / Kravos
 / Makovič / McGirk / Nikšić / Osti / Pregl / Raber&Dick / Rupel / Ruven
 / Slovenci in prihodnost / Stropnik / Šetinc/ Vombeck

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

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Lektorica in korektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

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

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

Žiro račun: 50100-678-46647

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

Založnik: Založba Mihelač

Polletna naročnina: s prometnim davkom 1700 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 490 SIT

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

Grafična priprava: BiroSoft Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

Ta številka je izšla septembra 1993.

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

POEZIJA

Uroš Zupan

Molitev

*Blizu smo, Gospod,
blizu in dosegljivi.
Paul Celan*

Molitev

V votlini, v votlini so
se od sape rosile stene.
A ni bila tvoja sapa,
nisi dihal ti,
nebo je dihalo zate
in reke in morje in zvezde
so dihali zate.

Zunaj so veje rojevale cvetje,
veter je umirjal morje pod
nebom Palestine
in naše nezaupanje se je
razraščalo kot cvetje,
naša želja otipati rano
s posušenimi očmi
se je razraščala kot cvetje.

Voda ti je tekla v sanje.
V vodo si bil potopljen,

ko si drugič dobil ime.
 Si sanjal, si vedel,
 da boš sanjal?
 V zrak boš potopljen,
 ko boš tretjič dobil ime.

Oče je spustil oblake.
 Oče je napolnil ure
 s čakanjem.
 Vsi smo čakali. Tudi ti.
 Vsi, narejeni z Besedo,
 smo čakali.

Voda te je izločila.
 Voda kot zrak.
 V bel oblak si se oblekel.
 Ljudje so verjeli temu jutru,
 verjeli so,
 ko ti je jagnje zaspalo v srcu.

Odšel si. Mi smo ostali.
 V nebo in v brezno gledamo,
 kako se izgublja sled tvoje žrtve.
 Nebu in breznu prisluškujemo,
 kjer se s strašnimi poki
 lomi svetloba.

Potapljanje v spanje

Svet teče izpod vode. Košute prihajajo do jezera brez dna, ki vstaja iz teme, in se ogledujejo v vodi. Oblaki enakomerno dihajo

nad pozlačenimi cestami, neznanimi smerokazi, ki so preplavili oči. Bliža se neznanec, ki bo s tabo zamenjal prostor, sanje o mestu

nad morjem, tišino, v kateri rastejo sekvoje, štetje korakov in barvo neba, ki bo odločila izid hrepenenja. Zdaj je gotovost izkrcana,

telo namočeno v toplo kopel in Kraljestvo je tu, drugačna mera za ljubezen, drugačno ime za rojstvo, drugačna meja za smrt.

Raztapljanje sveta

Zapustil sem otoke, ki jih je moja odsotnost potopila na dno spomina. Mesece dolgo sem za tvojo bližajočo se podobo hranil

nedotaknjen rokopol telesa, ki je rasel na temni strani neba. V podmorskem mestu sem te našel. Glas mi je

zgorel v žilah, ko sem sprejemal dar začetka in se znova učil pozabljene večšine poslušati utrip tujega srca. V meni bije,

ko širim pomene tisočkrat izgovorjenih besed in brišem razdaljo med najinimi očmi, v kateri se, v milino, raztaplja svet.

Nedeljski otrok

Razlita je luč po mislih tega dneva.
Voda nežnosti zaliva korenine akacij in brez,
uglašuje šumenje krošenj in nebesnih teles.

Zgoraj, v vrtovih raja, je prvi spomin premagan
od te slike. Nad čelom nedeljskega otroka so zbrani
obrazi prednikov. Njihova sapa valovi, njihov jezik,

ta vsakdanja daritev, ki ni nikoli stal pred vrati
onstranstva, mirno lebdi. Otrok spi in čisti svet
cveti v porah dneva. Ni sence, ki bi jo videlo oko

človeka, le počasi pada pesek skozi ožino ure,
in struga reke, v kateri plavata himera in temna zvezda,
ga čaka nema, skrivnostna, prerokovana, od Boga poslana.

Mojster

Ne kliči me k predahu zemeljskega speva,
saj veš, da častim in priznavam tvojo moč,
ki mi je zažgala nedolžno vodo in naselila

dno vodnjaka v oazi, kjer jezik,
ki je spočel avro delfina, zdaj nem zakamneva.
Molčal sem, ko si razpihal mandorlo nad

mojo senco, ker sem mislil, da sem poslan
iz vode. Najdaljšo noč si mi posadil v telo.
Vse ti priznam. Mojster si, ki navkljub začudenim

ljudem in norostim sveta vztraja, ne spreminja
svojega merskega sistema. Mojster si, a ne pozabi,
z življenjem vedno jamčim jaz, nikoli ti.

Vse, kar vem

Francescu Clementeju

En obraz sva, mozaik iz tisoč kapelj ljudi,
razmetanih po brzicah in slapovih odteklega časa,
tako da jih lahko razpoznajo le Gospodove oči.

Ne kličeva se z glasom. Ne opisujeva se
s stavki, kajti sneg, primrznjen na trebuhe
oblakov, nama je podaril blagi jezik zvezd.

Zdaj dihava s tihimi zaveslaji nočnega neba.
V ustih nama rastejo dež in bolehnje rože.
Luč se nama vedno bliža iz daljave kot neskončen

dan, okopan v siju svete reke, in sanje, ki si
jih polagava pred noge, poplavlajo kontinente
najine kože, razpete čez obličje sveta.

Buda

Ženske postave z zemlje, sloki vzdihni,
bledično dehtenje prsi, so plen obzorja.
Zlato je stopljeno v prah. Mere tostranstva

umrle v času, ki kroži kot voda, se vrača,
sprehodi so tihi, z obrazov je izginil strah.
Vse je zamenjano z Ničem, Nič z Vsem.

Mirno sediš. Mirno se hraniš s svetlobo.
Topla izba vrez vrat si, naše zatočišče.
Brez besed in brez dvomov se spuščamo k tebi,

prestopamo prag, da bi spali v miru tvojega srca,
se pokrili z mislijo, ki nas ljubi
in ima obliko večno ponevihtnega neba.

Ciril Bergles

Ognjemet

I

Roža noči, ki se spreminja v Praznik.
Igra zvezd v magičnem kalejdoskopu neba.
Iskre, ki zasledujejo temo.

Daleč stran od svojega središča hoče.
Nekam ven, kjer bi je nihče ne mogel
več najti.

Ko jo otrok doseže s svojim čudenjem,
se že vrača navznoter, da je ta potem
hudo zmeden in ne ve, v kateri pomladi
jo bo spet našel.

Vrača se od nedoseženega proti spreminjajočemu
se Začetku.

Njeno bivališče je magnet pogleda.
Pokrajina spomina hrani njeno prosojnost,
sijaj, ki se izgubi v kamen.

II

Tvoj obraz se neprestano spreminja
v varljivem ogledalu noči.
Kot da išče svojo pravo podobo.

Vsak trenutek je drugačen,
z nekim drugim imenom.
Nas nekam vabi s svojim
utripom.

V gozdu prividov vse prihaja in odhaja.
In tudi ti postajaš bolj privid
od privida samega, brezoblična
kot lansko poletje.

Ostaja samo nihanje, kroženje
zvezde, ki se raztaplja v prosojno
meglico na rokah Praznika.

III

V središču rože je plamen.
Sedanjest je vreteno skrivnosti.

Kje se začenja in kje se konča ta sijaj?

Jug je na severu in sever je v tvojih očeh.
Magnetna igla kaže proti zahodu.
Večer je hiša izpraznjenega srca.

Kje se začenja in kje se konča ta sijaj?

Veter tke girlando luči.
Obraz sveta
se raztaplja.

IV

Roža: neuničljiva čarovnija
v središču večnega gibanja.

Volja žarečih spiral,
ki hočejo slaviti Praznik.

Kozmični cvet, h kateremu se vse vrača
in se iz njega vzpenja k zmagoslavnemu
Rojstvu.

Pesem, ki jo iz goreče vneme spočenja
školjka, ko narašča plima.

Ozvezdje, ki se širi in diha
ogelj zimske sončnice.

Glasnik, ki prinaša najboljšo novico:
Roža življenja je večna.

V

Otrok ne sprašuje, kdo je lastnik
tega Praznika.
Zakaj se je neskončno majhen popek
s tako strašnim pokom
razrasel v to pisano Rožo.
V Praznik, ki se dopolnjuje
v samem sebi.

Morda bo kdaj drugič hotel vedeti,
kdo je spočel ta Veliki Začetek
in koliko ljubezni
je zanj potreboval.

Otrok verjame,
da je ta Praznik
samo zaradi njega.
Da je ta Roža noči
samo zanj.

Jurij Hudolin

Pesmi

Krokar

Ko me neke zimske noči krokar
Ko me v Ahilovo peto preteklega časa
Ko me v črvičasto rano bežanja
Ko me zmerja z drhaljo
Ko seka
Ko mi žlampa kri
Ko mi meša misli do neštevnega
Ko me ima v oblasti
Ko me omreži
Ko me je neke zimske noči krokar zaznamoval
in me obsodil na pesniško svinjepisje

Labradorski Eskimi

Le divji švist norosti
in misel na razbite lobanje,
na vozle okrog vratu,
na svinec, ki raztrga žile,
na žensko, ko skupaj izdihujeta
v zadnjem orgazmu,
in le omamljene degenerirane misli
labradorskih Eskimov,
ki si s konicami ostrih mečev
zavestno parajo telesa.

Divjanje

Ko se hitri lovci zamislijo s svojimi
 bebastimi možgani, zažarijo
 njihove škilaste oči, hlepeče
 po špricanju krvi in po krikih, stokih
 napol požrtih izbrancev za zakol,
 o samo kako jim je toplo pri srcih,
 ko se z umazanimi rokami človeške
 krvi vračajo s polnimi malhami odsekanih glav
 v vroč dom svojih sodomističnih ljubimcev.

Bestije

Prihajajo bestije. Prihajajo.

bodo pile kri iz moje razsekane lobanje
 bodo lizale strastno prežvekovale delce
 mojega telesca
 se bodo mazilile po spolovilih kosmatih
 luknjah črvivih z mojo vrelo krvjo
 si bodo zabadale moje noge, roke
 v pohotno brezno anusa
 bodo kriki bestialni kanibalski
 parali zatohli zrak poletnega večera
 v čast zmage nad poezijo

PROZA

Mate Dolenc

Pes z Atlantide

Odlomek iz romana ali kaj že je

21.

Neki glas je klical moje ime. Nisem ga hotel slišati. Oklepal sem se skale in strmel v globino. Take globine še nikoli nisem videl. Kar nisem mogel spustiti skale, zdelo se mi je, da bom zgrmel navzdol, v temo, do nevidnega dna morja. Saj bi šel, mikalo me je, a potem bi moral za zmerom ostati tam ... Spet moje ime! Pustite me, sem si rekel, nočem, nimam časa. Vseeno sem dvignil glavo – iz vode. Pogledal sem navzgor. Skala se je dvigala navpično nad mano, visoko v nebo. Tuudi tako visoke skale, ki bi štrlela iz morja, še nisem videl. Bila je kot črn nebotičnik in njen vrh je prebadal sonce. Metala je senco name, da me je zmrazilo skoz pet milimetrov neoprena. Trdno sem držal puško v pesti, ker sem mi je zdelo, da mi jo bo globina potegnila iz roke. Spet sem pogledal navzdol. Slišal sem šum svojih vdihov in izdihov skoz cev, ki sem jo stiskal z zobmi. Tako sem si želel tja dol in se tako bal! In vendar, vsaj del poti tja dol moram narediti, vsaj toliko, da vidim, če tudi od tam ni videti dna. Zajel sem zrak, dvakrat, šestkrat, da sem čutil, kako so se pljuča oprla v rebra in jih usločila kot rebra ladje ... Spustil sem skalo, za katero sem se držal. Malo sem se odmaknil od nje, zalebdel nad brezdnom, kot nad nočjo – se postavil na glavo in zdrsnil ... navzdol, vedno bolj navzdol. Tam, nekje na trinajstih metrih, je iz stene štrlela plošča, drsel sem proti njej, razprl sem noge s plavutmi, da so zavirale padeč, se z levico oprijemal izboklin, da me ni požrlo, legel na ploščad in pogledal čez rob; tako sem bil poln zraka, tako napihnjen in prezračen, da sem si zaželel še malo naprej, zlezal sem čez rob in spet tonil, padal mimo razpok in morskih drevesc, strah me je zapustil, radovednost me je vlekla, da vidim, kako je tam, kjer je zares globoko, kjer je zmerom noč. Potem je nekaj cuknilo nad mojo desno roko in jo hotelo potegniti kvišku. Ah, vrv z bojo se je do konca napela, privezana na puško; pomeni, da sem petindvajset metrov globoko, toliko je vrv dolga. Pritisnil sem se k steni in hotel videti še globlje, do dna, če je bilo dno – pa ga ni bilo. Tedaj sem v svoji višini nekje zaznal gibanje, nekaj se je bližalo, nekaj je plavalo, nekaj je zapolnilo prostor. Dvignil sem obraz. Jata velikih lic je bila, kot trop bizonov so se pripodile iz teme, dolge in srebrno modre, s škarjastimi repi, kot ogromne lastovke. Na stotine jih je bilo, če ne tisoče. Kdo je to že videl pred

mano? Kdo, tukaj, v Ultimi Thuli, v skrajni točki morja, do kamor si malokdo upa napeti jadro, pognati motor?

Spet me nekdo kliče. Ne, zdaj ne morem, pusti me ... Glas z mojim imenom, v tej globini? Nenadoma se je tema razpršila, vsa glava se mi je napolnila s svetlobo. Kako sem tako hitro in brez prehoda prišel ven?

"Čakajo te," je rekel glas nad mano, "vstani!"

"Kaj? Kdo?"

"Z jadrnico so prišli. Pravijo, da grejo na Jabuko."

To govori Sergio, eden od mnogih, ki so bili tam, v vseh teh letih.

Tako torej? Je res prišel Gorazd? Je izpolnil obljubo, ki mi jo je dal pozimi, doma?

Tako je bilo. Rekel je, in storil.

Brusnik, Svetac, oba sta ostala zadaj. Samo morje okrog. Vetra dovolj, jadrnica, nagnjena na bok, pod napetimi jadri, beži tja, kjer sem zmerom mislil, da je Ultima Thula, zadnji kraj, v katerega lahko prideš.

Najprej je videti kot trikotna plavut morskega psa. Potem kot osamljen zob v praznih dlesnih. Potem kot narobe obrnjen škrnicelj. Potem kot prikazen, ki se je zbudila na dnu, prebodla gladino in začela rasti k soncu. Od česa se je odtrgala, da stoji tako sama sredi morja? Od nečesa zelo velikega. Od planeta? Od samega Časa?

Tudi ta je črna, kot Brusnik. A na njej ni niti galebov. Pne se kvišku, skoraj sto metrov visoko – a obplavaš jo v desetih minutah. Tiho je okrog nje, toda kako je, kadar morje znori, kadar jo objema s svojimi rokami, ko jo grabi in praska in tolče po njej? Kajti vidni so udarci, ki jih prejema, ko je morje divje. Obtočena in zbrazdana, na vrhu ošiljena kot svinčnik, se mu upira in kljubuje. Koliko tisoč let, da bo popustila?

In zdaj se oklepam skale in gledam navzdol, tja, kjer je zmerom noč. Kar ne morem se odlepiti od kamna, za katerega se držim, ker se mi zdi, da bom zgrmel dol, do nevidnega dna – če je dno. Počasi se le umirjam. Ozrem se gor – nad mano se vzpenja črn zid, ki me pregrinja s hladno senco. Skoz pet milimetrov neoprena me zazebe. A tukaj sem, prišel sem do svoje Ultime Thule, in poti nazaj ni. Nadiham se, da se mi rebra usločijo, spustim kamen, se postavim na glavo in zdrsnem ...

Ob steni, mimo razpok in gorgonij, s kratko postajo na skalni polici, pa spet naprej, tja, kjer je zmerom noč. Roko s puško mi potegne nazaj. Petindvajset metrov, dobro je, da imam varnostno vrv, Tezejevo nit, po kateri bom našel pot nazaj!

Lebdim ob zidu in jih vidim, ko prihajajo iz teme, velike lice, stotine, mogoče tisoče sinjih teles, škarjastih repov, kot ogromne lastovke ... Me kdo kliče? Slišim svoje ime? Ne zdaj, pustite me, nimam časa; lice se nonšalantno bližajo, že vidim njihove okrogle oči in našobljene gobce. Kot da me ni, kar bližajo se, kaj jim je? Njihova svetleča telesa pobjiskavajo okrog mene, vsaka se mi hoče zazreti v oči. Desnico imam stegnjeno in v nekem trenutku čutim, kako se kazalec upogne in dolga jeklena puščica mi švigne iz roke, kot projektil; ena od velikih rib se iztrga iz jate in plane kvišku, da se ji v sončnem žarku, ki je prodril do sem, zabliška trebuh, medtem ko druge ribe

močno pospešijo, tako da jih slišim, kot jato ptic, ki prhnejo iz krošnje drevesa, in ves vlak se pogrezne v temo, le nekaj časa še vidim repe, kot dim, ki se vleče za njimi.

Otročji pa sem bil, otročji! A kako ne bi bil! Že res, da včasih pripeljejo ribiči polno palubo gofov in lic, a oni jih ujamejo v mrežo, oni ne grejo dol, k njim. Prinesel sem veliko ribo na pomol in jo dvignil visoko v zrak, pred Katico iz Porata, in gledal sem jima izmenično v oči – malo lici, malo Katici, in si predstavljal, da ve, s kakšno močjo je riba potegnila, kako je napela vso dolgo vrv z bojo, kako sem jo vlekel k sebi, kako se bal, da se bo snela, kako sem ji končno porinil puško skož škrge, ko se mi je otepala v naročju; in kaj naj na koncu še rečem o tem? Lico sem, Katice nisem. Nikoli.

22.

To klicanje imena ... čigav je glas, ki kliče, kjer ni nikogar? Štefan je dvigal glavo iz morja in gledal okrog sebe, misleč, da ga kličejo z barke ali da nekdo sedi na skali in ga kliče, da nekdo plava za njim in mu hoče nekaj povedati ... Pa ni bilo nikogar, razen galebov in plivkanja valčkov ob čer. Samo četica ponirkov je plavala nedaleč stran, v strogem redu, z visoko iztegnjenimi, črnimi vratovi, a oni se že niso oglašali, še manj z imenom. Samo zdi se mi, je mislil, saj to poznam od prej. Družba z barke je na drugi strani otoka, kopajo se v zalivu žog, lovijo sonce, jedo in pijejo iz pota – skupnega lonca. Barba Bura se je že ogrel in se jih navadil, mogoče pripoveduje kakšno zgodbo, mogoče tudi on pripravlja trnek. Mirjam si je dala papir na nos, da se ji ne vžge, Sonja pa se zvija na skali, pod soncem, ki se je vtira v kožo; in Marko pleza po otoku in išče črne močerile.

Malo stran od otoka sta iz vode štrleli dve čeri, dva kosa, ki sta se odtrgala od glavnine. Štefan je plaval med njima kot skož vrata, za katerimi ni balkona; kot hiše veliki skladi skal so se kopicili drug vrh drugega in med njimi so zijale dolge razpoke, temni vhodi v hodnike, dvorane, sobe, sobane, kamre, izbe, brloge. Vsesal je zrak globoko vase in zdrknil dol, zdaj že zelo spreten, brez brcanja in nepotrebnih pljuskov; zdaj so se mu že poznali tedni, ki so minevali. Morje je postajalo njegov drugi svet. Dno cilj – eden od njih. In plen. Po dolgih urah v morju je že čutil značilno norost, ki te prevzame do že nevarne mere – še tja, še globlje, še dlje, še več in bolj. Ni lovil vsake ribe, puščal je majhne, želel večje. In tu jih je bilo! A nekako so se mu izmotavale tisti dan, da se je kar čutil. Zgrešil je šarga, splašil kavale, zamudil salpe. Videl je veliko škarpeno, a ko se ji je približal, je smuknila v luknjo in za rob, da je ni več dosegel. Veliki, skoraj črni kantarji so mu kazali repe in tonili pred njim v nevarno globino, ves čas izven dosega. Stokrat se je že potopil in stokrat dvignil, vedno brez plena. Takšno obilje rib, na videz tako neplašnih, pa hkrati ves čas tako izmikajočih, kot bi se že malo norčevale! Mogoče – ko je vsega preveč, nastane nič?

Ležal je na robu plošče, petnajst metrov globoko, in pod njim so paradirali zobatci; a zmerom za las predaleč. Plaval je mimo kirnje, ki je ni opazil, a ko se je obrnil, je planila proč in izgnila v jamo, ki je bila pregloboka. Sredi odprte vode je lebdel med

palamidami, ki so se vrtele okrog njega, a ko je sprožil, se je vse razletelo in na osti ni bilo ničesar. Počasi je odnehal in samo še gledal. Tak dan je, si je rekel, kadar ne gre, ne gre. Čeprav je čudno – ravno tukaj, kjer je toliko vsega tega.

In to klicanje! Kot da ga od časa do časa nekdo pokliče. Včasih so se zadrii vznemirjeni galebi, ta zvok je bil jasen in razumljiv – ampak od kod vmes njegovo ime?

Na lepem se je odločil, da bo nehal. Obrnil je hrbet morju in se povzpел na obalo. Snel si je masko in plavuti, položil puško zraven sebe, odpel težki pas s svincom in prazno žico. Tak dan je, tak dan, si je prigovarjal, in moral si je to prigovarjati, sicer bi ga prevzel obup. Toliko vsega, on pa brez! Zakaj le, in kdaj bo imel spet priložnost priti sem? Se bo vreme držalo, bo barba Bura hotel še enkrat voziti, pa tudi poceni to ni. Na robu skale je sedel nekaj časa, spet obrnjen k morju, in zelo daleč na obzorju, v utripajoči vročinski meglici, videl otok, kjer je bila Velagora s hišo v sedlu, z gostilno, s trto, s konobo in vinom in ognjiščem. Naenkrat si je zaželel nazaj, tja. Za hip se mu je v samoti, tišini in prikrite obupu zazdelo, da je tam njegov dom.

Potem je vstal, si oprtal kramo in še zmerom v podvodni obleki krenil na pot čez otok. Barka barbe Bure je na drugi strani, otok je tanek, v nekaj minutah bo čez, je mislil. A le mislil! Bosemu mu ostri kamni niso bili prijazni. In teže je imel na sebi, osem kilogramov svinca, puško, plavuti, masko in prazno žico – ta je bila šele težka! Plezal je čez skale, včasih se je moral povzpeti čez visoko steno, se splaziti čez jarek, prestopiti koničast rob, ki se je zažrl v podplat ... Sonce je bilo visoko in je žgalo skoz debeli neopren, a sleči se mu ni ljubilo, saj bo kmalu čez, kjer bo odvrgetl težo (razen prazne žice, ta teža bo še nekaj časa težila) in se osvežil v bistri vodi v zalivu žog.

Čez nekaj časa so se tla zravnila in pred njim se je odprla dolina, kot da ni res. V njej so bila majhna zelena jezercica in med njimi nekaj kot steza, ki se je vila skoz vrtove čudnih rastlin, grmovja, mahov in trav. Počasi je stopal naprej, laže kot prej, ker je bilo ravno in ni bodlo, čeprav je moral še zmerom izbirati korake. Nekje v sredini se je ustavil in počepnil k enem od jezerc. Med zeleno sluzjo in mahom so plavale majhne, prozorne ribe in kamnov so se držali drobni polžki, kot solzice, ki nočejo zdrseti po licu. Nenadoma je bil čisto majhen v tej dolini, stisnjeni v špalir črnih sten, in čisto sam. Kje sem? Kaj je zdaj to? Iz morja sem prilezel na nov planet, kjer življenje šele nastaja, v teh skrivnostnih lužah, je pomislil. Moj skafander je pretežek za to podnebje. Sem prvi, ki je prišel sem? In kdo me je poslal? Od kod sem prišel? Zakaj? In kam grem?

Ko se je vzravnaval, se mu je za hip zvrtelo v glavi. Moral je nekaj hipov mirno stati, da se je pritisk v telesu izravnaval. Usmeril je pogled v eno točko, v kamen, pol v vodi, pol na suhem, da bi umiril vrtnec, ki ga je zajel. Majhen črn kuščar je švignil čez kamen. To je TA kuščar, ta močeril, ga je obšlo, slišal sem že zanj. Seveda je slišal, saj smo govorili o tem! Tudi Marko je rekel, da jih bo poiskal. Nikjer drugje na svetu jih ni, te vrste ... Čoln mora biti na drugi strani, dekleta, prijatelj, barba – svet, iz katerega prihajam. Krenil je naprej. Me spet nekdo kliče? Ustavil se je in poslušal, a

je slišal samo tišino. Spet je krenil in spet slišal glas. Spet je obstal in spet je bilo vse tiho. Tako tiho, kot ni še nikoli bilo. In tako daleč od vsega, kot da ničesar drugega ni.

Končno se je prebil čez krater ognjenika. Obstal tam. Pogled mu je obšel majhen zaliv s težkimi kamnitimi žogami, in zdrsnil naprej, do sosednjega, še bolj daljnega, a večjega otoka. Nikjer ni videl čolna. Kje je čoln? Mogoče so se pomaknili za vogal, v kakšen bolj senčen kot. Spustil se je po vzpetini dol, do roba morja. A še zmerom je bil sam. Čolna ni bilo. Ne, ne more biti res. So me samega pustili tu? Ali pa sem sploh bil kdaj s kom?

Nenadoma pa glas, ki kliče njegovo ime.

Obrnil se je. Spustil je kramo iz rok. Na ploščati skali, tik nad morjem, je ležala Sonja, gola in vsa temna, kot kača, ki na soncu obnavlja moč. Počasi je krenil proti njej.

"Kje so drugi?" je vprašal.

"Šli so na Svetac," je rekla, "pridejo nazaj čez kakšno uro."

"Si me ti klicala – prejle?"

"Ne. Samo mislila sem nate," je odgovorila.

23.

Pod prebodeno plahto noči sedim, sam, na terasi. Vsi spijo, hiša nad mano je polna dihanja, kratkih stokov in vzdihov, utripanja živih src. Umaknili so se v spanje, potem ko so se naživeli dneva. Pustili so me samega na hrbtu otoka, in nikomur ni tega mar, nanoreli so se in zdaj sanjajo sanje pravičnih. Pa so pravični? So, vem da so, samo meni se nocoj ne zdijo, jaz sem nocoj tak, jezen in užaljen. Nanje? Ne, le nase. A tega ne priznam takoj. Jezim se in bentim in stiskam kozarec z vinom v pesti, da mi kar vre. Dvignem si ga k ustom in izpijem celo polovico, trdo ga postavim nazaj na majavo mizo, vstanem in se poženem okrog po hribu, nekaj me priganja, da se skušam premikati v nasprotni smeri, kot se vrtijo tla pod mano. Med trtami hodim in do roba gozda se povzpnem in od tam, čez dolino, gledam našo hišo v sedlu, hišo, ki spi in ki v njej vsi spijo. Slišim neko žival, ki teče po listju, slišim piš ptičjih kril, ki me preletijo, slišim vzdih in stok, ki se razležeta čez dolino iz speče hiše. In vse me jezi! Vsi so polegli, po dva v vsaki sobi, a niso vse postelje zasedene, skoraj povsod je po ena prazna ... ampak ta hip že spijo, naučili so se rib, vina in svojih teles, pojedli so sonce in popili luno in se pokrili z osvežujočim hladom noči. Jaz ne! Na vrhu hiše imam sobo, ko po deskah stopam proti postelji, mi škripljejo pod nogami, in ko ležem, stara postelja zacvili, kot da nisem pravi, ki bi smel leči nanjo. Z okna vidim dolino Formentero, kot tobogan se spušča k morju, prekrita s srebrnim prahom. Na prsih ji visi medalja, kot rumen pločevinast krožnik. Glavo ima v oblaku, noge v morju. Ampak saj jaz tega ne vidim, niti nočem gledati, raje grem dol, sedim pri mizi, stiskam kozarec v pest ali pa se podim po dolini in se jezim ...

Dopoldne je bilo še vse normalno. Tudi jaz. Sonce je žgalo in morje je mirno ležalo v svoji veliki strugi. Vsi skupaj smo zlezli na čoln barbe Andrije, da nam pokaže

Medvedjo špiljo. No, meni ne, jaz sem bil že tisočkrat v njej, ampak drugi še niso bili. Celo malo krdelo nas je bilo po številu, da smo kipeli čez rob Andrijevega čolna, s hrbti naslonjeni drug na drugega, z nogami bingljajočimi k morju, obrazi, ki so strmeli v formo vivo iz skalnih zidov, in ušesi, razpetimi med topotanjem dizla in vpitjem galeb. Peketali smo mimo znanih čeri in grebenov, zalivov in rtov – od Baluna in Preskoka do Biskupa, grbastega rtiča s škofovsko kapo na glavi, za katerim se otok zvije v Trešjavac, polmesečen zaliv s Kamikom kot petelinjim grebenom na sredi, in podvodno čerjo Babo, ki po babje zahrbtno, prikrita pod gladino, preži na čolne, da bi katerega nasadila nase. Nisem imel opreme za ribolov s seboj, samo na izlet sem šel z družino, kakršna je bila takrat, mlada in razigrana, a sem se vseeno sklanjal čez rob in strmel v morje, skoz prozorno tančico sem gledal dno, ki je polzelo pod čolnom nazaj in sem našteval – tam sem dobil tri šarge, tukaj je stolp s kavali, tam, v luknji, tik pod gladino, je bila velika škarpna in spet tukaj, kjer se ravno peljemo čez, sem iz jate snel majhnega zobatca ... In, seveda, v Medvedji špilji so nekoč živeli medvedje, ne kočevski, ampak sredozemski, vrsta morkih levov, velikih, tristokilskih živali, ki so živele samotarsko, meniško življenje, razen kadar so se ženile; zato so jim prirodoslovci dali ime "monachus" – menih. Zdaj jih že dolgo ni več – samo izročilo o njih je ostalo.

"Zadnjega so ujeli pred kakimi dvajsetimi leti; na plaži so ga privezali na kol in v obupnih poskusih, da bi se osvobodil, si je zlomil vrat."

Stara osnovna zgodba; ima seveda mnogo različic. A to zdaj ni pomembno. Jama je že dolgo prazna; pod obokom njenega mogočnega vhoda ribiči privezujejo čolne, da v hladni senci počakajo večera, ko gredo dvignit mreže. Šestdeset metrov globoko v skalo je zavrtana, in ko v njej nekje na pol poti zaviješ okoli vogala, te zajame tema, v kateri si moraš pomagati s svetilko. Na koncu jame, v zadnjem kotu, skrita za hrbtom velike, do popolne gladkosti zbrušene skale, je majhna plaža iz belih kamnov, ki je bila nekoč menihov dom.

Pred vhomom v jamo, med nagradenimi skalnimi bloki, leži star košček mene; tam sem nekoč videl veliko kirnjo. Zmerom znova, kadar pridem na to mesto, jo iščem, že leta dolgo, a je nikoli ne najdem. Mogoče je odšla drugam; mogoče jo je kdo ujel. Mogoče pa še živi tam, a se mi ne prikaže. Nekoč se bo, to še zmerom verjamem. In to je že dolgo!

Pred jamo je na čolnu zavladovalo vznemirjenje. Dečki so brskali za maskami in plavutmi, dekleta so začela odmetavati oblačila. Na lepem je bil čoln poln golih morskih deklic z okroglimi ritmi in dolgimi, spuščeni lasmi. Barba Andrija je nosil debela očala in za njimi je imel zmerom debele oči, zdaj pa je imel še bolj debele – čeprav tega ni nobeden opazil, ker tudi gledal nobeden ni. Čoln je počasi drsel v notranjost in svetloba je pojemala. Tu in tam smo se morali z rokami odriniti od stene, ki se nam je preveč približala. Rov se je ožil, na vsaki strani je bil le še meter prostora. Ko smo pogledali nazaj, proti izhodu, smo videli bleščeč trikotnik svetlobe, kot bi nam na poti v Zemljo dan voščil srečno pot. Dekleta so narahlo vrisnila in vrisk je potonil v temo in se čez nekaj sekund vrnil nazaj. Dečki so drug za drugim zdrsnili v morje, eden od njih je nosil podvodno svetilko, ki je brž ko jo je prižgal, začela risati

svetlobne kroge po dnu. Za njimi so se, bolj obotavljivo in spremljano s ponovnimi kratkimi vriski, spustile v vodo morske deklice. V temni vodi so bila njihova telesa bela kot iz kosti in oblikovana kot cvetovi.

Vsi so odplavali za curkom rumene svetlobe iz podvodne svetilke. Z Andrijo sva slišala njihovo čofotanje in vzklike, ki so se oddaljevali proti zapuščeni domu sredozemskega meniha.

Sama sva se gugala v čolnu. Motor je bil ugasnjen. Majice in hlačke vseh vrst in barv so bile razmetane po klopeh in po provi.

Tedaj se je barba Andrija obrnil k meni in me pogledal skoz debela stekla očal. Njegov pogled je bil nekoliko prestrašen.

"Da te nešto pitam," je rekel in se še malo obotavljal, preden je izrekel, "ima li kod vas grupnog seksa?"

Tudi jaz sem njega debelo pogledal. Moral sem malo pomisliti, preden sem odgovoril; in ko sem brskal po tem, kar se je med nami dogajalo, sem našel vse sorte – tudi sumljive reči – grupnega seksa pa ne.

"Nema," sem odgovoril. "A zašto pitate?"

"Pa tako – svukle su se do gola, a ja sam im ipak stranac."

Moral sem spet malo pomisliti. Res je, videl sem jih, ko so se slekle, a opazil nisem. V temni vodi Medvedje jame nisem videl golih žensk, ampak bele cvetove.

Smejal sem se mu in zmajal z glavo.

"Da mi niste rekli, toga ne bi ni primetio," sem rekel.

A to je bilo dopoldne! Zdaj je pa noč, vsi spijo spanje pravičnih – in potešenih – jaz pa norim gori po gori, plašim ptiče in ježe, lomim trto in se oteпам s pajčevinami, ki me grabijo za vrat. Kaj je zdaj to? Zakaj ne grem gor, v svojo sobo, pod streho? Zakaj ne ležem na cvilečo posteljo, saj mi je v resnici vseeno, če cvili, in vseeno mi je, če me pikajo komarji in vseeno mi je, če pod mano smrčijo in vseeno mi je, če ponoči lomastijo po hiši, ko hodijo na teraso pit vodo, in vseeno mi je, če sem sam ... In sam sedim za mizo na terasi in se nalivam in mi ni vseeno, ker sem sam.

Ni prišla, to je. ONA ni prišla, čeprav je bilo rečeno, da bo. Kar ni je. Vsak dan zjutraj letim dol na "prugo" in pričakujem, da jo bom zagledal na beli palubi, ob krmarski hišici barba Toncija, pa je nobeno jutro ni. Jutra se pa vrstijo in nizajo na čas, in čas mineva, celo kadar sem v Trešjavcu, med ribami, mineva, menda prvič, odkar sem zajahal otok – in on mene. Krivica se mi godi, to je! Oni pa, pravičniki, spijo po sobah, v parih, in karkoli že počnejo in kakršnekolik že spopade in spore imajo med sabo, se nazadnje zmerom spet znajdejo skupaj in pijejo iz istega pota in jejo iz iste skledе (čeprav si jo včasih mečejo v glave) in zdelujejo isto posteljo, iz katere so se stoletja rojevali mali otočani, tudi tisti, ki so zdaj že poležani v grobovih. Jaz pa sem sam v najvišji sobi, na podstrešju, med netopirji, in lahko lajam v luno in kažem jezik Formenteri in pobijam komarje in se držim za tiča. Je to prav? Je to pravica?

Premlad sem, jebemti, da bi bil sam.

Ne vem še, kako bo to nekoč lahko. In ni mi še treba vedet.

Vrnil sem se z obhoda gore in se spet pribil na stol, kot na križ. Primem steklenico za vrat in jo postavim na glavo in stisnem, da sok brizgne iz nje v kozarec in okoli njega po mizi. Vržem si vino v žrelo in kar stemni se mi pred očmi od jeze. Mižim in nese me skoz temo, kot da sem padel v deročo reko, v resnici pa se mi stol spodmika izpod riti in me hoče vreči s sebe; odprem oči in se zagledam v golo žarnico na žici, okrog nje plešejo komarji bojni ples, hkrati pa iz teme slišim otožen, a malo tudi posmehljiv glas čuka – uu, uu, uu – kot da mi iz posmeha odšteva ure. Zlijem še ostalo vino vase in vstanem, togo in vzravnano, kot se mi zdi, da mora biti pravičnik v boju s krivico; trdo položim kozarec na mizo in strumno stopim iz kroga svetlobe v temo, iz katere se oglašča čuk, da grem in mu zavijem vrat. A tam, kamor grem, ni samo čuk sovražnik – naenkrat so pred mano sence, ki potuhnjeno čepijo in mislijo samo na to, kako mi bojo podstavile nogo. Grem mimo dveh in treh in brcnem vanje; a kot da sem brcnil v nič, noga gre kar mimo, samo nekaj vejic počī. Glej, tam pa res nekdo stoji; dela se, da je velik in močan, a mene že ne bo prestrašil – ga bom, mu bom že pokazal! Stečem navzdol, z glavo močno naprej, noge pa, ne vem zakaj, nekako ostajajo za mano. Pejte še noge, no, malo hitreje, u vražjo mater. Nekdo je prišel iz Formentere navzgor po hribu, le kaj ima tu početi, sredi noči, in zakaj ne spregovori, kaj hoče, stor! Muu bom že dal ... Zamahnem, kolikor morem, pa se izmakne, zraven pa vidim, da se ni premaknil, in če kaj, je to popolna zajebancija, tega si ne pustim. Zaženem se vanj, z glavo naprej, čeprav sem, pravzaprav hotel uporabiti roke – kje pa so, te roke? Roke so me izdale, se mi zdi, da so pobegnile, pač pa stor udari z vso močjo, to še vem, preden se zvrnem. Uu, boli, uu, vzklikne čuk. Dober udarec po glavi, to krepi duha. Nekaj časa vse miruje. Potem mi stor pomaga vstati. Ob njem se dvignem, oprimem se njegovega hrapavega telesa in se naslonim nanj. Z roko si sežem h glavi, potegnem z dlanjo čez čelo in čutim, da je mokro. Prekleta sem se oznožil s tem stvarom, sicer pa res nima smisla, nekako sem pomirjen in se mi zdi, da je požirek to, kar potrebujem po tem spopadu. Obrnem se in se, spotikajoč, vrnem pod žarnico, v krog njene milostne luči. Naenkrat slišim, da nekdo prihaja po stopnicah dol. Zdaj zdaj se bo pokazal izza vogala hiše. Kdo pa gre? Aha, ena od punc je, tista črna, ki ne mara rib (tudi take so bile).

"Kaj pa je s tabo?" jo slišim reči. Tedaj mi nekaj vročega zalije oči, grem z roko čez, ta pa je krvava. Zdaj je že več njih okrog mene, smejejo se in zgražajo, zavoham travarico, z nečim mi ovijejo glavo, iz ovoja se mi cedi po nosu, vse smrdi po travarici, kot da sem padel v sod; gnusno, reče želodec in se vrže ven, iz mene; vse v loku okrog sebe poškopim.

"S staro oljko se je spoprijel," slišim glas, eden od prijateljev je, kako dobro dene, imeti prijatelje, "najbrž je mislil, da je oljka mlin na veter."

Dober udarec po glavi, to krepi duha. O, ja!

Maja Novak

Duhovi so Schroedingerjeve mačke

Bil je spet eden od tistih večerov, ko je hotelo vreči svet s tečajev, in spet enkrat je kdove kdo in kdove zakaj nespametno poskrbel za to, da ga ni. Stal sem v orožarni poleg gotske line, globoko vsekane v kamniti zid, in skozi svinčevo steklo "na bučne" (tisto, ki je videti, kot da bi bilo sestavljeno iz dnov steklenic) skušal izračunati, kaj se dogaja tam zunaj pred vrati mojega gradu. Prek hudourniških slapov, ki so grmeli z zatrepop in tu in tam pritresli mimo še kakšno skrlo, sem žalostno opazoval artritične hraste svojih prednikov, med katerimi se je valjal vihar, in sproti sešteval na prste: odvoz enega podrtega drevesa petindvajset funtov plus prometni davek, odvoz dveh podrhtih dreves petdeset funtov plus prometni davek, odvoz treh podrhtih dreves petinsedemdeset funtov plus prometni davek ... Pri dvestopetindvajsetem funtu sem se vdal v usodo, preklel konzervativno vlado v Londonu s prometnim davkom vred in se mrzlovoljno oddrsal zadaj zmrzovat, spredaj pražit pred kamin v knjižnici. Spotoma sem predniku, tistemu z visokim španskim ovratnikom in umetelno naslikanimi oljnatimi očmi, ki te zamerljivo zasledujejo, kamorkoli stopiš, pokazal jezik in mu počital: "Lahko tebi, Fergus McFergus; ti si imel ženo, služinčad in zakupnike, ki so delali zate zastonj."

Delal sem torej družbo svojemu viskiju in sede v naslanjaču sam s sabo igral pikado, ko sta naravnost skozi tarčo vstopila Cromwellov kirasir in blazna baronica brez glave. Pa sem jima že milijonkrat rekel, naj ne počneta tega. Kirasirju ni bilo sicer nič, puščica je odplavala skozi njegovo železno rokavico kot skozi maslo, pač pa je zgrešila tarčo za dober čevelj in se kot ponavadi zadrta v usnjen hrbet Miltonovega Izgubljenega raja. Uboga žrtev političnega terorja restavracijskega režima, vse bolj postaja podoben rdeče in črno pobarvanemu ježu ... In Lenore je pihala in praskala, to je pomenilo, da ni slučajno brez glave. Čeprav Uradni vodnik Britanskega kraljevega združenja po gradovih južne Škotske in Northumberlanda črno na belem obljublja, da jo vedno nosi v naročju, jo je očitno spet nekje založila. Najbrž spet v kuhinji, ki sem jo pred kratkim prenovil od vrha do tal. Pojma nimate, kje vse lahko ženska pozabi glavo, če ustrežeš njenim muham in ji kuhinjo natrpaš z mikrovalovnimi pečicami ter električnimi noži za kruh. (In s plinskimi sekačami, mašincami za likanje

rezancev na jedrski pogon, litoželeznimi ponvami za kuhanje brez vode, brez masti in v večini primerov tudi brez hrane – pojma nimate.)

Ne. Sostanovalstvo z dvema duhovoma ni mačji kašelj. In ko bi vsaj vedel, kaj natanko duhovi sploh so!

Avtoritete o tem vprašanju modro molčijo ali pa govorijo neumnosti.

Avtor nesmrtné štoparske trilogije po vesolju v štirih delih in specialist za odgovore o življenju, vesolju in sploh vsem, Douglas Adams namreč, v enem svojih – sumim, da malce manj nesmrtnih – del trdi, da gre za pokojnike, ki jim je nenapovedana smrt preprečila do konca opraviti nekaj silno pomembnega. Zato se njegov duh, ki so ga morilci grobo zmotili med telefonskim pogovorom, v Adamsovemu romanu obupano napreza, da bi spet telefoniral, a kajpak zaman, ker kot nemeseno bitje ne more dvigniti telefonske slušalke. Res domiselni zaplet, ki ga mojster Adams dvajset strani pred koncem kar zajetnega špeha še domiselneje razplete tako, da duh tebi nič meni nič – dvigne telefonsko slušalko in telefonira. Sijajno, ne? – pravo odkritje Amerike.

O tem, kaj o duhovih meni katoliška doktrina, nima smisla razpravljati, ker bomo sicer viseli tule do jutra, pa še skregali se bomo o tretjerazrednih vprašanjih, kot sta, denimo, brezmadežno spočetje in troedinost Boga. Kako z duhovi rokuje anglikanska cerkev, mi ni znano, ker je kardinal Ramsey trenutno preveč zaposlen z anatemiziranjem žensk duhovnic. Nam Škotom še tega nihče ne pove, zakaj je z duhovi tako radodarno blagoslovljen prav naš nesrečni Otok; celo Angleži so zadržani tihi – če seveda *oni* vedo kaj natančnejšega, o čemer dvomim. Morda smo sami krivi, ker jim posvečamo preveč pozornosti? V državi, kjer je tretjina prebivalstva plemiškega stanu, druga tretjina brezposelna, tretja pa nenehno stavka, imamo pač vsi celo za prikazni na pretek časa.

Tako se mi še sanja ne, iz kakšne snovi sta moj kirasir in moja nora obglavljena plemkinja, niti to, kako delujeta. Saj ne zahtevam veliko. Samo to bi rad vedel, kam naj pritisnem, da bi ju izklopil. Na trenutke namreč prav bridko preskušata mojo potrpežljivost, vedeta se tako, kot da bi prebivala v gradu že tristo petdeset let, jaz pa borih štirideset (to sicer vse drži), in bi zato jaz, Fergus McFergus IX., potreboval nekakšno potrdilo o državljanstvu ali pa vsaj delovno vizo in ovratnico proti bolham, če naj bi se družil z njima. In da bi bila mera polna, se lady Lenore ob mlaju in ob polni luni izraža tako, kot se je Elsa Doolittle, preden jo je za vse večne čase dobil v roke George Bernard Shaw.

Položaj je, vidite, res *"rather bad"*, kot se je bil o položaju na bosenskem bojišču nedavno tega izrazil moj prijatelj in klubski tovariš, lord Peter Rupert Carrington. Ki še ni duh, prav dosti pa mu tudi ne manjka.

"Položaj je obupen," je izjavil moj kirasir in nekam za opraskano in na več mestih udrtu, ampak skrbno zloščeno prsno ploščo svojega željvega oklepa zilil ugledno količino mojega viskija.

"Položaj je brezupen, ni pa resen," je strupeno zagodla lady Lenore in mi iz

ebenovinaste škatlice z bisernimi intarzijami spretno zmaknila cigareto. Privoščljivo sem opazoval, kako zaman išče glavo z ustnim koticom, kamor bi vtaknila čik.

Iz izkušenj vem, da se tako kot zvedavi otroci tudi onadva prej pobereta stran, če se pogovarjam z njima, kot če se delam, da ju ni. "Kaj vaju muči? Nova vladna kriza?" sem ju zato kar se da vljudno pobaral.

Kirasir je obupano zmajal z brkato glavo in utrujeno spustil svojih osemdeset kil železja v naslanjač nasproti mojega. Lenore je nervozno pohajkovala gor in dol po knjižnici, vlekla knjige s polic in jih narobe obrnjene mašila tja, kamor ne sodijo. E. A., moj najljubši krokar, ji je sedel na ramo in skušal biti prijazen, pa ga je z nejevoljno kretnjo zgrabila za vrat in ga s kljunom navzdol stlačila v krvavo rdečo vazo iz muranskega stekla.

"Vse gre po zlu," je rekel soldat. "Elementi vode in zraka so se zarotili zoper nas, in s tem nikakor ne mislim tiste plohice tam zunaj. Moj intimni prijatelj in bojni tovariš, lord protektor Oliver Cromwell -"

(Njegov intimni prijatelj in bojni tovariš Oliver Cromwell, bla bla. Velikega vojskovodjo je zaživa videl le enkrat, leta 1641, kmalu po začetku vstaje na Irskem, in sicer v kleti na sveže požganega nunskega samostana, kjer si je lord protektor ravno zapiral šlic in govoril le-te zgodovinske besede: "Mar v tem prekletem bordelu nimajo nobene poštene pijače razen belega vina?")

"- mi je po poštnem golobu sporočil - z rahlo zamudo sicer, golob je namreč mrtev šele nekaj let, ni se še navadil in zato še ne obratuje tako, kot bi bilo treba - da se v pristaniščih in na letališčih daleč po Kontinentu dogajajo osupljive stvari. Stvari, ki po našem častnem kodeksu absolutno ne bi smele biti dovoljene. Absolutno ne! Samo tole poslušaj:

V italijanskem pristanišču Bari se je v petek zvečer sama odvezala panamska čezoceanika in si sama, brez pilotskega čolna, utrla pot na odprto morje ..."

"Sama?" sem srednje radovedno vprašal.

"Sama," je resno pritrdil kirasir. "Na njej ni bilo žive duše. Še ladijsko mačko je pred izplutjem privzdignilo s krova in jo v zračnem vrtnicu odneslo na najbližji pomol. Ubožica. Ime ji je bilo Ciccioletta. Težka ladijska sidra so se sama izdrla iz blatnega morsklega dna, jeklene verige so same odrožljale na krov in se ovile okoli vitlov; luči so same zažarele in z milijoni vedrih očesc obrobile ograje potniških palub ter ponosni visoki dimnik, razsvetlile line kajut in kapitanovo kabino; sirena je otožno zatulila v temo in slišati jo je bilo vedno bolj od daleč, v luški kapetaniji pa so imeli na radarju popolno zmedo toliko časa, dokler ni bilo že prepozno: zelene lučke so ponorelo utripale, strašljivo piskanje je paralo ušesa in nikogar ni bilo, ki bi razumel, kaj se dogaja. Preden so se ovedeli, je ladjo pogoltnila megla in morski valovi so se tiho sklenili nad belo brazdo, ki jo je vlekla za sabo.

In isto se je ponovilo v Pireju, v Casablanci in celo v vojaškem pristanišču v Cherbourgu."

"Ladje duhov?" sem z zanimanjem povprašal.

"Aha," je prikimal kirasir. "To pa še ni vse. Ko se zmračí, s Hofburga, Schweckata, Le Bourgeta, Orlyja in Ciampina vzletajo prazni boeingi in nihče v kontrolnem stolpu ne more ukreniti ničesar, da bi jim to preprečil. Nihče ne ve niti tega, kako lahko speljejo s praznimi rezervoarji – saj bi vendar kdo opazil, ko bi vanje pred vzletom natakali gorivo, tristo kosmatih! – in kdo prižge žaromete na vzletnih stezah. K sreči vsaj do trčenj še ne prihaja, kajti fantomska letala poletijo naravnost skoz druga letala, ki se znajdejo v njihovem zračnem prostoru, ne da bi potniki v teh drugih letalih kaj opazili; če pa že opazijo, jih potolažijo tako kot vedno: manjša turbulenca, fantje, nič nenavadnega, mirno kri in ugasnjene cigarete, prosim. Ampak evropske vlade so kajpak živčne in obrambni ministri kadijo kot Turki, saj na čisto nov način, na kakršnega jih ne PLO ne Libijci še niso privadili, ostajajo brez zračne in pomorske flote."

"Letala duhov," sem pokimal. "In kam je namenjen ves ta živahni promet?"

"Kam neki," je sitno rekla lady Lenore. "V Anglijo in na Škotsko, kam pa drugam."

Kar sapo mi je zaprlo. Kar videl sem, kako se v mojih duhovih dramijo klena narodnjaška čustva in kako jima lezejo po goltancu navzgor proti ustom, od koder bodo zdaj zdaj pljusnila naravnost v moje naročje ... Saj ne, da bi tujerodni duhovi lahko kakorkoli onečedili našo čisto škotsko kri z intimnim občevanjem, to je pač z naravo stvari skregano – ampak kdo nam jamči, da nam ne bodo zavdali kako drugače?

"K nam prihajajo," je zaskrbljeno pokimal kirasir. "Duhovi se zgrinjajo na Otok tudi skoz predor pod Rokavskim prelivom ..."

"Počakajta no malo!" sem vzkliknil. "Saj še ni dograjen!"

"In kaj potem?" je kirasir skomignil z naramnimi ščitniki, obrobljenimi z grozečimi repetnicami. "Saj so duhovi, mar ne? Fantomske ladje, fantomska letala, fantomski vlak v fantomskem tunelu ... saj se vse ujema."

"Prav nič se ne ujema!" je besno zavreščala lady Lenore. "Prav nič! Saj najpomembnejšega sploh še nisi povedal!" Preteče je približala mojemu obrazu tisto, kar bi bila v drugačnih okoliščinah njena glava. "Ali se sploh zavedaš," je jezno zasikala, "da v našem gradu *straši*?"

* * *

Bumf.

Je rekla vaza iz muranskega stekla, ko se je razletela na kamnitih tlakancih, kamor jo je bil zvrnil E. A., krokar, v obupnem poskusu, da bi zadobil prostost. Veliki ptič se je izkopal izmed škrlatnih črepinj, srfotal na preklado nad vrati, kjer si je s kljunom ravnal zmršeno perje, z okroglimi črnimi očesci hudobno motril Lenore in si postrani mrmral v brado nekaj nerazločnega. Prav mogoče je, celo zelo verjetno, da je bilo res: "*Nevermore*." Jaz sem medtem skušal potuhtati, kaj naj z informacijo, ki mi jo je vsillila blazna baronica.

V gradu straši, seveda, pa še kako. Straši že dobra tri stoletja, vse odkar je Cromwellov kirasir leta 1644 po zmagoviti bitki na Marston Mooru podlegel hudi zastrupitvi z alkoholom in je baroneso s sabljo obglavil ljubosumni soprog, ki jo je zalotil – ne, ne s konjušnikom – s konjušnikovo hčerko. Ampak Lenori tega kajpak nisem mogel reči. Ni tiste vrste ženska, ki bi prenesla opazke osebne narave. Sploh pa se mi je zdelo, da mi hočeta moja hišna ljubljenska dopovedati nekaj drugega, nekaj novega, nekaj drugačnega (saj poznate tisto ponarodelo Monthy Pytonovo: "*And now to something completely different,*" ne?) – da mi hočeta skratka dopovedati, da v gradu straši –

" – bolj kot sicer," je spravljivo rekel kirasir in Lenori masiral razburjena stopala. "Novega duha imamo. In to po našem častnem kodeksu nikakor ne bi smelo biti dovoljeno!"

* * *

"Poskakuje po podstrešni kamrici, v kateri je – res da samo enkrat, pa vendar – prespala Marija Stuart, škotska kraljica, in brenka na kitaro," se je pritožila Lenore.

"Poje v jeziku, ki ga živ krst ne razume, zdi pa se, da je nekaj o lipah, ki cvetejo kakor lani, in o priseganju na njegovo plavo kmečko kri, in o tem, da bi bil rad bel gumb na vratu svoje drage in da je to tako, kadar ljubi Bosanec," jo je dopolnil kirasir.

"Na njegovo kri? Bi bil rad? On? Spet brez premisleka brcaš v temo!" ga je srdito zavrnila Lenore. "Meni se krepko dozdeva, da je tale pritepenec *ona!*"

Kaj hujšega?!

"Pojdimo pogledat," sem predlagal.

Kirasir se je popraskal po čelu pod obodom strmo kovane čelade. "Menim, da naj bi se za vsak primer oborožili," je predlagal.

Misel na helebardo v Lenorinih rokah se mi ni zdela posebej posrečena. "Menim, da se ne bi," sem odločno rekel. "Če nima duh v rokah nič nevarnejšega od kitare, se lahko poskusimo, vsaj poskusimo obnašati kot pravi britanski gentlemani in diplomati."

"Kot *Unprofor?*" je zamrmral Cromwellov vojščak, prestrašeno, kot da ga sploh nisem pričal.

* * *

Šli smo pogledat tega skrivnostnega duha brez turistične vize. Previdno smo se plazili po strmih stokajočih stopnicah gor med počrnele škarnike. Stopal sem na čelu ekspedicije s težkim srebrnim sedmeroramnim svečnikom v rokah. Svečnik je iz križarskih vojsk pritovoril Fergus McFergus I. in nihče od danes živečih več ne ve, za kaj naj bi rabil; ampak kadar na njem plapola vseh sedem sveč, je kar koristen. Tudi britanska elektrika ni več tisto, kar je bila v viktorijanskih časih.

Narahlo sem odrinil cvileča vrata v malo, ampak seksi opremljeno spalnico Marije

Stuart, škotske kraljice, in pokukal noter.

Bila je – oh, kaj bi vam pravil! – da se ti pamet ustavi. Črni gosti kodri so ji padali na razgaljene rame. Gledala me je kot tista lisička med rožnatim resjem pod sveže zelenim pašnikom na severnem pobočju McFergus Hilla – kot tista lisička, zaradi katere sem pred leti na svojih posestvih strogo prepovedal vsake vrste lov. Na vsesplošno grozo drugih Fergusov McFergusov, ki me zdaj še bolj obsojajoče gledajo s svojih portretov. Nosila je tesne kavbojke in pas teh kavbojk je ležal tako nizko, da je bilo med njim in med kratko belo bombažno majičko, ki ji je komaj pokrivala čvrste, okrogle dojke, videti dobršen kos svilenega, ravnega trebuščka, pa popek, ki je bil kot popek vrtnice. Za mojim hrbtom je Lenore rezko vzdihnila. Sedmeroramni svečnik v mojih rokah je na brokatne stene mične spalnice metal čudno begave in drhteče sence. Pa še kaj drugega se mi je tudi treslo. Ona je veselo poplesovala, križala korake in se vrtela na konicah prstov s cinobrasto obarvanimi nohti ter tu in tam zapeljivo levantinsko zatrzala po strunah majhne, s srebrom in biserno matico okrašene tamburice, ki jo je pestovala na oblih rokah tik pod tistimi prelepimi prsmi – sem že omenil, da je imela fantastične prsi?

Prisrčno se nam je nasmehnila in ljubko zategnila:

"Hablan español, señores? Ali pa vsaj ladino?"

Rekli smo:

"A?", to je pomenilo "ne".

"Hebrejsko?" je povprašala. Obupano smo se spogledali. "Latinsko?" nam je skušala pomagati. "Zadnjega, ki sem ga slišal govoriti latinsko, sem nataknil na kol," je zagodel Cromwellov kirasir. "Pa kaj zlodja si zmišljuje, flenča zahojena?" je zarjula Lenore v najzlahnejšem doolittlovskem cockneyju. "Mirno kri, lassie," ji je pomežiknila moja (moja, res moja?) nova duhinja. "Če ne znate, pač ne znate. Se bomo zmenili pa po vaše, ne da, laddie?" In je pomežiknila še kirasirju.

S cmokom v grlu sem jo pobaral po imenu in upal, da bo rekla, kako si že vse življenje želi, da bi se pisala Fergus McFergus.

"Renana je moje ime," mi je pomežiknila. "Kdo pa si ti? In kaj počneš z menoro v rokah?"

"Oborožuje se," je zlobno rekla Lenore. "Saj se tudi ima za kaj." Nekje globoko pod nami, v kuhinji, je baronesina glava zaničljivo pljunila.

"Tole je menora?" sem nejeverno pogledal svečnik svojih prednikov. "Si prepričana?"

"Menda ja," je rekla in mi spet pomežiknila. (Dve : ena zame proti kirasirju, dobro, dobro ...) "Bom pa že vedela, saj sem Židinja: sefardska Židinja iz Sarajeva. Sicer pa sem tudi Schroedingerjeva mačka."

"Mačka je pa res," je priznavajoče rekel kirasir, in potem je rekel še: "Au!"

Človek bi domneval, da bosonoga ženska, pa četudi je brezglava baronesa, ne more povzročiti posebne škode, če trdo pohodi moško stopalo v jahalnem škornju. Ampak za duhove to očitno ne velja.

Lopnil sem se po čelu.

Seveda. To je bilo tisto, kar bi moral o duhovih vedeti že od vsega začetka.

Duhovi so Schroedingerjeve mačke.

"In zdaj naj mi nekdo prijazno pojasni – če seveda sploh še kdo opaza, da sem še vedno tu – " je žolčno rekla Lenore, "kaj je Schroedingerjeva mačka?"

"Schroedingerjeva mačka je čisto zaresen pojem iz kvantne mehanike," sem globoko zajel sapo (veliko je bo treba ...) in se vnaprej sprijaznjen z vsem najhujšim miroljubno podal na dolgo in zavito intelektualno tavanje. "To je muca, ki jo zapečatiš v škatlo ..."

"Ali ji daš zraven vsaj kaj mleka?" se je dobrodušno pozanimal kirasir.

"Mene so zaprli v zaklonišče," je pripomnila Renana. "In proti koncu smo jedli sol za posipanje cest, pomešano z živinsko krmo."

"V škatlo izvrtamo mikroskopsko majhno luknjo. Skoz to luknjico obstreljujemo mačko z elektroni ..."

"Zakaj neki, kaj pa je zagrešila?" je bil kirasir zgrožen in radoveden hkrati.

"Naj ti pojasni lord protektor!" je zasikala Lenore.

"Name so streljali z raketami," je navrgla Renana.

"Elektron mačko zadene ali pa tudi ne. Če jo zgreši, preživi, če jo zadene, muce ni več. Dokler ne odpečatimo škatle in se ne prepričamo, kako se živalca počuti, ne moremo vedeti, kakšna usoda jo je doletela," sem neomajno predaval dalje. "Normalni ljudje bi o mački, dokler je še v škatli, lahko kvečjemu rekli, da je živa ali mrtva. Ne pa tudi kvantni fiziki, razumete. Le-ti razmišljajo takole: ker je bil v poskus vpleten elektron, gre za dogodek s področja kvantne mehanike. Zato ga moramo presojati v luči verjetnostnega računa in o mački reči tole: dokler ne dvignemo pokrova škatle, je mačka petdeset odstotkov mrtva in petdeset odstotkov živa, hkrati obstaja v dveh prekrivajočih se oblikah energetskega valovanja – to pa v resnici ni nič drugega kot ..."

"Paradoks?" je predlagal kirasir.

"Ne," sva odkimala z Renano. "Nič drugega kot duh."

In tako sem tistega viharnega večera ob pomoči mlade sefardske Židinke iz Bosne razvozlal vprašanje o substanci duhov; vprašanje, ki mu niso bili kos ne Douglas Adams (čeprav je bil na dobri poti), ne papež in ne kardinal Ramsey.

Da ne govorimo o lordu protektorju in lordu Petru Rupertu Carringtonu, ki bo kmalu na lastni koži okusil, kako ti je pri srcu, če si malo živ in malo mrtev hkrati.

* * *

"Vsa Bosna je Schroedingerjeva mačka," je mirno rekla Renana. Po turško je sedela na posteljnih blazinah Marije Stuart, škotske kraljice (dobro so se ji podale), in kadila kirasirjevo pipo. Jaz sem čepel ob vznožju postelje in delal na tem, da bi se prebil še bliže. Kirasir se je kavalirsko umaknil med zavese pred okni.

E. A., krokar, je priletel na podstrešje in je z Renanine dlani krotko zobal drobcene miške.

Lenore je odvihrala v kuhinjo, od koder je na podstrešje prodiralo zvenčanje razbitega stekla in treskanje prevrnjenega pohištva.

"Iz Bosne ne bežijo več samo živi," je resno rekla Renana. "Tudi duhovi smo vzeli pot pod noge. Veste, namesto umrlih se rodijo dojenčki in porušene hiše je mogoče postaviti na novo. Ampak kadar rušijo mošeje in sinagoge, kadar ubijajo jezik in kulturo in pisavo, kadar umira narod, takrat tam tudi duhovi nimamo več kaj iskati."

"Ampak ti nisi muslimanka," je zbegano rekel kirasir. "Židinja si. Vojna v Bosni ni tvoja vojna."

Renana je – joj, kaj bi vam pravil, kako milo! – zganila z golimi rameni. "Misliš, da me je tisti orostrelec, ki me je vzel na muho, kaj vprašal o tem? Saj so vsi že tako otopeli, da še govoriti ne znajo več. Še to so pozabili, s kakšnim imenom jih je klicala mati. Zvečer se zvijejo v klobčič in zaspijo s puško med nogami; vedo, da morajo spat zato, da bi bili zjutraj dovolj čili za ubijanje. In ko se zbudijo, vedo, da morajo ubijati. Samo tega ne vedo več, *zakaj* morajo ubijati. Samo še prst na petelinu pregibajo, kot da bi edino ta še zmožel razmišljati. In prst razmišlja po svoje, drugače kot glava. Saj v tem je težava: duhovi ne moremo obstati v deželi, kjer ljudje ne zmorejo več govoriti, niti sami s sabo ne; niti v lastnih mislih ne."

"In vsa ta letala in vse te ladje ..." je zamišljeno povzel kirasir.

Renana je prikimala. "Točno. Bosenski duhovi smo jih ugrabili, da bi zbežali na varno. Kaj pa nam je preostalo drugega?" Grenko se je zasmejala. "Ko bi vidva vedela, kako so nas pričakali na letališču v Manchestru! Ob pristajalni stezi se je zbrala skupina duhov nemških častnikov, ki so med drugo svetovno vojno pomrli v bližnjem ujetniškem taborišču. In mednje se je pomešalo nekaj živih skinhedov in podobne brezposelne mladeži. Pokrili so se s kapucami, kakršne nosi Ku Klux Klan; s koničastimi kapucami z režami za oči, nad belimi haljami, ki segajo do tal. Nosili so goreče križe in prav goreče so nas naskočili z njimi. Bilo je precej ravsanja in precej okrvavljenih glav, policija pa sploh ni vedela, koga naj aretira, ker zaradi tistih belih ornatov ni mogla razločiti živih ljudi od duhov. Zato so s svojimi ščiti iz neprebojnega pleksistekla samo postavali v ozadju in povpraševali svojega sindikalnega poverjenika, ali jim bodo pri obračunu nadur šteli v dobro tudi statiranje."

"Pa zakaj," sem jo vprašal, "ste si za pribežališče izbrali prav Anglijo in Škotsko? Saj ste morali vedeti, kako zatohlo je pri nas – da sita vrana še nikoli ni verjela lačni?"

E. A., krokar, je kolcnil, od same ljube prenažrtosti cepnil na preprogo in sladko zaspal.

Renana me je pogledala, kot da mi pod lobanjo nekaj manjka. "Prišli smo zato, da bi vas kaznovali, seveda," je strogo rekla. "Poglej: vaš Carrington bi nam moral pomagati, pa nam ni. Vaš Owen bi nam moral pomagati, pa nam ni. In zdaj je prepozno. Pa čeprav se boste morda le naveličali igrati ravbarje in žandarje z nekimi

drugimi muslimani, tam v Iraku, in boste za spremembo poslali svoje pametne bombe v Bosno – tiste pametne bombe, ki znajo same presoditi, ali naj v napadeno hišo vstopijo skozi vrata ali skozi okno, pa še potrskajo prej – je zame in za sto enaintrideset tisoč drugih že prepozno. Najmanj, kar potemtakem lahko sploh še storite za nas, je to, da vsak po svojih močeh pomagata vsakemu posebej. Mi se moramo znajti sami – le zakaj za božjo voljo mislite, da bi moralo biti *vam* prizanešeno?!"

Hja no, gledano iz tega zornega kota ...

Renana se je razkošno zavalila na žametne blazine in sklenila roki za tilnikom (sem že omenil, da je imela prekrasne roke?). "Jaz sem zase že poskrbela," se je pretkano nasmehnila. "Saj mi boš pomagal, kajne?" je sladko zašepetala in mi pomežiknila s tistimi lisičjimi očmi, zaradi katerih jaz, Fergus McFergus IX., med vresjem in po sočnih zelenih pašnikih zalezujem samo še ženske.

* * *

In zdaj smo tam, kjer ni muh.

Zdaj vem, da so duhovi Schroedingerjeve mačke, in veliko koristi imam od tega.

V spalnico Marije Stuart, škotske kraljice, Renani zvesto nosim črno kavo in Cadburyjevo čokolado z rozinami. Prepustil sem ji tudi menoro in dovolj vžigalic, da lahko vsak večer prižge eno svečo več. Ko plapola vseh sedmero, jih utrne z dolgimi belimi prsti in začne postopek znova.

Kirasir se ji prav nesramno prilizuje. V najnovejši različici zgodbe o njegovem srečanju z Oliverjem Cromwellom do tega ni prišlo v samostanski kleti, ampak na nekem griču, kjer sta z ramo ob rami sedela vsak na svojem vrancu in možato zrla v jutranje meglice, ki so se vrtinčile nad bojno poljano. Potem ko je Renana odločno izjavila, da, dokler bo živa (živa?), nikoli več noče slišati ničesar več o bojnih poljanah katerekoli vrste, je spremenil taktiko in zadnjikrat sem ga zalotil s knjigo Tennysonovih pesmi v rokah; strumno je zrl predse in pridno kot šolarček ponavljal: "*In the Spring the young man's fancy lightly turns to thoughts of love ...*" *Young man's fancy*, prav zares! Hinavec.

E. A., krokar, stopiclja po podestu pred Renanino spalnico; ovit je v progast šal s svilenimi resami in slovesno doneče deklamira kadiš: "Adonaj Elohim, adonaj eho ..."

Lenore trmasto poseda v kuhinji. Glavo je položila h komolcu, na vrh mikrovalovne pečice, in v usta z zamorjeno, raztreseno kretnjo eno za drugo vtika prižgane cigarete. Kadar vstopim v kuhinjo, me začne obmetavati s *haggisom*. To morda ne zveni posebno grozljivo, ampak če bi *vam* v obraz priletela žolca iz ovčjih črev, bi nedvomno pri pričeli razumeli, kakšne muke prestajam.

Jan Zorec

Zmeda kromosomov

Zgodba iz črne kronike

Tudi pred dvema letoma je bil maj, mesec ljubezni, bikov in mladosti, dasiravno so se morali tudi stari ljudje zelo potruditi v želji, da pričakajo še junij. In ravno takrat se dogaja naša zgodba.

Državo in ljudi je jemal hudič, gospodar Satan je polno zaposlil svoja ponorela pomočnika Luciferja in Belcebuba, strašljivi pentagram je visel nad glavami grešnih človeških dušic.

Lahko bi rekel, da sta delala celo nadure, ko sta iskala primerne osebkke za svoje mračno kraljestvo zla, naslade in laži.

Materiala pa je bilo povesod na pretek.

Maj je bil tudi čas, ko je doktor Novak doživel najbolj nenavadno izkušnjo – do tedaj. Rekel bi, že kar morbidno izkušnjo. Resda mu je malce pomagala tudi genetika, a kaj, ko smo ljudje tako zmedeno povezane celice. Vsak delec sili nekam po svoje, leze narazen in razpada, samo da mu ni treba biti usklajen in celovit, smiselno povezan in trezno razmišljujoč.

Nekega dne v maju je dobil dr. Novak na svojo secirno mizo prikupno mladenko dolgih svetlih las in lepo oblikovane golenice. Dr. Novak je bil kar zadovoljen s svojim poklicem, pravzaprav se je nad njim navduševal že kot deček, ko je rezal in mrcvaril žabe ali mačke, da bi se na lastne oči prepričal, kaj je notri, kako je to v resnici videti. Ni preveč verjel risbam, ki si jih je ogledoval v anatomskih knjigah.

Žena dr. Novaka pa je jasno in vztrajno izražala gnus do njegovega poklica, tako da mu je že kmalu po poroki prvič očitala:

- Grozno, le kako lahko režeš ljudem lobanje!
- Saj so že tako mrtvi, ji je rekel.
- Kaj pa duša? Se sploh zavedaš, da ima človek tudi dušo?
- Ta pa ni občutljiva na skalpele, po mojem je nič ne boli!

- A recimo, da je kdo še živ, ko pride v tvojo klavnico! Da se mu je samo trenutno ustavilo srce, ti pa mu lepo vzameš možgane ven.

Upravičeno je imel dr. Novak svojo ženo za zelo tečno.

Znorela je vsakič, ko je njun sin privlekel domov kakšen mrtev primerek dvoživke, ptiča, malega sesalca.

- Da se mi ne dotakneš te gnusobe! bi zakričala. Hotela je, da bi njen sin postal pravnik. Dr. Novak je vselej pomislil, da pravzaprav ni velike razlike.

Praktično je bil dokaj nezadovoljen z izbrano enoto ženskega spola, ki je nosila njegov priimek. Tudi spal je z njo le takrat, ko je bilo to nujno potrebno: za njen rojstni dan, dan republike ali za božič.

No, tistega dne v maju, ura je bila že poznopopoldanska, so mu dostavili iz prosekture mrtvo blondinko, da ji zarezhe nad očmi. Le-te je imela še odprte, pravzaprav le desno v celoti, levo je bilo v krču napol priprto, kot bi mu mežiknila.

Nekaj porogljivega je bilo v tem pogledu, nekaj strupenega in hkrati vabečega, zdelo se je, da ga njen pogled vabi v katarzo in konec dolgega hrepenenja.

Dr. Novak je bil sam v secirni dvorani, vse sestre so že odšle domov, da nahranijo svoje male otročičke, da pomijejo okna in odidejo k svojim prijateljicam na klepet.

On ni imel pretirane želje, da bi odšel, namesto tega je pogledal na listek, ki je visel z mrtvega nožnega palca blondinke. Preminula ženska je bila Laura Conti, stara osemintrideset let, dr. Novak je hitro izračunal njeno starost iz datuma, hkrati je pomislil, da je toliko star tudi sam; vzrok smrti rahlo čuden: ustavilo se ji je srce zaradi šoka.

Še enkrat je pogledal njen bledikasti obraz, nato pa vzel v roke zdravnikovo poročilo in začel brati.

In takrat je dr. Novak zvedel, da je bila Laura Conti medij, srednik med živimi in mrtvimi, skratka, globoko spiritualistična duša, ki je na zamračenih seansah izzivala gospodarja smrti, da za trenutek izpreže svoje podanike z voza večnosti in jih vrne v njihovo prvotno okolje.

Za našo zgodbo niti ni toliko bistveno, da je bila Laura po poklicu trgovka v butiku z erotičnimi pomagali, da se je sedem ur skrivala med gumijastimi lutkami za napihniti, obdana s plastičnimi organi vseh barv in velikosti. V glavnem pa se je Laura ukvarjala z duhovnimi, ezoteričnimi stvarmi, saj je dandanašnji le malokdo zadovoljen s svojim poklicem.

Dr. Novak je z veseljem prebral nekatere podatke iz njenega življenja, zdaj seveda bivšega - ampak tukaj je tudi duša, bi ga poučila žena.

In kaj se je zgodilo prejšnje noči z Lauro?

Prsti so se dotikali prstov, le potne srage so kazale sicer prikrito nervozo prisotnih, energija se je pretakala od človeka do človeka, krog je bil sklenjen. Mir in koncentracijo je kazil le veter, ki se je zaganjal v nočne šipe. Gospodično D. je hipoma postalo silno strah, ko je Laura začela govoriti z glasom njenega mrtvega očeta. V kotu sobe, kjer je visela dolga zavesa, se je pojavila prosojna postava in lebdela kakih

dvajset centimetrov od tal.

In tu se je pretrgalo. Laura, ki je bila v transu, je naenkrat padla vznak in seveda pretrgala krog.

Nekdo je prižgal luč, bleda postava je izginila in vsi so se zgrnili okrog Laure, ki je obležala na zelo dragoceni perzijski preprogi.

Naprej je bil postopek rutinski, saj Laura ni kazala znakov življenja. V cvetu srednjih let se je znašla na secirni mizi patologa dr. Novaka.

* * *

Tu se moram vmešati tudi sam, že zaradi jasne narativnosti zgodbe, če ne zaradi blaženega samoljubja.

Malo pred tem usodnim dogodkom, ki vam ga mislim razkriti, sem nekajkrat ljubimkal s tisto tečno ženo dr. Novaka, a zame seveda ni bila tečna, vsaj ne, ko sva se spoznala. Nisem bil ne patolog in ne pravnik, le navaden pisun, brez denarja in pretiranih ambicij. Njej je bilo ime Ana, še danes ji je tako ime, in očitno je rada varala svojega gospoda zdravnika, kajti sicer ne vidim razloga, da je pobrala ravno mene za svojega posteljnega partnerja. Tako sem se včasih že ob osmih zjutraj prikradel v njuno stanovanje, moram pa priznati, da mi je včasih skuhala celo kosilo.

Ona je bolj redko prišla v moje najeto stanovanje, ker sem imel po pravilu vse umazano in polno pajčevin pod stropom, Ana pa je imela tiste meščanske navade, ki smo jih svoje dni tako prezirali. In tudi smisel za higieno stanovanja.

Kasneje, ko ji je mož nakopal sramoto za vrat, me je zapustila, jaz pa sem vselej mislil, da je bila razlog vsa tista umazanija. A pomembno je, da mi je Ana takrat vse povedala iz prve roke ali iz prvih ust, z lastnim jezikom!

In zdaj – kar se tiče Laure Conti in njenega spiritualizma. Kasneje se je izkazalo, da je bila navadna šarlatanka, ki je za svoje sredniške ekshibicije strankam kar lepo zaračunala in, prosim vas, kdo pa danes ne želi govoriti s svojim mrtvim dragim!

In takrat, ko se je v resnici pojavila prikazen, lebdeča v zraku, je Lauro od samega šoka in strahu zadela srčna kap, drugo pa že poznamo. Najslabše je, če človek ne verjame v tisto, za kar se pretvarja, da verjame.

* * *

Dr. Novak je malce konspirativno gledal v priprto oko dražestnega trupla pred sabo in zdelo se mu je, da ga pogled vabi, da preverja njegovo naravo.

Začuda je Laura ležala na svežem in opranem prtu, to v tisti patologiji ni bilo v navadi. Osebe je imelo povsem nihilistično stališče do tega problema: za mrliča so dobre tudi umazane rjuhe. Dr. Novak je privzdignil belo rjuho in se zagledal v rožnato nogo prisotnega trupla. Nato je pogledal proti kirurški žagi, s katero je že tolikokrat prerezal lobanje, a pogled mu je spet hitro zdrsnil na Lauro. Vse naokrog je bil mir

in tišina, nihče ni motil njegove zamaknjenosti.

Zdaj jo je povsem odkril, da je njen suhi životek zablestel v vsej svoji veličini in privlačnosti.

Kaj se je takrat dogajalo v glavi dr. Novaka, ve le on sam, končno je tolikokrat opazoval možganske reakcije na EEG.

Pobožal jo je po dojki, še vedno je bradavička štrlela malce navzgor. Z dlanjo je drsel po njenem hladnem telesu in verjetno je mislil, da je prava škoda razrezati tako lepo oblikovano telo.

Ženi Ani je kasneje povedal, ona pa meni, da se je tisti trenutek usodno zaljubil v Lauro Conti, da se mu je sama smrt tako zelo zazdela podobna življenju, da se je meja med živim in neživim povsem zabrisala – skratka: Laura se mu je zdela kot živa in to so mu dokazovali tudi hormoni in žleze.

Danes bi lahko pripomnil, kako zelo izvirno stališče je imel doktor do te zadeve. Podzavestno je zaslutil resnico.

Zaslutil je še neko drugo resnico o sebi: da se namreč malce razlikuje od drugih primerkov vrste homo sapiens.

In odpel si je usnjen pas, ki mu je držal hlače nad boki; pas, ki mu ga je kupila žena na neki nedeljski veselici. Potem je strokovno otipal vagino Laure Conti in sploh ni opazil, da ima na rokah še vedno gumijaste rokavice, zaradi higienskih razlogov namreč.

Seveda ni mogel s temi rokavicami občutiti vlage, ki je tako ali tako ni bilo.

Začudil se je, ko je videl, kako nabrekel penis ima, pri ženi se mu kaj takega že dolgo ni zgodilo.

Hormoni so ga začeli izdajati. Počasi in previdno je zlezal na mrtvo telo Laure Conti, ni želel biti preveč neroden, da bi kot slon z vso težo padel na ubogo žensko. Nekaj podobnega mu je pred časom očitala draga ženica, namreč, da je tak kot slon, ko se zavali nanjo. Pa je tehtal komaj devetinsedemdeset kilogramov.

Mu je pa ta očitek ostal v glavi za vedno.

Mimogrede naj povem, da Ana meni kaj takega ni nikoli očitala, tehtal sem le petinšestdeset kilogramov, ha.

No, po mojem dr. Novak tisti trenutek ni mislil na maj, na bike in tudi ne na ljubezen, delovale so le biološke funkcije.

Mrtvi Lauri je razširil nogi, to verjetno ni bilo enostavno. Nato je začel opravljati postopek, ki zanj že dolgo ni bil več rutinski. Delal je bolj po spominu na podobno opravilo lanskega božiča, ko je moral gledati pod sabo obraz svoje žene.

Z razliko, da je bila imenovana živ material, pa naj se še tako grdo sliši. Zdaj je moral malce improvizirati!

Z veliko muko je počasi penetriral v vse tiste mišice in tkivo, ki ga je počasi zapuščala naravna barva.

Moral je pretrpeti tudi kakšno bolečino, a ko si v nebesih, ne misliš na pekel. Seveda ga je ta zvesto čakal.

Če se lahko za hip vmešam še z eno pripombo, pa tudi bralec že komaj čaka, da si malce oddahne od tako gnusnega opisovanja. Vsak trenutek se bo sklenil prvi del zgodbe, še nekaj stavkov in pričel se bo drugi del. A nihče vam ne jamči, da nam bo patologija človeške rase prizanesla. In kmalu vam bom povedal drugo čudno zgodbo, ki bo za nekatere ravno tako morbidna in gnusna kot pričujoča. Moram pa poudariti, da sam nisem nič kriv, ne odgovarjam za to, kar mi je govorila Ana Novak, žena, zdaj že lahko rečem, nekrofilskega zdravnika.

Seveda mi alibi v vsakem primeru prav pride.

Vrnimo se še malo k junaku naše zgodbe. Šele ko je pobožal Lauro Conti po njenih svetlih laseh, je opazil gumijaste rokavice. To ga je šokiralo. Še nikdar prej ni občeval z rokavicami na rokah, tudi z usnjenimi ne. Z zobmi si je povlekel rokavico z leve roke, takrat pa je začutil, da se bliskovito bliža čas, ko bodo milijoni malih belih kačic začeli iskati pot v rodovitno zemljo. No, karkoli že tisto je.

Tako ni imel časa, da bi slekel še drugo rokavico.

Tisti trenutek se je zgodilo še nekaj pretresljivega, kar je dr. Novaku vzelo sapo in kasneje še marsikaj drugega.

Laura je na stežaj odprla tisto priprto oko in se mu zagledala naravnost v oči, njeno telo se je sunkovito premaknilo in iz njenih pljuč se je izvalila silovita sapa, da je dr. Novaku prekrila ves obraz in mu zlezla v nos. Dah je imel še malce vonja po mrličih, a vseeno, Laura je začela dihati. Ne bodimo malenkostni.

Kasneje je dr. Novak novinarjem izjavil, da je takrat prvič od blizu videl v nebesa!

* * *

Tako, dragi bralci, na polovici zgodbe smo. Seveda je to mišljeno v fabulativnem smislu in pomensko, ne pa glede na količino stvari, ki jih še imamo povedati.

Drugi razlog mojega osebnega vmešavanja v tole zgodbo je tale: nekaj časa sem bil sosed že omenjene gospodične D., one, ki je na spiritistični seansi želela govoriti s svojim mrtvim očetom, a ji to žal ni uspelo.

Njenega polnega imena ne bom napisal zaradi morebitnih neprijetnosti in tožbe, ki bi utegnila doleteti spodaj podpisanega. Nameravam namreč nekaj povedati o njej. To, da je bila lahkoverna duša, ki je nasedla šarlatanstvu Laure Conti – to je jasno. Bila pa je tudi ženska, ki bi jo določeni psihiatri označili za psihotično osebnost. Saj veste, razcepljeni jaz, nevroze, psihoze in podobne diagnoze.

Za nekatere je imela shizofrenijo, za druge je bila alkoholik, za tretje se je malce asocialno obnašala. Zame pa je bila sosedka, ki je živela v sobi poleg moje. To je bilo dejstvo, ravno tako kot to, da je bila sodelavka Ane Novak, moje kasnejše ljubice. Na ta način sem tudi spoznal Ano. Kako je svet majhen.

Pravkar sem pomislil, da je to že drugi razlog, da gospodična D. nastopa v tej zgodbi. V bistvu nič kriva duša malega človeka, le z malo drugačnim delovanjem možganov ali z drugačno percepcijo stvari – pa se že pojavi v zgodbi, povezana z ženo

patologa nekrofila in povezana z nekom, ki hladno in preračunljivo, na videz brez čustev, poroča o dejstvih.

Seveda potem, ko je že drugič pristala v psihiatrični ustanovi, gospodične D. niso več sprejeli nazaj v službo, a Ana Novak jo je še vedno tu in tam obiskala. Zelo predčasno so jo upokojili, stara je bila le petintrideset let. Lahko si mislimo, da tudi njena invalidska penzija ni bila bogve kaj!

In če sem prej omenil, da sem bil zgolj sosed gospodične D., sem se rahlo zlagal. To pa zato, ker me je sram pogledati v detajle najinega sosodstva. Končno je veljala za moteno osebnost.

Pred leti, v času, ko ji je umiral oče, in potem, sva vzdrževala nekakšno seksualno razmerje. Bila je v garsonjeri zraven moje, bila je neporočena, blizu je bilo, mene pa je tako ali tako zapustila žena že pred letom. Gospodična D. je bila v bistvu privlačna, dasiravno je bila toliko kot jaz, zraven tega pa jemala tablete moditen in včasih lorazepam, nevroleptike torej. Zanalasč sem imeni teh sintetičnih tablet napisal z malo, da se ve, kako niso pol kurca vredne.

Dokler mi ni predstavila dotične Ane Novak, ko je ta spet enkrat prišla na obisk, sem tu in tam spal z njo. Bila je osamljena, oče ji je umiral, imela je nizke prihodke, večkrat me je povabila na kavo, čeprav sva potem pila vodko ali pa pivo – vse to so bili razlogi, da sva se nekako spečala skupaj, čeprav ni šlo za veliko ljubezen. Pa tudi sam sem bil tiste čase osamljen, to že moram priznati. Jaz sem jo doživljal kot robota, v postelji, mislim. Naredila je vse, kar sem ji rekel, kot ne bi imela svoje volje. Ampak takrat še nisem vedel, da so jo označili za shizofrenika. Malo sem jo vseeno imel rad in nisem bil ravnodušen do njene usode. Kasneje sem jo celo obiskal v bolnici za duševne bolnike, ji poklonil knjigo Golo kosilo in kilo pomaranč.

A v postelji je znala biti zabavna.

Nekega večera je pripeljala k meni Ano in vseč mi je bila na prvi pogled. Ana je govorila o svojem možu zdravniku, da so mi vsi upi splahneli, gospodična D. pa se je obnašala, kot bi bila moja žena, lezla mi je v naročje, se privijala k meni in me hotela celo poljubiti. Ampak tisto noč sem se znašel v postelji z Ano, gospo zdravnikovo, gospodična D. pa je zaspala pod težo alkohola in kemičnih pripomočkov. Nisem imel slabe vesti, tako nisem bil čustveno navezan na nikogar, odkar sva se razšla z ženo.

Naslednjega večera so jo odpeljali na nevropsihiatrijo. Zažgala je namreč pol stanovanja, na mizi je začela kuriti svoje tablete nevroleptike in se pri tem opijala. Mene ravno ni bilo doma. Kmalu je zagorela lesena miza, gospodična D. pa je gledala v ogenj in se na glas smejala. Drugi sosedi so pogasili ogenj in poklicali psihiatrijo.

Malom sem se čutil krivega, ker sem zlezal v posteljo z Ano, njo pa zanemaril. Bog ve, kaj se lahko rodi v bolnih možganih.

Takrat sva z Ano Novak že začela priležniški ples, ki sem ga opisal v začetku te zgodbe. In tudi nisem mogel biti odgovoren za genski ustroj možganskih celic, saj nam povzročajo same težave, niti svojih, kaj šele sosodovih.

* * *

To se je zgodilo dva meseca, preden je dr. Novak na samosvoj način oživil lepo Lauro Conti!

Pazljivi bralec bo zdajle rekel, da usoda gospodične D. pač ni tako pomembna za to zgodbo, da smo se malce oddaljili od fabule. Odgovoril bom, da je to samo videz, resnica pa se skriva v neizrečenem. Umiram v vseh tistih neizrekljivih in zamolčanih stavkih, ki so nam prizadejali največjo bolečino.

Drugi del naše zgodbe se dogaja dve leti za tistim majskim popoldnevom, ko je dr. Novak končno zadovoljil svoje avtentične nagone. Že sem omenil, da ga je pekel zvesto čakal.

Na zadnji strani zgodbe bo fizično mrtva le Laura Conti, dr. Novak bo umrl v poklicnem smislu, odvzeli mu bodo namreč dovoljenje za opravljanje zdravniške prakse in ga postavili pod nadzor državne institucije. Preživeli, več ali manj, pa bomo preostali udeleženci te črne kronike: Ana Novak bo do konca svojih dni nosila madež in sramoto zaradi moža, gospodična D. bo vse bolj padala v osamljeno omamo, imeli jo bodo na kemoterapiji in pričakujem, da bo končno storila samomor.

Kaj se je dogajalo z Lauro potem, ko ji je dr. Novak čudežno vdihnil življenje? Bila je srečna, da je preživela, dr. Novak ji je že naslednji dan izpovedal ljubezen, se opravičil za dejanje, rekel je, da je bilo močnejše od njega. Rekel je, da se bo ločil od Ane, brž ko bo to mogoče.

Lauri je bila vseh misel, da bi živela z zdravnikom, pomislila je, da bo potem lahko pustila službo v tisti trgovinici in se v celoti predala duhovnim stvarjem. Takrat seveda še nihče razen njiju ni vedel za opisano dejanje.

Vse je prišlo na dan šele v marcu, dve leti kasneje, iz tistega časa je namreč drugi del zgodbe. In novinarji kronisti so zgrabili vest kot lačen pes svežo kost. V časopisih so se pojavili bombastični naslovi: PATOLOG OŽIVIL MRTVO DEKLE! Bila pa so tudi namigovanja kot tale: JE BILA L. C. INTACTA?

V preiskovalnem postopku je seveda moral dr. Novak sam razkriti vso zgodbo in glavna teza njegove obrambe je bila, da so za vse krivi kromosomi.

A dejstvo je, da je bil dr. Novak od tistega maja naprej najsrečnejši človek na svetu, in to skoraj dve leti, to končno tudi nekaj pomeni. Vsa hrepenenja so se mu uresničila, spet se je počutil moškega. Ločil se je od žene in zaživel s svojo ljubo Lauro, seveda je včasih šel obiskat sina.

Še naprej je rezal lobanje mrličem, dokler ni končno tega usodnega marca postavil pod mikroskop lastnih možganov.

* * *

Tako, prišli smo do tretjega razloga mojega osebnega vmešavanja v zgodbo. Ta je poklicne narave. Zgodbe nisem mogel kar prepustiti neukim peresom pisunov črne

kronike. Vsi detajli, ki mi jih je povedala Ana, so morali najti mesto v določeni pripovedni celoti.

Če je takole čuden primer sploh lahko celota. Vendar tipično literarnih zgodb, ki se zgodijo v resničnem življenju, ne smemo prepustiti raznim poročevalcem. Verjetno je nizkotno omenjati dejstvo, da bom zaradi nekrofilskih nagnjen dr. Novaka lahko še dva tedna preživel ob pivu in cigarah.

Ko sem prej omenil, kdo vse bo preživel na koncu zgodbe, sem pozabil omeniti svojo malenkost. Za zdaj sem tudi jaz preživel, bolj po inerciji in tudi zaradi občutka odgovornosti, saj moram zapisati še zadnje dejanje, veliki finale svoje dispečerske naloge.

* * *

Smo torej v zadnjih dneh marca leta Gospodovega. Prebuja se narava, zunaj sije sonce, metulji cekinčki že letajo mimo mojega okna. Kako lepo je opazovati ta živa bitjeca. Ravno se je siv molj zagrizel v mojo srajco in ne kaže namere, da bi odnehal. A naj mu bo, tudi molji morajo jesti. Saj imam še dve srajci. Zadnje čase nimam podatkov, kaj se dogaja z gospodično D., ker sem se preselil v drugo stanovanje. Pred odhodom sem temeljito počistil pajčevino, ki se je razrasla po stenah in stropu do mej, ki presegajo celo mojo domišljijo. A ne maram, da bi o meni grdo govorili.

Tudi Ane Novak ne videm več, verjetno se je kam skrila s svojo samoto vred. Naredil sem obračun s preteklim življenjem, nekakšno bilanco uspehov in padcev, in ne morem biti preveč navdušen.

Preostane mi še samo, da zapišem zadnji del zgodbe o dr. Novaku. Potem si bom zares oddahnil.

Rekel sem že, da je ujel še zadnji dve leti sreče. Tega marca pa je naredil napako, iz zanesenosti je pozabil na pravilno doziranje. Ker je imel dr. Novak občasne napade prepričanja, da je tudi znanstvenik, je delal poskuse na Lauri. In to poskuse najbolj intimne narave.

Verjetno so splošno izobraženemu bralcu znani anestetiki kot eter, kloroform ali kokain, manj znani pa so pripravki tega zadnjega: novokain ali perkain. Ravno ta sredstva je dr. Novak uporabljal pri svoji umazani raboti.

Ko sta šla v posteljo, je dal Lauri lokalno anestezijo, da je bila potem malce omrtvičena. Saj se vsi spominjate puljenja zob. On pa je bil vse bliže nebesom, čeprav zdaj vemo, da so bila le krinka pekla!

Vse pogosteje je delal te poskuse z Lauro, tako da bi lahko njuno spolno življenje označil z besedami: DELNO OMRTVIČENO.

Še danes ne razumem, zakaj dr. Novak ni bil sposoben spolno občevati kot vsi normalni ljudje: trikrat na leto, in to z živimi rokami in nogami, z ženskim subjektom kot povsem prisotnim antropomorfnim bitjem.

Krivi so bili kromosomi. Kriva je bila mladost, krivi so bili vas zagledani zdravniki.

Krive so bile sanje.

Laura Conti je čedalje pogosteje med parjenjem izgubljala zavest, ker jo je omrtvičil od pasu navzgor, da so lahko tiste spodnje mišice delovale kot čaj ob petih.

Tega večera v marcu pa se je dr. Novak malo zajebal. Laurin organizem je bil že solidno zastrupljen s kokainom, sploh zato, ker je sčasoma moral zviševati doze, če je hotel videti v nebesa. Dr. Novak je ljubeče zabodel iglo v modrikasto žilo Laurino, jo nato dvignil in nesel v posteljo. V hipu je Laura padla v komo, in to že drugič v dveh letih. V roku četrtr ure je bila že mrtva. Ne vem, kaj bi zapisal: v žalost ali v veselje dr. Novaka!

* * *

Pri obdukciji njenega trupla so kasneje ugotovili, da je imela v sebi toliko droge, da bi zadostovala za deset narkomanov.

Še danes ne vem, ali je Laura sploh kaj imela od teh sprevrženih spolnih odnosov. Se je sploh česa spominjala?

Seveda so dr. Novaka obtožili preišljenega umora, postopnega zastrupljanja Laure Conti. A so ga psihiatri spoznali za neuravnovešeno osebnost, ki je nevarna družbi, in ga namestili v primerno ustanovo. Tako je le nekaj mesecev prebil v preiskovalnem zaporu, nato so ga prepeljali direktno v pekel.

Nekega dne ga je v celici obiskal sam Belcebub, maskiran v novinarja črne kronike. Vedel je, da je našel voljno dušo za svoje mračno kraljestvo zla, naslade in laži. Z gospodično D. je že zdavnaj podpisal pogodbo, uspešno je zalezoval tudi Ano Novak. Vedel je, da mu zmaga ne more uiti, da bo njegov gospodar Satan zelo zadovoljen z opravljenim delom. Nonšalantno je izvlekel beležnico, kot da misli kaj pomembnega zapisovati. Iz oči so mu sijali bliski in krvoželjnost, nad svojo zmago se je oplajal kot mrhovinar nad razpadajočim truplom.

Duša dr. Novaka je bila končno njegova last.

Vedel je, da ima pred sabo zgodbo leta, da bo naklada njegovega peklenškega časopisa narasla za trideset odstotkov.

"Hočem, da bo vse, kar napišete, čista resnica," je rekel dr. Novak.

In glej čudo: ne vem, kaj se je zgodilo v pokvarjeni duši peklenškega odposlanca, da je tokrat izpolnil obljubljeni.

A. Mrvar

Iskanje svetega grala

Moja zgodba je preprosta, podobna toliko že pripovedovanim. Rodil sem se na samotni kmetiji nad znanim gorskim letoviščem. Starša sta bila že precej v letih, ko jima je Bog naklonil mene kot edini blagoslov. Mama me je rodila sama, medtem ko je oče po drči v gozdu nad hišo v dolino spravljal les. Njenega vpitja ni slišal, še manj seveda moj piskajoči glas, s katerim sem dajal duška svoji prvi življenjski pustolovščini. Ko se je vrnil domov in v okrvavljeni postelji zagledal izčrpano mater, ob njej pa mene s pregriznjeno popkovino, je najprej stopil v kuhinjo in zvrnil dva kozarčka domačega žganja. Nato si je odrezal kos slanine, in ko je prišel nekoliko k sebi, se je z njim med zobmi ter s kunjjo v roki vrnil v sobo. Pobrisal je po tleh in zamenjal rjuhe. Zatem je stopil do najbližje sosede.

V šoli mi ni šlo najbolje, vendar me doma zaradi tega niso preveč trdo prijemali. Važno je bilo, da sem hodil na pašo in z očetom, ki se je vidno staral in vsega ni več zmoget sam, v gozd. Včasih se nama je pridružila tudi mati. Priganjala je konja, medtem ko sva z očetom s tistimi nevarnimi gozdarskimi cepini poravnavala hlode. Nekega dne je pod menoj nenadoma počilo; spod nog se mi je speljal hlood in padel sem vznak. Zaslišal sem neko čudno votlo lomljenje, nato nekakšen vzdih in zatem nič. Pobral sem se in zagledal očeta ter mamo, ukleščena pod hloodom. Oče je bil brez zavesti. V naročju je objemal cepin in njegova okrvavljena ost mu je štrlela zadaj iz hrbtenice. Mama me je gledala s široko odprtimi očmi. Po Jošta pojdi, mi je trdo velela. Nato je za trenutek zaprla oči, kot da si hoče odpočiti, me ponovno pogledala s tistim pogledom in z enakim glasom kot prej ponovila: po Jošta pojdi. In nato čez čas še enkrat isto. V tem trenutku me je minila otrplost, ki je doslej hromila moje ude, in stekel sem v dolino po pomoč. Ko smo se s traktorjem vrnili na kraj nesreče, sta bila oba že mrtva. Pri svojih dvanajstih letih sem bil ravno dovolj star, da sem začutil pomembnost dogodka.

Dali so me v rejo nekim daljnim sorodnikom, pa se pri delu nisem preveč izkazal. Ponoči so me zbudale široko razprte mamine oči, njen trdi glas, okrvavljena konica, ki je štrlela iz očetovega hrbta. Na paši sem se zgubljal v svoje misli, ki so me vrtinčile

proti točki v zemlji med mojima stopaloma, in zaupane mi krave so s stoično modrostjo zahajale tja, kamor ne bi smele. Sklenili so me dati v internat, to so najbrž nameravali že od vsega začetka, pa si niso upali, ker so se bali strupenih jezikov v vasi.

Nekako sem se pretolkel skoz osnovno šolo in namenili so me nekemu mizarju za vajenca. Les mi je bil v krvi in dobro mi je šlo. V mehko smrekovino sem zarival dleto, razmikal tanke celulozne lamele, prisluškoval suhemu pokljanju hrapave tvarine in mislil na ost v očetovem hrbtu. Oba, oče in mama, sta bila nenehno z menoj, čeprav sem vedel, da ju ni več. Ko sem nanašal lepilo na tiste konce lesa, ki so imeli priti skupaj, mi je prihajalo na misel negibno očetovo telo, ki s tistim železom v sebi nekako ni bilo več oče. In kadar sem proti mizarju skoz cirkular potiskal desko in tik pred režečo pošastjo odnehal ter pustil, da jo je mojster povlekel k sebi, sem v sebi začutil tisto vabljivo breztežnost lebdenja, ki sta ji sledila moj trdi padeč in nesreča mojih staršev.

V meni je počasi nekaj raslo in se nabiralo. Nisem natanko vedel, kaj. Prebujal sem se sredi noči in z rdečimi očmi prebadal temo nad seboj. Kako to, sem se spraševal, da si ju želim in da bi hkrati rad, da me pustita pri miru? Kako, da ju ni več in da kljub temu še vedno sta? Zakaj sta zdaj, ko ju ni več, nenehno pri meni? Ali to, da si mrtev, ne pomeni, da te ni več, ampak da si hkrati na dveh koncih in na nobenem zares? Takšna in podobna vprašanja so mi cefrala mojo mlado pamet, dokler mi ni neka nezgoda (ali naj raje rečem: srečno naključje?) v mojo begajočo temo poslala vsaj rahlega žarka razumevanja. Nekoč, ko sem zopet zamišljeno potiskal les proti mizarju, se nisem pravi čas ustavil in z roko sem desko pospremil na cirkular. Mojster je žago v trenutku ustavil, vendar je rdeča kri na stropu že zarisala razpršeno sled moje nepazljivosti. Pobegla dlan je bila povsem razmesarjena in morali so mi odrezati roko v zapestju. Tisti sorodniki, ki so me dali v uk k temu mizarju, so me hodili s slabo vestjo obiskovat v bolnišnico in moje nezanimanje zanje so si najbrž razlagali kot zamero. Jaz pa sem bil samo prvič po daljšem času zopet miren, saj sem našel vsaj rahlo sled odgovora na moje nočne more. Vedel sem, in z lastnimi očmi sem lahko videl, da nimam več dlani in prstov, pa vendar sem jih čutil tako živo in nezmotljivo, kot sem čutil prste in dlan zdrave roke. Tedaj se mi je prvič posvetilo, da se z mamó in očetom, ki ju ni več, pa kljub temu na neki način tudi sta, ne dogaja nič nenavadnega, ampak da se vse stvari na svetu ravnaó po nekih trdnih pravilih, meni sicer še neznanih, vendar po svoje dovolj očitnih. Zdaj sem vedel, da ta pravila so, in če jih človek zares neutrudno išče, sem si mislil, jih nekoč najbrž doume.

Ko so me odpustili iz bolnišnice, sem se vrnil v internat in se vpisal na srednjo šolo. Sorodniki so si oddahnili, saj so se najbrž bali, da me bodo – invalida – dobili na grbo, zato so me podprli z vsem potrebnim. Sprva mi je bilo težko, saj sem moral nadomestiti zamujeno znanje preteklih let. Toda globoko v meni je bila neka nenasitna žeja in kmalu sem po uspehu ne le dohitel sošolce, ampak sem jih celo presegel. Po treh letih sem preskočil zadnji razred in se vpisal na fakulteto.

Najprej sem študiral filozofijo in psihologijo, vendar sem hitro opazil, da mi ta

študij ne bo ublažil krika, ki me je metal iz postelje. Poglobljaj sem se v Spinozo ter Hegla in ob Kantovi filozofiji naletel na sled, ki pa se je kmalu povsem zabrisala. Nisem je več našel v Rorschachovih testih, še manj v materialistični filozofiji, za katero se nisem zanimal, vendar je bila obvezna zaradi političnih razmer v državi, ki me ni niti najmanj zanimala. Po dveh letih sem študij predčasno (z odliko, seveda) končal in se vpisal na antropologijo ter jezike. Ker mi je ostajalo še nekaj časa, sem hodil poslušati tudi predavanja iz računalništva. To me je najbrž napeljalo, da sem potem, ko sem oddal diplomsko delo iz Schelerjevega pojmovanja človeka, presedlal na molekularno biologijo ter subatomske fiziko. Programiral sem računalniške simulacije, s katerimi sem skušal priti do primarnega vzorca materije, ki bi se ponavljal, vendar mi ni uspelo. Nisem mogel dognati, kaj je bilo temu krivo: moji napačni izračuni, slaba strojna oprema ali morda sam Bog, ki je ob stvarjenju sveta pozabil v njem pustiti tudi vzorec vsega, kar je. Potem sem se spomnil svojih staršev in izkušnje z manjkajočo roko, in ker mi boljši računalnik ni bil dostopen, račune pa sem večkrat preveril, sem s študijem prenehal.

Veliko sem tudi bral in opazoval vse, kar se dogaja okrog mene. Videl sem, da so nekateri ljudje povsem zadovoljni s seboj in s svojim življenjem, vendar nisem mogel odkriti razlogov za to meni nerazumljivo zadovoljstvo. Ne vem, kje mi je prišlo na uho, da človeku odpre pot do resnice ljubezen. Sklenil sem torej poskusiti z njo. Odločil sem se imeti ljubezen z nekim prijetnim dekletom in velikokrat sva imele spolne odnose. Vendar ni bilo nič. Čudil sem se in sem ji nekoč to tudi omenil, ona pa se je smejala in mi dejala, da to, da sva nekajkrat spala skupaj, še ne pomeni, da je med nama tudi ljubezen. Z mano je spala predvsem zato, ker jo je zanimalo, kako je z invalidom. Odločil sem se torej za drugo, ki mi je povedala, da me ljubi. Tudi jaz sem jo ljubil in tudi z njo sem imel spolne odnose. Najprej enkrat na teden, nato pa, ko še vedno ni bilo nič, pogosteje, nazadnje kak dan tudi po dvakrat. Čutil sem, da se v teh trenutkih zgubljam in da se zgublja tudi ona, in to je bila rahla svetloba, vendar ni dosti pomagalo. Pomislil sem, da je krivda morda v njej, zato sem jo prenehal ljubiti in sem vzljubil drugo. A tudi z njo ni bilo drugače: vsak dan v njeni bližini je ponavljaj prejšnjega in noči niso bile samo vse enake, ampak tudi dolgočasne.

Naredil sem križ čez ljubezen in se oziral za čim drugačnim. Spomnil sem se, kako sem z mamo in očetom, ko sta bila še živa, hodil v cerkev molit k Bogu. Šel sem v mestno stolnico in poslušal duhovnika, ki je ljudem po lastni presoji delil resnico, za katero ga je pooblastil Bog. Na misel mi je prišlo, da bi poskusil z Bogom, in vpisal sem se na teologijo.

Prvi meseci so v meni vzbudili obetavno pričakovanje. Spoznal sem, da sem bil ves čas na napačni poti, ko sem z napuhom skušal izsiliti iz sveta resnico, ki je pri Bogu. Z vso vnemo sem študiral Sveto pismo, Tomaža Akvinskega in sv. Avguština, sprejemal sem vase dogmatiko ter moralko in s postom, askezo ter ponižnostjo duha sem se pripravljaj na to, da bom vreden sprejeti Resnico. Na veliki dan, ko naj bi me posvetili v služabnika božjega, sem po dolgih letih prvič zopet videl sorodnike, ki so me

prišli sprva plašno pozdravit, ko pa so videli, da jih sprejemam z ljubeznijo, so ponosno pravili vsem naokoli, da so me oni vzgojili in "spravili pokonci". Ker sem bil najstarejši med kandidati, mi je bila dodeljena čast, da prvi prejmem posvečenje. Med obredom sem se z vso ponižnostjo odprl za Resnico, vendar se ni zgodilo nič. Razočaran sem spoznal, da tudi ta pot ni bila prava, in sredi slovesnosti sem se dvignil in odšel, s tem sem povzročil nemajhen škandal, o katerem je poročalo tudi dnevno časopisje, ki ni izpustilo nobene priložnosti, da je lahko ponagajalo Cerkvi.

Potem sem se nekaj dni klatil po mestu in naletel na razcapanega moškega, ki mi je, ne da bi ga kaj vprašal, izrekel besede, ki so se zdele smiselne. Rekel je, da lahko človek najde resnico, če globoko pogleda v kozarec, to so vedeli že stari Rimljani, ki so govorili, da je v vinu resnica. V tem nepričakovanem nagovoru sem videl skrivnostni prst usode in odpravil sem se na svojo najnapornejšo pot. Poglobljal sem se v brezno kozarca in mu skušal priti do dna. Očeta in mamó sem videl večkrat kot v vseh zadnjih letih skupaj in tudi veliko sem se pogovarjal z njima, vendar mi je tisto, kar me je naganjalo v tako početje, še vedno ostajalo neznanka. Z večjim besom, ko sem se oprijemal te poti, bolj se mi je spodmikala pod nogami. Nekega dne sem vstal od mize in se nisem več vrnil h kozarcu.

Kratek bom. V naslednjih letih sem skusil vse, kar lahko skusi človek na tem svetu. Leto dni sem prebil sam v slabo stesani kolibi v gorah. Sprejemal sem vero za vero, od mohamedanske do budistične. Bil sem član reda vitezov templjarjev, tri leta sem vadil v Indiji jogo, precej dolgo sem se vdajal mamilom. V Italiji sem prodal umirajočemu bogatašu svojo ledvico, z izkupičkom hodil po igralnicah in zaslužil ogromno denarja. Dovolj, da sem si v letu in pol privoščil vse, kar si lahko privoščí bogataš. Prekolesaril sem Avstralijo (za poškodovano roko so mi izdelali posebno protezo) in se povzpел na Aconcagua. Ljubil sem se z mladim, nekoliko debelušnim fantom in mene je ljubil mršav Italijan mojih let. V Peruju sem ubil neko staro ženico. V Kongu sem se ukvarjal z vudu magijo, v neki sobici zakotnega hotela v Buenos Airesu smo priklicali duhove. Pil sem peyotl in od brezzobe argentinske počestnice staknil sifilis. Izdal sem pesniško zbirko, v nekem japonskem parku zasadil bonsai in prsati Rusinji na enem svojih iskanj zaplodil otroka. Nisem več vedel, česa še nisem preskusil, dokler mi ni nekega dne po naključju pogled obvisel na pokopališču. Udaril sem se po čelu. Seveda! Prehoditi moraš vso pot, če hočeš priti na cilj, vendar je ta v resnici ves čas pred tvojim nosom. Samo od tvoje odločitve je odvisno, kdaj ga tvoja pot doseže. Za ta odločilni korak sem se nekega poznega julijskega dneva vrnil v domači kraj, med prepadne stene, ki so obkrožale našo vasico. Že prej se mi je mnogokrat zdelo, da sem blizu cilju, toda tokrat je bilo drugače. Ko sem tistega jutra stopal proti pečini, sem čutil, da bom še tega dne stal pred obličjem Resnice.

Odložil sem oblačila, jih skrbno poravnal in stopil na rob. Vznemirjen sem bil. Stal sem pred rešitvijo uganke, ki ji še imena nisem vedel. Le to sem čutil, da brez nje življenje nima pomena. Oba sta bila z menoj, oče in mati, in vedel sem, da se jima bom kmalu pridružil v skrivnosti. Nekoliko sem upognil kolena, se nagnil naprej in

zamahnil z rokami. Odlepil sem se od trde skale in zaplaval. Čutil sem topli zrak, kako mi prihaja nasproti. Od nekod se mi je v glavo privrtal spomin na enega od Zenonovih paradoksov, tistega z Ahilom in želvo. Ahil nikoli ne more ujeti želve; preden premeri polovico razdalje, ki ju loči, se želva pomakne korak naprej. In preden Ahil preteče polovico te nove razdalje, mu želva ponovno uide kanček poti naprej. In tako v neskončnost. Nato so se pred mojimi očmi pričele zvrščati podobe. Najprej sem ugledal otroka, kako lovi ravnotežje na robu globokega brezna, in starejšo žensko, ki zgrožena prisopiha od nekod in vzame otroka v naročje. Prepoznal sem prizor iz svojega otroštva, ko me je mati v zadnjem trenutku ujela, da nisem strmoglavil v prepad. Nato so podobe zdvijale, kot da bi gledal pred seboj film. Moj prvi šolski dan, paša, gozdarjenje, hreščanje hloda, nabodeni oče, mama, ponavljajoč isti pogled in enake besede, sladka bolečina nazobčanega jekla, ki mesari meso moje roke, kri na stropu, možje v belih haljah, sorodniki, učitelji, profesorji, moja prva cigareta, moj prvi poljub, moje prvo ljubljenje, moj prvi Bog, moje drugo ljubljenje, moje tretje ljubljenje, vsi moji bogovi. Nato moj študij, moja potovanja, vsa moja brezupna iskanja, moj vedno večji obup, moj odriv s pečine. Od nekod me je ponovno prešinila podoba umirajoče matere in spomnil sem se govoric, da se človeku v smrtni uri pred njegovimi duhovnimi očmi kot v filmu odvrti vse njegovo življenje. Videl sem svoj skok in nato ponovno občutil topli piš vetra na svojem licu, zatem podobo otroka ob robu brezna, ki jo je z bliskovito naglico zamenjala nova podoba, in tako naprej in tako naprej brez konca.

Spoznal sem, da ne bom nikoli umrl.

INTERVJU

Nedeljka Pirjevec



Avtor fotografije: MIHA FRAS

Ljubezen in smrt sta zmeraj v paru

Ljubezen in smrt sta zmeraj v paru

Z romanom *Zaznamovana* je **Nedeljka Pirjevec** dodobra presenetila literarno javnost in povsem zmedla strokovno žirijo letošnjega kresnika. Celó tako močno, da ji na koncu vseeno ni pripela odličja za najboljši roman leta. Da bi bil volk sit in koza cela, so pragmatiki povsem ponižno ponujali recept za gladek "razplet", namreč, da bi kresnika podelili Nedeljki Pirjevec za roman *Veliki voz*. Kakorkoli že, okusi so, hvala bogu, nadvse raznoliki. Drži pa tudi, da ga ne poznam, ki *Zaznamovane* ne bi použil na dušek. Danes, ko bojda ljudje berejo romane le še med vožnjo po železnici, pa to ni kar tako. Ali drugače: *Zaznamovana* je eden biserov sodobne slovenske književnosti.

Literatura: Bi se strinjali z mislijo, da pomeni pisanje konec intimnosti, ki jo imamo sami s seboj? Da je dejanje, ko ponudimo bralcu svojo lastno "pisavo", dejanje poguma, dejanje razgalitve?

Pirjevčeva: Vsekakor s tem nastane sprememba. Ne vem, ali je to pogumno dejanje. Sama sem začela pisati kmalu po Pirjevčevi smrti, izključno zase. Potem sem to pisanje odložila, dejala sem si, da ni nič vredno, in šele čez leta sem ga ponovno pogledala. Takrat sem ugotovila, da so nekatere stvari dobre, slabe sem zmetala proč. Na ta osnutek spominjanja nekaterih najbolj mučnih trenutkov ob umiranju mojega moža sem navezala pripoved o svoji življenjski poti, in ko je bilo napisanih okrog štirideset strani, sem jih dala prebrati moji mladi prijateljici Manici Dekleva, pa še eni od mojih sestrá in slednjíc Spomenki Hribar. Tine Hribar je prišel k meni in dejal, da mu je zelo všeč in bi želel to objaviti v *Znamenjih*. Rekla sem, da ni govora, da sploh ne vem, če bom vse skupaj lahko napisala tako, da bo dovolj dobro za objavo. In res, potem skoraj leto dni nisem ničesar spravila skupaj. Ko pa sem končno nadaljevala in je bilo treba začeti pisati za javnost, sem videla, da je to nekaj povsem drugega. Velikanska razlika je, ko pričneš pisati za druge. Čeprav ... Najbrž človek vedno piše za nekoga, tudi če piše dnevnik.

Literatura: Ali pišete dnevnik?

Pirjevčeva: Ne. Pisala sem ga, ko sem bila mlajša. Vendar sem prepričana, da je tudi pri pisanju dnevnika zadaj vedno tisti občutek, namen, da ga bo nekdo nekoč prebral. Spomnim se, da je Pirjevec v dnevniku, ki so ga kasneje objavili v *Novi reviji*, zapisal: "Ko bodo po moji smrti to objavili ..." Torej je vendarle nekaj na tem. Že v samem bistvu pisanja se najbrž skriva nagovor drugega, saj drugače ne bi pisali, bi le premišljevali.

*Literatura: Kljub temu da je *Zaznamovana* vaš prvenec, vas kritika ni obravnavala kot povsem sveže ime literarnega polja. Čeprav je mogoče iz vašega romana izluščiti odgovor, pa vendarle, kaj je bilo tisto najpomembnejše, da ste se odločili prek literature spregovoriti o svojem življenju, vašem iskanju "svetega grala"? Z njim pa seveda tudi o življenju in najglobljih plasteh človeka, ki v slovenskem kulturnem prostoru 20. stoletja nesporno predstavlja spoštljivi kuriozum, avtoriteto?*

Pirjevčeva: Kot sem že dejala, na začetku ni bilo tega namena. Mene je to tako zelo tiščalo, tako boleče je bilo, da sem preprosto morala dati ven iz sebe. Najprej sem želela opisati samo grozo, trpljenje Pirjevčevega umiranja. Ni se mi niti zdelo potrebno, da bi to pripovedovala javnosti, zlasti ne širši, temveč, da bi ostalo zapisano. Da bi ostalo zapisano moje videnje tega trpljenja, čeprav je že na stotine ljudi opisovalo umiranje in tisto, kar prinaša s seboj. Verjetno gre za potrebo, da bi dodala tudi svoje občutenje.

Literatura: *Da bi torej dodali svojo malo zgodbo kot del neke velike, obvezujoče?*

Pirjevčeva: Gotovo. In meni se je zdelo pretresljiva. In mislim, da tudi je pretresljiva. To je bil moj osnovni namen. Potem pa so prišli spomini, kar grmadili so se, vedno več jih je bilo. Najbolj čudno je bilo, da se je pričelo kar samo pisati. Imela sem neke ideje v glavi, hotela z njimi nekaj povedati, pisanje pa je šlo kar po svoje. Gre po svoje in velikokrat gre prav. Mogoče ne nastane ravno tisto, kar si mislil napisati, vendar preprosto kar gre. To je zame čisto nova izkušnja, nekaj nenavadnega. Čudovit občutek.

Literatura: *Bi potem lahko dejali, da je Zaznamovana vaša izpoved, da ste jo napisali, da bi razčiščevali svojo lastno zgodbo, da bi se prek literature pogovarjali sami s seboj?*

Pirjevčeva: Vsekakor. Vendar ne smete jemati tega romana kot čisto avtobiografijo oziroma biografijo. Osebe so avtentične, pristne, situacije pa ne. Ne gre za stoprocentni spomin.

Literatura: *Glavna junakinja (glavna junaka) vašega romana ne spada med ljudi, ki se bojijo stopiti na mesto, ki je za znanim, za empiričnim. Ne blokira svojih emocij. Je ta pogled v prostor za zrcalom grozljiv, boleč? Ga čutite kot konstitucijo vaše življenjske energije? Gre za vaš življenjski princip?*

Pirjevčeva: Verjetno. Naučila sem se misliti na tak način. Zelo verjetno tudi zaradi mojega moža. Že večkrat so me vprašali, ali je vplivalo name, da je bil Pirjavec takšna velika osebnost. Seveda je, vendar ne zato, ker je on pisal, jaz pa ne. Tudi moj prvi mož je bil pisatelj, pa name ni imel tega vpliva. S Pirjavecem sem se najbrž naučila nekega pogleda na svet, neke nenehne analize. Verjetno ste z vprašanjem merili na občutje transcendence. Imel je zelo močan občutek za te stvari, veliko sva govorila o smrti. Vedno je bil tu premislek, končnost.

Literatura: *Junaka ves čas hodita po ostrini britve, ves čas sta ranjena, ves čas se celita.*

Pirjevčeva: Tudi začetek najine poti je zaznamovan s tem. Gre za zadnji del življenja. Bila sva sorazmerno stara, ko sva prišla skupaj. Od vsega začetka naju je spremljal občutek, da je to tisto končno in da tu ni več kaj iskati. Ves čas sem to vedela.

Literatura: *Je ta izkušnja grozljiva?*

Pirjevčeva: Ja, zelo. Težko se je pomiriti z njo.

Literatura: *V romanu pripovedovalka zapiše, da ima moške za nesrečnejša bitja od*

sebe in da zato sočustvuje z njimi. Se vam zdi, da je ženska kot nekakšno zavetje, naročje za moško nemirnost, notranjo nebolgljenost?

Pirjevčeva: Verjetno je. Imela sem celo zapisano, da se mi smilijo, a se mi je zdelo le preveč solzavo in smešno. Vendar v resnici mislim, da je ženska srečnejša kot moški. Ona je tista, ki rodi. Takšna je kot zemlja. Moški pa išče, teka, bega s cveta na cvet, kot smo včasih dejali. Ves čas sledi nekim projektom, je pod njihovim pritiskom. Ženska pa se lahko ustavi. Zadovoljna se usede in reče: Tukaj bo raslo. In raste. Vedno me je spremljal ta občutek.

Literatura: *Manca Košir je v Razgledih zapisala, da je Zaznamovana ženska literatura. Takoj pripominja, da je to kompliment. Žensko dojemanje, pravi Koširjeva, prinaša svetu celostnost, razdeljenim, omejenim, ločenim in razkosanim vrača enost. Bi podpisali to misel?*

Pirjevčeva: Seveda.

Literatura: *Potem mislite, da obstaja tipično ženski način, princip dojemanja sveta? Ali pa se mogoče ta lahko konstituira šele v dvojini z moškim? In seveda nasprotno.*

Pirjevčeva: Mislim, da obstaja ženski princip. Spola sta različna, to sploh ni vprašanje. Vendar tu ne gre za nikakršno kvalitativno razliko. Sta pač drugačna in se najbrž tudi različno izražata. Lestvica od najboljšega k najslabšemu pa je seveda pri obeh enaka.

Literatura: *Bi potem lahko govorili o moški in o ženski "pisavi"?*

Pirjevčeva: Lahko. Vendar to ne pomeni, da gre za različne kriterije ali kvaliteto.

Literatura: *Bi se skušali dotakniti te razlike? Kje jo vidite?*

Pirjevčeva: Zatam ko sem že začela pisati, sem ugotovila, da sem na neki način zelo podobna Carson McCullersovi. Mislim, da ženska piše bolj podrobno, bolj minuciozno. Moški delajo bolj na "veliko", z zamahom ene široke poteze: Vzemite na primer Jančarja ali pa tudi Kovačiča, s katerim sva si mogoče malo podobna. Vsekakor je tu razlika.

Literatura: *Ste kdaj prebrali roman, ki ga je napisal moški, in se vam je zdelo, da razume ženske, kot jih tudi sami razumete oziroma kot se sami doživljate?*

Pirjevčeva: Šeligova Agata Schwarzkobler. Name ima Šeligo zelo velik vpliv in mu moj roman marsikaj "dolguje". Zelo blizu mi je Proust, ki ga na primer, to pravim tako mimogrede, Pirjevec ni maral prav posebno.

Literatura: *Poleg prepletanja leksike krščanske liturgije in podobe belega konja s podobo Moškega se v romanu pojavlja zelo zanimiv simbol črne kače, ki prestraši deklico na začetku pripovedi in ji prvič razbije podobo okroglega rožnatega sveta. Je ta kača boleča moč spoznanja? Gre za kačo, ki z jabolkom zapelje Evo, ki je potem izgnana iz raja?*

Pirjevčeva: Princ in beli konji so stvar mladosti. V romanu stvar partizanskih časov, ko so se poročali zelo mladi ljudje. Ko nekoč prideš do določene dobe, postaneta tadv simbolata mogoče malo smešna in tudi "zaščitništvo", ki ga izražata, ni več tako bistveno. Čeprav ne vem ... Očeta najbrž vedno potrebujemo, kakor moški

mater. Kačo pa vidim kot mejo, ki je neprehodna, ki se je bojimo, ker nas je strah. Je greh, hudobija, nevarnost. Sicer pa pri pisanju nisem mislila na simbole: beli konj je bil res tam, iz mesa in krvi, in v "pnevmatiko očetovega kolesa", plavajočo v reki, ki se je potem spremenila v kačo, sem se kot otrok zares usedla. Nekaj simboličnega je le v črnem konju, pravzaprav bolj v topotu njegovih kopit, ki se neusmiljeno približujejo – samo da tega najbrž nisem znala dovolj prepričljivo popisati.

Literatura: *Eros in thanatos, ki prežemata ves roman, sta dobesedno tisto glavno, kar osmišlja glavna akterja oziroma glavno junakinjo. Na eni strani se pojavljata kot diskretni šarm, po drugi kot boleče vpije v svet. Menite, da je ljubezen, eros, ekstatični ljubezenski ritual srečanje s smrtjo? Smrt sama?*

Pirjevčeva: Ljubezen je smrtna. Ne le to. Tisti, ki jo doživlja, natanko ve, da je to smrt. Thanatos je vedno zraven. Ljubezen in smrt sta samo v paru.

Literatura: *Se pravi je "prava" smrt, smrt na "koncu", ta mala ali pa velika smrt, odvisno, kako jo poimenujemo, manj "pomembna" od številnih majhnih smrti, ki jih doživljamo v življenju? Ali pa so te tu zato, da spoznamo to "končno", zadnjo?*

Pirjevčeva: Pomembnejša se mi zdi smrt, ki se je zavemo. To je človeško, da se zavemo, da bomo umrli. Takrat, ko to prvič spoznamo, ko smo še otroci, ko odraščamo, se temu spoznanju priključijo tudi zavest o končnosti. Tudi smrt in končnost sta v paru. Pomembnejše se mi zdi samo zavedanje, da vemo za smrt, kot pa to, da zares umremo. Akt umiranja, smrti je boleč, strašen, vendar je bolj boleča zavest sama. Tisti, ki umira, na neki način naredi to bolj blago kot tisti, ki to umiranje spremlja, gleda. Ki ob njej trpi.

Literatura: *Kako bi potem primerjali to končno smrt z erosom in thanatosom, ki tečeta vzporedno? Za kakšen odnos gre?*

Pirjevčeva: Vse to zavedanje, o katerem sem skušala prej povedati kaj pametnega, skupaj z vašim zagonetnim vprašanjem o majhnih smrtih, so le metafore. Resnična smrt je tako strašna, da o tem ne morem govoriti, prevelika rana bi se odprla. Zato zmeraj podzavestno – tudi sebi – prikrijem ta poslednji teden in se izmaknem s "filozofiranjem". Lahko povem le to, da je Pirjavec malo pred koncem rekel, da tega ni vedel, da ni vedel ..., ne da bi dokončal stavek. Prej pa je večkrat govoril o tem, da je po njegovem duševno trpljenje hujše od telesnega.

Literatura: *Bi žensko v vašem romanu lahko razumeli tudi kot nekakšno žrtev strašljive ekspanzije moške energije, ki prežema Zaznamovano?*

Pirjevčeva: Ne. Mislim, da je ženska popolnoma zadovoljna in srečna, če doživi, da se lahko komu tako močno in povsem preda. Upam, da je tako tudi z moškimi, vem pa tega ne.

Literatura: *Srečanje s profesorjem Pirjavecem je usodno zaznamovalo vaše življenje. To potrjuje tudi naslov romana. Tega ne skrivate, temveč priznavate. V romanu se junakinja v nekem trenutku zave, da je Andrejca pravzaprav poznala že vse življenje, že od takrat "ko je ob reki sedela očetu v naročju in mu česala razredčene lase na oči." Verjamete, da je v življenju vsakogar množica znakov, ki nam kažejo pot, le da jih vsi*

ne znamo razpoznati? Verjamete v usodo, v tisto prastaro epsko usodo grških junakov?

Pirjevčeva: Absolutno. Jaz celo vem, da sem v določenem življenjskem obdobju nastavljala neke antene, da sem ves čas vedela, da se mi bo nekaj velikega še zgodilo. Čeprav potem, ko se mi je, tega nisem takoj spoznala. Po kakšnem letu, ko sva že živela skupaj, mi je prišla v roke fotografija iz njegovih mlajših let. V hipu mi je postala tako neznansko draga, videla sem ga, kot bi sedel zraven mene pred mnogimi leti, ko se sploh še nisva poznala. Takrat sem vedela, da je moja ljubezen do njega res velika. To se mi prej nikoli ni zgodilo. Vsa njegova mladost od rojstva naprej mi je bila tako blizu in tako domača, kot bi bil moj brat, kot bi se resnično poznala že vse življenje. To se mi zdi tisto "dejanje", ko povsem in scela sprejmeš nekega človeka.

Literatura: Bi potem lahko dejali, da so na svetu nekatere stvari in nekateri ljudje tu samo zaradi nas in mi zaradi njih?

Pirjevčeva: Tega ne vem. Vendar mislim, da človek sluti nekatere stvari. Tako kot je moj mož slutil svojo smrt veliko let prej in tudi dosti močneje, kot sem jaz sploh lahko razumela. On je vedel. In vsak človek ve nekaj o sebi, če seveda prisluškuje, sliši. Če to želi.

Literatura: Zelo zaupate svoji intuiciji?

Pirjevčeva: Ko je umiral moj oče, sem ga peljala v bolnišnico kakšen teden prej, preden je umrl. V tem času nekako nisem prišla na vrsto, da bi ga obiskala, saj je bila naša družina zelo velika. Potem so mi rekli, jutri pa lahko greš. En dan prej sem si zelo želela, da bi šla k njemu, vendar sem to željo zatrla, ker je bila tisto popoldne pri njem že sestra, v družini pa smo sklenili, da bo vsak dan tam samo eden, da ga z obiski ne bi obremenjevali. Vso noč nisem mogla spati, in ko sem naslednji dan prišla v bolnico, so mi povedali, da je oče ponoči umrl. Nisem sledila svoji intuiciji in mi je bilo zato potem smrtno žal. Najbrž jo ljudje različno močno čutimo. Eni ji verjamejo, jo poslušajo in drugi ne.

Literatura: Vas je bilo kdaj strah intuicije?

Pirjevčeva: Seveda. Čeprav mogoče to ni niti strah, prej srhljiv občutek.

Literatura: Vas moti, da je kritika namenila v svojih zapisih enako ali celo več prostora profesorju Pirjevcu kot potem vašemu romanu? Da bi morala ne glede na to, da roman ne skriva svojega avtobiografskega in biografskega značaja, iti mimo tega dejstva. Tomo Virk je na primer zapisal, da je osebi v romanu, v kateri brez težav prepoznamo Dušana Pirjevca, zagotovljen status nekakšne večne duhovne prezence oziroma skoraj mitične entitete. Da je Zaznamovana literarni spomenik Dušanu Pirjevcu.

Pirjevčeva: Ne, nič me ne moti. Saj je tudi res. Ves čas sem vedela, da je Pirjevce glavna oseba, ki "stoji" za tem romanom. Nekaj časa sem mislila, da je moč skriti nekatere stvari. Mene je zanimala zgodba kot taka. Zgodba njegovega umiranja in življenja. Upala sem, da jo bom lahko napisala, ne da bi bilo jasno, za koga gre. Izkazalo se je seveda, da to pri takšni osebi enostavno ni mogoče. Potem sem začela popisovati tudi stvari, ki sem jih sprva želela prikriti. Mogoče, če bi bila verzirana

pisateljica, da bi mi uspelo napisati identično zgodbo, le da ne bi bile stvari tako očitne, kot so sedaj. Vsak pisatelj piše o sebi, saj drugače niti ne gre. Le da znajo nekateri to bolj skriti kot drugi. Da ne pride do memoarske literature, kot so nekateri označili moj roman. Seveda je *Zaznamovna* zgodba o meni, je pa tudi zgodba o Pirjevcu.

Literatura: Danes je bržkone težko brati vaš roman brez zavesti o njegovem empiričnem ozadju. Mislite, da bodo čez desetletja, ko bo zabrisan del zgodovinskega spomina, brali *Zaznamovano* kot zgodbo o ljubezni in smrti in manj kot osebno zgodbo Nedeljke in Dušana Pirjevca?

Pirjevčeva: Upam. To bi si zelo želela. Res pa je, da tudi danes obstaja velika razlika med bralci, ki so Pirjevca poznali, in tistimi, ki ga niso. Za te zadnje je cel roman enako dober, medtem ko mi je na primer Mikeln dejal, da je prvi del izvrsten, tisti s Pirjevcem pa ne. Seveda ima vsak, ki je Pirjevca poznal, svoje videnje. Mogoče se bosta s časom tedve "ravni" romana v očeh bralca uravnali. Vendar moram dodati, da sama nisem imela namena vzpostaviti dveh ravni romana, da sta se, če sta se, "napisali sami od sebe."

Literatura: Literarna pisava vašega romana je vrhunsko izbrušena, visoka literarna govorica, ki je mnogi avtorji, ali kar večina, s prvencem ne dosežejo. Lahko še kaj poveste o svojih vzorih in o samem procesu nastajanja romana. Ste ga veliko obdelovali, "pilili"?

Pirjevčeva: O vzorih sem že nekaj povedala, McCullersova, Šeligo in Proust. Tu se nekako ustavi. Roman pa sem pisala zelo dolgo, počasi, premišljeno in zelo težko. Prav čudno je bilo. Zoran Mušič je v nedavnem intervjuju rekel nekako tako: "Slika nastane, če hoče. Cel dan moram biti sam, sam, popolnoma sam, da me ob približno petih popoldne prime, da se usedem, in potem v dveh, treh urah nekaj nastane." Natanko tako, podpisala bi lahko z obema rokama, se dogaja meni. Delam v slikah, vendar je ta slika morala nastati v enem zamahu, če je seveda hotela. Ni pa hotela zmeraj. Zato sem pisala zelo počasi in zelo dolgo. Vmes sem imela enoleten presledek, obdobje malih depresij. Nisem mogla napisati čisto ničesar. Prepričana sem bila, da nisem sposobna, da nikoli ne bom končala. Ravno takrat se je "vmešal" Tine Hribar in vprašal, ali bi želela objaviti. Potem se je zopet odprlo. Takrat sem veliko kadila, malo spala, vstajala ponoči ... bila je to prav težka nosečnost. Francozi menda celo pravijo, da so rodili roman. Točno za to gre. Le da je porod lahko lahek, neboleč ali pa poln komplikacij in težav.

Literatura: Ste se pri pisanju srečevali s kakšno vrsto cenzure, mislim predvsem na avtocenzuro? "Govori se" namreč, da ste imeli veliko več napisanega, kot je sedaj objavljeno.

Pirjevčeva: Gotovo so bile stvari, ki sem jih zavestno izpustila v končni verziji, namenjeni objavi. Roman bi bil lahko daljši, če bi razširila "slike", o njih govorila širše. Vendar nisem hotela nobenega balasta. Zdelo se mi je, če bi vse majhne zgodbe veka in vlekla, da bi bila končna podoba preveč sluzasta. Skrbelo me je, da ne bi bilo dovolj prezicno, odsekano, čisto. Da se ne bi izgubljala v meandrih

premišljevanj in meditacij.

Literatura: *Bi vas prizadela negativna kritika?*

Pirjevčeva: Nisem pričakovala tako zelo pozitivnih kritik. Do konca sem dvomila, da je roman res dober. Za vse moje prve bralce sem verjela, da mi delajo komplimente. Ko sem prebiralala zapise recenzentov za objavo, sem pričela bolj zaupati v to, kar sem napisala. Šele s prvimi kritikami sem si resnično oddahnila in nehala misliti, da je *Zaznamovana* le navadna šolska naloga. Ne bi bila prav nič presenečena, če bi bil kritiški odziv negativen.

Literatura: *Zdaj verjamate?*

Pirjevčeva: Ja, sedaj pa zelo verjamem. Čeprav ... Če sem čisto odkrita, sem na neki način ves čas vedela, da le ni tako zelo slabo. Pa sva zopet pri intuiciji. Ves čas se mi je dogajalo. Ko sem odložila pisanje, sem si rekla, to je pa dobro. Naslednji dan so me začeli obhajati občutki grozljivega dvoma in strahu. Čisto zadaj, skrito, pa sem vseeno čutila, da sem na pravi poti. Če človek nekaj dela z vsem, kar ima, če pade noter na vse štiri, mora biti dobro. Saj se spominjate, ko je Simone de Beauvoir dejala, da so vsi ljudje pisatelji, le da eni pišejo, drugi pa ne. Vsak človek ima najbrž željo, da bi kaj napisal, in vsak bi tudi imel kaj napisati, le če bi znal to storiti.

Literatura: *Pišete na pisalni stroj?*

Pirjevčeva: Ni govora. Pišem na roko, pustim ležati dva dni, ponovno popravljam in šele takrat posamezno sliko pretipkam. Ko naslednjič zopet začnem, moram vedno najprej prebrati nekaj zadnjih strani, da steče.

Literatura: *Računalnik potem ne pride v poštev?*

Pirjevčeva: Nikakor ne. Računalnika sploh nimam. Direktno v pisalni stroj pa pišem samo, kadar prevajam. Pa še za to sem ugotovila, da mi sedaj, ko nekaj časa ni bilo veliko prevajalskega dela, pisanje naravnost v stroj dela težave. Pirjavec je vsa predavanja z majhno drobno pisavo napisal na roko in vedno je govoril, da ne more dati iz rok tipkopisa, ki ne bi bil popravljen z njegovo pisavo. V računalniku ne morete videti celote in to me moti, zmeraj moram videti cel natipkan list.

Literatura: *Kaj se je dogajalo z Nedeljko Pirjavec od trenutka, ko je njena knjiga stala na knjigarniških policah? Se sedaj počuti pisateljico, umetnico?*

Pirjevčeva: Umetnico da, saj sem to vedno bila. Mislim pa, da še nisem pisateljica, nisem profesionalka. Ne znam se še usesti vsak dan za pisalno mizo in delati. Ne verjamem v navdih, vendar pa brez pravega razpoloženja ne gre. Pravi pisatelji najbrž pišejo vsak dan.

Literatura: *Potujva še malo po vašem življenju nazaj. Bili ste igralka, nastopali ste v različnih gledališčih, igrali v televizijski komediji Jaga baba ... Kakšno mesto ima igralstvo v vašem življenju? V romanu kot svojo učiteljico navajate celo Marijo Vero.*

Pirjevčeva: Učiteljica našega razreda na akademiji je bila Vida Juvanova. Marija Vera pa nas je poučevala umetniško besedo. Bila je prekrasna. Njena govornica je bila mojstrska, naravnost očarljiva. Kar zadeva moje igralstvo, sem imela pravzaprav veliko smolo. Bili smo krasen letnik, moji sošolci so bili Souček, Lojze Rozman, Boris Kralj,

Baloh, Sarđočeva, Hanova, Urbičeva, Novakova ..., vendar vsi nismo mogli priti v gledališče. Bili smo tretja generacija, ki je končala akademijo, Drama in Mestno gledališče sta bila tako že zasedena. Šla sem najprej v Postojno, v novo nastalo gledališče, ki so ga potem kmalu zaprli. Takrat so sploh odpirali veliko gledališč in jih čez par let ukinjali. In tako sem imela to nesrečo, da sem vedno prišla v gledališče, ki so ga potem zaprli. Razen Maribora, vendar sem takrat zbolela in bila dve leti odsotna. Leto dni sem preživela v bolnici zaradi tuberkuloze kolka in eno leto v rekonvalescenci. Čakali so me, vendar nisem mogla iti več nazaj, saj se mi je zdel Maribor neskončno daleč od Ljubljane, kjer sem le imela sestre, ki so mi pomagale. Tako sem šla v kranjsko gledališče, ki so ga seveda kmalu zaprli. Pa je bilo konec. Potem sem bila kakšni dve leti brezposelna, prosila za službo na vse strani. Nekako sem prišla na televizijo. Tam sem ogromno igrala, več kot marsikatera druga igralka, le da ljudje še niso imeli toliko televizorjev, oddaje so tekle v živo, njihove posnetke pa so sproti brisali in danes zato ni spomina. Bilo je zelo naporno, čez dan služba in ponoči snemanja. Takrat še nisem bila sposobna, da bi se čustveno poslovila od igranja. Fizično pa je postalo vse skupaj zelo naporno, tako sem v nekem trenutku televizijo in igranje pustila ter odšla v dokumentacijo sociološkega inštituta. V tistem trenutku sem se zavestno poslovila od igralskega in najbrž veste, da to ni lahko. Moram reči, da mi danes ni žal. Zdi se mi, da če bi ostala med igralci, bi živel v nekem zelo zaprtem krogu, osredotočena na strogo strokovno okolje tega poklica. Meni pa se je začelo vse odpirati navzven.

Literatura: Bili ste ena prvih tajnic in potem asistentk režije na televiziji. Ste se kdaj želeli postaviti tudi za kamero?

Pirjevčeva: Za kamero ne, pred kamero pa sem seveda želela biti čim več. Vendar sem bila tako suha in drobna, prav podhranjena, da me nikakor niso hoteli vzeti k filmu. Vedno je prišla kakšna močnejša in tudi moda je bila takrat njim bolj naklonjena. Na avdicijo sta me vabila tako Pretnar kot Štiglic, a nikoli nisem prišla skoz. Ne zaradi igre, zaradi svoje suhe postave, saj še zdaleč nisem ustrezala kakšni stasiti Dalmatinki. Takrat sem večinoma stradala. Če sem hotela iti v kino, sem se morala odpovedati večerji. Dali so me v kopalke, pa je bilo vsega konec.

Literatura: Se s kakšno generacijo čutite še posebno povezani?

Pirjevčeva: Seveda. Gre za generacijo med Pirjecom in Hribarji. Sama sem nekje vmes. Pravzaprav se je Pirjavec vezal na mojo generacijo, na moje prijatelje, s katerimi sem bila skupaj, še preden sva se srečala. To je krog ljudi, ki so postavili Novo revijo. V nekem obdobju sem bila zunaj njihovega sveta, s Pirjecom pa sem zopet prišla nazaj med svoje prijatelje.

Literatura: Vrniva se na koncu še enkrat k vašemu romanu. Je nastal tudi kot potreba, da bi premagali nastalo grozo, obdobja resignacije? In če, ali je ta groza sedaj kaj manjša, ko veste, da ste za seboj pustili dokument tega razčiščevanja?

Pirjevčeva: Potreba je bila, vendar groza ni sedaj nič manjša. V romanu pravim, da me je groza in strah, da bi pozabila. Mogoče beseda pozabila ni najboljša. Ko je

umrl moj mož, sem si zelo želela, da bi se bolečina omilila, obenem pa sem se bala, da bi na to grozo pozabila, saj jo čutim kot neko dragocenost, bogastvo. Bolečina je sedaj postala milejša, je zasenčena, groza je ostala. Vsak spomin me vedno znova do konca izčrpa. V spominu se groza ne spremeni, nič ne odpade, nič se ne olajša, tudi z izdajo knjige ne.

Literatura: *Če bi imeli možnost, da še enkrat preživite to življenje, bi ravnali enako, kot ste?*

Pirjevčeva: Hvala bogu, da sem tako živela.

Literatura: *V socialnem smislu živite zelo odmaknjeno, v tišini. Niste človek javnosti. Je vaš svet izključno svet intime?*

Pirjevčeva: Na neki način ja, čeprav sem iz zelo velike družine in zelo potrebujem ljudi. Če ne grem vsaj trikrat na teden v Ljubljano, sem neskončno nestrpna in nemirna. Vendar sem se na samoto že tako navadila, da mi sedaj dobro dene. Govorim o samoti, osamljena nisem. Seveda je samota lahko naporna, mučna, grozna. Samo, jaz hočem živeti v tej grozi. Veliko raje, kot da bi se vezala na nekega človeka le za to, da bi imela družbo, ki si jo zelo želim, hkrati pa bi morala skrivati pred njim tisto, kar sem. Raje prenašam samoto. Je bolj pošteno.

Literatura: *Je potem občutje groze dar?*

Pirjevčeva: Gotovo. Če tega ni, ni neke določene globine, reliefa človeka. Brez nje se najbrž ne da nič napisati, ali kako?

Literatura: *Imate tremo pred življenjem?*

Pirjevčeva: Zelo veliko. Tudi vedno, kadar sem šla na oder, sem jo imela, čeprav so mi vsi govorili, da je ne kažem. Meni pa so se tresle noge. Brez treme ni prave odgovornosti. Stvari so potem kot voda, plavajo sem in tja. Zato se mi je tudi zatresla roka, ko je Pirjevec, med enim najinih prvih srečanj, stal na sredi sobe, jaz pa sem morala poiskati neki listek. Vendar v romanu nisem zapisala, da mi je čez kakšno leto rekel, da je bil zelo vesel, ko je to videl. Počaščen. Najprej je vedno trema in vedno več, kaj se godi. Trema to ve.

Literatura: *Lahko pričakujemo še kakšen roman, ki ga bo napisala Nedeljka Pirjevec?*

Pirjevčeva: Ne vem. Najbrž ja. Nekaj malega že imam v glavi, le lotiti se tega še ne morem. In dokler se ne usedem, ne vem ne ja, ne ne, ne kaj, ne kdaj.

Tacen, 9. julij 1993

Ženja Leiler

ZAKAJ BRATI KLASIKE

Italo Calvino

Zakaj brati klasike

Za začetek predlagam definicijo:

1. *Klasiki so tiste knjige, za katere navadno slišimo reči: "Ponovno prebiram ..." in nikoli: "Berem ..."*

To vsaj velja za ljudi, ki se imajo za "načitane"; ne velja pa za mladost, obdobje, za katero je srečevanje s svetom in s klasiki kot delom tega sveta pomembno prav z vidika prvega srečanja.

Besedica "ponovno" pred glagolom "brati" lahko predstavlja tudi drobno hinavščino tistih, ki jih je sram priznati, da še niso prebrali kakšne pomembne knjige. Naj jih pomirimo z ugotovitvijo, da pri še tako velikem opusu prebranih knjig vedno ostane ogromno število temeljnih del, ki jih kdo ni prebral.

Kdor je prebral vsega Herodota in vsega Tukidida, naj dvigne roko. In svetega Simona? In kardinala iz Retza? Tudi veliki romaneskni opusi devetnajstega stoletja so pogosteje citirani kot brani. Balzaca začnejo v Franciji brati v šoli in po številu izdaj, ki so na razpolago, bi se reklo, da ga berejo tudi še kasneje. Če pa bi v Italiji naredili anketo, se bojim, da bi se znašel na enem zadnjih mest. Oboževalci Dickensa v Italiji predstavljajo omejeno elito ljudi, ki se ob vsakem srečanju takoj začnejo pogovarjati o osebah in epizodah, kot bi šlo za njihove znance. Pred leti, ko je Michel Butor predaval v Ameriki, se je, utrujen, ker so ga nenehno spraševali za Emila Zolaja, ki ga ni nikoli bral, odločil, da bo prebral celoten opus Rougon-Macquartovih. Odkril je, da je bilo vse drugače, kot si je predstavljal: bajen mitološki in kozmogogenetski rodovnik, ki ga je opisal v čudovitem eseju.



Toliko, da povemo, da nudi prvo branje velike knjige v zrelih letih izjemen užitek: drugačen (čeprav ne moremo reči, ali večji ali manjši) od tistega pri branju v mladosti. Mladost daje branju, kot sicer vsakemu drugemu doživetju, poseben priokus in poseben pomen, medtem ko je mogoče v zrelih letih bolj ceniti (vsaj morali bi bolj ceniti) mnoge detajle, nivoje in pomene. Tako lahko poskusimo izraziti to drugo definicijo:

2. *Za klasike veljajo tiste knjige, ki predstavljajo bogastvo za tistega, ki jih je prebral in vzljubil; vendar ne predstavljajo nič manjšega bogastva za nekoga, ki si je prihranil srečo, da jih prvič bere v najprimernejših okoliščinah.*

V resnici je branje v mladosti lahko malo koristno zaradi neučakanosti, raztresenosti, neizkušenosti v pristopu, neizkušenosti v življenju. Lahko pa je hkrati poučno v tem smislu, da pomaga oblikovati prihodnje izkušnje, da daje modele, vsebine, izraze za primerjavo, sheme za klasificiranje, vrednostne lestvice, primere lepega: vse tisto, kar deluje še naprej, čeprav se knjige, prebrane v mladosti, spomnimo le malo ali sploh ne več. Ko ponovno preberemo knjigo v zrelih letih, se zgodi, da prepoznamo te konstante, ki so zdaj že del naših notranjih mehanizmov in na katerih izvor smo že pozabili. V umetniškem delu je prisotna neka posebna moč, ki ji uspe, da na delo samo pozabimo, pusti pa svoje seme. Definicija teh ugotovitev bo taka:

3. *Klasiki so knjige, ki imajo poseben vpliv, bodisi ko ostanejo nepozabne bodisi takrat, ko se skrivajo v gube spomina in odsevajo v kolektivni ali individualni podzavesti.*

Zato bi morali določen čas v življenju posvetiti pregledovanju najpomembnejših knjig iz mladosti. Če so knjige ostale enake (pa tudi one se spreminjajo v luči spremenjene zgodovinske perspektive), smo se mi zanesljivo spremenili in je srečanje tako nekaj povsem novega.

Torej, najsi uporabimo izraz "brati" ali "ponovno brati", nima bistvenega pomena. Tako lahko rečemo:

4. *Pri vsakem klasiku je ponovno branje tako odkritje kot prvo branje.*

5. *Pri vsakem klasiku je prvo branje v resnici ponovno branje.*

Definicijo 4 lahko razumemo kot posledico te:

6. *Klasična je knjiga, ki ni nikoli nehala govoriti tistega, kar ima povedati.*

Medtem ko nas definicija 5 pripelje k podrobnejši formulaciji:

7. *Klasiki so tiste knjige, ki pridejo da nas in na sebi nosijo sledove predhodnih branj, znotraj sebe pa sledove, ki so jih pustile v kulturi in v kulturah, prek katerih so šle.*

To velja tako za antične klasike kot za moderne. Če berem *Odisejo*, berem Homerjev tekst, vendar pri tem ne morem pozabiti vsega tistega, kar so Odisejeve avanture pomenile v stoletjih, in ne morem, da se ne bi spraševal, ali so bili ti pomeni v tekstu samoumevni ali pa so le okras, deformacija ali razširitev. Pri branju Kafke lahko le potrdim ali zanikam legitimnost pridevnika "kafkovski", ki ga je mogoče začutiti vsake četrte ure in je apliciran vsepovprek. Če berem *Očete in sinove* Turgenjeva ali *Demone* Dostojevskega, ne morem odmisлити tega, na kakšen način so

se te osebe nadalje reinkarnirale vse do naših dni.

Branje klasikov nas mora vedno v čem presenetiti glede na predstavo, ki smo jo imeli. Pri tem ni nikoli odveč priporočilo za branje originalnih tekstov in čim večje izogibanje bibliografijam z opombami, komentarjem in interpretacijam. Šole in univerza bi morale dati vedeti, da nobena knjiga, ki govori o neki knjigi, o tej knjigi ne more povedati več kot knjiga sama; v resnici si na vse mogoče načine prizadevajo dopovedati nasprotno. Zelo razširjen je na glavo obrnjen sistem vrednotenja, pri katerem so uvod, kritični aparat in bibliografija uporabljeni kot dimna zavesa za prikrivanje tistega, kar ima tekst povedati in lahko pove sam, če ga pustimo govoriti brez posrednikov, ki si domišljajo, da o njem vedo več od njega samega. Sklenemo lahko:

8. *Klasično je delo, ki nenehno priteguje nase drobčen prah kritičnih razprav, vendar se jih tudi vztrajno otresa.*

Ni nujno, da nam klasično delo posreduje nekaj, česar ne vemo; včasih v njih najdemo kaj, kar smo že od nekdaj vedeli (ali mislili, da vemo), pa ne vemo, da je bilo to delo tisto, kjer je bil o tem prvič govor (ali pa je z njim vsaj povezano na neki poseben način). In tudi to je prav posebno presenečenje, ki da veliko zadovoljstvo, kot sicer vsako odkritje nekega izvora, povezave, neke pripadnosti. Iz vsega tega lahko potegnemo tako definicijo:

9. *Klasiki so dela, ki se nam, bolj ko se zdi, da jih poznamo, ker smo o njih slišali govoriti, toliko bolj, ko jih res preberemo, odkrijejo kot nova, nepričakovana in neverjetna.*

Seveda se to dogaja, kadar klasično delo "deluje" kot takšno, torej da ustvarja osebni odnos s tistim, ki ga bere. Če iskrica ne preskoči, ni kaj narediti: klasikov ni mogoče brati iz dolžnosti ali iz spoštovanja, ampak le iz ljubezni. Razen v šoli: šola te mora dobro ali slabo seznaniti z določenim številom klasikov, med katerimi (ali v odnosu do katerih) boš kasneje lahko prepoznal "svoje" klasike. Šola ti mora dati pripomočke za izbiranje; vendar pa do izborov, ki resnično nekaj pomenijo, pride zunaj šole in po njej.

Le pri neobremenjenem branju je mogoče naleteti na knjigo, ki postane "tvoja" knjiga. Poznam izvrstnega umetnostnega zgodovinarja, človeka, ki je ogromno prebral, ki je med vsemi knjigami svojo najglobljo ljubezen osredotočil na *Pikvikovce* in ob vsaki priložnosti citira odlomke iz tega Dickensovega romana ter vsak dogodek v svojem življenju povezuje s prizori iz *Pikvikovcev*. Sčasoma so on sam, njegova filozofija in svet privzeli podobo *Pikvikovcev* v popolni identifikaciji. Po tej poti pridemo do zelo visoke in zahtevne ideje klasičnega:

10. *Klasično imenujemo tisto delo, ki je oblikovano kot ekvivalent vesolju, enako kot starodavni talismani.*

S to definicijo se približamo ideji popolne knjige, kakršno si je zamišljal Mallarmé. Vendar lahko klasično delo vzpostavi prav tako močan odnos nasprotovanja, antiteze. Vse, kar misli in počne Jean-Jacques Rousseau, mi je pri srcu, vendar me vse prav

tako navdaja z neobvladljivo željo, da bi temu nasprotoval, ga kritiziral, se z njim skregal. Tukaj poseže vmes njegova osebna antipatija na značajski ravni, vendar bi lahko glede tega storil le to, da ga ne bi bral, to pa vseeno ne more biti razlog, da ga ne bi štel med svoje pisatelje. Zato bom rekel:

11. *"Tvoji" klasiki so tisti, do katerih ne moreš biti brezbrizen in ki ti pomagajo definirati tebe samega v odnosu ali celo v nasprotju z njimi.*

Mislim, da se mi ni treba posebej opravičevati, če uporabljam izraz "klasičen", ne da bi ga opredelil do antike, stila, avtoritete. (Glede zgodovine vseh teh aplikacij izraza si preberite izčrpno razlago besede "klasičen" Franca Fortinija v III. zvezku Einaudijeve *Enciklopedije*.) To, kar opredeljuje klasiko v tem mojem razmišljanju, je morda le posledica odmeva, ki velja tako za neko antično delo kot za moderno, obenem pa že ima svoje mesto v kulturni kontinuiteti. Lahko bi rekli:

12. *Klasično je delo, ki se pojavi pred drugimi klasiki; kdor pa je najprej prebral druge in šele nato tega, takoj prepozna njegovo mesto v rodoslovju.*

Na tej točki ne morem več odrivati bistvenega problema, namreč kako opredeliti branje klasikov v odnosu do branja vseh drugih knjig, ki niso klasiki. Problem je povezan z vprašanji, kot so: "Zakaj brati klasike, namesto da bi se osredotočili na knjige, ki nam pomagajo globlje razumeti naš čas?" "Kje najti čas in duševno zbranost za branje klasikov, ko smo tako preplavljeni s plazom aktualnega tiska?"

Seveda si lahko zamislimo srečneža, ki bi svoj "čas za branje" posvečal izključno branju Lukrecija, Lukiana, Montaigna, Erazma, Queveda, Marlowa, *Eseja o metodi, Wilhelma Meistra*, Coleridgea, Ruskina, Prousta in Valéryja, z nekaj skoki vstran k Murasakiju ali Islandskim sagam. In mu pri tem ne bi bilo treba pisati recenzij o knjigah, ki so pravkar izšle, niti pripravljati objave za natečaj katedre, niti opravljati založniških obveznosti, določenih s pogodbo, ki se bo kmalu iztekla. Da bi ta blažena oseba mogla držati svojo dieto brez najmanjšega kvarnega vpliva, bi se morala vzdržati branja časopisov in se ne bi smela pustiti zapeljati zadnjemu romanu ali zadnji sociološki raziskavi. Potem bi morali le še videti, kako pravilen in koristen bi bil tak rigorizem. Sedanjost je lahko banalna in ubijajoča, pa vendarle vedno predstavlja točko, iz katere gledamo naprej in nazaj. Da lahko bereš klasike, je še kako treba določiti, "od kod" jih bereš, sicer se tako knjiga kot bralec izgubita v oblaku brezčasnosti. Zato torej največjo korist iz branja klasikov potegne tisti, ki ga zna v pametni meri prepletati s prebiranjem sodobnih publikacij. To pa seveda ne pomeni nujno uravnovešenega notranjega miru; lahko je tudi sad neučakane živčnosti ali prekipevajoče nezadovoljnosti.

Verjetno bi bilo idealno doživljati sedanost kot hrup z druge strani oken, ki nas opozarja na prometne zastoje in vremenske sunke, medtem ko bi sledili pripovedi klasikov, ki bi jasno in artikulirano odzvanjala po sobi. Vendar je že veliko, če se za večino prisotnost klasikov pojavlja kot oddaljeno bobnenje zunaj sobe, ki jo kot na največjo jakost navita televizija preplavlja sedanost. Zato dodajmo:

13. *Klasično je tisto, kar si prizadeva pregnati sedanost na raven hrupa iz ozadja,*

vednar hkrati brez tega hrupa v ozadju tudi ne more.

14. *Klasično je tisto, kar vztraja kot hrup v ozadju tudi tam, kjer kraljuje najbolj nezdružljiva sedanost.*

Ostaja dejstvo, da se zdi branje klasikov v nasprotju z našim življenjskim ritmom, ki ne pozna trenutkov neskončnosti, pridiha humanističnega *otiuma*; a tudi v nasprotju z eklekticizmom naše kulture, ki ne bi znala nikoli sestaviti kataloga klasikov, o katerih govorimo.

To so okoliščine, ki so se v celoti izpolnile pri Leopardiju, ki mu je v domači hiši oče Monaldo posredoval kult grške in latinske klasike ter čudovito knjižnico s celotno italijansko književnostjo in poleg tega še francosko razen romanov ter založniških novitet na splošno, odrinjenih kar se da na stran. Celo svoje izredno živo zanimanje za znanost in zgodovino je Giacomo zadovoljil s teksti, ki nikoli niso bili preveč *up to date*: ptičja odevala pri Buffonu, mumije Federica Ruyscha pri Fontenellu, Kolumbovo potovanje pri Robertsonu.

Danes si take klasične izobrazbe, kot je bila Leopardijeva, ne moremo več zamisliti, predvsem pa je odneslo v zrak knjižnico grofa Monalda. Stari naslovi so se razredčili, novi pomnožili v vseh modernih književnostih in kulturah. Preostane nam le, da si vsak sam zamisli idealno knjižnico svojih klasikov, in rekel bi, da morajo polovico sestavljati knjige, ki smo jih prebrali in so na nas vplivale, polovico pa knjige, ki jih imamo namen prebrati in za katere menimo, da bi na nas lahko vplivale. In pri tem pustimo nekaj mest praznih za presenečenja, naključna odkritja.

Ugotavljam, da je Leopardi edini italijanski avtor, ki ga navajam. Učinek knjižnice, ki jo je razneslo. Zdaj bi moral ponovno napisati članek tako, da bi povsem jasno ponazoril, da nam klasiki pomagajo razumeti, kdo smo in kam smo prišli, in zato so italijanski avtorji nujno potrebni prav za primerjavo s tujimi in tuji so nujno potrebni prav zaradi primerjave z italijanskimi.

Potem bi ga moral ponovno napisati tudi zato, ker nekateri mislijo, da branje klasikov za kaj "rabi". Edini razlog, ki ga je mogoče navesti, je ta, da je brati klasike boljše kot ne brati klasikov.

In če bi se kdo oglasil, da ni vredno vlagati toliko navora, bom citiral Ciorana (ki ni klasik, vsaj za zdaj, pač pa sodobni mislec, ki ga šele zdaj začenjajo prevajati v Italiji): "Medtem ko so pripravljali trobeliko, se je Sokrat na flavti učil novo melodijo. "Čemu ti bo to?" so ga vprašali. "Da bom znal to melodijo, preden umrem."

Prevedla Nadja Dobnik

Esej *Zakaj brati klasike*, prvič objavljen v reviji *L'Espresso* 28. 6. 1981, je bil skupaj z drugimi esejmi in članki objavljen v knjigi *Perche leggere i classici*, Arnoldo Mondadori Editore, 1991.

Jorge Luis Borges

O klasikih

Malo je disciplin, ki bi bile zanimivejše od etimologije; to pa zato, ker gre za nepredvidljive preobrazbe prvotnega pomena besed v času. Spričo teh preobrazb, ki tu in tam lahko mejijo na protislovja, nam pri razjasnjevanju nekega pojmovanja izvor neke besede bolj malo, če sploh kaj, koristi. Vednost, da *kalkul* v latinščini pomeni kamenček in da so te pred izumom številk pitagorejci uporabljali za računanje, nam nič ne pomaga pri razvozlanju skrivnosti algebre; vednost, da je bil *hipokrit* igralec, oseba pa *maska*, ni posebno dragocena za preučevanje etike. Podobno je pri poskusu določitve tistega, čemur danes pravimo "klasično", docela neuporabno dejstvo, da ta pridevnik izvira iz latinske besede *classis*, ladjevje, ki je pozneje prevzela pomen reda. (Mimogrede se spomnimo analogne oblike *ship-shape*.)



Kaj je danes klasična knjiga? Pri roki imam Eliotove, Arnoldove in Sainte-Beuove definicije, ki so brez dvoma razumne in poučne; prav rad bi se strinjal s tako slavnimi pisci, vendar se ne bom skliceval nanje. Kar precej nad šestdeset jih imam; pri mojih letih so naključja ali novosti manj pomembni od tistega, kar sami štejemo za resnično. Omejil se bom torej na izjavo svojih misli o tej zadevi.

Moja prva spodbuda je bila neka Zgodovina kitajske književnosti (1901) Herberta Allena Gilesa. V drugem poglavju sem prebral, da je eno od petih kanonskih besedil, ki jih je uredil Konfucij, Knjiga premen ali I Ching, sestavljen iz štiriinšestdesetih heksagramov, ki povzemajo vse kombinacije šestih pretrganih oziroma nepretrganih črt. Ena od shem je, denimo, sestavljena iz dveh nepretrganih črt, ene pretrgane in spet dveh nepretrganih, navpično naloženih druga nad drugo. Neki prazgodovinski

cesar naj bi jih bil odkril na oklepu ene od svetih želva. Leibniz je menil, da ti heksagrami predstavljajo neki binarni številčni sistem; drugi so v njih slutili neko enigmatično filozofijo; spet drugi, med njimi Wilhelm, so jih tolmačili kot inštrument za prerokovanje prihodnosti, saj štiriinšestdesetero figur ustreza štiriinšestdesetim fazam vsakršnega podjetja ali procesa; nekateri so menili, da gre za slovar nekega plemena; drugi, da gre za koledar. Spominjam se, da je Xul-Solar ponavadi rekonstruiral besedilo s paličkami ali vžigalicami. Med tujci Knjiga premen tvega, da se bo zdela navadna *chinoiserie*; toda tisočletja so jo rodovi zelo izobraženih ljudi vedno znova pobožno prebirali in jo bodo še brali. Konfucij je svojim učencem izjavil, da bi, če bi mu usoda naklonila še sto let življenja, polovico posvetil preučevanju Knjige premen in njenih komentarjev, t. i. kril.

Namenoma sem izbral skrajn primer, torej branje, ki zahteva dejanje vere. Zdaj pa k moji tezi. Klasična je tista knjiga, ki jo je neki narod ali skupina narodov ali širni čas sklenil brati, kot bi na njenih straneh vse bilo premišljeno, usodno, globoko kot vesolje in zmožno neskončnih interpretacij. Kot je pričakovati, se takšne odločitve razlikujejo med seboj. Za Nemce in Avstrijce je *Faust* genialno delo; za druge je ena slavnějšíh oblik dolgočasia, enako kot Miltonov drugi Raj ali Rabelaisova dela. Knjige, kot so Jobova, pa Božanska komedija, Macbeth (zame osebno tudi nekatere nordijske sage), obetajo dolgotrajno nesmrtnost, toda o prihodnosti ne vemo ničesar – samo to, da bo drugačna od sedanjosti. Ta ali ona prednostna izbira bi kaj lahko bila vraža.

Ne čutim poklica za ikonoborca. Tam okoli leta 1930 sem pod vplivom Macedonia Fernandezja menil, da je lepota pravica, ki je pridržana peščici piscev; zdaj vem, da je vsakdanja in da preži na nas iz neprisljjenih, naključnih strani poprečneža, iz pouličnega pogovora. Moje nepoznanje malajske ali madžarske književnosti je torej popolno, vendar sem prepričan, da bi, če bi mi čas naklonil priložnost, da se poglobim vanju, našel v njiju vso hrano, ki jo potrebuje duh. Razen jezikovnih ovir stojijo na poti tudi politične ali geografske. Burns je na Škotskem klasik; južno od reke Tweed je manj zanimiv od Dunbara ali Stevensonja.

Slava poeta je, skratka, odvisna od vznemirjenja ali ravnodušnosti: apatije rodov brezimnih ljudi, ki jo tehtajo v samoti svojih knjižnic.

Čustva, ki jih vzbuja literatura, so nemara večna, vendar se morajo njena sredstva nenehno spreminjati, vsaj neznatno, da ne bi izgubila svoje moči. Ta se namreč obrabljajo ob spoznavanju bralca. Odtod nevarnost trditve, da obstajajo klasična dela in da bodo to vedno ostala.

Vsako dvomi o svoji umetnosti in svojih umetnijah. Jaz, ki sem se sprijaznil z dvomom o nedoločni trajnosti Voltaira ali Shakespeara, verjamem (to popoldne enega zadnjih dni leta 1965), da je usojena Schopenhauerju in Berkeleyju.

Klasična ni knjiga (ponavljam), ki nujno ima te ali one zasluge, pač pa knjiga, ki jo rodovi ljudi po najrazličnejših pobudah prebirajo z vnaprejšnjo gorečnostjo in skrivnostno privrženostjo.

Prevedla Vesna Velkavrh Bukilica

KRIMINALNI ROMAN

Tone D. Vrhovnik

Kriminalno pripovedništvo in slovenska literatura

I.

Dennis Porter v delu *The Pursuit of Crime* (1981) definira detektivski roman kot "niz besednih enot, kombiniranih tako, da zapolnijo logično-časovno praznino med zločinom in rešitvijo" ... "in hkrati z vsaj enakim številom enot, ki napredovanje k rešitvi ovirajo." Avtor ugotavlja, da omenjena struktura ni lastna samo kriminalni literaturi, saj je progresivno/regresivna naracija lastna vsej umetni literaturi (prvikrat je bila uporabljena že v Sternovem *Tristramu Shandyju*), jo pa kriminalni žanr najintenzivneje uporablja. Porter torej med začetno in končno točko kriminalnega romana umesti dve vrsti enot: progresivne in regresivne. Prve vodijo od zločina k odkritju, druge to pot ovirajo. Tako je temeljno sedstvo žanra suspenz, ki temelji na retardaciji (zadrževanju, oviranju, zavračevanju), saj je "umetnost pripovedi umetnost vodenja vstran oziroma taktičnega umika pred napredujočim bralcem".

Stanko Lasić (*Poetika kriminalističnog romana*, 1973) termina suspenz sicer ne uporablja, v podobnem pomenu pa govori o "edinih dveh stalnih elementih kriminalistične naracije: inverziji in stopnjevanju". S prenosom začetka na konec pisec izzove napetost, ki bo razrešena šele s tem, "ko bomo pripeljali uganko do kulminacije in hitre rešitve." Stopnjevanje se lahko realizira različno – bodisi se skrivnost začetne uganke stopnjuje ali pa se spušča z že doseženega nivoja.

Lasićeva definicija kriminalnega romana je podobna Porterjevi: "... vse enote vodijo v prihodnost – proti rešitvi uganke, k redu in kazni" ... "vendar obenem ugotovimo paradoks: vse enote vodijo v preteklost – k začetni točki, na katero so trdno vezane." Omenjeno shemo poimenuje linearno-povratna naracija.

Po Lasiću kriminalno literaturo določa tudi to, da totaliteto pripovedi reducira na eno samo kompozicijsko linijo. To avtorju omogoča, da trdno shemo žanra predstavi v štirih različicah (oblika preiskave, pregona, grožnje in oblika akcije), v katere je mogoče umestiti skorajda vse empirično gradivo.

II.

Ker začetek slovenske umetne literature datiramo v 30. leta 19. stoletja (1836 izide Ciglerjeva *Sreča v nesreči*) in se razmahne v obsežnejši obliki šele sredi stoletja, bomo vire za genezo kriminalnega pripovedništva iskali šele v tej dobi. Pot nas bo vodila med hipotezo, da je Jakob Alešovec tako rekoč mimo duhovne podlage in utemeljitve v seriji zgodb *Iz sodniškega življenja* (1874/9) prestavil na Slovensko nemške modele, nastale predvsem po Pitavalovih vzorih (ali nemara kar iz nemških prevodov omenjenih del), in Škrebovo tezo (*Književnost i povijesni svijet*, 1981), da "se o novi literarni zvrsti oziroma o njenem začetku lahko govori šele v tistem zgodovinskem trenutku, ko se kot nova zvrst utemelji v zavesti bralcev." To bi nas utegnilo napeljati na misel, da – ob neugotovljivi recepciji in v primerjavi z drugimi žanri popularne literature še dandanes nerazvite produkcije – o obstoju kriminalnega žanra na Slovenskem še ne moremo govoriti. Vsekakor pa je nastalo nekaj tekstov, ki jih lahko vsaj deloma uvrstimo v klasično kriminalno shemo.

Po kanoniziranem mnenju domače literarne zgodovine je bilo 19. stoletje v slovenski književnosti predvsem čas boja za emancipacijo jezika, kulture in naroda. To pomeni, da je imel malone vsak literarni tekst implicitno politično funkcijo. Tako na primer Slodnjak v *Zgodovini slovenskega slovstva* (III. knjiga, 1961) obžaluje dejstvo, da so mladoslovenci predolgo vztrajali pri "kmečki" tematiki, pozabili pa so na meščanstvo, ki so ga med 1860 in 1868 še posebej močno spreminjali nemški vplivi. Skladno zgornji tezi Slodnjak ob razpravljanju o neživiljenjski domače književnosti po 1870 omenja Haderlapa in Alešovca kot najvidnejša predstavnika avtorjev, ki "so res začeli iskati izhod iz te zagate v preprostejši obliki in vsebini," a po avtorjevem mnenju dokaj neuspešno.

"Tudi on je (Alešovec, op. T. V.) zamenjeval ljudskost literature z izrazno površnostjo in hoteno primitivnostjo. Njegova pripovedna zbirka *Iz sodniškega življenja* (1874) je nekak začetek naše kriminalne ali detektivske povesti, ki pa ne obeta kdo ve kaj, ker čutimo v njej premočne tuje zglede in vplive."

Občutljivi razvoj slovenske literature znotaj avstro-ogrskemu monarhiji torej ni bil naklonjen popularnim žanrom, kolikor ti niso bili eksplicitno vzgojne narave (nabožna, kmetsko didaktična literatura, pravljice). "Licenčna znamka trivialne mladinske literature" je bil po Hladnikovem mnenju (*Trivialna literatura*, 1983) Christoph Schmidt, ki je s svojimi versko vzgojnimi povestmi v nemškem originalu in slovenskih prevodih (prvi je bil *Zgodbe sv. pisma za mlade ljudi leta, 1815/17*) k nam prinesel marsikateri žanrski vzorec, in po Kosovem mnenju je njegov vpliv "začel že po letu 1840 prehajati v izključno sfero mladinske, pa tudi zabavne in trivialne književnosti". Poguben vpliv krištofšmidovstva na potencialno kriminalko si bomo ogledali ob primeru Janeza Ciglerja.

Slovenska "ljudska" književnost se je torej v 19. stoletju začela razvijati hkrati ali celo pred "visoko", a so bili žanri in literarne smeri, ki smo jih v evropskem merilu navedli kot posredno ali neposredno podlago kriminalne literature, presajeni na

Slovensko v bistveno manj "čisti" obliki ali pa so nosili apriorne socialne implikacije (ki so najhujši sovražnik izdelanim žanrskim modelom).

Slovenska književnost je bila predvsem pod vplivom nemške, ki pa zaradi drugačnih pogojev od tistih, ki so bili podlaga kriminalnemu romanu v Angliji in Franciji, pa tudi v Severni Ameriki, ni ustvarila podlage za omenjeni žanr: v zgodovinskih pregledih se ob recepciji in imitacijah Pitavala kot teksta z uporabo detekcije pojavljata Schillerjev fagment *Der Geisterseher* (1787/9) in Hoffmanova novela *Fräulein von Scudery*, sicer se pa razen na viteške romane vezanih razbojniških zgodb kriminalna literatura ni razvila. Zato je razumljivo, da je bil tudi pri nas razvoj podoben: razmahnila sta se (večinoma v prevodih in predelavah) predvsem viteški in razbojniški roman, tradicija gotskega romana pa se je pojavila v pravljici in novelistiki vajevecev, ki so poudarjali predvsem romantično usodnost ter v tej zvezi s skrivnostnimi elementi.

Med zgodovinskimi dejstvi navedimo to, da je bilo na Slovenskem v prvi polovici 19. stoletja izjemno razmahnjeno hajduštvo, ki je zamrlo šele po 1850, ko so na Kranjsko po vztrajnih zahtevah predvsem kmečkih in cerkvenih davkoplačevalcev prišli avstrijski orožniki, pešci in konjeniki. Da je šlo za razbojništvo velikih razmer, pričajo *Črvice o belokranjskih hajdukih*, ki jih je v Domu in svetu 1908 objavljala Leopold Podlogar: avtor med drugim navaja, da so bile oblasti predvsem ob glavnih cestah prisiljene načrtno posekati gozdove, ki so nudili zavetje razbojniškim zasedam. Tako so se pojavile zgodbe (z realno, nefiktivno podlago) o domačih razbojnikih in nekaj (Hladnik navaja šest primerov) jih je bilo tudi zapisanih na letakih, ki jih lahko primerjamo s stoletje starejšimi v Angliji. *Življenje strašnega nevsmiljenega morilca Janeza Cotarja (...)* ki je tri žene in dva otroka strašno in nevsmiljeno umoril je na primer izdal 1882 Filip Haderlap. Štiristranski letak obsega tale poglavja: Hudodelstvo, Cotar pred smrtjo, Zadnje besede, Noč pred smrtjo, Jutro na skritem dvorišču in Kako se je vešanje vršilo, sklepada pa ga dve preprosti pesmi s Cotarjem kot lirskim subjektom. Poezija je bila na tovrstnih tiskih očitno stalen spemljevalni predmet, saj na drugem Haderlapovem letaku (*Izpisek iz popisovanja strašne zgodbe 13-kratnega morilnega in ropnega napada ...*), ki obnavlja napad in kasnejšo eksekucijo poljskih romarjev 1879. leta, sam vodja kriminalcev pod večali recitira podobno pesem.

III.

Na čelo slovenske literarne kriminalistike¹ je treba postaviti kar prvo domačo

¹ Med teksti, ki sicer obsegajo dovolj krvi in grobosti, niso pa kriminalne pripovedi, se z zanimivo zločinsko štorijo srečamo v *Spominih* Simona Jenka (1858), kjer pa sta umor in težka telesna poškodba posledica sicer zanimivega uroka maščevanja željne ciganke, a je sam motiv le-tega precej profan. Podobno je s pripovedmi o zločinih iz preteklosti, razširjenih v slovenskem realizmu, saj sodijo bolj v tradicijo gotske in scottovske kakor kriminalne literature, zato velja zgodovinsko povest (na primer Tavčarjevo *Visoško kroniko*, Jurčičevega *Desetega brata*) v celoti izpustiti, kot primer usodnostne pripovedi pa omenimo Kersnikov *Očetov greh*

sklenjeno pripoved *Sreča v nesreči* (1836), čeprav rabi zločin Ciglerju le kot ponazoritev krištofšmidovske sheme tipa "moli in vse bo OK." Ko namreč v drugem delu povesti spremljamo uspešno gospodarsko kariero Janeza Svetine, mu skuša iz ljubosumja s podtikom gospodarjeve skrinjice zavdati Ludvik Bodin. Svetino zaprejo in kljub razsvetljenosti francoskega sodstva obsodijo na dvojno kazen: odsekanje najprej roke in nato glave. Ko smo že prepričani, da se bo bogaboječemu Svetinu to zares zgodilo, ga reši naključje: dekla na samo noč pred eksekucijo prisluhne vročičnemu blodenju spečega Bodina ... in zgodba se konča tako, da temu (po patetični sceni s Svetinovim poljubljanjem in odpuščanjem zlobnežu na sodišču) poleg glave oddrobijo obe, ne le eno roko.

Ciglerjeva pripoved, kakršnakoli pač je, nam omogoča, da po strukturalni metodi določimo temeljne osebe kriminalne pripovedi, ki smo jih sintetizirali iz treh (v primerjavi z zgodovinskimi izjemno deficitarnih) teoretičnih študij žanra:

1. Stanko Lasič na edinem mestu v študiji, na katerem v strukturalno analizo vdre dialektična metoda, like opiše takole: "Terciarna ali binarna sestava sekvenc jasno kaže na njihovo dialektično kohezivnost, v kateri se skoraj vedno odvija borba TRIA: ŽRTEV – MORILEC/PREGANJANI – PREGANJALEC. Borba se ne konča, dokler ni eden od treh likvidiran."

2. John G. Cawelty v *Adventure, Mystery and Romance* (v poglavju, ki je prevedeno tudi v zborniku *Memento umori*) meni, da "klasična detektivska zgodba, kakršno je opredelil Poe, zahteva štiri glavne vloge:

- a) žrtev,
- b) zločinca,
- c) detektiva in
- d) tiste, ki jih zločin ogroža, a ga niso sposobni rešiti."

V zadnjo skupino avtor, ki resnično celotni žanr deducira iz Poejevih novel, uvršča potomce Poejevega pripovedovalca, šušmarske in neučinkovite uradne policaje, "in končno zbirko napačnih osumljencev, simpatičnih, a šibkih ljudi, ki potrebujejo detektivovo pomoč, da jih razbremenijo krivde."

3. Porter izpusti žrtev, ki jo pojmuje zgolj kot spiritus movens, in našteje Velikega detektiva, antidetektiva oziroma kriminalca ter "blocking figures": "trmasto neupogljive ali zmedene priče, zmotne detektive, kot sta Watson in Lestrade, ki napačno interpretirajo dokazni material, in napačne zločince ali osumljence."

Tako nam "sinteza" zgornjih teorij prinese (Lasičeva shema je dokaj ozka) štiri

(1894), v katerem se tako usodni "zločin" (nepriznanje otroka, ki vpliva na slab pridelek in sploh na dobrobit cele družine) kakor zgodba o posledicah zgodita na sintetični dogajalni ravni. Med avtorji "literarnega zločina" omenimo Josipa Podmilščaka (Andrejčkovega Jožeta), a iz roparske in rokovnjaške tradicije (na primer v *Hudodelcu*, 1869) žal ni razvil pomembnejših kriminalnih elementov. Tudi z rojstvom slovenskega vohunskega romana se v tekstu ne ukvarjamo, saj je roman *Postillion d'amour* S. Savca (1887) žanrska mešanica krištofšmidovske povesti o iskanju pogrešanega sina in potopisnega romana, zanimivo pa je, da nastopa v delu cela vrsta detektivov - tako namreč avtor poimenuje policijsko osebje Hongkonga in Sanghaja.

nujne osebe klasične, pa tudi kasnejše mutirane kriminalne naracije:

1. žrtev,
2. detektiv,
3. zločinec,
4. so-osebe (so-storilci, so-osumljenci, so-delavci ...).

Če pogledamo, kako se shema pokriva s Ciglerjevim tekstom, nam je nemudoma jasno, zakaj *Sreča v nesreči* ne spada v korpus kriminalnega pripovedništva: žrtev je stari Teodor, Janezov gospodar, ki mu umanjka skrinjica s 17 goldinarji in 57 krajcarji, tega pa Cigler ne izpeljuje, saj za žrtveno jagnje (v skladu s teznostjo pripovedi) takoj postavi Svetino. Zločinec je seveda Ludvik Bodin, detektiv pa – če ne sklepamo, da je vloga rezervirana za Boga, ki konec koncev s srečno rešitvijo preseka možnost nepravilne sodbe in eksekucije – povsem umanjka. To onemogoča preiskavo in razkritje, različna od Ciglerjevih, ko Bodina večer pred napovedano Svetinovo usmrtiltviijo v spanju dobijo ob besedah: "O nedolžni Svetin, o peklenski cekini!" Cigler torej še ne piše kriminalke, a mu tega ne gre šteti v zlo, saj se tedaj v Ameriki E. A. Poe (1809-1849) še ubada s finačnimi problemi, pijačo in poroko s sestrično Virginio, prvo zgodbo z Dupinom bo objavil šele čez pet let.

Oče slovenske kriminalke je potemtakem (tudi po mnenju Matjaža Kmecla, ki se je doslej na Slovenskem s študijo *Med pridigo in kriminalko* /1975/ edini globlje pozabaval z omenjenim žanrom) šele Jakob Alešovec, izjemno zanimiva pojava domače literature. Prvi slovenski humorist, izdajatelj Brenceljna, je 1873. leta zaradi "žalitve časti" presedel dva meseca v ljubljanskem zaporu na Žabjeku (danes ima hiša glede na slavne goste in zgodovino prav neugledno podobo). To ga je tako razhudilo, da je še istega leta v samozaložbi izdal napol prozno in napol satirično poetsko knjižico *Ričet iz Žabjeka, kuhan v dveh mesecih in zabeljen s pasjo mastjo*. V knjižici se pojavi tudi (očitno iz pripovedovanj soarestantov, Pitavalove tradicije in jeze nad sodnim sistemom zvarjena zgodbica *Pravica – krivica* (s podnaslovom, ki ga bo avtor kasneje obdržal: Povest iz sodnijskega življenja). Zgodba, ki se dogaja na Nemškem, gre takole:

Na poročenega trgovca, osumljenega umora, se zvali cela vrsta indicev: čas in kraj ustrežata umoru, pištola in nož, morilski orodji sta osumljenčevi, kako tudi odtisi stopal in odrgrnine na trgovčevem obrazu. Ko ta še vedno taji in mu ob porodu od strtega srca celo umre žena, orožniki slučajno pri neki preiskavi odkrijejo (in pozitivno identificirajo) umorjenčev oropani denar. Lastnik taji in vse kaže, da bo obsojen prvotni osumljenec, ko ta ob soočenju pritira storilca v priznanje. Alešovec ob tem srečnem koncu pozabi na vse prej omenjene indice in ob neuslišani trgovčevi prošnji za povrnitev stroškov za prestano trpljenje in ženino smrt pristavi, da bi bilo na Kranjskem ravno tako.

Z uvedbo preiskovalnega sodnika Alešovec že zbere v zgodbi vse potrebne osebe kriminalne pripovedi, ki smo jih omenili, izpolni pa tudi osnovno strukturo žanrske naracije, ki jo bomo prav tako "kondenzirali" iz treh omenjenih študij. Osnovne enote

pri Lasiću, Caweltyju in Porterju namreč so:

CAWELTY	PORTER	LASIĆ
1. predstavitev detektiva		
2. zločin in ključi	1. odkritje zločina	1. priprava zločina
3. preiskava	2. preiskava	2. preiskava
4. naznanitev rešitve	3. zaslišanje	
5. razlaga rešitve	4. identifikacija	3. odkritje
6. razplet	5. zasledovanje	4. pregon
	6. razkritje	
	7. aretacija	5. kazen

S primerjavo treh narativnih shem odkrijemo, da se pokrivajo v temeljnih treh točkah (zločin, preiskava, razplet z aretacijo storilca), prvo strukturno enoto Caweltyjeve teorije pa verjetno pri Porterju in Lasiću lahko premestimo v začetni sekvenci odkritja zločina in preiskave, saj ima v samem poteku fabule detektiv dovolj časa, da odkrijemo njegove individualne odlike in ekscentričnosti. Ob primerjavi oznak za središčne sekvence se zdi, da morda Lasić (vsaj v osnovni shemi, podrobnejša razdelava "blokov", kot avtor omenjene kompozicijske korake imenuje, to dopušča) izpušča kakega nujnih elementov klasične zgradbe, vseeno pa bi veljalo kondenzirati omenjene enote, ki skoraj brez izjeme v vseh tekstih žanra prinašajo dramski vrhunec (aretacija zločinca je večinoma zgolj nujna posledica, kaznovanja samega pa so se avtorji lotevali izjemno redko, saj bi utegnilo preusmeriti bralčevo pozornost od genialnega zapleta in spremeniti odnos do zločinca). Imenujmo jo razkritje, saj termin izraža tako detektivovo pravilno interpretacijo ključev, analiziranih v preiskavi, kakor tudi vse postopke, ki s tem v zvezi vodijo do prijete storilca. Tako bi bila primerjalna analiza treh strukturnih prerezov fabuliranja klasične detektivske zgodbe oziroma kriminalnega romana taka:

1. zločin in ključi
2. preiskava
3. razkritje
4. razplet

Kakor vidimo, ima Alešoveva novela vse osnovne enote klasične sheme, med osebami pa manjka predvsem detektiv (preiskovalni sodnik ima poteze, ki jih bomo v 20. stoletju jemali ironično, in spominja na kakega slovenskega Sledgea Hammerja). To bo žal vidno tudi v naslednjih Alešovčevih delih. Z eno besedo: pozitivistično sklepanje ni njegova najvišja vrlina, k odkritju storilca mu brez izjeme pomaga slučaj. Lahko pa rečemo, da je bila s *Pravico – krivico* kriminalka na Slovenskem rojena, Alešovec pa jo je razvijal v naslednjih letih s sedmimi in pol (očitno že posledica napredujoče slepote) pripovedi, ki jih je v letih 1874–1879 objavljial po delih v Novicah: IZ SODNIJSKEGA ŽIVLJENJA. Mikavne povesti iz življenja hudodelnikov.

Po spominu starega pravnika. Prve tri (*Poštna nakaznice, Poštarica na prelazu, Ponarejeni bankovci*) najdemo tudi v knjižici z istim naslovom, izdani 1874 (Izbrani spisi, 6), *Policijski komisar, Mati ga izda, Sodba večne pravice, Iz globočin morja in Iskren zagovornik* pa še čakajo na ustrezen ponatis.

Alešovčeva kompozicijska tehnika je v zgodbah enaka tisti iz *Pravice – krivice*: začnemo se z zanimivo uganko in večše postavljenimi ključi, preiskava nujno zaide v slepo ulico, razkrije je v vseh primerih posledica naključnega prepoznanja, razplet pa brez izjeme moralno pravičen in oster (malone vsi negativni junaki v zaporu umrejo: dva na begu in eden s samomorom). Kakor smo videli, Alešovec upošteva žanrsko strukturo, moteč element je le izjemno neaktivna vloga detektivskega komisarja, ki sicer uporablja analizo ključev, a ga ta nikdar ne privede do pravilne dedukcije. Zato med "vlogami" pridobijo pri teži predvsem zločinci, ki pa so predstavljeni v tako negativni luči, da jih bralcu ni težko odkriti. Ksenofobija je evidentna, saj so zločinci izključno Prusi ali v najboljšem primeru Židje. Čudežnost razkritij seveda ne omogoča linearno-povratne naracije, je pa moč opaziti nekaj uspešnih uporab suspenza v sekvencah preiskave. Žanrski strukturi se Alešovec morda še najbolj približa v pripovedi *Iz globočine morja*, v kateri privede suspenz do velike napetosti, saj se Dolar zmagoslavno vrne v trenutku, ko gre njegova Emica, obupana zaradi prisilne zaroke z Judom Morgensternom, delat samomor – a se zgodba vendarle srečno konča. Omeniti velja tudi, da je *Mati ga izda* prvi in avtorju teksta edini znani primer "locked room mystery" na Slovenskem, v isti noveli pa vidi Andrijan Lah možen vpliv romana *Zločin in kazen* Dostojevskega, saj sam zaplet in žrtvi – vdova Reberjeva in dekla – spominjajo na podobno usodo Aljone Ivanove in sestre Jelizavete.

Kmecl ima Alešovčeve zgodbe za znamenje "nadaljnje kozmopolitizacije slovenskega meščanskega salona", ki prav z omenjeno ksenofobičnostjo dokazujejo, da ne gre zgolj za preneseni žanr, pač pa za "značilno strukturno prilagoditev književne vrste posebnim zgodovinskim potrebam slovenskega meščanstva" in potemtakem lahko resnično govorimo o začetku kriminalnega žanra na Slovenskem.

Po Alešovčevih prvih poskusih najdemo – vmes se kriminalni motivi umaknejo predvsem v gotske elemente realističnega zgodovinskega romana – prvo zanimivo kriminalko, ne pretirano obremenjeno z drugimi žanri, šele leta 1894, ko Simon Gregorčič prevede iz češčine tekst Čeneka Kalandre (pseudonim: X. Čekal), roman *Preskušnja in rešitev ali Doma najbolje*. Kalandra združuje kar tri popularne žanre: kriminalko in vestern in vzorce tudi v slovenski literaturi zelo znane zvrsti (od Alešovčevega romana *Ne v Ameriko!* do Finžgarjeve *Dekle Ančke*), ki je v realističnem slogu svarila pred nespametnostjo emigriranja v Ameriko. Oglejmo si fabulo:

Idilično arkadičnost pogorja blizu Sv. Frančiška zmoti revolversko obstreljevanje: jezdec pade mrtev, "mož divjega pogleda" ga oropa in se zaplete v še eno puškarjenje. Morilca prime spremstvo pošne kočije, priča John Fanke pa ga obtoži, da je kot vodič umoril zlatokopa. Ko se preiskava zaplete z balistično analizo (Kratki je streljal le enkrat, Franke pa dvakrat), osumljenec pobegne. Znova ga aretirajo v slumovskem naselju, kjer kot češki priseljencec životari z ženo in otrokoma. Očitno ni pravi, žal pa

sta si zelo podobna, saj Ivana Kratkega vsi identificirajo kot Jana Kratkega – očitno gre za bratranca. Medtem ko Kratki v zaporu hira (hrano pošilja otrokoma) in ga obsodijo na obešanje, množica privede skupino razbojnikov: med njimi je tudi dvojniki. V presenetljivi sceni razkritja se izkaže, da je dvojniki Viljem Soldan, ki je ubil zlatokopa Jana Katkega. Ivan dobi bratrančevo bogastvo, Čekal (Kalandra) pa sklene pripoved z moralizmom "Moli, delaj in hrani" (ter ne hodi v Ameriko).

Fabulativna struktura je podobna Alešovčevi *Pravici – krivici*: zanimivi ključni iz prve enote ne vodijo v detekcijo, aretacija pravega storilca je slučajna in konec se izteče v moraliziranje. Kvalitetna izvedba retardacije pa je Čekalova uporaba dvojnika, ki bralca spelje na napačno sled. Z nekaj rezerve bi lahko sklepali, da sta tako Alešovec kakor Kalandra snov črpala iz istega ali podobnih virov.

IV.

Na začetku 20. stoletja dobimo Slovenci prve prevode Poejevih novel in dogodivščin Sherlocka Holmesa – in namesto klasične recepcije prvo – in to ostro – parodijo nanje. V Slovanu (1906/7) Fran Milčinski, sicer po poklicu sodnik, naravnost predestiniran za empirično podprtega žanrskega pisca, pod psevdonimom Fridolin Žolna objavi novelo *Ura št. 55.912*. (Detektivska zgodba).

Pripovedovalec zaupa izginotje svoje ure policijskemu komisarju Jakobu CIBRU, ki je "ženij" detektivske znanosti. CIBER uporabi "CIBROVO TEORIJU": "Njena podstava je izkušnja, da enaki činitelji v enakih okolnostih rodijo redno enake posledice." S ponovljeno rekonstrukcijo verjetnega dejanja (tat – starinar – skrivališče) privede preiskava do drevesa na Ljubljanskem gradu, kjer pripovedovalec neuspešno izkopava svojo uro, dokler se ne izkaže, da jo je kot izgubljen predmet, prinešen na policijo, ves čas nosil prav CIBER.

Milčinski v parodični zgodbi uporablja klasično žanrsko narativno shemo, z neobstoječem zločinca pa dodatno poudari lik "velikega detektiva", ki se ne razlikuje prav mnogo od svojih svetovnih kolegov. Tako je prvokrat v slovenski literaturi upodobljena prava detekcija – žal v parodične namene, ki pa hkrati kažejo na to, da je recepcija kriminalno literaturo že na začetku 20. stoletja lahko imela za intelektualno literarno igro. Vsekakor gre v *Uri št. 55.912* za – do današnjega dne – največji približek klasični detektivski zgodbi in morda ne bi bila prehitra hipoteza, da Slovenci enostavno nismo mogli "resno vzeti" žanra, ki je zahteval namesto reševanja večnih odgovore na eksplicitno konkretna in partikularna vprašanja.

Leta 1922 izda Ivo Šorli roman *Pasti in zanke* (Kriminalni roman iz polpretekle dobe), ki tudi nastane bolj iz športnih kakor resnejših motivov, saj v uvodu piše, kako slovenski avtorji niso sposobni ustvariti česa "malo bolj bogatega na zunanjih dogodkih" in "ne tako prekleto lokalnega". Šorli je ustvaril tekst z zločinom na začetku in razkritjem na koncu, očitno pa je z bogatostjo zunanjih dogodkov rahlo pretiraval.

Pod samotnim gradom v Sarklandu najdejo zabodene Julija Morana. Medtem ko se detektivi kar vrstijo (sodnik Matej, pomočnik Marcel, gozdar Urbas s psom Fidom, pokojnikov brat Peter, Leon Madral in končno graščak Apelius), se preiskava

zaplete, vname se boj med tajnima družbama (negativnimi "Uspavalci" in modrimi "protidržavnimi misleci"), ki ga dodatno zapleteta dami Stela in Regina. Rezultat je tale: Morana, bivšega Regininega ljubimca, je na sestanku s Stelo umoril v Reginino obleko preoblečeni Jakob Sutor (pojavi se šele v 9. poglavju, za žanr absolutno neprimerno). Do razkritja pride prek vrste ključev in delnih razkritij tako, da Apelius preskusi morilca s stavkom: "Ti si moril!" To policiji zadostuje za pripor, po zblaznitvi v zaporu pa tudi Sutor potrdi sum.

Temeljni problem *Pasti in zank* je nepregledna fabula z vrsto obratov, ki sekajo kompozicijsko linijo (problem tajnih družb po priljubljenem nemškem kopitu postgotske tradicije, ljubezenski motivi obeh dokaj družabnih dam, različni motivi detektivov) in privedejo do tega, da melodramatski obrati začetni umor potisnejo skoraj v pozabo. Obenem se kolektivni zločinec (Uspavalci, ki pobijajo bogataše v "humanitarne namene") v kriminalnem žanru ni obnesel, saj je za užitek ob klasični zgodbi potrebna individualna krivda.

Povest Silvestra Košutnika *Požigalec* (1926) – Hladnik jo uvršča med usodnostne – ob pregledu kriminalnih pripovedi omenimo samo zato, ker uvede prvega slovenskega demoničnega zločince in s tem predhodnika trilerja: kovač Rok potem, ko je v mestu izpeljal požig in rop, v Roženici umori tasta, ženo in otroka, pa drugo ženo in bi se z enako zavzetostjo in skrbjo, s katerima oblikuje železo, lotil še tretje, če bi ga slučajno ne prepoznal skrivnostni goslar. Tako dobi slovenska literatura prvega brezčutnega množičnega zločince, ki se v končni instanci ne pokori niti vrhovni instanci – Bogu, žrtve pa ugonablja na izvirno grozovit način: med spanjem na primer svoji Urški v bujno lasišče zabije tanek žebelj in to je odkrito šele ob izkopu.

Leta 1939 nastane prvi pravi kriminalni roman (konec lanskega leta je ponatis izšel pri založbi Mihelač, bralcem pa svetujem, naj se vendarle prebijejo mimo nadvse dolgočasnih uvodnih poglavij) advokatinje Ljube Prenner: *Neznani storilec* (Malomeščanska kriminalna povest). Podobno kot pri Šorliju lahko ugotovimo, da retardacijski elementi tudi tu grozijo, da prevladajo nad progresivnimi, ki vodijo pipoved od zločina k razrešitvi, vseeno pa lahko govorimo o romanu z eno kompozicijsko linijo.

V mestecu Lipnica je ustreljena Ljubečkina Ančka. Avtopsijska pokaže, da je dekle bolehalo za posledicami mazaškega splava, ob truplu pa leži tobačnica z začetnicama M. T., ki zaradi nepazljivosti žandarskega pipravnikarja Maksa postane ključni dokaz šele v drugem delu pripovedi. Po razvejeni preiskavi, ki jo še najbolj resno vodi France Barnavt, mestni zapisničar, zaljubljen v umorjeno, se po porazdelitvi suma na več osumljencev s primernima začetnicama po sceni razkritja in pregona izkaže, da je bil morilec medicinec Ante Merkač.

Zdi se, da je Prennerjeva dovolj dosledno upoštevala klasično shemo kriminalnega romana, tekst pa kljub dosledno meščanskemu miljeju motita obsežna vložena zgodba o ljubezni med enim osumljencev, lekarnarjem Tinetom Marhatom, in guvernanto Marijo ter premalo izrazita vloga detektiva, ki ne njemu (Barnavtu) ne bralcu ne omogoča logične dedukcije po ključih. Med teksti, ki smo jih doslej analizirali, je avtorici *Neznane storilca* uspelo najbolj umetelno zakriti pravega morilca z retardacijskimi elementi in se kljub kričeči preprostosti temeljnega indica – tobačnice

– najbolj približati za kriminalni žanr značilnemu občutku bralca, da spremlja delo detektiva in ima poštene možnosti sam odkriti zločinca.

Med drugo vojno izide *Lov za skrivnostmi* Frana Josipa Knafliča (1944). Povesti *Zavrharjeva senca* in *Dogodek v kresni noči* sta bolj kakor po kriminalističnih značilnostih pomembni po prvi predstavitvi klasičnega evropskega detektiva v slovenski literaturi: Egidij Kres je finančno neodvisni zasebnik, humanist, ki se detektivskim nalogam posveča iz "neprofitnih" nagibov. Tudi prvoosebnega pripovedovalca, novinarja Vida Moškona, lahko primerjamo z Watsonom ali Hastingsom. Žal je razmerje med obema preiskovalcema v primerjavi z literarnimi vzorniki nekoliko obrnjeno, saj je Kres največkrat pomočnik Moškonu in ne narobe. V prvi noveli namreč Kres Moškonu lakonično prizna, da ima več domišljije kakor indicem in logiki zavezani detektiv. Zanimiva je druga novela, *Dogodek v kresni noči*, saj je izginotje žene bogatega industrialca povezano z dokaj okultnimi temami, to pa na žanr (pa tudi na pretirano kvaliteto) nima posebej velikega vpliva. Prvi slovenski detektiv vnovič nima težkega dela.

V.

Razvoj kriminalnega romana (detektivska zgodba skupaj s specializiranimi revijami poleg časopisnega podlistka skoraj izumre) v svetovnem merilu prinese nekaj pomembnih sprememb in zdi se, da skoraj ni literarnega žanra, na katerega je imela vojna večji vpliv:

"Zavestna postavka klasične detektivske zgodbe je bila, da v človeških zadevah vlada razum. Zločini, luknjice v družbenem tkivu, so bili delo posameznikov. Detektiv, ki je predstavljal red, je razkrival posameznike in krpal luknjice v dužbi z uporabo razumske analize. Tovrstno pojmovanje se je skladalo z obstojem Zveze narodov, in večina kriminalnih piscev zlate dobe je, zavestno ali podzavestno, oznanjala slogan "Beaverbook pressa", da vojne v Evropi letos, pa tudi naslednje leto ne bo. Vojna pa jih je prepričala, da obstaja poleg razumnega popolnoma dugačen svet, svet sile, v katerem ne le en narod vodijo docela iracionalne doktrine," zapiše Julian Symons v knjigi *Bloody Murder* (1974), enem najboljših šnelkurzov zgodovine žanra. Veliki detektiv se je moral odpovedati racionalni superiornosti in nespolnosti, roman je zahteval močnejšo karakterizacijo oseb in ameriški avtorji so (v tradiciji trde zgodbe) že v 60. letih pisali o sadističnih in pokvarjenih policajih.

Slovenska literatura je tudi po vojni doživela specifičen, od svetovnih tokov dokaj ločen razvoj². Morda bi lahko o kriminalnih elementih pogojno govorili že v delih, ki obravnavajo NOB, vendar se zdi, da idejna usmerjenost žanru nikakor ni bila naklonjena. Naravnost neverjetno žanrski film *Minuta za umor* (1962, scenarij Milan

² Opazen prelom natančnosti pri empiričnih primerih je posledica omejitve diplomske naloge *Kriminalno pripovedništvo v starejši slovenski literaturi*, ki je bila hvaležna podlaga zgornjemu besedilu, na obdobje 0000-1945.

Nikolič, režija Jane Kavčič), ki ob doslednem spoštovanju klasične sheme uspešno uvede tudi specifično slovenske povojne situacije, pade v teh, žanru sovražnih časih, ko umetnost natančno ve, kdo je žrtev in kdo zločinec, in je detektivova znanstvena metoda popolnoma odveč (nadomesti ga Zgodovina), na domače platno kot marsovec na nudistično plažo, zato ga kot vezni člen (na primer med Alešovcem in Verčem) ne moremo uporabiti.

O pogojih za razvoj kriminalne literature verjetno lahko govorimo šele od 70. let, ko nastane po Alešovčevi druga slovenska kriminalistična serija: 1973 je namreč Vitomil Zupan za TV Ljubljana napisal scenarij televizijske nadaljevanke Vest in pločevina ali Pobegli vozniki. Centralni lik nadaljevanke je inšpektor Pegan, ki mu asistira komisar Marolt, zločin pa je izključno povzročitev pometne nesreče s pobegom. Nadaljevanko kljub nekaterim domiselnim primerom detekcije (večinoma gre za "induktivni" pregled vseh vozil določene znamke in barve) preseva "pozitivni" značaj preventive v cestnem prometu, saj implicira misel, da bodo pobegli vozniki prej ali slej prišli v roke zakona, to pa seveda daje Zupanovim scenarijem "socialno-psihološko uporabno vrednost", ki po Hladniku pogojuje trivialno literaturo. Elementi kriminalnega romana se pojavljajo v delih Toneta Peršaka, Toma Rebolja (in Aarona Kronskega), Marjana Rožanca, Banka Gradišnika, Boruta Čontale, Mihe Remca, Milana Kleča in drugih sodobnih slovenskih avtorjev, vendar praviloma ne prevladajo ali pa se povezujejo z drugimi žanrskimi elementi. Tudi pojavitev zbornika *Memento umori*, povečana uporaba kriminalnih in vohunskih tem v poststrukturalni filozofiji (predvsem s Slavojem Žižkom), pojava dveh prevodnih knjižnih zbirk (Labirint pri DZS in Krimi Cankarjeve založbe – obeh z dokaj neuravnoteženimi naslovi) in kolportažno izhajanje zagrebške zbirke Trag niso spodbudili povečane produkcije. Predvsem detektivske zgodbe so se in se še redno pojavljajo v zabavnem tisku (IT, Kih, Superpip, Zgodba za pet minut v Neodvisnem Dnevniku), a gre večinoma za prevode in redko priredbe.

VI.

V 90. izidejo štirje teksti, ki jih lahko imenujemo kriminalni roman: 1990 se pojavi zbirka KIH Krimi, v kateri so kot počitniško branje v omejeni nakladi (tri do štiri tisoč) izšla dela *Rdečelaska v zrelem žitu* Frančka Rudolfa (1990), *Umor na plaži* Bogdana Novaka (1991, tri novele) in *Lovci na Rembrandta* Željka Kozinca (1992, psevdonim Peter Malik). Omenjena dela na Slovensko dokaj uspešno prenašajo kriminalno pripoved, zdi pa se, da eksplicitna "počitniškost" prinaša dokaj nepretenciozno pisavo. 1991 je izšel tudi *Rolandov steber*, roman Sergeja Verča, doslej najkvalitetnejše delo slovenskega kriminalističnega žanra, ki pa je vsaj deloma žanrski Gesamtkunstwerk. Kriminalistično problematiko oživlja tudi film *Ko zaprem oči* scenarista in režiserja Francija Slaka (1993), vendar tudi tam drugorodni motivi uspešno premagajo kriminalne (glej prispevek v 18. številki revije Ekran).

Zdi se, da "eksplozija" kriminalnega pripovedništva v 90. letih še ne daje podlage za sklep, da se žanru obeta "zlata doba", primerljiva obdobju med obema vojnama v

Angliji in Združenih državah.

VII.

Ne duhovnozgodovinske ne literarne razmere v drugi polovici 19. stoletja niso bile naklonjene vzniku slovenske kriminalne literature. Kot temeljne vzroke bi lahko našli:

- kasen nastanek slovenske literature, ki je pogojeval interferenco vsebin, zvrsti in literarnih tokov,

- počasno rast slovenskega srednjega sloja in temu namenjene književnosti,

- narodno poslanstvo literature, ki je dopuščalo le topogledne trivialne žanre,

- paradoks, da literatura ni bila sredstvo emancipacije meščanstva, temveč je ta proces s temeljenjem na podeželski in zgodovinski tematiki celo ovirala in

- močan vpliv nemške literature, ki sama ni razvila kriminalnega žanra sočasno z angleško, francosko in severnoameriško književnostjo, pač pa so k nam pritekali vplivi popularne pustolovske literature, ki je črpala svoje korenine ne iz razsvetljenstva (kot kriminalka), pač pa iz starejših obdobj: renesančnega junaškega in pikaresknega romana ter predromantike.

Tem dejstvom so bili podrejeni tudi vsi omenjeni literarni teksti, zato o pravem razvoju slovenskega kriminalnega romana in detektivske zgodbe ne moremo govoriti – razen ob parodičnem obratu klasične sheme pri Milčinskem. Podoben položaj se pojavi po vojni in tudi v liberalizaciji 70. let razen Zupana in prvih prevodov kolportajne literature (James Bond, Simon Templar). Vse do 90. let lahko govorimo predvsem o motivnih vzorcih v vrsti slovenskih literarnih del, ne pa o žanru. V 90. letih se pojavita zbirka KIH Krimi s tremi naslovi in Verčev *Rolandov steber*, roman, ki se dogaja v Trstu in kaže, da bo treba na prvo ljubljansko kriminalko še počakati.

Prozaično rečeno: dokler se ne bomo čez (recimo) Koseze vozili samo podnevi, in še to samo v polni hitrosti – dotlej Slovenci nismo izpolnili temeljnega pogoja za vznik kriminalne pripovedi. Žal vse večja prisotnost orožja in "evropskih" kriminalnih metod, empirične izkušnje z mafijo in pranjem denarja, nezaposlenost, konec koncev pa na "transcedentalni" ravni tudi dvom o empirični realnosti prek afere HIT-VIS, kažejo, da bodo 90. leta potencialnemu avtorju kriminalk hvaležna podlaga.

Denis Porter

Vzvratna konstrukcija in umetnost suspenza

Umora v ulici Morgue, prva Poejeva zgodba z Dupinom, ob drugih slovečih prototipih detektivske fikcije vsebuje tudi temeljna: vpeljuje princip detektiva kot amaterskega genija, ki pojmuje reševanje skrivnostnega zločina kot najvišjo obliko intelektualne igre, in drugič, ponuja model narativne umetnosti, v kateri razplet narekuje red in kavzalnost dogodkov v pripovedi.

Med družbenimi romani o zločinu, kakršne sta pisala Dickens in Hugo, in Poejevimi detektivskimi zgodbami obstaja velika razlika. Poleg estetskega vprašanja o razliki med formo romana in novele je temeljna razlika v vsebinski zasnovi in stališču med poslanstvom zločina in zločinca ter pustolovščino razkritja zločina in pregona krivca. Podobno je ob Poejevem vplivu na nastanek žanra pomemben njegov poznoromantični koncept literature in njenega namena. Poejeva estetika je kombinacija filozofskega idealizma (angleškemu svetu ga je predstavil Coleridge), doslednega protosimboličnega kulta umetnosti in odpor do demokratičnih pridobitev na vseh področjih, tudi političnem. Ta skupek vrednot v najčistejši obliki združuje preiskovalec Claude Dupin, junak Poejevih detektivskih zgodb.

Ob vzvišenosti nad Jacksonovo Ameriko je Poe povsem razumljivo svojega detektiva kot Francoza postavil v civilizirano pariško okolje. Dupin ni vulgaren kot sam Vidocq ali Poejevi fiktivni policisti, niti ga ne moremo primerjati z ne-ravno-genialnimi časopisnimi uredniki iz *Skrivnosti Marie Roget*. Nasprotno: izdelan je kot pravi literarni junak – samotarski, izobražen nočni sprehajalec, predvsem pa mislec, čigar sposobnosti sklepanja so se iskriale ob vprašanjih, daleč pomembnejših od razkrivanja umorov. Če dickensovska kriminalna pripoved izhaja iz humanističnega interesa za družbene probleme in realistove naloge, da raziše okoliščine in možnosti manj vidnih plati življenja, gre korenine tradicionalne detektivske zgodbe 19. stoletja iskati v poznoromantični obsedenosti s temno platjo duše in nadnaravnimi močmi človeškega uma. Dupinova super-pamet meji na nadnaravno. Med Poejevimi gotskimi in romantičnimi grozljivimi novelami ter detektivskimi zgodbami sklepanja obstaja genetična zveza. Obe zvrsti postavljata bralca pred najmočnejše strasti in nagone, a različno: medtem ko prva ledeni bralčevo kri z umorom (*Izdajalsko srce*) ali mučenjem (*Vodnjak in nihalo*), se druga loteva oblike grozljive zgodbe z ironičnim drobnjakarstvom podatkov in dejstev, da na koncu lahko slavi genialni um. Prva Poejeva detektivka sprevrne De Quinceyjevo estetiko umora s primerjalno estetiko detekcije, v obeh primerih Poejevih novel pa neprijetno ironijo vodi isto: prisotnost ekstremne brutalnosti, povezana z izjemno občutljivim okusom in zaznavo.

Pomembnost *Umorov v ulici Morgue* kot novele, ki najavlja rojstvo novega žanra,

je s stališča pisanja literature v tem, da razkritje določa red in kavzalnost vsega, kar razkritje pripravlja. Posebnost detektivskega pripovedništva je namreč ta, da zgodba preiskave odkriva zgodbo zločina, ki preiskavo šele sproža. In posel razkrivanja poteka v nizu korakov, skrbno zamišljenih v odnosu do bralca. Poejeva detektivska novela se jasno veže na proces pisanja, ki ga avtor opisuje v eseju *Filozofija kompozicije*, posvečenem baladi *Krokar*. Esej se začneja s citiranjem Dickensa, ki razmišlja o *Barnaby Rudgeu*, čudnem romanu, ki tudi združuje elemente skrivnostnega umora in literarnega zločina: "Mimogrede, se zavedate, da je Godwin napisal svojega *Caleba Williamsa* vzvratno? Najprej je svojega junaka vpletel v niz težav ter tako sestavil drugi del, potem pa je v prvem preudarjal, na kak način bi razložil, kar je bil storil."

Čeprav dvomi o resničnosti primera, ki ga Dickens citira, Poe privzame omenjeno načelo: "Nič ni bolj jasno kot to, da mora biti vsak zaplet, vreden tega imena, izdelan do svojega *razpleta*, preden naj bi s peresom karkoli začenjali. Le če nenehno upoštevamo *razplet*, lahko damo zapletu njegov nepogrešljivi videz posledice ali vzroka, tako da se pripetljaji, zlasti pa razpoloženje v vseh pogledih nagibajo k razvoju zasnove." V tovrstni zasnovi umetnosti kompozicije je primarnost zapleta jasno vidna. Vendar zaplet ni pomemben po sebi, pač pa po čustvenem naboju, s katerim avtor vznemirja bralca. Poe išče učinke, ki bi bili "novi" in "živi". Za dosego takšnih pa je moral avtor vnaprej vedeti za klimatični trenutek svoje pesmi/zgodbe, da jo je lahko vodil proti tej točki: "Lahko bi se reklo, da ima pesem tukaj svoj začetek – na koncu, kjer bi se morala začenjati vsa umetniška dela ..."

Umora v ulici Morgue je znamenito delo, saj je v povezavi teorije kompozicije s posebno tematiko, vrednostnim sistemom in tipi junakov omogočilo rojstvo novega žanra popularne književnosti. In četudi je Poejeva novela pisana skladno s teorijo vzvratno – avtor je moral najprej domisliti naravo in metodo dvojnega umora, da so se predenj lahko zvrstili vsi detajli dogodka – se njegov pogled na "vzvratno konstrukcijo" razlikuje od Godwinovega, in prav zato je bilo Poejevi praksi usojeno, da postane prototip klasične detektivske pripovedi. Po prologu, ki je posvečen diskurzu analitične misli, Poe bralca nemudoma sooči z "mrežo težav" v vsej njeni zapletenosti. Razreševanje težav zaseda strani, ki sledijo vse do vrhunca, do razkritja morilca in končne razlage zapleta. Dosežen učinek je tako "živ" (umora sta dovolj krvava in skrivnostna, da pritegneta pozornost in zbudita fantazijo) kakor tudi "nov": detektiv je prvi v bogatem rodu umetnikov/mislecev, zaprta soba ponudi enega temeljnih modelov žanske uganke, izbira morilca (orangutana) pa je ena najgrozovitejših, kar jih je žanr rodil. Vendar nobena teh posebnosti v zgodbi ne bi bila utemeljena, če jih Poe ne bi umestil v kompozicijo, ki se je poigrala z bralcem, mu vzbudila morbiden interes, ki je trajal ustrezno časovno obdobje, in ta interes zadovoljila na popolnoma nepričakovan način. Bistveno, česar je Poe naučil svoje naslednike, je bilo držanje bralcev v napetosti vse do razrešitve skrivnosti, in to, koliko je za učinek presenečenja vreden prvosebni pripovedovalec, ki sam ni detektiv.

Samo Vidocqov zgled ni bil zadosten kot ustrezna metoda preiskave zločina in Poejeva umetnost kompozicije tudi uči, da so Vidocqovi spomini estetsko siromašen

model. Ohlapno povezane epizode serijske policijske literature francoskega predhodnika bolj kot na napeto zgodbo detekcije, osrediščeno na en dogodek, spominjajo na pikareskni pustolovski roman. Ob tem, da je Poe izumil formulo, pa je jasno tudi, zakaj je znotraj vseh njegovih detektivskih zgodb širše popularna samo *Umora v ulici Morgue*. Tako *Skrivnost Marie Roget* kakor *Ukradeno pismo* sta prav boleče natančna in teoretska in hkrati preveč možganarska na račun dogajanja, potrebnega okusu bralcev popularne literature – ukradeno pismo, tega se je Poe nedvomno zavedal, nikakor ne odtehta smrti lepe mladenke, ki mu je bila "brez primere najbolj poetična tema na svetu". Poe je pokazal, kako lahko v literaturi zločin izgubi družbeno problemskost na račun filozofske ali celo estetske razsežnosti. Še več, z vključitvijo bralčevega čustvovanja v večše komponirano manipulacijo je tlakoval pot popularne književnosti nasploh, vse do *Goldfingerja* in *Ljubezenske zgodbe*.

Vendar vseh možnosti žanra, ki ga je spočel z *Umoroma v ulici Morgue*, Poe ni raziskal. Tudi zato ni nikdar dosegel popularnosti svojih nadaljevalcev, Emila Gaboriauja in Conana Doylea. Vseeno je za raziskovanje razvoja detektivskega žanra drugi med njima zanimivejši prav zato, ker je asimiliral Poejevo kompozicijsko tehniko. Medtem ko je Gaboriau ostal bliže Vidocqu in raztegnjenim feljtonskim romanom, kakršne je pisal Eugene Sue, je Doyle pokazal, kako dobro-napisane žanrske zgodbe zna napisati nekdo, ki je bližji množičnemu okusu od Poeja. V tej zvezi velja omeniti, da je Doyle napisal pet zvezkov kratkih zgodb po Poejevem zgledu, preden se je lotil pripovedi romaneskne dolžine.

Poleg pojave herojskega detektiva je tisto, kar je pri Doyleu najbolj Poejevega, umetnost pripovedi, ki vse do presenetljivega razkritja vodi bralčovo uživanje prek preračunanih učinkov suspenza, ki se stopnjuje med korak za korakom napredujočo racionalno preiskavo. Tradicionalno formo suspenza strahu – bodisi strahu pred grozečo katastrofo, ki preveva tragedijo ali melodramo, ali strahu pred neizpolnjeno ljubeznijo, središčno točko romance ali romantične komedije – je v *Umorih v ulici Morgue* izrnil suspenz nepojasnjenege vprašanja. Na sam začetek so postavljene skrivnostne okoliščine, ki naj pritegnejo bralčovo željo po odkritju njihovega vzroka. Večina žanrskih del nosi dvojno vrsto suspenza: želja po odkritju "kdojebil" (*whodunit*) je podvojena s strahom, da bi le-ta utegnil zločin ponoviti.

Uspešnost vsake pripovedi, od najpreprostejše do najsubtilnejše, od Iana Fleminga do Henryja Jamesa, je po tradiciji vsaj deloma odvisna od sposobnosti, kako ustvari suspenz. Suspenz vsebuje izkušnjo negotovosti, odgoditve: pojavi se vselej, kadar se pripovedna sekvenca začne, a ostane nedokončana. Skupen je vsem oblikam pripovedovanja, od stavka do romana – kot potreba poslušalca, da pripovedovalec vendarle konča začeto zgodbo. Suspenz, ki ga lahko primerjamo s ritmičnim kapanjem iz pipe, je stanje vznemirjenosti na podlagi časovnega dejavnika. Znotraj detektivske pripovedi pomeni to navezavo na zgoraj omenjene dejavnike: med pripovedovanjem ene zgodbe razkriva detektivska pripoved drugo. Narativno smer določa smer preiskave, vendar "odprta" zgodba preiskave polagoma razkriva "skrito" zgodbo zločina. Povedano drugače: inicialni zločin, pogoj zgodbe detekcije, je obenem konec in

začetek. Zločin sklene "skrito" zgodbo o dogodkih, ki vodijo sami k sebi, obenem pa uvede zgodbo postopkov razkritja. Opraviti imamo torej s premiki znotraj kronološkega časa, v ruskem formalizmu postavljeno razliko med umetnostjo zapleta in surovim fabulativnim materialom. Učinek zločina je jasen pred navedbo vzrokov zanj. Kriminalno pripovedništvo potemtakem temelji na zapiranju logično-časovne praznine, ki ločuje odkritje zločina od preteklosti, v kateri je bil pripravljen in izvršen. Žanr je zavezan sekvenci razkritja, proti kateremu se gibljemo, da bi se vrnili na začetek. Detektiv se srečuje s posledicami brez jasnih vzrokov, dogodki v pomešanem časovnem redu, mešanico pomembnih in nepomembnih sledi in ključev – in njegova vloga je vnovična postavitev zaporedja in kavzalnosti. Iz *nouveau romana* danih podatkov konstruira roman, ki se konča z zgodbo zločina.

Tako lahko klasični detektivski roman definiramo kot prozno pripovedno delo, ki temelji na poskusu zaprtja logično-časovne praznine. Macheray v svojem delu o gotskem romanu ugotavlja: "Potek romana je dvojen, saj mora svoje skrivnosti, preden jih razkrije, najprej skriti. Prav do konca mora skrivnost ostati zavita v domišljijo ali razumsko sklepanje junaka in ves potek zgodbe kot tudi ustvarjalni postopek pripovedi središči na tem pričakovanju." Gotskemu in detektivskemu romanu je skupno, da se logično-časovna praznina ne sme zapolniti takoj, temveč po dolgem odlogu. In suspenz, stanje bolj ali manj prijetne napetosti pred dognanjem rezultata, temelji na tem, da nečesa ne izvemo prehitro. Formula klasične detektivske zgodbe je tako jasen primer pripovednega principa "namenoma zavrite forme".

Napetost pričakovanja, ki jo doživlja bralec ob nerešljivi in suspenzični situaciji, lahko močno variira. Odvisna je od vrste pogojev: od dolžine časa med začetno potezo in rešitvijo, simpatije do vpletenih junakov, oblike groznje, ki jo predstavljajo ovire, vse do zelenega izida. Najmočnejši je suspenz takrat, kadar smo v nenehni nevarnosti, pojavi pa se tudi tam, kjer srečamo otroka, ki išče starše, ob ljubimcu, ki išče svojo drago, ali pri problemu, ki nima rešitve. Potrebe po sprostitvi napetosti, ki jo takšne okoliščine vzbujajo, ne čutimo nič manj močno kakor takrat, ko junaku grozita nasilje ali smrt.

Če je torej znotraj melodrame na splošno detektivska pripoved tisti literarni žanr, ki je najmočnejše odvisen od vzbujanja suspenza, je jasno, da ima pri produkciji detektivk temeljno vlogo ustvarjanje zaprek: roman ustvarjata dva kontradiktorna impulza. Na eni strani ga sestavljajo besedne enote, ki linearno zapirajo logično-časovno praznino med zločinom in rešitvijo, na drugi strani vsebuje vsaj enako število enot, ki napredovanje proti rešitvi ovirajo. Kot vsa literarna dela sestavljajo detektivski roman progresivni in digresivni elementi, ki so obenem usmerjeni navznoter in navzven. Potovanje mora obstajati, vendar nujno krožno in posejano z ovirami. "Grbasta steza, na kateri noga čuti kamne, ki se vrača sama vase – to je pot umetnosti," kot je rekel Šklovski. Brez potovanja pridemo do *Tristrama Shandyja*, nemirno skakanje iz ene digresije v drugo, pravi festival razpršenosti, pri katerem o formi zgodbe komajda lahko govorimo. Hkrati je zgodba golo napredovanje proti razpletu, za katerega se izkaže, da sprostitve napetosti sploh ne prinese.

Dihotomijo napredovanje/nazadovanje, ki je stara kot Laurence Sterne, so v 20.

stoletju znova oživil formalisti in strukturalisti. Boris Tomaševski je razlikoval med "veznimi motivi" – enotami pripovedi, ki sestavljajo neobhodne logično-časovne sekvence – in "prostimi motivi", "ki jih lahko spregledamo, ne da bi ogrozili kavzalno-kronološki red dogajanja v pripovedi". Na drugi strani Umberto Eco v *Zadevi Bond* piše o "temeljnih" in "postranskih potezih".

S trditvijo, da je primerno močan čustven odziv na dramska in pripovedna dela odvisen od kombinacije omenjenih dveh elementov, se lahko sklicujemo tudi na tako visokosten vir, kot je Aristotelova *Poetika*. Temeljne strukturne enote detektivskega romana lahko poimenujemo tudi s termini peripetija, prepoznanje in trpljenje, saj tudi omenjeni pojmi združujejo navedene kontradiktorne impulze. Peripetija jasno pomeni "preokret dogodkov iz ene smeri v smer, ki je v nasprotju s tokom pripovedi", prepoznanje "preokret iz nevednosti k vednosti", trpljenje pa "neko pogubno ali mučno dogajanje, če na primer vidimo pred našimi očmi smrt ali strašno bolečino, ranjence in podobno." Sklep tradicionalnega detektivskega romana sestavljata prepoznanje v obliki razkritja in trpljenje, ki skupaj privedeta do želenega rezultata ali rešitve. Peripetija je resnično vloga retardacije na nivoju akcije, ali po Šklovskem: "Temeljno pravilo peripetije je zavlačevanje, zaviranje spoznanja."

V detektivski zgodbi pomeni peripetija nenaden in nepričakovan odlog jasne rešitve problema. Znova se odpre prepad, ki smo ga že skoraj premostili. Suspenz je ravno v približevanju in odmikanju od scene prepoznanja, torej užitek ne le ob branju detektivske literature, pač pa dramske in pripovedne književnosti nasploh v največji meri paradoksalno leži v stalnem odlaganju želenega konca.

Med mnogimi retardacijskimi postopki detektivskih romanov je nekaj skupnih drugim vrstam pripovedništva, del pa se jih navezuje na specifičen način policijske preiskave. Med temi je treba navesti nekaj takih, ki detektivsko pripoved sicer v veliki meri ločujejo od drugih vrst pripovedovanja, niso pa izključujoče samo domena detektivke:

1. Na ravni zapleta je to sama peripetija: odkritje ali dogodek, ki zapelje vstran, nas odvrne z napredujoče poti k rešitvi. Primeri so vzporedni zapleti ali vzporedni preiskovalci, ljubezenski motivi, ki pretrgajo tok raziskave, zmotna sklepanja in zmotne rešitve, ki jih Velikemu detektivu podtaknejo namenoma ali pa so celo prave, a jih interpretira napak.

2. Na ravni vlog se pojavi antidetektiv oziroma kriminallec, ki lahko ostane skrit ter ne ovira detektivove preiskave, lahko pa na različne načine aktivno preprečuje lastno demaskiranje in aretacijo. Sem štejemo tudi "zaviralce", neupogljive in nezanesljive priče, levoroke detektive tipa Watson in Lestrade, ki narobe interpretirajo dokaze, in napačne zločince ter osumljence, na katere se mora usmeriti preiskava, preden je dokazana njihova nedolžnost in se lov usmeri na pravega kriminalca.

3. Na ravni karakternih tipov srečamo tipično molčečega Velikega detektiva – zaradi suspenza v njegove misli pred samo sceno prepoznavanja nimamo vpogleda, čvekavega pomočnika in bolj ali manj obsežno skupino "nastopajočih" grotesknežev, katerih čudaškost zadržuje detektivovo in bralčevo pozornost.

4. Na ravni obsega so retardacijski element epizode, ki se podobno kot v

pustolovskem romanu ali odisejadi pojavijo med začetkom poti in pričakovanim koncem. Sem spadajo tudi lažni ključi, ki pomešani med prave povečajo kompleksnost razreševanja.

5. Med formalnimi elementi, nepovezanimi z zapletom, se zdi, da lahko prav vsako besedno sredstvo v določenem času deluje zavirajoče: od epizod kot oblikovnih enot, pripovedovalca kot "nepopravljivega tepca", opisov in dialogov, do komentarjev in avtorjevih intervencij.

Zgornji seznam seveda ni končen, nakazuje pa redko omenjeno dejstvo, da je umetnost pripovedovanja umetnost zavajanja ali taktičnega umika pred napredujočim bralcem.

(...)

Končno nam analiza detektivskega romana pomaga spoznati središčno vlogo suspenza v recepciji romana nasploh. Branje katerekoli vrste fikcije je aktivnost, ki stopnjuje napetost, to pa lahko sprosti samo izkušnja konca. Vsako pripovedovanje zgodbe vsebuje postavitev vprašanja, ponudbo, da bo na vprašanje odgovorjeno in, vsaj v tradicionalni pripovedi, ob pravem času tudi razrešitev vprašanja. Kdaj je čas za razjasnitev pravi, je očitno odvisno od vrste pogojev, najpomembnejši pa je verjetno v avtorjevi sposobnosti, da vzdržuje suspenz in bralčevo pozornost, dokler digresije še lahko ponujajo užitek in so prepričljivo pomembne za razvoj zgodbe. Najkrajša verzija *Baskervillskega psa*, ki bi se dosledno izognila stranpotem, ne bi bila daljša od enega stavka: "Umor sira Charlesa Baskervilla in poskus umora sira Henryja Baskervilla, ki ju je z namenom dedovanja družinskega bogastva zagrešil sorodnik, je razrešil izjemni amaterski detektiv gospod Sherlock Holmes ob pomoči svojega prijatelja dr. Watsona." Vse, kar Conan Doyle v romanu doda, bistveno ne razjasni ne zločina ne imenovanja zločinca, vpelje pa bralca v izkušnjo neznanih in strašljivih možnosti. Drugače povedano: dolžine detektivskega romana ne določa nujna organska enotnost, odvisna od konkretnega problema, pač pa potreba zapeljati bralca v vznemirjenje kombinacije suspenza strahu in suspenza neodgovorjenega vprašanja. Potemtakem je pravilen ali nepravilen obseg knjige odvisen od nepomembnih, zunanjih določil: od bralnih navad in konvencij pri knjižni proizvodnji do avtorjeve spretnosti. Najnižji obseg je tisti, ki vzbudi občutek suspenza, in največji tisti, ki še lahko zagotavlja bralčevo pozornost do rešitve, ne da bi popolnoma izgubil nit.

Kar pri specialistični analizi detektivskega pripovedništva ločeno od splošnega romanopisja najbolj pride do veljave, je dejstvo, da je umetnost pripovedovanja vedno hkrati umetnost skrivanja in umetnost podajanja podatkov. Gre za umetnost časovnega tempiranja, saj je roman kot knjiga prostorska umetnost. V dobri tradicionalni pripovedi avtor med platnice, ki vsebujejo med petdeset in sto tistoč besed, postavi vse tako, da bralec pride do spoznanj v natančno določenem tranutku. S tega stališča lahko branje pripovedništva pojmuje kot način sodelovanja, drugačen od opazovanja slike ali tudi poslušanja glasbenega dela. Branje romana je aktivnost dešifriranja in razkrivanja, ki vključuje fizično nalogo vizualnega sledenja besedilu navzdol in prehajanje na naslednjo stran. Je skrbno iskanje sprostivke, ki se kot vrh lahko pojavi kadarkoli. Glede na vključenost subjekta branje za bralca vedno privzema

obliko posebne vrste pustolovščine – iskanja zaklada. Pri obračanju strani smo vzpostavljeni napetosti razkritja neznanega, nevarnosti ali nagrade. Z vsakim novim odstavkom se pred nami lahko pojavijo novi ključi, ki lahko vodijo naprej ali vstran k zakopanemu zakladu razpleta. Morda je dejstvo, da ima roman v naši kulturi obliko plitve škatle z odprtino na strani, le srečen slučaj zahodnjaške tehnologije. Pri ljudeh, ki so nekoč svoje knjige opremljali z zaklopkami in ključavnicami, je moral biti občutek, da knjiga je nekaj podobnega zakladu, vsekakor prisoten. V vsakem primeru nas k temu, da knjigo preberemo, največkrat med mnogimi pomembnejšimi opravili, tira prav želja po končnem odkritju skrivnosti, ki jo vsebuje.

Prevedel Tone D. Vrhovnik

Opomba: Prevod obsega drugo poglavje prvega dela študije *The Pursuit of Crime (Art and Ideology in Detective Fiction)*. Yale University Press, New Haven and London, 1981. Izpuščen je osrednji del, v katerem Porter omenjena načela podrobno prikaže ob romanih *Mesečev kamen* Wilkieja Collinsa, *Baskervillski pes* Conana Doylea in *Veliki sen* Raymonda Chandlerja.

Odlomka iz Filozofije kompozicije in Poetike citiram po prevodu Andreja Arka (Kondor 229, Mladinska knjiga, 1985) in Kajetana Gantarja (Cankarjeva založba, 1982).

Zdenko Škreb

Detektivski roman

1.

Zgodovinsko dejstvo je, da so od konca prejšnjega stoletja preplavili knjižno produkcijo pripovedi in romani, ki so jih v Angliji poimenovali *detective story* ali *crime novel*, v Nemčiji *Detektivgeschichte* oziroma *Detektivroman* ali *Kriminalroman*, udomačeno *Krimi*, v Franciji policier roman, okrajšano polar. Pri nas smo nemški izraz *krimi* adaptirali v krimič. V eni izmed maloštevilnih vrednejših znanstvenih študij o detektivskem romanu, v obsežni sorbonski tezi, objavljeni 1929. leta pod naslovom *Le "detective novel" et la Pensée Scientifique* navaja Roger Messac dolg seznam angloameriških časopisov, ki objavljajo izključno detektivske pripovedi, poleg tistih, v katerih se tovrstnim pripovedim namenja največ prostora. "Zelo verjetno je," pravi Messac, "ne samo da imajo detektivske pripovedi mnogo bralcev, ampak tudi, da mnogi od teh ne poznajo drugega čtiva. Jaz sem sam," dodaja, "poznal fante, ki razen športnih novic niso brali ničesar drugega." Julian Symons, tudi sam avtor detektivskih romanov, v svojem prikazu detektivske pripovedi v Veliki Britaniji (*The detective story in Britain*, London 1962) poudarja, da igrajo tovrstne pripovedi veliko vlogo v angleški književnosti 20. stoletja in po številu izdanih zvezkov prevladujejo nad drugimi književnimi zvrstmi. Symons meni, da je njihova popularnost karakteristična poteza tipa človeka našega stoletja.

Ni dvoma, da sta še danes najpopularnejša pisca detektivskih romanov Angležinja Agata Christie (1890-1976) in Francoz Georges Simenon (rojen 1903); pred nekaj leti sem v New Yorku v knjižnici Doubleday na oddelku za *crime novel* – to je bil velik pravokotnik, ki so ga tvorile visoke police knjig – videl, da je celotna stran polic posvečena Christiejevi, medtem ko so se vsi drugi, tudi ameriški avtorji morali zadovoljiti z ostalimi tremi stranmi. Oba – Agatha Christie in Simenon v svojih delih pogosto omenjata ime in lik Sherlocka Holmesa. V svojem prvem detektivskem romanu *The mysterious affair at Styles* (Skrivnostni doživljaj v Stylesu, 1920) prihaja Hastings, kasnejši spremljevalec velikega avtoričinega detektiva Hercula Poirota, k prijatelju na vaško posestvo, ki je last njegove družine, kjer ga sprašujejo, kakšen poklic bi si najraje izbral zdaj, ko se je vrnil iz vojne. Odgovarja, da si je zmeraj na skrivaj želel postati detektiv. "Pravi – iz Scotland Yarda?" ga sprašujejo naprej. "Ali raje Sherlock Holmes?" "Oh," pravi on, "vsekakor Scherlock Holmes." V romanu *The secret adversary* (Skrivnostni nasprotnik, 1922) kot detektiva nastopata mlada zakonca Cowly. Žena ob neki priložnosti pravi možu, ki ji razlaga postopek, kako bo razkril skrivnost: "Dobro sodiš. Nadaljuj, moj Scherlock!" V romanu *Cards on the Table*

(Karte na mizi, 1936) vpraša veliki detektiv Poirot enega izmed prisotnih: "Ali ne, to vas spominja na Scherlocka Holmesa?" – v romanu *Mrs. Mc Ginty's dead* (Mrs. McGinty je mrtva, 1951) pravijo za Poirota: "On je detektiv. Kakor Scherlock Holmes..." Leta 1955, v romanu *Hickory Dickory Dock*, Poirot dobi tajnico miss Lemon in ji reče: "Gotovo poznate doživljaje Sherlocka Holmesa, kot tudi njegova velika dela." V svojem romanu iz leta 1938 pod naslovom *G/7* Simenon namesto svojega velikega detektiva Maigreta uvede mladega policijskega uradnika, ki ga imenuje le s službeno šifro *G/7*. Pisec vzporeja njegov postopek pri raziskovanju s postopkom Sherlocka Holmesa: "Sherlock Holmes bi dvakrat obrnil ključ v ključavnici, da bi se zaprl pred svetom, posul bi tla s cigaretnimi ogorki, koncentrirajoč se v romantični pozi, če ne bi celo priklical v pomoč svoje violine." Medtem ko mlademu *G/7* niso potrebne nikakršne ekscentrične poze niti posebna pomagala.

Resnično je Arthur Conan Doyle (1859-1930) v svojem fiktivnem liku Sherlocka Holmesa ustvaril pojavo, ki se je globoko vrezala v zavest bralstva po vsem svetu. Van Ousby, avtor monografije o liku detektiva v angleškem pripovedništvu (*Bloodhounds of Heaven. The detective in English Fiction from Godwin to Doyle*, Cambridge Mass.-London 1976) karakterizira ta lik takole: "Sherlock Holmes je popoln gentleman-hero, posebljenje vrednot in teženj publike srednjega sloja svojega časa – junak poznega viktorijanskega obdobja kot tudi Edwardove dobe – verjetno je Sherlock Holmes najbolj znan lik angleške književnosti."

Tako so za prvo delovno definicijo termina *detective novel* – prvič ga je uporabila ameriška avtorica Anne Katherine Green 1878. leta v podnaslovu svojega romana *The Leavenworth Case* – uporabili razlago, da so to pripovedi, kratke ali dolge, oziroma romani, ki se sučejo okoli lika Sherlocka Holmesa, v katerih nastopa Sherlock Holmes kot glavni protagonist.

Po poklicu je lik Conana Doylea Sherlock Holmes detektiv, in to zasebni detektiv. Kot tip, kot družbeni pojav detektiv ni zapuščina daljne ali bližnje preteklosti, ne pojavlja se v družbi in v književnosti skozi stoletja, ampak je produkt angleškega družbenega življenja prejšnjega stoletja. V že omenjeni biografiji Vana Ousbyja je obširno in prepričljivo opisan prihod novega lika, pojav detektiva v angleški družbi in angleški književnosti 19. stoletja. V 18. stoletju Anglija ni poznala policije in je bila "a policeless state", preganjalci prestopnikov in lovci tatov ("thief-taker") so bili osovražene osebe. V prvem angleškem romanu, v katerem je glavna zgodba odkrivanje storjenega skrivnostnega zločina, v *Calebu Williamsu*, delu Williama Godwina iz leta 1794 je *thief-taker* podkupljiv tat, kazenski zakon pa je orodje despotizma. Vse močnejša industrializacija naslednjega stoletja je porajala porast kriminala v velemestih, tako da je sir Robert Peel 1829. leta z državnim zakonom *The Metropolitan police act* ustanovil novo organizacijo: *New Police*. Imela je osemsto uniformiranih uslužbencev, ki sta jim poveljevala dva komisarja. Delovanje je bilo tako uspešno, da je pripeljalo do prevrata v javnem mišljenju; policija je pridobivala simpatije javnosti. Policijske sile so se okrepile leta 1842 z ustanovitvijo organizacije *Detective Department*, ta pa je vpeljala v družbo javnega uslužbenca s službenim imenom *detective officer, detective*.

V Franciji je bil na začetku novega stoletja organiziran policijski odsek pod imenom *Sûreté générale*, ki ga je od leta 1812 do 1817 vodil Eugene François Vidocq (1775-1875): Vidocq je svoje življenje začel kot prestopnik, ki je vrsto let preživel v zaporu, dokler ni naposled prešel na stran zakona in se odlikoval kot preganjalec in lovec svojih dovčerajšnjih kolegov. Vprašanje je, ali bi se v kasnejših letih o tem njegovem postopku razpravljalo, če ne bi bili 1828. in 1829. leta izdani *Memoires* pod njegovim imenom. Svojih spominov Vidocq ni napisal sam, tekst je delo dveh danes nepoznatih piscev, toda opisani doživljaji so zares Vidocqovi, in predstavljajo ga kot vsemočnega in vsevednega ("an all-powerful and omniscient figure"). Zelo mogoče je, da je prav Vidocq tvorec mita o nezmotljivosti policijskega uslužbenca, ki ga je kasneje prevzela detektivska povest; kajti odmev njegovega dela je bil ogromen, intenzivno so ga brali ne le Alexandre Dumas oče in Eugène Sue, ampak tudi Victor Hugo in Balzac. Še več, enak uspeh je delo doživelo tudi v Angliji, kjer so *Memoires of Vidocq* izšli v štirih zvezkih 1829-1830. Strokovnjaki se strinjajo, da je publikacija Vidocqovega dela pomemben datum v predzgodovini detektivske pripovedi. Približno od leta 1845 dalje je angleški tisk redno poročal o delovanju in uspehih *Detective Departmenta*, tako da je v fantaziji javnosti lik detektiva, ki je sedaj popolnoma pridobil njeno naklonjenost, pričel dobivati herojske poteze. Med 1849 in 1853 je "Edinburgh Journal" v nadaljevanjih objavljajal *Recollections of a Detective Police Officer*, za imenom Thomas Waters se je skrival novinar in pripovednik William Russel – toda pravi Homer novega lika detektiva je postal Charles Dickens. V časopisu "Household Words", ki ga je izdajal, je Dickens v letih 1850 in 1851 objavil štiri članke o detektivih. (na primer 14. 9. 1850. *Three "Detective" Anecdotes*), v svoj roman *Bleak House*, ki ga je izdal v letih 1852-1853 in s katerim je dosegel nenavadno velik uspeh, pa je vpeljal lik inšpektorja Bucketta, detektiva. Inšpektor Buckett je prvi "police detective-hero" v angleškem romanu. Zelo profiliran lik detektiva je prikazal Dickensov prijatelj in občasni sodelavec Wilkie Collins (1824-1889) v svojem romanu *The Moonstone* (Mesečev kamen, 1868). Collins je imel rad zapletene fabule in nepojasnjene skrivnosti; eden njegovih romanov ima naslov *The Dead Secret* (Mrtva skrivnost, 1857), najučinkovitejše delo te vrste pa je *The Woman in White* (Ženska v belem, 1860), ki ga Symons v svojem že omenjenem delu imenuje "a masterly thriller". V romanu *The Moonstone* ugledna družina pokliče detektiva, da bi razjasnil nerazložljivo izginotje dragega kamna. Narednik Cuff je že pravi predhodnik Sherlocka Holmesa; je nenavadne zunanosti, v privatnem življenju pa ima hobi, ki mu je povsem predan in mu posveča vsak trenutek prostega časa: ukvarja se z vzrejo vrtnic.

Na aristokratskem kmečkem posestvu, kamor ga pokličejo, v svojem raziskovanju postopa racionalno in metodično; in ne samo da ne pride do cilja, ampak se celo izkaže, da so tako imenovani rezultati njegovega raziskovanja popolnoma napačni. Čustvene reakcije drugih likov v romanu (in ne tako imenovano metodično umovanje detektiva) so tiste, ki so pravilne. Sam priznava: "Popolnoma sem se zmotil v svojem delu (I completely mistook my case). In to ni prva zmešnjava, po kateri se odlikuje moja kariera. Samo v knjigah so uslužbenci detektivskih oddelkov vzvišeni nad

slabostjo prve napake." Če se detektivu ne bi postavile na pot čustvene reakcije drugih likov, bi brez osebne zlobe v svet okoli sebe vnesel mnogo zla in težav. Ob tem je v Collinsovem romanu z mnogo liki Narednik Cuff resnici na ljubo prikazan kot zanimiva, toda kljub vsemu epizodna osebnost, ki nima mnogo zveze s samim razvojem fabule. Van Ousby poudarja, da v Dickensovih in Collinsovih delih detektivi niso nikoli junaki, ampak spadajo med zanimivejše sekundarne like. Miss A. Murch je v svojem delu *The Development of the Detective Novel* (London 1958: ob Messacovi ena najboljših monografij o detektivskem romanu) poudarila isto: "Dickens ni detektivu nikoli pripisal toliko pomena, da bi ta s tem tako zasvojil bralčevo pozornost, da bi bili vsi drugi liki potisnjeni v ozadje, kot je to napravil Poe v svojih pripovedih o Dupinu." Van Ousby poudarja, da je nasprotno detektivov lik pri Dickensu in Collinsu zavestno karakteriziran s tem, da se pri svojem delu moti: "... ti detektivi so inteligentni in se zavestno lotevajo svojega dela, toda malokdaj uspejo." Ali se potem takem roman, v katerem nastopa detektiv, že lahko poimenuje detektivski roman? Ne – Symons z vso pravico trdi, da Dickens ni napisal nobene detektivske pripovedi. V predgovoru študije Van Ousby poudarja, da ne piše zgodovine detektivske pripovedi, ampak monografijo o liku detektiva v angleškem romanu. Po drugi strani T. S. Eliot v uvodu k izdaji Collinsovega romana *The Moonstone* iz leta 1928 izjavi, da gre za "prvi, najdaljši in najmodernejši angleški detektivski roman". Tako med avtorji študij o detektivskem romanu – ali pripovedi – obstaja odvečna stalna polemika o tem, ali je treba Collinsov roman uvrstiti v zgodovino detektivskega romana ali ne. Odgovor je preprost: roman, v katerem nastopa lik detektiva, s tem še ni detektivski roman.

Toda kaj je potem detektivski roman?

2.

Tudi pri tem vprašanju je primerno začeti s Sherlockom Holmesom. V svoj prvi roman *Study in Scarlet* (1887) uvede Doyle mladega zdravnika Johna H. Watsona, ki najame skupno stanovanje s Sherlockom Holmesom; o njunem skupnem življenju pripoveduje Watson v prvi osebi ednine (Ich-Form) in v drugem poglavju poroča o svojem pogovoru s čudnim prijateljem, ki se v svoji izobrazbi, v navadah in sposobnostih bistveno razlikuje od poprečnega sodobnega izobraženega angleškega meščana. "Spominjate me," pravi Watson, "na Dupinov lik pri Edgarju Allanu Poeju. Nisem vedel, da taka bitja obstajajo zunaj pripovedk." Sherlock Holmes na to zelo kritično in zviška izreče svoje mnenje o Dupinu. Vendar Watson ne popusti in vpraša prijatelja, ali je bral Gaboriaujeva dela. "Ali Lecoq ustreza Vaši predstavi o detektivu?" Na te besede sogovornik reagira s suverenim prezirom – "sardonično" ugotovi, da pri Lecoqu ceni le njegovo energijo, drugače pa bi sam njegove zapletene primere razrešil v štiriindvajsetih urah, medtem ko je Lecoqu zanje potrebnih šest mesecev. Gaboriaujevi romani, pravi, lahko detektivu pokažejo samo to, kako naj ne postopa.

V tem odlomku je Conan Doyle s presenetljivo objektivnostjo in z zgodovinsko

natančnostjo zarisal razvoj detektivske pripovedi v 19. stoletju. Drugače je na drugih mestih kot tudi v svojih spominih govoril o Gaboriauju in še posebno Poeju z mnogo spoštovanja ter popolnoma prepričan o tem, koliko jima dolguje in koliko je sam povzel po njima. Trije koraki – Poe, Gaboriau, Doyle – so priznana shema rojevanja detektivske pripovedi kot nove književne vrste.

Edgar Allan Poe (1809-1849) je enako pomembna osebnost tako ameriške kot svetovne književnosti, tako kot lirski pesnik kakor kot velik pripovednik. Povsem upravičeno lahko Poeja, pravi Edward H. Davison v svoji študiji (Harvard 1957), označimo za krizni pojav ameriške romantike. Pisal je pripovedi za knjižne časopise, ker so iskali in sprejemali krajše tekste, on pa je vedno potreboval denar. V njih je nadaljeval tradicijo angleškega *gothic novel* in evropske romantike, kot je odsevala v Ameriki. "V *gothic* elementu," pravi Vincent Buranelli v svoji monografiji o Poeju (New Haven 1961), "je našel književno področje, ki je popolnoma odgovarjalo njegovemu okusu in talentu. Čeprav ni Tiecka in Hoffmanna nikoli bral v originalu, je dobro poznal njun prispevek h književnosti tako iz prevodov kot tudi iz del njunih angleških, francoskih in ameriških učencev. O pomembnosti 'Germanic Glooma' kot glavnega elementa fikcije se je obširno razpravljalo v časopisu 'Blackwood's Magazine', ki ga je Poe pozorno spremljal. Za njegov umetniški razvoj je bila vloga časopisa zelo velika, saj je prav tam našel teorijo *gothic tale* in primere, kako jo je treba ustvariti; poleg tega je našel v njem tudi navodila, koliko vrednih umetniških konstrukcij lahko najdemo v posameznih primerih iz kartotek zločinstev in duševnih bolezni. Poe v pripovedkah ni populariziral strahu in groze: specializiral se je na strah in grozo, ker je videl, da so te teme popularne." Prve njegove pripovedke iz obdobja od 1833 do 1837 delujejo skoraj burleskno s poudarjenimi motivi strasti in groze, z neobičajnimi in nenaravnimi dogajanjem, s smrtjo in propadanjem. Toda v Poejevi zavesti je živel tudi drugo osnovno prepričanje, ki ni imelo zveze z romantiko: neomejeno prepričanje o človeškem intelektu, ki se je vedno sposoben prebiti do resnice. V pripovedki *The Golden Bug* (Zlati hrošč, 1843) prikazuje, kako razvozlamo smisel zapletenega teksta s skrivnostnim pomenom, napisanega v tajni pisavi. V časopisu je Poe objavil oglas, da je sposoben razvozlati vsak kriptogram, ki bi mu ga kdo poslal: tri leta se je uspešno ukvarjal s to nalogo. Takšno prepričanje razlaga temo in strukturo njegove pripovedke, ki je bila pod naslovom *The Murders in the Rue Morgue* objavljena aprila 1841. leta v časopisu Graham's Magazine v Filadelfiji.

Pripoved, postavljena v prvo osebo ednine (Ich-Form), se začne s hvalospevom duševni sposobnosti, ki jo pripovedovalec imenuje *analysis*, tistega, ki je z njo obdarjen, pa *analyst*. "Kakor se krepak moški veseli svoje telesne moči in uživa v tistih opravkih in tistih vajah, ki se pri njih izkažejo njegove mišice, tako je analitik ves blažen, če se prepušča tisti duhovni dejavnosti, ki razčlenjuje ('that moral activity that disentangles'). Užitek najde celo v najvsakdanjših opravkih, če se pri njih pokaže njegov talent. Rad ima uganke, šaljiva zasoljena vprašanja, rebuse in skrivne pisave, in ko jih rešuje, pokaže tolikšno bistrumnost, da se zdi po navadnih predstavah skorajda nadnaravna." (1) Šah ni priložnost, kjer bi se ta sposobnost lahko izrazila; šahovska pravila so stroga

in zahtevajo le koncentracijo, ne pa analysis. "Drugače je," pravi v pripovedki, "pri whistu. Analitik molče opazi vrsto stvari in pride do številnih sklepov. Pomembno je, da ve, kaj mora opazovati. Zato pazi, kako se soigralec drži, in to skrbno primerja z izrazom vsakega svojih nasprotnikov. Opazuje, kako so v vsaki roki karte razporejene, in pogosto sešteje adut za adutom in figuro za figuro samo tako, da pazi, kako se igralci czirajo nanje. Med igro si zapomni vsako spremembo na obrazih in razbere celo vrsto dejstev samo iz menjajočega se izraza na obrazih, izraza gotovosti, presenečenja, zmagoslavja ali jeze. (...) Analitične zmožnosti pa ne smemo zamenjevati z navadno bistroutnostjo, saj je analitik nujno bistrouten, bistrouten človek pa je pogosto docela nezmožen analize." Sama zgodba novele "se bo zdela bralcu kakor komentar zgornjih trditev." V svoji študiji *La méthode intellectuelle d'Edgar A. Poe* (Pariz 1952) Denis Marion sicer pokaže, kako se Poejev pojem analysis ne more obdržati med znanstvenimi psihološkimi kriteriji, vendar pa ni to niti najmanj škodovalo njegovemu književnemu efektu; enako lahko rečemo za izredne intelektualne sposobnosti kasnejših junakov detektivskih pripovedi. V Parizu sklene pripovednik prijateljstvo z monsieurjem C. Augustom Dupinom, ki je potomec osiromašenega, a uglednega plemiškega rodu; ostanki družinskega imetja Dupinu omogočajo, da brezdelno živi zelo skromno izolirano življenje; edina razvada so mu knjige. Najameta si skupno stanovanje, v katerem se povsem distancirata od sveta: podnevi zapirata vse rolete po oknih, živita v temi in odhajata ven samo ponoči. Dupin se pohvali, da ga je narava obdarila s posebnim darom, da lahko vidi v določene ljudi, kot bi ti imeli okna na prsih ("windows in their bosoms"). Ko se preda analizi, se popolnoma spremeni, pogled postaja brezizrazen, glas postane škrípav. Neke noči, ko se sprehajata po Parizu, Dupin glasno nadaljuje nemi tok misli svojega prijatelja, kot da bi le-ta ves čas govoril na glas. Dupin nato razloži prijatelju, na kakšen način mu je uspelo s pomočjo prodornega opazovanja uganiti neizrečene misli. Nedolgo zatem bereta v časopisu opis grozovitega in nerazložljivega umora v ulici Morgue, kjer sta kot žrtvi padli mati in hči, tihi in introvertirani stanovalki hiše v tej ulici. Prijateljema je dovoljeno, da odideta na mesto zločina, Dupinu pa uspe, da z "nezmotljivo" uporabo analysis odkrije, da je bil povzročitelj zverinskega umora ogromen orangutan, ki je bil pobegnil svojemu gospodarju in prek streh prispel v stanovanje žensk. V naslednjih dveh Poejevih novelah (*The Mystery of Marie Roget*, 1842-1843, in *The Purloined Letter*, 1844) ima Dupin glavno vlogo, v *Thou art the man* (1844) pa pri pojasnitvi zločina ne sodeluje. Najbolj karakteristična Poejeva pripoved o Dupinu ostaja *Umora v ulici Morgue*. Treba je poudariti, da je tudi Poe poznal Vidocqove *Spomine*.

Poe je v svojih pripovedkah z Dupinom prikazal svet, ki je popolno nasprotje svetu romantike. Dupin pravi prijatelju: "Ne pretiravam, če rečem, da nihče od naju ne verjame v nadnaravno dogajanja ("believe in praeternatural events"). Madame in Mademoiselle L'Españay (ubiti dami) nista bili žrtvi duhov ("were not destroyed by spirits)". Policistom ugovarja, da mešajo nenavadno z nerazumljivim ("the gross but common error of confounding the unusual with the abstruse".) Sredi romantičnega sveta pravljice z njegovo grozo, s strastmi, s smrtjo, sredi sveta, ki ne upošteva

naravoslovnega razumevanja in se mu upira, sveta, ki ga je Poe prikazal v večini svoje epske proze, je sezidal v zgodbah o Dupinu nasproten svet, svet naravoslovnih zakonitosti in kavzalnosti, ki človekovemu intelektu in njegovim logičnim sposobnostim dojetja pravzaprav dela težave, vendar samo težave; ni pa preprek v razumevanju tega sveta. V teh pripovedkah se kaže Poe kot sodobnik tistega časa v zgodovini prejšnjega stoletja, ko so meščanom dosledno pričela prihajati do zavesti prva veledela moderne tehnike – otroci naravnih znanosti: parnik, vodovod, plinska razsvetljava, železnica. To je bil tudi čas, ki je močno pretresel in zamajal praznoverje, ki je do takrat vladalo tudi v najvišjih slojih družbe. Poejeve pripovedi o Dupinu so hvalospjev zmagovalni vsemoči človekovega intelekta, ki je sposoben rešiti vse, tudi najtežje naloge družbenega življenja – v svetu znanstvene povezanosti in zakonitosti. "Zdi se," pravita Pierre Boileau in Thomas Narcejac, francoska pisca detektivskih romanov in trilerjev ter teoretika teh književnih zvrsti, v svojem delu *Le roman policier* (Paris 1964), "da je Poe ustvarjalno delil navdušenje svoje dobe za zmogovito znanost; prikazal je dramo uma v boju z neznanim." Simbol te premoči človeškega intelekta je Poe udejanil v človeku, obdarjenem z maksimalno logično sposobnostjo, ki daleč presega moč intelekta njegovega poprečnega someščana. Da je lahko Poe ta novi lik napravil umetniško prepričljivejši, ga je označil za čudaka, da bi ga s tem še močnejše ločil od človeške poprečnosti. Življenje, posvečeno intelektu, mora, če hoče delovati prepričljivo, teči drugače od navadnega človeškega življenja.

"Dlje ko opazujemo C. Augusta Dupina, vse bolj se v njem zrcali lik Sherlocka Holmesa," pravi Buranelli v omenjenem delu – pa tudi sam Conan Doyle je priznal, da Poeju ni dodal veliko novega. Messac meni, da mu je prav servilno sledil. Gerhard Schmidt-Henkel v zborniku *Trivialliteratur* (Berlin 1964) meni, da imata *Umora v ulici Morgue* že vse značilnosti detektivske pripovedi, našega kriminalnega romana ... Tu najdemo vse potrebno, kar je kasneje neutrudljivo variiralo in se modificiralo." Tako Symons imenuje Poeja "nedvomnega očeta detektivske pripovedi in any serious sense", ameriški publicist Vincent Starrett pa v informativnem geslu *Mystery Stories* v XVI. zvezku čikaške izdaje *Encyclopaedia Britannica* z vso pravico pravi: "Detektivska pripoved, kot jo poznamo, se je rodila aprila 1841 na straneh *Graham's Magazine* v Filadelfiji" – v tistem obdobju torej, ko se sam detektiv v realnosti še ni pojavil. Tudi drugi avtorji se brez rezerve strinjajo s tem mišljenjem.

Poejeve pripovedi o Dupinu niso imele neposrednega naslednika. V njegovi domovini so njegove zbrane pripovedke (*Tales*, 1845) hitro postale popularne, medtem ko v Angliji nekoliko kasnejše izdaje niso zbudile zanimanja. Nasprotno je v Franciji v Baudelairovem prevodu doživel Poe velik odmev. V tem prevodu ga je bral tudi mladi novinar Emile Gaboriau (1835-1873) in je po njegovem vzoru 1863 kot novinarski feljton v časopisu *Pays* objavil svoj prvi detektivski roman *L'Affaire Lerouge*. Sprva ni bilo dokazano, ali je Gaboriau poznal Poeja – danes je to dokazano in zgodovinar francoskega detektivskega romana Jean-Jacques Tourteau (*D'Arsene Lupin à San Antonio. Le roman policier français de 1900 à 1970*, Paris 1970) imenuje Gaboriauja za Poejevega oboževalca. Gaboriau se je, preden se je posvetil novinarstvu,

poskušal v marsičem, od 1861 leta pa je poskušal pridobiti sloves s književnim delom, in to predvsem z aktualnostjo tega dela. V njegovem prvem romanu je suverena inteligenca upodobljena v policijskem uslužbencu père Tabaretu, za katerega Gaboriau v svojih kasnejših detektivskih romanih pravi, da se je posvetil *criminologie pratique* in je študiral Vidocqove spomine: "Pri policijski prefekturi je znamenit zaradi svoje nenavadne prodornosti in sposobnosti, da sprevidi ljudi. V tem mu ni para." Gaboriaujev feljtonski roman ni vzbudil pozornosti, ko pa je bil čez nekaj let ponovno objavljen v listu "Soleil", je doživel tak uspeh, da so ga 1866 ponatisnili v knjigi. Do leta 1869 je Gaboriau objavil še štiri detektivske romane, v katerih se poleg pere Tabareta pojavi mladi policijski uradnik Lecoq – roman *Monsieur Lecoq* je njegovo najbolj znano in popularno delo. Lecoq je mladenič, ki je obdarjen s tolikšno prodornostjo, da si je sposoben izmišljati uspešno izvajanje prevar največjih razmer, tako da mu njegov delodajalec, ki se mu zaupa, ves zgrožen pravi, da bo postal ali uspešen tat ali znamenit policaj. Lecoq se odloči za drugo izmed možnih karier. Njegovi osnovni pojmi so *observation, induction, déduction, pénétration*. Tu in tam mora mladeniču priskočiti na pomoč Tabaret s svojimi logičnimi sklepi "par A plus B, par une déduction mathématique".

Kot je bil obseg Poejevih pripovedk o Dupinu posledica zahtev časopisa, v katerem so se pojavljale, tako je po Messacu tudi kompozicija Gaboriaujevih romanov kompromisna rešitev med Poejevo obliko in zahtevami novinarskega feljtona, ki je od objavljenega dela zahteval neprimerljivo daljši obseg. Gaboriau pričinja svoj roman tako kot Poe z zločinom in raziskavo, ko pa se njegov detektiv ponovno zaplete v težave, avtor nenadoma prekine nit pripovedi in vrže bralca nekaj deset let nazaj, da bi tako pričel od začetka z dolgotrajnim odvijanjem pripovedi tistega dogajanja, ki ga bo naposled pripeljalo do zločina. Ko pripovednik pride do prekinjene niti, v zelo kratkem času privede uganko do rešitve. Gaboriaujeva kompozicijska rešitev ni ne uspešna ne zabavna in zato mu kasnejši avtorji praviloma niso sledili – vendar pa je prav to kompozicijsko shemo prevzel v svojem prvem romanu *Study in Scarlet* Conan Doyle. Čeprav se kasneje ni vračal k takemu tipu pripovedi, je s tem kljub vsemu pokazal, kako tesno je bil povezan z Gaboriaujevimi deli.

Gaboriau je umrl zgodaj, star osemindeset let, vendar so njegova dela doživela svetovni uspeh. Velik register detektivskih romanov, *Reclams Kriminalromanführer*, izdan 1978. leta, v *Uvodu* obširno prikazuje ta uspeh: "V Rusiji in na Japonskem so njegove romane brali z navdušenjem. Njegov občudovalec je bil tudi Bismarck. V Nemčiji so požirali Gaboriauja in njegove naslednike, Pierra Zaccona in Fortuna du Boisgobeya. Vendar je največji uspeh Gaboriau doživel v Združenih državah, kjer so že 1868 prodajali plagiat njegovega romana *Le Dossier No. 113* (1867). Prevodov njegovih romanov tu niso izdajali le v knjižni obliki, ampak tudi kot dime novels, zveščice po nekaj centov. Prevodi Gaboriaujevih del so nedvomno spodbudili knjižno produkcijo avtorice Anne Katherine Green (*The Leavenworth Case*, 1878) kot tudi kasnejši eksplozivni razvoj detektivske pripovedi v Severni Ameriki. Tudi v Angliji sta Gaboriau in po njem še du Boisgobey naletela na močan odziv. Od leta 1883 so

Gaboriaujevi romani izhajali v angleškem prevodu v seriji "Vizetelly's Sensational Novels". V Franciji so po njegovem zgledu pričeli izhajati detektivski romani kot novinarski feljtoni. Severnoameriški *dime novels* so izhajali kot *serials*: vsak zvežčič je prinašal eno celotno pripovedko, vendar so bile posamezne serije povezane z istim glavnim junakom. Leta 1866 je pričel v New Yorku izhajati *serial* z detektivom Nickom Carterjem. V obširni študiji z naslovom *Untersuchungsrichter-Diebsfänger-Detektive, Theorie und Geschichte der deutschen Detektiv Erzählung im 19. Jahrhundert* (Sodniki raziskovalci-lovci tatov-detektivi, Teorija in zgodovina nemške detektivske pripovedi v 19. stoletju, Stuttgart 1978) opozarja Hans-Otto Hugel na sorodne pojave pri nemških piscih. Po njegovem mnenju "detektivsko pripovedništvo" v letih med 1860 in 1880 na nemških tleh ni bilo več izjemen primer, čeprav je sestavljalo manjši del "kriminalistične senzacionalne književnosti". Vendar vsi avtorji, ki jih Hugel navaja, ne samo da niso prešli meje nemškega jezikovnega področja, ampak so vsi tudi znotraj nemške književnosti popolnoma pozabljeni.

Prevedla Tamara Doneva

Prevedeno po: Zdenko Škreb: Književnost i povijesni svijet (Savremena misao, Školska knjiga, Zagreb 1989; poglavje "Detektivski roman"). Navedeni citat iz Umora v ulici Morgue je prevedel Jože Udovič (Karantanija, 1993).

ZADNJA IZMENA

Tahar Ben Jelloun

Peščeni otrok

Andaluzijska noč

Sanje so bile jasne in zelo goste. Podal sem se iskat dolge črne lase. Ko sem stopil na ulice Buenos Airesa, me je kakor mesečnika vodil nežen in redek vonj teh lepih las. Zagledal sem jih sredi množice. Pospešil sem korak. Izginili so. Še naprej sem tako tekel, dokler se nisem znašel zunaj mesta, izgubljen med kupi kamenja in od sonca pobeljenih volovskih glav, sredi prepovedanih četrti, ki jih danes imenujemo barakarska naselja, sam; dušil me je vonj mrhovine in name se je spravila tolpa napol golih otrok, ki so vihteli v obliki pušk urezane kose lesa ter se igrali partizane. Bilo me je strah. Sanje so se spremenile v moro. Pozabil sem, zakaj sem zapustil svojo knjižnico in kako sem se znašel tu, iz oči v oči s sestradanimi paglavci, ki bi me linčali brez obotavljanja. Nisem mogel teči. V past me je vklenila smrt z zadušitvijo. Takšno stisko sem že poznal. Prav v trenutku najhujšega otepanja sem spet zagledal dolge črne lase. Bil sem rešen. Brez težave sem zapustil barakarsko naselje. Nekaj sto metrov dalje mi je nejasna figura z roko dala znamenje, naj ji sledim. Ubogal sem in se nato znašel v samem središču medine nekega arabskega mesta. Las nisem več videl. Nikogar več ni bilo, da bi me vodil. Bil sem sam, pomirjen in celo srečen, ker sem se lahko sprehajal po ozkih, senčnih uličicah. Nekatere ženske niso bile zakrite. Možje so na šaljiv način hvalili svoje blago. Prodajali so raznobarne začimbe, usnjene copate, preproge, volnena pregrinjala, posušeno sadje. Nekateri so kričali, drugi peli. Medina se je mojim očem razkrivala kot splet prostorov – ulic in trgov – kjer so bili vsi čudeži



mogoči. Lahko sem torej upal, da srečam žensko s črnimi lasmi. Po tem preskoku iz argentinskega barakarskega naselja v arabsko medino sem stopal ves začuden in prevzet. Robove ulic so zarisovali branjevci in ostareli berači. Tam je bil bruslač nožev, ki je postopal naokrog z na kolo pritrjenim brusilnim kamnom in pihal v nekakšne plastične orglice, ki so dajale cvileč, od daleč razpoznaven zvok in ga tako najavljale. Tam je bil prodajalec vode, star, sključen mož, ki je z dolgim in žalostnim klicem – nekje med napadalnim volkom in zapuščenim psom – hvalil hlad in dobrodejnost svoje studenčnice, shranjene v črnem mehu na njegovem hrbtu. Bili so tudi berači, ki so ves čas skoraj mehanično ponavljali eno in isto litanijo, z iztegnjeno dlanjo, negibni, večni. Ulica brez njih ne bi mogla obstajati. Bila je njihova last. Ne vem, zakaj sem bil nenadoma trdno prepričan, da prodajalec vode, bruslač nožev in eden od beračev, neki slepi mož, spadajo v mojo pravkaršnjo zgodbo. Imel sem jih za sorodnike ali za družabnike. Domišljal sem si tudi, da so se dogovorili, kako mi bodo pokazali pot ter s svojim petjem in vedenjem sestavili en sam enak obraz, posajen na krhko in spreminjajoče se telo, ki ga valovi zgodbe, spletene iz vseh teh uličic, premetavajo sem ter tja. Opazoval sem te tri može, postavljene v medino kakor sence, ki v svojem gibanju sledijo soncu. Kasneje v sanjah sem izvedel, da jih je tja poslal nekdo, ki me je preganjal kot boleč spomin. Bolelo me je, pa nisem vedel, kje. Ko sem se, čepeč pred vhodom v mošejo, osredotočil na to bolečino, sem kot prikazen zagledal mlad ženski obraz, zabuhel in spačen od neke notranje napetosti, zagledal sem obraz, nato drobno telo, ujeto v veliko košaro za živila, noge so bile najbrž zvite ali pa ukoreninjene v tla. Samo jaz sem videl to surovo podobo sredi mračne ulice, verjetno z druge strani mošeje. Nenadoma se je vse zamračilo. Medina se je spremenila v temačno mesto in slišal sem samo še pogrebno litanijo trojice mož. Njihovi visoki in nosljajoči glasovi so risali poteze tistega obraza. Ni bil samo privid, bil je zares navzoč, čutil sem njegov dih in njegovo toplino. Izginjal je med vmesnimi premolki.

Te sanje so me preganjale več dni. Nisem si več upal zapustiti knjižnice, bal sem se noči in spanca. Črni lasje so bili v resnici samo podaljšana roka smrti, ki me je gnala v nič. Da bi se znebil te obsedenosti, sem se odločil izpeljati potovanje iz sanj. Konec koncev me je od smrti verjetno ločeval le še en sam letni čas. Torej je bilo vseeno, če preizkušnjo prehitim.

(...)

Prijatelji! Z gostoljubno potrpežljivostjo ste poslušali tujca. Toda odkar so te osebe in ta zgodba začele krožiti okoli moje noči, mi je duša otopela. Tako kot dan pade na noč, se reke izgubijo v morju in moje življenje obupava pred pozabo. Mislim sem, da bo smrt prišla nepričakovano, brez opozorila, brez ceremonij. Zmotil sem se. Ubrala je zavito pot, kar mi je pravzaprav po godu! Vzela si je čas. Duša se mi je prebudila in telo je vstalo ter začelo hoditi. Sledil sem mu in nisem mnogo spraševal. Prepotoval sem vso Evropo. Ustavil sem se v Andaluziji. Kljub svoji starosti in zadnji hibi, ki me je zadela, sem zagrešil neumnost: ves dan sem preživel v palači Al Hambri. Vonjal sem

predmete. Dihal sem vonjave kamenja in zemlje. Gladil sem zidove in pustil, da je moja roka tekla po marmorju. Tako sem prvič obiskal Al Hambro z ugaslimi očmi. Ko se je dan končal, sem se skril v notranjost turške kopeli. Pazniki niso ničesar opazili. Tako sem se pustil zakleniti v palačo in med vrtove. Večer je padel okrog devetih. Bilo je julija. Noč je bila topla. Iz skrivališča sem stopil kot kak otrok. Kakšna blaženost! Kakšno veselje! Rahlo sem se tresel. Hodil sem, ne da bi tipal. Poslušal sem žuborenje vode. Globoko sem vdihaval vonj jasmína, vrtnic in citronovcev. Poslušal sem odmev andaluzijske melodije, ki so jo igrali prav tu notri pred petimi stoletji. Ko je orkester nehal z igranjem, je mujezin z jasnim in močnim glasom klical k molitvi. Mislim sem na kralje, prince, filozofe, modrece, ki so odšli iz tega kraljestva in brezvernikovemu križu prepustili deželo z njenimi skrivnostmi. Moje dlani na marmorju so bile slovo od dneva, konec nostalgije, slovo od tega starega spomina. Preživel sem noč, polno vznemirljive blaženosti. Luna mi je podarila svojo ljubezen. Svojo noč sem stopil z milino noči, ki je prekrivala Al Hambro. Prepričan sem, da se mi je za kratek hip povrnil vid v tej andaluzijski noči, v noči, ki je razsvetlila mojo noč, oskrnila samoto, jo prestavila skozi čas, jo pustila na drugi strani obzidja. Glasove sem seveda tudi slišal. Glasove praznovanja. Pesniki so recitirali verze, ki sem jih znal na pamet. Govoril sem jih skupaj z njimi. Moji koraki so sledili glasovom. Prispel sem na Levje dvorišče, tam pa je vladala težka tišina zaustavljenega časa. Usedel sem se na tla, kot bi me kdo pozval, naj se na tistem mestu ustavim in naj se ne premaknem več. Pesnikov nisem več slišal. Iskal sem svoj glas v spominu na samega sebe. Prvi spomin nase kot na mladeniča, ki je prav v te vrtove spremljal svojega takrat že slepega očeta. Nenadoma me je od zunaj dosegel globok in posmehljiv ženski glas. Na neki način sem ga pričakoval. Ta kraj je bil obljuden. Glas je s počasno razločnostjo izgovarjal prve črke arabske abecede: Aleph ... Ba ... ta ... Jim ... ha ... dal ... Melodija črk je odmevala v dvorišču. Ostal sem tam do zore, negiben, pazljivo prisluškujoč, z dlanmi, prilepljenimi na marmornat steber. To je bil ženski glas, zaprt v moško telo. Tik pred prvim svitom sta se dve močni dlani oklenili mojega vratu. Poskušali sta me zadaviti. Otepal sem se z zadnjimi silami; te so najhujše. Takšne moči v svojem telesu ne bi nikoli slutil. Na slepo sem udaril s palico. Mož je zavpil od bolečine, dlani pa ni razklenil. Čutil sem, kako se je njegovo telo pomaknilo rahlo na levo. V enem samem zamahu sem se dvignil in napadalca udaril z vso silo.

Je bil to človek, angel zla, duh umrlega, na samotno smrt obsojen ptič, je bil to mož ali ženska? Sem res doživel ta spopad z zakrinkanim človekom ali sem sanjal ta dogodek v sanjah o andaluzijski noči? Vem, da sem bil zjutraj izčrpan, da me je bolel vrat in tilnik. Vem, da je bila noč dolga in prenapolnjena z dogodki. Vem, da sem bil naslednji dan drugačen. Le stežka sem zapustil Al Hambro. Mladenič, ki me je spremljal, je bil gotovo zaskrbljen. Uganil je, da sem se pustil zakleniti. Zgodaj zjutraj me je čakal pri glavnem vhodu. Kljub utrujenosti in neprespanosti sem bil presrečen. Zdaj vem, da je telo, ki je planilo name tisto noč, nosilo gosto in dolgo lasuljo. To je bila lahko le smrt ali pa njen pomočnik. Smrt se mi s posmehom približuje, nato pa se prav tako zlobno, prav tako nesramno oddalji. Tista noč bi morala biti zadnja.

Lahko bi imel lepo smrt v tisti noči sredi Granade. Pa sem se besno branil kot kak mladenič. Počutil sem se svobodnega, osvobojenega dolgega in mučnega pričakovanja. Odtlej lahko pride. Poznam njen obraz, poznam njen glas. Poznam njene dlani. O njej vem veliko stvari, a kakor sleherniku sta mi nepoznana dan in ura njenega prihoda. Že nekaj let neprestano hodim. Hodim počasi kot nekdo, ki je prišel od tako daleč, da je že izgubil upanje na cilj ...

Kje sem sedaj? Čutim močan vonj sveže mente, slišim glasove prodajalcev sadja, čutim kuhinjske vonjave, gotovo smo tik poleg majhne domače gostilne ... močni vonji, pomešani s smradom gorečega petroleja, vse to popolnoma omamlja starega moža, ki ima za sabo dolgo pot. Sem morda žrtev lažnive in izdajalske zarote? Povejte mi zdaj, vi, ki držite mojo usodo v svojih rokah, kaj niso v palačah Cordobe, Toleda ali Granade odkrili trupla ali knjige?

Sem andaluzijsko noč sanjal ali sem jo res živel? Podoba podivjanega, na dvorišče velike hiše spuščenega konja me od tiste noči v Granadi kar naprej preganja. Vaš molk je huda preizkušnja. V deželi vaših prednikov mi je le malo tujega in ta večerni somrak, ki se gosti in vas objema, mi je še kako blizu. Vse je zakrivila ženska, ki je poznala nezmernost, nemogoče in nezamisljivo. V tem je prvi svit Skrivnosti; in smešnost sem pri tem izpustil, da bi obvaroval nekaj spokojnih trenutkov, ki so potrebni vsakomur, kogar se je že oklenila smrt.

Tudi jaz bi lahko navedel divan Almoqtadirja El Maghrebija, ki je živel v 12. stoletju, in ne da bi se z govornikom poskušal istovetiti, bi vas rad spomnil na tale kvartet:

*"Murieron otros, pero ello aconteció en el pasado,
Que es la estación (nadie lo ignora) mas mas propicia a la muerte ¿Es posible que yo,
súbdito de Yaqub Almansur,
Muera como tuvieron que morir las rosas y Aristóteles?"*

"Že drugi so umrli, a to se je zgodilo v preteklih časih, ki so (nikomur to ni skrito) za smrt najbolj primerna doba.

Je mar mogoče, da bi tudi jaz, podložnik Yakuba Almansurja, umrl, kot so umrle vrtnice in kakor je umrl Aristotel?"

Peščena vrata

Mož z majhnimi sivimi ter od utrujenosti in od časa skoraj zaprtimi očmi, z brado, ki jo je pordečila kana, z modrim turbanom, ovitim okrog glave, sedi na tleh, zleknen kot ranjena žival, in gleda v smeri tujca, ki se je pravkar pogreznil v globok spanec, z odprtimi, le k stropu dvignjenimi očmi, mimo katerih se, ne da bi same karkoli iskale, vrstijo sanje, ogledala, vodni izviri, muhe, metulji in luč dneva.

Možje in žene se ne zganejo. Bojijo se na silo prebuditi neznanega ujetnika

skrivnosti, ki jim ne gre iz glave in ki jo poznajo le po drobcih. Premišljujejo in čakajo. Svetloba ugašajočega dne prestavlja stvari, zarisuje sence najpreprostejšim predmetom, jim vdahne barve in hipen sijaj, preskoči na obraze, se pomudi v kakem pogledu, nato pa brez sledu zdrse prek prizorišča. Mož s sivimi očmi poskuša vstati. S težavo se postavi na noge, se opre na majhen stol in se mukoma odvleče proti vratom kavarne. Od nog do glave je zavit v obrabljen burnus. Komaj je videti poteze njegovega obraza, ki ga poskuša skriti s koncem turbana. Pod roko stiska staro aktovko. Približa se negibnim poslušalcem, se ustavi in se usede na škripajoč stol. Neki moški ga z zamahom roke opozori, naj neha ropotati, toda polomljen stol še naprej škripa. Zaproši za kozarec vode. Sosed mu ponudi svojega, napol praznega. Starec iz aktovke potegne ščepec rumenega praška, ga raztopi v vodi in pogoltne med mrmrajočo prošnjo Bogu, naj mu olajša bolečine in ga ozdravi. Odloži kozarec, se z gibom glave zahvali sosedu, položi aktovko na mizo, jo odpre in iz nje potegne velik obrabljen zvezek. Brez vsakega opozorila vzdigne zvezek v zrak in spregovori: "Vse je tu notri ... Bog je priča ..."

Poslušalci se zganejo, se odvrnejo od spečega tujca; obrnejo mu hrbet, ga prepustijo njegovemu belemu spancu. "Vse je tu notri ... in vi to veste ...", ponovi mož z modrim turbanom. Z zaupnim glasom večkrat izgovorjeni stavek deluje kot čarovni ključ, ki bo odprl pozabljena ali zazidana vrata. Z v slepca usmerjenim prstom mož spregovori: "Ko bo umrl ta človek, bomo za spoznanje ubožnejši. Neskončna množica stvari – zgodb, sanj, pokrajin – bo umrla z njim. Zato sem tu, zato sem zopet z vami, za nekaj ur, za nekaj dni. Stvari so se od zadnjič spremenile. Nekateri so odšli, drugi so prišli. Pepel in pozaba sta med nami. Med vami in menoj dolga odsotnost, puščava, po kateri sem blodil, mošeja, v kateri sem živel, terasa, na kateri sem bral in pisal, grob, v katerem sem spal. Potreboval sem dolgo časa, da sem prispel do tega mesta, v katerem ne spoznam več niti ulic niti ljudi. Odšel sem, bil sem preganjan z glavnega trga. Dolgo sem hodil prek planjav in prek stoletij. Vse je tu notri ... Bog je priča ..." Za trenutek utihne, se zastrmi v velik zvezek, ga odpre, obrača liste: prazni so. Natančnemu pogledu od blizu pa se razkrije nekaj preostalih sledi pisave, obledelih koncev stavkov, risbic s sivim svinčnikom, brez pomena. Nadaljuje: "Knjiga je prazna. Opustošena. Bil sem tako nespameten, da sem jo listal v noči s polno luno. Ko jo je luna osvetlila, je njena luč izbrisala besedo za besedo. Nič ni ostalo od tistega, kar je v knjigo zapisal čas ..., seveda je še nekaj drobcev ..., nekaj preostalih zlogov ..., luna nam je tako prevzela našo zgodbo. Kaj še ostane pripovedovalcu, ki ga je pogubila luna, ko ga je brez sramu oropala? Prisiljen v molk, v beg in tavanje brez cilja, sem živel le napol. Hotel sem pozabiti. Ni mi uspelo. Naletel sem na šarlatane in na razbojnike. Zablodil sem med nomadska plemena, ki so vdirala v mesta. Spoznal sem sušo, pogin živine, obup planjavskih ljudstev. Deželo sem premeril od severa do juga, od juga do neskončnosti."

Slepec se zbudi. Zgane z glavo. Njegove odprte oči se na ničemer ne ustavijo. Pogled obvisi v praznem kakor na prvi dan slepote. Vstane. Prazen stol se prevrne. Neprijetno zaropota. Neki deček plane k njemu in ga prime pod roko. Skupaj stopita

na glavni trg, kjer je ob tej uri le malo življenja. Starec zašepeta nekaj besed dečku na uho, le-ta se za trenutek ustavi, nato pa ga odpelje proti gruči mož in žena, ki na slamnatih preprogah sedijo na tleh kavarne. Zbrani so okrog belo oblečene dame, ki govori z mirnim glasom. Slepec naredijo prostor in ta se usede s prekrizanimi nogami. Vso pozornost osredotoči na damin glas. Iz zgodbe, za katero je bil prepričan, da ima zanjo ključ, tako prestopi v pripoved, v kateri ne pozna ne začetka ne pomena. Ves srečen je, ko se sredi stavka nenadoma vključi vanjo, kot da bi se njegovo potovanje po medini odvijalo tako, kot si je želel, v strastnem poskusu, da bi izgubil svojo pot in se potopil v labirint, ki si ga je zarisal v svoji knjižnici v Buenos Airesu. Dama pripovedovanja ne prekine: " ...otipu in pogledu! Ali pa je bil meč samo privid obsedenega princa! A vendarle se je rezilo bleščalo v opoldanskem soncu in možje so spirali marmornati tlak, na katerem se je že strdila kri ..."

Slepec pritrdi z gibom glave.

V kavarni na drugi strani trga mož z modrim turbanom nadaljuje svojo zgodbo:

"Naše mesto ima sedem vrat zato, ker ga je ljubilo sedem svetnikov. A ljubezen se je spremenila v prekletstvo. To vem zdaj, potem ko sem si drznil pripovedovati zgodbo osmega rojstva. Tam zunaj je smrt, vrti se kot kolo sreče. Ima obraz, dlani in glas. Poznam jo. Že dolgo me spremlja. Navadil sem se njenega cinizma. Ne bojim se je. Odnesla je vse osebe mojih pripovedi. Vzela mi je kruh. Trga nisem zapustil samo zato, ker so nas pregnali, ampak vsaj kar zadeva mene tudi zato, ker mi je smrt po vrsti pokončala vse junake. Odšel sem na večer, sredi pripovedovanja, z obljubo svojim zvestim poslušalcem, da bodo naslednji dan poslušali nadaljevanje pustolovščin. Ko sem se vrnil, je bila zgodba že končana. Smrt se je čez noč znesla nad glavnimi osebami. Tako so mi ostali le še koščki zgodbe, ki jih nisem mogel spraviti med ljudi in od njih živeti. Z mojo domišljijo je bilo konec. Poskušal sem pojasniti vse te nenadne smrti. Občinstvo se ni dalo prepričati. Smrt, ki se mi je iz daljave smejala in se mi strupeno rogala, me je osmešila. Govoril sem neumnosti. Jecljal. Nisem bil več pripovedovalec, ampak šarlatan, igračka v rokah smrti. V začetku nisem razumel, kaj se dogaja. Krivil sem svoj od starosti obrabljen spomin. Pri tem sploh ni šlo za neplodnost, kajti v glavi sem imel široko zalogo zgodb. Samo da sem jih začel pripovedovati, pa se je njihova vsebina že izgubila. Moje noči so bile brez spanca. V eni teh noči se mi je smrt prikazala v podobi ene izmed oseb, osmega otroka, Ahmeda ali Zahre, ki mi je grozil z gromom in strelo. Očital mi je, da sem izdal skrivnost, da sem s svojo navzočnostjo onečastil Kraljestvo Skrivnosti, v katerem je Skrivnost nedoumljiva in zakrita. Napolnjeval me je Es-ser El Mekhfi, poslednja Skrivnost. Bil je tako globoko skrit, da je brez moje vednosti upravljal z mano. Kakšna nepremišljenost! Kakšna nespamet! Tako se je začela moja zla usoda. Moja nesreča je bila brezmejna. Čutil sem, kako se mi bliža norost. Občinstvu nisem mogel več pokazati obraza. Sramoval sem se. Nadme se je zvrnilo prekletstvo. Ne vi ne jaz ne bomo nikoli izvedeli konca zgodbe, ki ji ni uspelo prestopiti vseh vrat. Moral sem se skriti. Poskušal sem se ukvarjati s čim drugim, zamenjati poklic. Kot pisar nisem imel nobene stranke. Kot zdravnik sem bil popolnoma neuspešen. Ko sem igral na lutnjo,

so si ljudje zatiskali ušesa. Nič mi ni šlo od rok. Preklet. Bil sem preklet in brez najmanjšega upanja. Romal sem na skrajni jug dežele. Po mesecih pešačenja in tavanja brez cilja sem prispel v nepoznana mesta, ki so bila verjetno privid moje norosti, prazna ohišja, ki mi jih je na pot položila smrt, da bi se iz mene norčevala in me trpinčila. Spominjam se, da sem nekega večera utrujen zaspal pod drevesom sredi neobljudene pokrajine, kjer ni bilo nič drugega kot kamenje in to drevo. Ko sem se naslednji dan prebudil, sem se znašel na pokopališču, kjer je množica ljudi v belem v globoko jamo brez mrtvaških prtov pokopavala gole mladeniče. Bilo me je groza. Približal sem se jami in zazdelo se mi je, da vidim telo svojega sina. Zavpil sem. Močna roka mi je prekrila usta in udušila moj krik. Bil sem obseden in sem se pustil voditi nagonu. Včasih sem dolgo hodil in se nato po nerazložljivem naključju znašel tam, kjer sem pot začel. Osebe, za katere sem bil prepričan, da so moja izmišljotina, so se nenadoma pojavljale na moji poti, me pozivale na odgovor in zahtevale obračun. Ujet sem bil v past svojih lastnih blodenj. Za mano so kazali prsti, ki so zahtevali maščevanje in me obtoževali izdajstva. Tako me je Ahmedov oče ujel v neko podrtijo ter od mene zahteval, naj se vrnem na trg in zgodbo povem drugače. Bil je hudoben, nasilen, verjetno z eno nogo že na pragu Pekla. Za njim je v invalidskem vozičku sedela mati. Brez prestanka je pljuvala na tla. Njene steklene oči so se upirale vame in me strašile. Tudi Fatimo sem srečal na neki stezi. Ni bila več bolna. Bil je neki petek, sredi belega dne. Ustavila me je in mi rekla: "Jaz sem Fatima. Ozdravela sem." Prikazala se mi je prekrita s cvetjem, vsa srečna, kot da bi se pravkar maščevala nad svojo usodo. Rahlo se je smehljala. Njena bela obleka – napol mrtvaški prt, napol poročna obleka – je bila skorajda brez madeža; le v gube se je ujelo nekaj zemlje. Z vedrim glasom mi je rekla: "Si me zdaj spoznal? Jaz sem tista, ki si jo izbral za žrtev svojega junaka. Na hitro si se me znebil. Zdaj se vračam obiskovat kraje, kjer sem hodila, in opazovat stvari, ki sem si jih umišljala kot večne. Vidim, da se dežela ni spremenila. A ti, ti si izgubljen. Zapraviš si svojo zgodbo in svoj razum. Zemlja je izsušena, na Jugu še prav posebej. Juga ne poznam. Vračam se po sledih tvoje zgodbe. Preštevam mrtve in čakam na preživele. Zoper mene nimaš moči. Pripadam večnosti, o kateri si govoril, ne da bi jo poznal. Dežela se ni spremenila, ali bolje: kot vidim, se je stanje še poslabšalo. Čudno! Ljudje celo življenje sprejemajo udarce; vsak dan jih ponižujejo; še zganejo se ne, potem pa se nekega dne zgrnejo na ulice in vse razbijejo. Vojska posreduje in strelja v množico, da bi stvari spet spravila v red. Tišina in spodvita glava. Izkopljejo veliko jamo in vanjo zmečejo trupla. To postaja že kronično. V svoji bolezni nisem videla, kaj se dogaja okrog mene. Borila sem se s svojimi napadi in čakala na odrešitev. Zdaj slišim vse, krike otrok in strele še posebej. Neumno je umreti zaradi zablodele krogle, ko nimaš niti dvajset let. Vidim jih, kako prihajajo vsi zbegani. Ubogi otroci! ..."

Za trenutek je utihnila, iz žepa, skritega pod rožami, je potegnila dateljne in mi jih ponudila: "Vzemi, pojej te dateljne, dobri so. Ne boj se, saj niso tisti dateljni, ki jih namesto oči polagamo na obraz umrlega. Ne, te sem nabrala danes zjutraj..., pojej jih, jasneje boš videl! ..."

Zares, potem ko sem jih vse pogoltnil, sem videl jasno, tako jasno, da nisem videl več ničesar. Zaslepila me je močna luč in videl sem le v belo svetlobo vrezane sence. Okoli mene kajpak ni bilo nikogar več. Fatima je izginila. Pomel sem si oči. Bolj kot sem jih mel, bolj so me bolele. Ta zgodba in ti ljudje so me popolnoma obsedli. Vedite, četudi nisem praznoveren, s temi stvarmi se ne gre šaliti! Zgodbe, ki jih pripovedujemo, so kakor kraji. V njih bivajo ljudje, katerih last so bile v davnih časih, pa niso nujno to, kar imenujemo duhovi. Zgodba je kakor hiša, stara hiša, s plastmi, nadstropji, sobami, hodniki, vrati in okni, s podstrešji, kletmi ali podzemnimi urezi, s prostori brez namena. Njeni zidovi so njen spomin. Rahlo podrgnite po kakem kamnu, prislonite uho pa boste slišali cel kup stvari! Čas zbira, kar prinese dan in kar raztrosi noč. Ohranja in si zapomni. Za pričo ima kamen. Sledi na kamnu. Vsak kamen je popisana, prebrana in zbrisana stran. Vse ostane v zrnih zemlje. Zgodba. Hiša. Knjiga. Puščava. Tavanje. Kesanje in odpuščanje. Ste vedeli, da odpustiti pomeni skriti? Nisem dosegel slave ne časti, s katerima bi si zaslužil nebesa. Pozabil sem vseh pet molitev. Mislil sem, da se izvir, iz katerega sem črpal svoje zgodbe, ne bo nikoli posušil. Kot ocean. Kot oblaki, ki si sledijo, se spreminjajo, a vendar vedno prinašajo dež. Iščem odpuščanja. Kdo bi imel dovolj poguma, da mi pokloni takšno pozabljenje? Rekli so mi, da bi mi neznan poet, ki je postal svetnik zakrivajočih in vse obdajajočih peščin, lahko pomagal. Šel sem na pot. Odrekel sem se vsemu in sem šel peš za karavano. Vse sem zapustil. Oblekel sem volnena oblačila in se, ne da bi se obrnil, napotil proti Jugu. Nisem imel več ne družine, ne poklica, ne prijateljev. Predtem sem živel brez skrbi za jutrišnji dan. Imel sem zase rezerviran krog na glavnem trgu. Imel sem zveste in pozorne poslušalce. Lahko sem živel od svojih zgodb. Mirno sem spal. Brskal sem po starih rokopisih. Kradel sem zgodbe drugih vse do dne, ko me je prišla obiskat uboga ženska iz Aleksandrije. Bila je drobna in temnolasa, njen pogled se je v stvari upiral s pozorno jasnostjo. Izmed vseh pripovedovalcev, ki jih je slišala govoriti na trgu, je izbrala mene. Brez obotavljanja mi je rekla: "Vse sem poslušala, edino vi bi bili zmožni povedati zgodbo mojega strica, ki je bil v resnici moja teta! Moram se osvoboditi bremena te uganke, skrivnosti, ki je dolgo časa visela nad našo družino. Pravo stričevo identiteto smo odkrili na dan njegove smrti. Odtlej živimo kot v težkih sanjah. Pomislila sem, da bi to zgodbo nesla med ljudi, oni pa bi iz nje napravili legendo in vsakdo ve, da je mite in legende laže prenašati kot golo stvarnost."

Podrobno mi je razložila zgodbo Bey Ahmeda. Potrebovala je dva dni. Poslušal sem jo in hkrati razmišljal, kaj vse bi lahko storil s temi podatki in kako bi jih prilagodil svoji deželi. Navsezadnje ni velike razlike med našima arabskima in muslimanskima, fevdalnima in tradicionalnima družbama. Vprašal sem jo, zakaj je izbrala mene. Morda mi je hotela laskati, ko mi je rekla, da imam več domišljije kakor drugi, nato pa je dodala: "Zdaj je ta zgodba vaša. Napolnila bo vaše dneve in noči. V vaše telo in v vaš duh si bo urezala ležišče zase. Ne morete ji ubežati. Prihaja od daleč. Živela je v tesni bližini smrti. Odkar sem jo povedala, se počutim bolje, kot bi bila lažja in mlajša. Zapuščam vam zaklad in globok vodnjak. Pazite, ne smete ju zamešati, za vašo pamet gre! Ostanite vredni te skrivnosti in njenih ran. Predajte zgodbo drugim

in jo vodite skoz sedem vrtov v duši. Zbogom, prijatelj moj, moj zarotnik!"

Preden me je zapustila, mi je izročila velik zvezek z več kot dvesto stranmi, v katerem je bil zapisan dnevnik in razmišljanja Bey Ahmeda. Spet in spet sem ga prebiral. Vsakič znova sem bil pretresen in nisem vedel, kaj bi storil z zgodbo. Zato sem jo začel pripovedovati. Bolj kot sem napredoval, bolj sem se pogrezal v vodnjak ..., osebe so me zapuščale ..., ni mi preostalo drugega, kot da ljudem o tem poročam, vse do dne, ko sem izrabil čistko na trgu in se napolil proti Jugu. Ko je luna iz knjige izbrisala pisavo, me je bilo v začetku strah, a to so bili prvi znaki moje odrešitve. Tudi jaz sem vse pozabil. Če hoče kdo od vas izvedeti za konec zgodbe, bo moral povprašati luno, ko bo do kraja polna. Tu pred vas polagam knjigo, črnilnik in peresa. Sam grem prebrat Koran na grobove umrlih!

Prevedla in spremno opombo napisala Suzana Koncut

Nedokončana zgodba, ki jo v romanu *Peščeni otrok* kot zagonetni puzzle sestavljajo pripovedi uličnega pripovedovalca, njegovih poslušalcev, slepega starca in odlomki iz Ahmedovega dnevnika, govori usodo Ahmeda-Zahre, osmega otroka v hiši brez moškega potomca. Da bi si nekako le zagotovil naslednika, je njegov-njen oče, že ob rojstvu Ahmeda-Zahre skril pravo identiteto svoje osme hčere in jo ves čas vzgajal ter predstavljal kakor sina. Ahmed-Zahra šele po očetovi smrti začne razkrivati svojo žensko naravo, a takrat se v romanu njena zgodba zabriše in razveji v zdaj stvarne, zdaj pravljичne hipoteze. Nadaljevanje zgodbe predstavlja naslednji roman **Taharja Ben Jellouna** *Posvečena noč*, prvoosebna, a zato nič bolj objektivna Zahrina pripoved. Za ta roman je **Tahar Ben Jelloun** kot prvi afriški, ali bolje - kot prvi neevropski frankofonski pisatelj prejel najpomembnejšo francosko literarno nagrado prix goncourt za leto 1987.

Tahar Ben Jelloun se je rodil leta 1944 v Maroku. Tam je poučeval filozofijo do leta 1971, tj. do odhoda v Francijo, kjer zdaj živi in dela kot novinar, esejist, pesnik, dramatik in romanopisec. Njegovim prvim romanom *Harrouda* (1973), *Samotarska odmaknjenost* (1973), *Nori Moha, modri Moha* (1978), *Moliev izginulega* (1982) bi morda bolj ustrezala oznaka "pripoved", saj gre pravzaprav za poetično prozo, polno domišljjskih, pravljичnih fragmentov. Kasneje se njegovo delo razvija k bolj linearni, koherentni zgradbi in ravno romana *Peščeni otrok* (1985) ter *Posvečena noč* predstavljata idealno ravnotežje v tem razvoju. Zadnji nam poznani roman *Povešene oči* (1991) (leta 1992 je izšel še *Slepi anget*), ki je precej obsežnejši od prejšnjih, ima že zelo "običajno" romaneskno strukturo s povsem konkretnimi socialnimi implikacijami. Vsi ti romani pa na bolj ali manj alegoričen način govorijo o iskanju identitete (bodisi seksualne bodisi nacionalne), o osvobajanju individuuma v odnosu do tradicij arabskega sveta in v odnosu do kolonialne nadvlade. Pri tem je treba poudariti **Ben Jellounovo** prav virtuozno rabo francoskega jezika, ki ga približuje muzikalčnosti govorce tradicionalnih arabskih uličnih pripovedovalcev.

PALOMAR

Italo Calvino

Palomar

1.1.1. Branje vala

Morje je le rahlo vzvalovljeno in majhni valovi udarjajo ob peščeno obrežje. Gospod Palomar stoji na obrežju in gleda neki val. Ne, da bi se bil poglobil v opazovanje valov. Ni se poglobil, ker dobro ve, kaj počenja: hoče gledati neki val in ga gleda. Ne opazuje, kajti za opazovanje je potreben primeren značaj, primerno stanje duha in primeren potek zunanjih okoliščin: in ne glede na to, da gospod Palomar v načelnem pogledu nima ničesar proti opazovanju, pa vsekakor ne izpolnjuje nobenega od teh treh pogojev. Skratka; to, kar namerava gledati, niso "valovi", temveč en sam val in pika: ker se hoče izogniti negotovim občutjem, si za vsako svoje dejanje zastavi zamejen in točen cilj.

Gospod Palomar vidi, kako v daljavi vstane neki val, raste, se bliža, spreminja obliko in barvo, se ovija sam vase, se razbije, izginja, se razliva. Na tej točki bi se lahko prepričal, da je postopek, ki si ga je bil zastavil, privedel do konca, in odšel. Toda osamiti neki val in ga ločiti od vala, ki mu neposredno sledi in se zdi, da ga poriva naprej, včasih pa dohiti in odnese, je zelo težko; tako kakor ločiti ga od vala, ki gre pred njim in daje podobo, da ga vleče za sabo proti obrežju – če se potem ne obrne spet proti njemu, kot da ga ustavlja. In če presodimo vsak val glede na njegovo širino, vzporedno z obalo, je težko določiti, do kod se napredujoča črta širi neprekinjena in kje se začne deliti in segmentirati v samostojne valove, različne po hitrosti, obliki, moči in smeri.

Skratka, vala ni mogoče opazovati, ne da bi pazili na kompleksne dejavnike, ki sovpadajo v njegovem oblikovanju, in na tiste prav tako kompleksne, ki jih val povzroča. Ti dejavniki se nenehoma spreminjajo, zato je določen val vedno drugačen od kakega drugega vala; toda res je tudi, da je vsak val enak drugemu valu, tudi takrat, ko mu ne sledi neposredno in ne meji v njegov prostor. Pojavljajo se skratka oblike in sosledice, ki se ponavljajo, čeprav so v času in prostoru nepravilno razporejene. In ker je to, kar je gospod Palomar v tem trenutku namenjen delati, preprosto videti neki val, se pravi, dojeti vse njegove sočasne komponente, ne da bi

katero zanemari, bo njegov pogled počival na gibanju vode, ki tolče ob obrežje, vse dotlej, dokler bo lahko zaznaval dejavnike, ki jih prej še ni bil zapopadel. Brž ko se bo zavedel, da se podobe ponavljajo, bo vedel, da je bil videl vse, kar je želel videti, in bo lahko nehal.

Gospod Palomar, nervozen človek, ki živi v frenetičnem in prenatrpanem svetu, je nagnjen k temu, da omejuje svoje odnose z zunanjim svetom, in da bi se branil pred vsesplošno nevrastenijo, skuša svoja občutja kolikor le more obržati pod nadzorom.

Grba vala, ki prihaja, se v neki točki dviguje bolj kot drugje in prav tam se val začne prelivati v belo. Če se to zgodi na neki določeni oddaljenosti od obale, ima pena čas, da se ovije sama vase ter spet izgine, kot bi jo nekaj požrla, in da se v istem trenutku že vrne in zavzame vse površje, le da tokrat izbija od spodaj, kakor bela preproga, ki seže čez njegov zadnji rob, da zaobjame val, ki prihaja. Toda ko bi pričakovali, da se bo val skotalil na preprogo, se zavemo, da vala ni več, temveč je le še preproga in tudi ta naglo izginja, postaja svetlikanje plavajoče mivke, ki se hitro umika, kakor bi jo tja porivalo širjenje suhega in temnega peska, ki bi gnalo naprej svoje valovito obrobje.

Hkrati je treba upoštevati uklon valovne črte, tam, kjer se val deli na dvoje kril; na eno, ki teži k obali z desne na levo, in na drugo z leve proti desni, in izhodiščna oziroma končna točka njunega razhajanja ali sovpadanja je v negativu tista valovna konica, ki sledi napredovanju obeh kril, a za njima vedno zaostaja in je podvržena izmeničnemu prevladovanju ene nad drugo, vse dokler je ne doseže neki močnejši val, a tudi sam z istim problemom razhajanja – sovpadanja, in potem en še močnejši, ki vozel razreši tako, da ga razbije.

Plaža, ki si za vzorec jemlje pletež valov, steguje v vodo komaj zarisane konice sipin, ki se nadaljujejo v pasove potopljenega peska, kakor jih vodni tokovi ob vsaki bibavici oblikujejo in razdenejo. Eden od teh nizkih jezikov peska je mesto, ki si ga je gospod Palomar izbral za točko opazovanja, kajti valovi udarjajo tam poševno z ene in druge strani, in ko preskakujejo napol potopljeno površje, se srečujejo s tistimi, ki prihajajo z nasprotnega konca. Da bi torej razumeli, kako je neki val narejen, moramo upoštevati vse te sunke iz nasprotnih si smeri, ki se v določeni meri izenačujejo in v določeni meri seštevajo, to končno povzroči vsesplošno razbitje sunkov in protisunkov v vedno istem širjenju morske pene.

Gospod Palomar poskuša zdaj omejiti polje svojega opazovanja; če obdrži pred očmi kvadrat, recimo, desetih metrov obale in desetih metrov morja, lahko izpopolni inventar vseh valovnih premikov, ki se v danem intervalu časa v njem z različno frekvenco ponavljajo. Težava je v tem, kako utrditi robove tega kvadrata, kajti če si na primer za stranico, ki je od njega najbolj oddaljena, vzame črto bližajočega se vala, bo ta, medtem ko se dviguje in prihaja proti njemu, prikrila njegovim očem vse, kar stoji zadaj; in že se prostor, ki ga je hotel raziskati, zasuka naokrog in se v istem hipu splošči.

Vendar gospod Palomar nikakor ne izgubi poguma in vsak trenutek verjame, da

mu je uspelo videti vse, kar je bilo z njegove točke gledanja možno videti, toda potem se vedno pokaže še kaj, česar prej ni bil upošteval. In če ne bi šlo za to, da skuša nestrpno doseči popoln in dokončen rezultat svoje vizualne operacije, bi bilo gledanje valov zanj zelo pomirjujoča vaja in bi ga lahko rešilo nevrastenije, infarkta in čira na želodcu. In morda bi bilo lahko celo ključ, s katerim bi gospodoval kompleksnosti sveta tako, da bi jo zvedel na najenostavnejši mehanizem.

Toda vsaka skušnjava, da bi definiral ta model, mora poračunati še s kakim dolgim valom, ki se nepričakovano prikaže iz smeri, ki je pravokotna na razbite valove in vzporedna z obalo, po njem pa teče neprekinjen, komaj opazen greben. Skoki valov, ki se razsipljejo ob obali, ne motijo jedrega sunka tega enovitega valovnega vrha, ki jih reže pod pravim kotom in se ne ve, ne kam gre ne od kod prihaja. Morda je to dih vzhodnega vetra, ki giblje morsko površje transferzalno na globinski sunek, ki prihaja iz vodnih mas odprtega morja, toda ta val, porojen iz zraka, med potjo pobira tudi poševne sunke, ki se porajajo iz vode, ter jih odklanja, uravnava v svojo smer in odnaša seboj. Tako napreduje, vse večji in močnejši, dokler ga srečanje z nasprotnimi valovi ne zaduši in malo po malem izgine; ali pa ga ukrivlja dotlej, da ga pomeša z eno mnogih dinastij bočnih valov, ki jo z njimi vred vrže na obalo.

Posledica izostritve pozornosti na en sam dejavnik je, da skoči ta v prvi plan in zavzame vso sliko, kot pri določenih risbah, ko je dovolj zapreti oči in ko se znova odprejo, je perspektiva spremenjena. Iz tega križanja različno usmerjenih valovnih grebenov prihaja celotni ustroj valovanja razgrajen v kvadrante, ki se pojavljajo in izginjajo. Dodajmo, da ima krogotok vsakega vala tudi svojo lastno silo, ki nasprotuje valovom, vpadajočim od drugod. In če se pozornost osredotoči na te ritenske sunke, se zdi, da je pravo gibanje tisto, ki se začinja pri obali in se oddaljuje na odprto morje.

Morda pa je resnični učinek, ki ga bo gospod Palomar pravkar dosegel, ta, da mu bo uspelo valove obrniti v nasprotno smer, da bo prevrnil čas, da bo ugledal resnično substanco sveta onkraj čutnih in mentalnih navad? Ne; dospe le do tega, da dobi rahel občutek vrtoglavice, nič več. Vztrajnost, ki poriva valove proti obali, je partijo dobila: pravzaprav so se kar precej povečali. Se veter morda spreminja? Gorje, če se podoba, ki jo je uspelo gospodu Palomarju tako minuciozno sestaviti, prevrne, razbije in porazgubi. Le če mu uspe obdržati prisotne vse dejavnike skupaj, lahko začne drugo fazo operacije: da razširi to spoznanje na celoten univerzum.

Dovolj bi bilo ne izgubiti potrpljenja, stvar, ki se zgodi prej ali slej. Gospod Palomar se oddaljuje vzdolž plaže, z napetimi živci, kakor je bil prišel, in še bolj negotov glede vsega.

1.1.3. Meč sonca

Odblesk na morju se pojavi, ko se sonce spušča: z obzorja se požene k obali bleščeča lisa, ustvarjena iz brezštevilnih lesketajočih se odsevov, ki valujejo. Med

odsevom in odsevom temni azur morja mrači svojo mrežo. Bele barke postanejo v protisvetlobi črne ter izgubijo čvrstost in razsežnost, kot da ju je ta bleščeča točkovost použila.

To je čas, ko je gospod Palomar, človek z zamudo, pri svojem večernem plavanju. Spusti se v vodo, se odrine od obale in odsev sonca postane v vodi blesteči meč, ki od obzorja sega do njega. Gospod Palomar plava v meču, ali bolje, meč ostaja vedno pred njim; ob vsakem njegovem zamahu se umakne in se nikdar ne pusti doseči. Vse do koder stegne roke, dobiva morje svojo temno večerno barvo, ki se za njegovim hrbtom razprostira do obale.

Medtem ko se sonce spušča k zahodu, se slepeče beli odblesk obarva zlato in bakreno. In kamorkoli se gospod Palomar premakne, je vrh tega ostrega trikotnika on; meč mu sledi in kaže nanj kakor kazalec ure, ki ima za osišče sonce.

"To je poseben poklon, ki ga sonce izkazuje meni osebno," mika gospoda Palomarja, da bi si mislil, ali točneje, mika egocentrični in megalomanski jaz, ki prebiva v njem. Toda depresivni in samorazdiralni jaz, ki z onim drugim prebiva v isti komori, nasprotuje: "Vsi, ki imajo oči, vidijo odblesk, ki jim sledi. Iluzija čutov in zavesti ima vsakega od nas vedno za svojega jetnika." Vmes poseže neki tretji sonajemnik, bolj ravnodušen jaz: "Kakorkoli že, to se pravi, da sem pač eno od čutečih in mislečih bitij, ki so sposobna, da s sončnimi žarki vzpostavijo odnos ter da si zaznave in iluzije razlagajo in ocenjujejo."

Vsak kopalec, ki ob tej uri plava proti zatonu, vidi ta trak luči, ki se obrača k njemu in potem ugasne le malo pred točko, do koder se lahko izproži njegov odziv. Vsakdo ima svoj odsev, ki se z njim premika in ima tisto smer samo zanj. Na obeh robovih odseva je vodna modrina temnejša. "Je mar tema edina neiluzorna danost, ki nam je skupna vsem?" se sprašuje gospod Palomar. Toda meč se enako ponuja očesu vsakega človeka, ni načina, da bi mu ubežali. "Je tisto, kar imamo skupnega, prav to, kar je vsakomur dano kot izključno njegovo?"

Jadralne deske drsijo po vodi, v poševnih črtah režejo veter s kopnega, ki se dviguje ob tej uri. Vzravnane figure držijo jadrno prečnico z razprtimi rokami kakor lokostrelci in lovijo zrak, ki tlesketa ob platno. Ko prečkajo sončni odsev, glej, sredi zlata, ki jih obdaja, barve jadra izginejo in obrisi temnih teles so, kakor da so vstopili v noč.

"Vse to se ne dogaja niti na morju niti v soncu," misli plavalec Palomar, "temveč v moji glavi, v krogotokih med očmi in možgani. Plavam po svoji zavesti in samo tukaj obstaja ta meč svetlobe; in kar me privlači, je ravno to. To je moj element, edini, ki ga jaz lahko do neke mere poznam."

Toda misli si tudi: "Ne morem ga doseči. Vedno je tam pred menoj in ne more biti hkrati znotraj mene in nekaj, v čemer plavam; če ga vidim, ostajam zunaj njega in on ostaja zunaj mene."

Zamahi njegovih rok so postali utrujeni in negotovi: namesto da bi mu premišljanje povečalo užitek plavanja v odsevu, se zdi, kakor da mu ga je pokvarilo,

kakor bi ga napeljevalo, da čuti v njem neko omejitve ali krivdo ali obtožbo. In tudi neko težko odgovornost, ki ji ne more uiti: meč obstaja le, ker je tam on; če bi se vsa plovila in vsi kopalci vrnili k obali ali pa bi soncu le obrnili hrbet – kje bi končal njegov meč? V tem svetu, ki razpada, je stvar, ki jo želi rešiti, najkhrkejša od vsega: ta morski most med njegovimi očmi in zahajajočim soncem. Gospodu Palomarju ni več do plavanja; zebe ga. Toda vztraja: zdaj mora ostati v vodi, dokler sonce ne izgine.

Tedaj pomisli: "Če jaz vidim in mislim in plavam ta odsev, je to le zato, ker je v drugem žarišču sonce, ki meče svoje žarke. Le izvor tega, kar je, kaj velja: nekaj, česar moj pogled ne more prenesti razen v oslavljeni obliki, kakršna je ta sončni zahod. Vse drugo je odsev med odsevi, vključno z menoj."

Mimo gre fantazma nekega jadra; senca človeka jambora steče med svetlečimi luskami. "Brez vetra bi se ta prikazen, sestavljena iz plastičnih zglobov, človeških kit in kosti ter najlonskih vrvi, ne obdržala pokonci; veter je tisti, ki iz nje napravi plovilo, dozdevno obdarjeno z lastno smerjo in namenom; samo veter ve, kam gresta deska in jadrlec," si misli. Kakšna uteha, če bi mi uspelo izničiti svoj dvomljivi in parcialni jaz v gotovosti principa, iz katerega izhaja vse! Edino in absolutno počelo, iz katerega izvirajo vsa dejanja in vse oblike? Ali pa neko določeno število različnih počel, silnic, ki se med seboj sekajo in dajejo obliko svetu, ki nastaja edinstven, trenutek za trenutekom?

"... veter in, seveda, tudi morje, vodna masa, ki podpira trdna plovila in lebdeča telesa, kakor sva deska in jaz," premišljuje gospod Palomar, medtem ko plava mrtvaka.

Njegov prevrnjeni pogled zdaj kontemplira blodeče oblake in gričke, kopaste od grmičevja. Tudi njegov jaz je zvrnjen med elemente: nebesni ogenj, zračni tokovi, zibeljka voda in zemlja opora. Bi to bila narava? Toda nič od tega, kar vidi, v naravi ne obstaja: sonce ne zahaja, morje nima tiste barve, oblike so takšne, kot jih svetloba meče na mrežnico. Z nenaravnimi gibi svojih udov lebdi med prikaznimi; obrisi človeških postav, ki v nenaravnih položajih predstavljajo svojo težo, ne izkoriščajo vetra, temveč geometrijsko abstrakcijo kota med vetrom in naklonom nekega umetnega sestava in tako drsijo po gladki koži morja. Torej narava ne obstaja?

Plavajoči jaz gospoda Palomarja se je potopil v neki svet, ločen od celote; v presečišču med polji moči, v vektorske diagrame, snopovja mrež, ki sovpadajo, se razhajajo, se razbijajo. Toda notri v njem ostaja neka točka, v kateri vse obstaja na drugačen način; kakor grča, kakor kepa, kakor začep: občutek, da si tu, pa bi lahko ne bil, v nekem svetu, ki bi ga lahko ne bilo, vendar je.

Vsiljiv val vzburka gladko morje; motorni čoln pridrvi in odrzi, razliva nafto in poskakuje na ploskem trebuhu. Mrena mastnih in spreminjastih naftnih odsevov se valujoč razširja po vodi. Tista materialna čvrstost, ki manjka sončni bleščavi, pa prav gotovo ne pride niti v senčico dvoma, ko gre za sled fizične prisotnosti človeka, ki svojo brazdo potresa z nepresnovljivimi izmečki razlitega goriva in ostankov izgorevanja, tako da meša in množi okrog sebe življenje in smrt.

"To je moj habitat," si misli Palomar, "in tukaj ni vprašanje sprejeti ali izključiti,

kajti le sredi tega lahko obstajam." Toda kaj če je usoda življenja na zemlji že zapečateni? Če je drvenje v smrt postalo močnejše od vsake možnosti za rešitev?

Val, velik in en sam, drsi, dokler ne udari ob obalo; in kjer se je prej zdelo, da je le prod, pesek, alge in drobceni oklepi školjk, pokaže umikanje vode zdaj pas plaže, posut s pločevinkami, koščicami, prezervativi, mrtvimi ribami, strganimi opankami, injekcijami in vejami, črnimi od katrana.

Tudi njega privzdigne val motornega čolna, bibavica odpadkov ga prevrne in gospod Palomar se nenadoma počuti izmeček med izmečki, kadaver, skotaljen na obale – smetišča celin – pokopališč. Če bi se razen osteklenlega očesa mrtvih na površju zemeljsko-morske krogle ne odprlo več nobeno oko, se meč ne bi več zableščal.

Če dobro pomislimo, takšna situacija ne bi bila nič novega: sončni žarki so se spuščali na vodo že milijone stoletij, preden so obstajale oči, ki so jih lahko sprejele.

Gospod Palomar plava pod vodo; dvigne se na površje; in glej, meč! Nekega dne je neko oko izšlo iz morja in meč, ki ga je tam že čakal, mu je končno lahko razodel vso vitko lepoto svoje ostre konice in svoje lesketajoče žarenje. Eden za drugega sta bila narejena, meč in oko: in morda rojstvo očesa ni porodilo meča, temveč nasprotno. Kajti meč ni mogel, da ne bi ustvaril očesa, ki bi ga gledalo z njegovega vrha.

Gospod Palomar misli na svet brez njega: na tisti brezkončni svet pred njegovim rojstvom in na onega mnogo bolj mračnega po njegovi smrti; skuša si predstavljati svet, preden so bile oči, pred katerimkoli očesom; in svet, ki bi zaradi katastrofe ali počasnega propadanja jutri ostal slep. Se v tistem svetu sploh kaj zgodi (se je zgodilo, se bo zgodilo)? Točkasti žarek luči steče od sonca, se zablešči na mirnem morju, se zalesketa v trepetanju vode, in glej, snov postane občutljiva na svetlobo, se diferencira v živeča tkiva, in naenkrat se pojavi oko, množica očes, se vnovič pojavi ...

Zdaj so vse jadralne deske potegnili na suho in tudi zadnji premrazeni kopalec – po imenu Palomar – prihaja iz vode. Prepričal se je, da bo meč obstajal tudi brez njega: končno se osuši s frotirko in se vrne domov.

1.2.2. Kosov žvižg

Gospod Palomar ima tole srečo: poletje preživi na nekem kraju, kjer poje mnogo ptic. Medtem ko sedi v naslanjaču in "dela" (pravzaprav ima še eno srečo: reče lahko, da dela na mestih in v okoliščinah, o katerih bi rekli, da predstavljajo najpopolnejši počitek; ali recimo raje: obsojen je na občutek zavezanosti, da z delom ne sme nikdar prenehati, pa čeprav je v avgustovskem jutru zleknjen pod drevesi), nevidne ptice med vejami razgrinjajo okoli njega repertoar najrazličnejših zvočnih pojavov, ga zavijajo v nepravilen, pretrgan in oglat akustičen prostor, v katerem pa se med različnimi zvoki vzpostavlja ravnovesje, tako da se po izrazitosti in frekvenci nobeden med njimi ne dviguje nad druge; vsi se vpletajo v homogen snutek, ki pa ga ne ohranja harmonija,

temveč lahkotnost in prosojnost. Vse dokler ob uri največje vročine divje množice insektov ne vzpostavijo svoje popolne prevlade nad zračnimi nihaji, ko z oglušujočim klepanjem sistematično zavzemajo razsežnosti prostora in časa in ko škržati ne utihnejo niti za hip.

Pesem ptic zavzema gospodu Palomarju spremenljiv delež njegove slušne pozornosti: zdaj jo oddalji kot del tišine v ozadju, zdaj se osredotoča, da bi v njej razločil žvižg od žvižga in jih razvrstil v kategorije rastoče kompleksnosti: drobceno ščebetanje, trilčki dveh not – ena kratka, ena dolga, kratek cikavt v vibratu, žvrgolenje, notne kaskade, ki se v spodnji legi daljšajo in ustavljajo, kodri modulacij, ki se ovijajo sami vase, in tako naprej do gostolenja.

Do manj splošne razvrstitve gospod Palomar ne pride: ni namreč eden od tistih, ki bi slišali ptičje petje in bi vedeli, kateremu ptiču pripada. To svojo nevednost čuti kot krivdo. Novo znanje, do katerega se je prikopal človeški rod, ne odtehta tistega, ki se širi le z neposrednim ustnim izročilom, in ko je enkrat izgubljeno, ga ne moremo več obuditi in posredovati naprej: nobena knjiga nas ne more naučiti tega, česar se lahko naučimo v otroštvu, če pozorno odpremo uho in oko pesmi in letu ptic in se tam najde kdo, ki jim zna natanko določiti ime. Nenehno učenje negotove preciznosti v določanju vsega moduliranega, spreminjastega, sestavljenega, to je nedoločljivega, je imel gospod Palomar nekoč raje od kulta nomenklatorične in klasifikacijske natančnosti. Zdaj bi izbral ravno narobe, in ko sledi niti misli, obujenih v pesmi ptic, se mu zdi njegovo življenje zaporedje zamujenih možnosti.

Od vsega ptičjega petja se najbolj ločuje kosov žvižg, nezamenljiv s katerimkoli drugim. Kosi prihajajo ob poznih popoldnevih. Dva sta, par seveda, morda isti kot lansko leto in kot vsako leto tistega časa. Vsako popoldne, ko sliši klic žvižga v dveh notah, kot od nekoga, ki želi opozoriti na svoj prihod, gospod Palomar dvigne glavo in pogleda okrog, kdo ga išče. Potem se domisli, da je to čas kosov. Ne išče ju dolgo: hodita po travniku, kot da bi bila po svojem resničnem poslanstvu zemeljska dvonožca in bi se zabavala v postavljanju analogij s človekom.

Žvižg kosov ima v sebi to posebnost, da je identičen človeškemu žvižgu. In sicer žvižgu nekoga, ki ne bi bil prav posebej sposoben žvižgati, a bi se mu zgodilo, da ima neki ravno pravšen razlog, da požvižga, takole in samo enkrat, brez namena, da bi nadaljeval, in bi to storil z odločnim, vendar skromnim in prikupnim tonom, tako da bi si zagotovil naklonjenost tistega, ki ga posluša.

Isti kos, ali pa njegov par, čez nekaj časa ta žvižg ponovi, toda vedno je kakor prvokrat, ko mu pride na misel, da bi zažvižgal; če je to dialog, sledi vsaka replika po dolgem razmisleku. Toda je to res dialog ali pa vsak kos žvižga le zase in ne za drugega? In, v enem ali drugem primeru, ali gre za vprašanja in odgovore (drugemu ali le sebi) ali pa za potrditev nečesa, kar je vedno nekaj istega (lastna prisotnost, pripadnost vrsti, spolu, ozemlju)? Morda je vrednost te edine besede v tem, da jo drugi žvižgajoči kljun ponovi in da v intervalu tišine ne ostane pozabljena.

Ali pa ves dialog obstaja v tem, da eden reče drugemu "tu sem" in dolžina pavze

doda stavku pomen nekakšnega "še vedno", kot če bi rekel: "Še vedno sem tukaj, še sem jaz." In kaj če je v pavzi in ne v žvižgu pomen sporočila? Če je to, v čemer si kosi govorijo, molk? (Žvižg bi bil v tem primeru le znak interpunkcije, nekakšna formula kakor "sprejeto-končano".) Molk, na videz enak kakemu drugemu molku, bi lahko izražal sto različnih namer. In tudi žvižg, konec koncev; govoriti si z molkom ali z žvižganjem je vedno mogoče – problem se je sporazumeti. Ali pa nihče ne more razumeti nikogar: vsak kos je prepričan, da je vnesel v žvižg neki pomen, ki je zanj temeljen, a ga razume le on sam in mu drugi odvrne nekaj, kar nima nobene zveze s tem, kar je rekel; to je dialog med gluhih, pogovor brez repa in glave.

Toda ali so človeški pogovori morda kaj drugega? Na vrtu je tudi gospa Palomar in zaliva veronike. Reče: "Glej ju," to je pleonastična izjava (saj se razume samo po sebi, da mož kosa že opazuje), v nasprotnem primeru (če ju še ne bi bil opazil) pa nerazumljiva, a vsekakor mišljena z namenom, da utrdi svoje prvenstvo v opazovanju kosov (kajti v resnici je bila ona prva, ki ju je odkrila in opozorila moža na njune navade) in da podčrta gotovost njunih prihodov, ki jih je bila tolikokrat opazila.

"Psst," de gospod Palomar, na videz zato, da prepreči, da bi ju žena prepodila z glasnim govorjenjem (nepotrebna opazka, ker sta kosa soproga in soproga zdaj vajena prisotnosti in glasov gospoda soproga in soproge Palomar), v resnici pa zato, da bi ženi odrekel prednost s tem, ko kaže zanju veliko večjo vnemo, kot je njena.

Gospa Palomar torej reče: "Od včeraj je spet suha," misleč zemljo gredice, ki jo zaliva; to je odvečna komunikacija, a ima namen, da z nadaljnjim govorjenjem in spremembo teme pokaže na svojo mnogo večjo in bolj sproščeno zaupnost s kosi, kot je moževa. Vendar pa iz teh replik gospod Palomar povzema neko splošno sliko spokojnosti in je zanj ženi hvaležen; kajti če mu ona potrdi, da trenutno ni ničesar hujšega, kar bi ju lahko skrbelo, lahko ostane zatopljen v svoje delo (ali psevdodelo ali hiperdelo). Pusti, da mine kaka minuta, in skuša nato tudi sam sprožiti kako pomirjujoče sporočilo, ki bi ženo obvestilo o tem, da njegovo delo (ali infradelo ali ultradelo) napreduje kot po navadi. V ta namen odda zaporedje sopihajočih in mrmrajočih glasov: ... pomotoma ... pri vsem tem ... od začetka ... da, piškavega oreha ... – izjave, ki vse skupaj posredujejo tudi sporočilo "zelo sem zaseden", če je morda zadnja ženina replika vsebovala tudi prikrit očitek tipa "prav lahko bi tudi ti malo mislil na zalivanje vrta."

Vsem tem besednim izmenjavam pa predhaja ideja, da popolna povezava zakoncema omogoča, da se razumeta, ne da bi razlagala vsako stvar do potankosti. Vendar to načelo prenašata v prakso na način, ki je pri obeh zelo različen: gospa Palomar se izraža v dovršenih, a pogosto namigujočih in sibilskih stavkih, s katerimi postavlja na preizkušnjo sposobnost mentalnih asociacij svojega moža in sinhronijo njegovih misli z njenimi (stvar, ki ne deluje zmeraj). Gospod Palomar nasprotno pusti, da se iz meglic njegovega notranjega monologa pojavljajo raztreseni artikulirani zvoki, v upanju, da bi iz njih izšla vsaj črno-bela risba njegovega duševnega stanja, če že ne razvidnost kakega dovršenega pomena.

Toda gospa Palomar se upre, da bi to brbranje sprejemala kot govorico in da bi podčrtala svojo neudeležbo pri njem, tiho reče: "Psst, preplašil ju boš," in tako možu vrne molčanje, o katerem je mislil, da ji ga lahko tako upravičeno naloži, in znova potrdi svoj primat, kar zadeva pozornost glede kosov.

Ko je ta točka v njeno prednost zapisana, se gospa Palomar oddalji. Kosa ključeta po travniku in imata dialoge zakoncev Palomar gotovo za ekvivalent svojih žvižgov. Skoraj bi bilo boljše, če bi se omejili na žvižganje, si misli on. Gospodu Palomarju, ki mu je bilo neskladje v obnašanju človeka in preostalega vesoljstva vselej izvir tesnobe, se na tem mestu odpre zelo obetavna perspektiva misli. Enak žvižg človeka in kosa, glej, se mu zdi kakor most, speljan prek brezna.

Če bi človek vložil v žvižg vse, kar običajno zaupa besedi, in če bi kos v svoj žvižg moduliral vse, kar ostaja v njegovem naravnem stanju neizrečeno, bi bil tako narejen prvi korak k zapolnitvi vrzeli med ... med čim in čim? Med naravo in kulturo? Med molkom in besedo? Gospod Palomar vedno upa, da vsebuje molk še nekaj več od tega, kar lahko izreče govorica. A kaj če je jezik resnično zadnja točka, h kateri teži vse, kar obstaja? Ali če je vse to, kar obstaja, govorica že od začetka časov? Tu gospoda Palomarja premaga tesnoba.

Potem ko je kosov žvižg najprej pazljivo poslušal, ga skuša zdaj ponoviti, zvesto, kot se le da. Sledi negotova tišina, kot da bi njegovo sporočilo zahtevalo pozoren premislek. Potem se žvižg vrne, enak kot odmev, in gospod Palomar ne ve, ali je to odgovor ali pa le dokaz, da je njegov žvižg tako drugačen, da kosov niti zmotil ni in nadaljujeta svoj dialog, kot bi se ne zgodilo nič.

Še vedno žvižgajo ter se negotovi sprašujejo, kosa in on.

2.1.2. Gekonov trebuh

Na teraso se je kot vsako poletje vrnil gekon. Gospodu Palomarju neka za opazovanje izjemna točka omogoča, da ga ne vidi v hrbet, kot smo vajeni gledati gekone, zelence in martinčke, temveč v trebuh. V dnevni sobi družine Palomar je majhno okno - vitrina, ki se odpira na teraso; na policah te vitrine je razvrščena zbirka vaz Art Nouveau; svetilka z močjo petinsedemdeset vatov te predmete zvečer osvetljuje; s terasnega zidu visijo na zunanje steklo sinje veje okrasne svinčnice; vsak večer, brž ko se prižge luč, se gekon, ki živi pod listi na tistem zidu, postavi na steklo, prav na mesto, kjer stoji svetilka, in ostane negiben kakor martinček na soncu. Mušice letijo, tudi njih privlači svetloba; ko katera pade v njegov doseg, jo plazilec pogoltne.

Gospod in gospa Palomar vsak večer končujeta s tem, da naslanjača odmakneta od televizorja in ju namestita k okenski niši. Iz sobne notranjščine opazujeta belkasti obris plazilca na temnem ozadju. Izbira med televizijo in gekonom se ne konča vedno brez negotovosti. Vsaka od teh dveh predstav vsebuje informacije, ki jih druga ne daje: televizija se giblje med kontinenti in zbira svetlobne impulze, ki opisujejo vidni obraz

pojavo; gekon pa predstavlja nepremično osredotočenost in neki skriti vidik, obrnjeno lice tega, kar se kaže našemu vidu.

Kar je pri njem najbolj nenavadno, so noge, ki so pravcate roke z mehкими prsti; vsak od njih ima prstno blazinico in pritisnjene ob steklo se nanj prižamejo s svojimi drobčenimi priseski: peteri prsti se razširijo kakor prašniki na otroški risbi, in ko se katera od tačk premakne, potegne prste skupaj kakor cvet, ki se zapre, da bi se potem spet razprli in se pritisnili ob steklo, puščajoč za sabo drobocene proge, podobne prstnim odtisom. Zdi se, da te roke, hkrati prefinjene in močne, vsebujejo takšno potencialno inteligenco, ki bi zadostovala, da bi se osvobodile naloge nepremičnega visenja na navpični površini in bi postale obdarjene z lastnostmi človeških rok, ki so postale takšne, kot pravijo, odkar se jim ni treba več obešati na veje ali tlačiti tal.

Zdi se, da njegove skrčene tačke podpirajo telo bolj prožno kot katerokoli koleno ali komolec. Rep se drži stekla le z eno samo, središčno proggo, tam, kjer se pričenjajo obročki, ki povijajo njegov rep od začetka do konca in naredijo iz njega robustno in dobro zavarovano napravo. Videti je, kot da ta rep, ki je tja večidel časa topo in otrplo prislone, ne bi imel nobenega drugega daru in ambicije, kot da je le pomožna opora (to nima prav nič skupnega s kaligrafsko gibčnostjo martinčkovega repa), vendar pa se po potrebi izkaže tudi odziven, dobro artikuliran in celo ekspresiven.

Kar se tiče glave, je videti le njen vrečasti in utripajoči vrat, ob robovih pa navzven štrleče oči brez vek. Vrat je površina nekakšne ohlapne vreče, ki se od konice brade, trde in luskinaste kot pri kajmanu, širi do belega trebuha, ki tudi sam, kjerkoli se dotika stekla, kaže svoj zrnati, morda celo prisesani raster.

Ko prileti kakšna mušica mimo gekonovega vratu, njegov jezik sikne in jo požre; bliskovit, prožen in grabljiv, brez oblike in hkrati sposoben, da zavzame katerokoli obliko. Vsekakor Palomar ni nikdar zares gotov, če ga je videl ali ne. To, kar zdajle prav gotovo vidi, je mušica v plazilčevem vratu: trebuh, pritisnjen ob osvetljeno šipo, je prosojen, kakor da bi ga presijali z žarki iks, in senci žrtve je mogoče slediti po njenem popotovanju proti drobovju, ki jo požre.

Gekon ostaja nepremičen po cele ure. Strela njegovega jezika kdaj pa kdaj pogoltne kako mušico ali komarja; drugih insektov, identičnih prvim, ki se njegovim ustom nevedoma približajo na komaj nekaj milimetrov, pa se zdi, kot bi niti ne opazil. Jih pokončna zenica njegovih prav na rob glave postavljenih oči ne zazna? Ali pa ima za izbiro in zavračanje motive, ki jih ne poznamo? Se morda ravna po naključju in svojih muhah?

Razčlenitev repa in šap na prstane ter raster drobnih zrnatih luskin na glavi in trebuhu dajeta gekonu podobo mehanskega sistema, skrajno izpopolnjenega stroja, ki je do zadnjega mikroskopskega detajla tako zelo premišljen, da se vprašamo, ali ni takšna popolnost nemara nekoristno zapravljen, ko vidimo, kako omejene naloge opravlja. Morda pa je njegova skrivnost v tem, da omejuje svoje početje na minimum, zadovoljen že s tem, da je? Je torej to njegov nauk, pravo nasprotje pravila, ki si ga je bil hotel gospod Palomar v mladosti vzeti za svojega: da skuša vedno narediti nekaj,

kar sega nekoliko prek njegovih moči?

Zdajci mu prileti na doseg blodeč nočni metuljček. Ga bo pustil? Ne, zgrabi tudi njega. Jezik se preoblikuje v mrežo za lovljenje metuljev in ga potegne v usta. Je šel ves noter? Ga bo izvrgel, razpolovil? Ne, metulj je v grlu: čeprav je izgubljen, utriplje in suva, še vedno je on in zobje se ga niso niti dotaknili. Pravkar se prebija skozi žrelno ožino; senca je, ki pričinja svoje počasno in naporno potovanje skozi napihnjen požiralnik.

Gekon, ki se je zbudil iz svoje brezčutnosti, zazeva z usti, strese svoj zakrčeni vrat, se poziba na šapah in repu ter pokrči trebuh, ki je postavljen pred trdo preizkušnjo. Mu bo dovolj za to noč? Bo odšel? Je bila to tista z odobritve vrhunca vseh njegovih želja, na katero je bil čakal? Je bil mar to preskus za meje možnega, s katerimi se je želel pomeriti? Ne; ostane. Morda je zaspal. Kakšno je spanje tistega, ki nima vek?

Tudi gospod Palomar se ne more ganiti stran. Motri ga naprej. Ni premirja, na katerega bi se lahko zanesli. In tudi če bi spet vključil televizor, bi s tem samo razširil svoje opazovanje masakrov. Metuljček, krhka Evridika, se počasi potaplja v svoj Had. Pravkar spet prileti mušica, postavila se bo na steklo. In gekonov jezik se izproži.

2.2.1. Kilogram in pol gosje masti

Gosjo mast prodajajo v steklenkah, katerih vsaka vsebuje "dva kosa mastne gosi (eno bedro in eno perutnico), gosjo mast, sol in poper. Netto teža: kila in petsto gramov", kot je s prosto roko napisano na nalepki. V gosti in mehki belini, ki polni steklenke, se hrup sveta priduši: rjava senca se dviguje z dna in pušča, da skozi njega kakor v megli spomina presevajajo razmetani kosi gosi, ki je opešala v svoji maščobi.

Gospod Palomar stoji v vrsti neke pariške *charcuterie*. Praznični dnevi so, a naval je tu običajen tudi v manj kanoničnih obdobjih, kajti to je ena boljših gastronomskih trgovin prestolnice, ki je čudežno preživela v četrti, kjer so uravnilovka množičnega potrošništva, davki, nizki prihodki porabnikov in zdaj še kriza drugo za drugo uničili stare trgovine in jih nadomestili z anonimnimi supermagazini.

Medtem ko čaka v vrsti, gospod Palomar opazuje steklenke. V svojih spomnih skuša najti prostor za cassoulet, mastno obaro iz različnih vrst mesa in fižola, katere bistvena sestavina pa je gosja mast. Toda niti spomin okusa niti kulturni spomin mu nista v pomoč. In vendar ga ime, vizija in ideja pritegujejo in obudijo v njem hipno sanjarijo, ki bolj kot slastem okusa pripada erosu: iz gore gosje masti se pojavi ženska figura, njeno rožnato kožo prevleče belina in že si predstavlja sam sebe, kako se prebije k njej skozi tiste goste plazove, jo objame in z njo potone.

Neprimerno misel si prežene iz glave in pogleda navzgor proti stropu, ovešenemu s salamami, ki visijo z božičnih girland kakor sadeži na vejah Indije Koromandije. V oblikah, ki sta jih izdelali civiliziranost in umetnost, vsenaokrog po marmornih policah triumfira preobilje. V rezinah divjačinskega patéja se let in tekanje po gozdnih

goličavah za vedno ustavlja ter sublimira v tapiserijo okusov. V sivorožnatih valjih se razprostira fazanja žolca, in da bi resničnost njihovega izvora bolj izstopala, iz njih štrli po dve ptičevi nogi kakor kremplji iz kakega heraldičnega znamenja ali kosa renesančnega pohištva.

Skoz ovoj želatine se trgajo velika, črna znamenja tartufa, ki so poravnana v vrsto kakor gumbi na Pierrotovi halji, kakor note kake partiture, ki posipavajo raznobarvne rožne gredice *pâtés de fois gras*, tlačenke sesekljane svinine, *terrines*, žolce in pahljače iz lososa ter artičoke, garnirane kakor trofeje. Tartufove ploščice pa kot vodilni motiv združujejo mnogovrstnost vseh prvin, podobno kakor črnina večernih oblek kakega plesa v maskah, tako da so postali razpoznavni znak prazničnih oblek vseh ter jedil.

Dolgočasni, temačni in čemerni pa so nasprotno ljudje, ki se tam prerivajo okrog vitrin, med njimi se s suhoparno učinkovitostjo gibljejo belo oblečene, večinoma starejše prodajalke. Sijaj lososovih tortic, ki se svetlikajo od majoneze, izginja, ko ga goltajo mračne borše strank. Vsak in vsaka od njih seveda natanko ve, kaj hoče, z odločnostjo brez najmanjše negotovosti pokaže naravnost na cilj svojih zahtev in v hipu razdene cele gore *vol-au-vent*, belih budinov in lombardskih klobas.

Gospod Palomar bi želel v njihovih pogledih odkriti vsaj senco navdušenja nad vsemi temi zakladi, toda obrazi in kretnje so zgolj nepotprežljivi in neprizadeti, kot pač pri osebah, ki so napetih živcev osredotočene same nase ter zaskrbljene le nad tem, kar imajo, in nad tem, česar nimajo. Nihče se mu ne zdi vreden pantagruelske glorioje, ki se razgrinja po vitrinah in pultih. Poželjivost brez radosti in mladosti jih poganja: in vseeno obstaja neka globoka, podedovana vez med njimi in vso to hrano, saj je z njimi deležna iste substance; meso njihovega mesa.

Zave se, da ga je obšlo čustvo, zelo podobno ljubosumju: hotel bi, da bi račje in zajčje pastete s svojih pladnjev pokazale, da imajo njega raje kot druge in kako v njem vidijo edinega, ki si njihove dobrine zasluži; tiste dobrine, ki sta jih narava in kultura tisočletja posredovali narej in ne smejo pasti v profane roke! Mar ni sveto navdušenje, ki ga preplavlja, znamenje, da je izbranec, da se ga je dotaknila milost in da si on edini zasluži ta izliv dobrot, ki prekipevajo iz roga obilja tega sveta?

V pričakovanju, da bo začutil vibriranje celega orkestra okusov, se ozre okrog sebe. Ne, nič ne vibrira. Vse te poslastice obujajo v njem begotne in nerazločne spomine; njegova imaginacija ni sposobna, da bi okuse asociativno povezovala s podobami in imeni. Vpraša se, ali ni to njegovo poželjivo sladokusje predvsem mentalno, estetsko, simbolno. Mogoče, kajti ne glede na to, kako iskreno on ljubi žolce, pa žolce njega ne ljubijo. Čutijo, da njegov pogled vsako živilo spreminja v dokument zgodovine in civilizacije, v muzejski eksponat.

Gospod Palomar si želi, da bi vrsta napredovala hitreje. Ve namreč, da če ostane v tej trgovini še kako minuto, bo na koncu prepričan, da je on sam vsakdanji in tuj, da je on tisti, ki je izključen.

2.2.2. Muzej sirov

Gospod Palomar stoji v vrsti neke trgovine s siri v Parizu. Kupiti hoče neke kozje sirčke, ki jih začinjene z različimi začimbami in rastlinami hranijo v olju v majhnih, prozornih stekleničkah. Vrsta kupcev se pomika mimo pulta, na katerem so razstavljeni primerki najbolj nenavadnih in neprimerljivih specialitet. Zdi se, da želi asortiment te trgovine dokumentirati prav vsako zamisljivo obliko mlečnega izdelka; že izvesek "Spécialités fromagères" s tem redkim, arhaičnim in narečnim pridevnikom sporoča, da je tu shranjena dediščina znanja, ki ga je neka civilizacija nakopičila v vsej svoji zgodovini in geografiji.

Tri ali štiri v roza oblečena dekleta pozorno strežejo klientom. Brž ko je katera prosta, se posveti naslednjemu v vrsti in ga povabi, da ji izrazi svoje želje; kupec ji potem imenuje, pogosto pa kar pokaže, predmet svojih natanko določenih in kompetentnih apetitov ter se medtem pomakne proti njemu.

V tem trenutku se vrsta pomakne za korak naprej, in kdor je do takrat stal poleg sira "Bleu d'Auvergne", prepreženega z zelenimi žilami, se zdaj znajde na višini "Brin damour", ki so se v njegovi belini zatrdile cevke suhe slame; kdor je opazoval kroglo, zavito v listje, se lahko posveti kocki, posuti s pepelom. Med njimi je kdo, ki dobi iz teh naključnih postaj navdih za nove spodbude in želje: spremenil bo odločitev o tem, kar bo zahteval, ali pa dodal svojemu seznamu novo geslo; in tu je spet kdo, ki se od cilja, ki ga zasleduje, ne bo pustil odvrniti niti za trenutek in mu vsaka nova možnost, na katero naleti, rabi le, da na izključevalni način omeji polje tega, kar trdoglavo zahteva.

Palomarjev duh niha med nasprotujočimi si sunki. Med tem, ki teži k popolnemu, izčrpnemu poznavanju in bi ga lahko zadovoljil le, če bi okusil vse možne kvalitete, in tistim drugim, ki se nagiba k popolni izbiri, k odkritju sira, ki je samo njegov, sira, ki prav gotovo obstaja, čeprav ga še ne more prepoznati (se ne more prepoznati v njem).

Ali pa, ali pa; morda vprašanje ni v tem, da izberemo svoj sir, temveč da smo izbrani mi. Med sirom in stranko je vzajemen odnos; vsak sir čaka svojega kupca in se namesti tako, da ga bo pritegnil s svojo privzdignjeno dostojanstvenostjo ali z malce ošabno zrnastostjo, ali pa, prav nasprotno, s tem, da se izroči predanemu počitku.

Senca grešne sokrivde diha v ozračju: rafiniranost okusa in še zlasti vonja ima tenutke ohlapnosti, ko postane pokvarjena in se naenkrat zazdi, da se siri na svojih pladnjih ponujajo kakor na divanih kakega bordela. Zloben, perverzen nasmeh vznikne iz zadovoljstva nad tem, da je predmet njegove sladkosnednosti ponižan s sramotilnimi vzdevki: *crottin, boule de moine, bouton de culotte*.

Toda to ni tisti tip poznavanja, ki bi ga gospod Palomar želel najbolj poglobiti. Dovolj bi mu bilo že, če bi mu uspelo vzpostaviti preprostost fizičnega kontakta med sirom in človekom. Toda če namesto sirov vidi imena sirov, koncepte sirov, pomene sirov, zgodbe sirov ter kontekste in psihologije sirov, če, bolj kot bi vedel, za vsakim sirom vse to sluti, potem je jasno, da postane njegov odnos do njih zelo zapleten.

Trgovina s sirom stoji pred Palomarjem kakor enciklopedija pred samoukom. Lahko bi si položil v spomin vsa njihova imena ali pa poskusil napraviti klasifikacijo glede na oblike: ovalen, valjast, kupolast, loparen – ali glede na konsistentnost: suh, maslen, kremnat, žilnat, čvrst – ali pa glede na zunanje sestavine, zamešane v lupino ali sredico: suho grozdje, poper, orehi, sezam, trave, plesni – toda vse to bi ga še niti za korak ne približalo resničnemu poznavanju okusov, ki je zgrajeno iz spomina in imaginacije hkrati, in šele na njegovi osnovi bi si lahko izgradil lestvico osebnega okusa, preferenc, zanimivosti in zavrnitev.

Za vsakim sirom stoji pašnik drugačne zelene barve pod drugačnim nebom: travniki, ki jih s tankim slojem soli prevleče vsak večer normandijska plima; travniki, odišavljeni z aromami vetrovnega provansalskega sonca; tu so črede s svojimi stajami z višinsko in nižinsko pašo; in tu so skrivnosti predelovanja, posredovane v stoletjih. Ta trgovina je muzej, kajti ko jo gospod Palomar obiše, za vsakim razstavljenim predmetom čuti kakor v Louvru prisotnost civilizacije, ki mu je formo dala in ki od njega formo spet prejema.

Ta trgovina je slovar; jezik je sistem sirov v svoji celoti: neki jezik, katerega morfologija opisuje spregatve in sklanjatve v brezštevilnih različicah, katerega leksika predstavlja neizčrpno bogastvo sopomenk, idiomov, konotacij in pomenskih spumantov, kakor vsi jeziki, ki se napajajo iz soodnosa stoterih narečij. To je jezik, narejen iz stvari; nomenklatura je samo njen zunanji, instrumentalni vidik. Toda če hoče gospod Palomar stvari, ki bežijo pred njegovimi očmi, neki trenutek ustaviti, mu kot prvi korak vedno ostane le to, da se nauči nekaj te nomenklature.

Iz žepa potegne zvezček, pero, zapisovati si začne imena, ob vsakem imenu si pripiše kako značilnost, ki bi pomagala priklicati podobo v spomin, skicirati si skuša celo sintetično podobo oblike. Napiše *pavé d'Airvault*, doda opombo "zelene plesni", nariše nizek kvader in ob eno od stranic pripiše "cir. 4 cm"; zapiše si *St-Maure*, doda opombo "siv zrnat valj s količkom na sredi", ga na oko oceni "20 cm" in ga nariše; potem napiše *Chabicholi* in nariše majhen valj.

– *Monsieur! Houhou! Monsieur!* – Mlada, rožnato pripravljena prodajalka stoji pred njim, zatopljenim v svoj zvezček. Na vrsti je, prišlo je nanj, v vrsti za njim pa vsi opazujejo njegovo nenavadno obnašanje in zmajujejo z glavo na način, ki visi med ironičnim in nestrpnim in s katerim prebivalci velikih mest opazujejo nenehno rastoče število ubogih po duhu, ki krožijo po njihovih ulicah.

Do potankosti izdelano sladokusno naročilo mu uide iz spomina; jeclja; zateče se k najbolj navadnemu, k najbolj banalnemu, k najbolj reklamiranemu, kakor bi avtomatizmi masovne civilizacije čakali le na ta trenutek njegove negotovosti, da ga znova ukleščijo pod svojo oblast.

Prevedel in spremno opombo napisal Matija Ogrin

Med italijanskimi pisatelji iz bližnje preteklosti je **Italo Calvino** (1923-1985) s svojim opusom zapustil najgloblje sledi v svetovni književnosti.

V svetu je najbolj zaslovel s knjigama cikličnih pripovedi. To sta *Il castello dei destini incrociati* (*Grad prekrizanih usod*), 1968, in *Le città invisibili* (*Nevidna mesta*), 1972 - obe deli imamo v slovenskem prevodu. Že prej so v Italiji doživela velik uspeh njegova zgodnejša dela, kot so romaneskni ciklus *Nostri antenati* (*Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante*, *Il cavaliere inesistente*), knjiga *Racconti* ter zbirka *Fiabe italiane*, v kateri je povzel, predelal in s tem ohranil izginjajoče izročilo ljudskih pripovedk. Prevedena sta tudi njegova najzgodnejša romana *Steza pajkovih gnezd* in *Zadnji pride krokar*. Calvinovi kasnejši uspehi so še *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, *La giornata di uno scrutatore*, *Le cosmicomiche*, *Ti con zero*; med njegove knjige sodijo še *La nuvola di smog*, *La formica argentina* ter nedavno tudi pri nas dosegljiv roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (*Če neke zimske noči popotnik*), 1979. Med Calvinovimi postumnimi objavami je imela verjetno največji odmev zbirka esejev *Lezioni americane*, v katerih je opisal šest ahistoričnih vrednosti, ki jih po njegovem mnenju lahko odkrijemo pri vseh velikih literarnih umetninah od antike do danes. Med njegova esejistična dela spadata še *Perche leggere i classici* in njegova interpretacija *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da I. C.*

Palomar je kot zadnja knjiga njegovega življenja izšel leta 1983. Z razporeditvijo sedemindvajsetih zgodb na poglavja po 3 krat 3 krat 3 je razkril spekter tem, ki jih z najrazličnejšimi pripovednimi postopki od deskripcije prek zgodbe do meditacije vselej razpira iskanju presežnega, neskončnega, nedefiniranega.

JoAnn Cannon

"Gospod Palomar" in "Collezione di sabbia"

Zadnji roman Itala Calvina, *Gospod Palomar*, je avtorjev končni poskus ustreči pravemu poslanstvu literature kot "zemljevida sveta in vsega, kar je spoznavno".³ V treh ključnih esejih, ki so zdaj zbrani v knjigi *Una pietra sopra - "Il midollo del leone"* (Levov mozeg, 1955), "Il mare dell'oggettività" (Morje objektivnosti, 1959) in "La sfida al labirinto" (Izziv labirintu, 1962) - Calvino ugotavlja, da se v sodobni literaturi in v drugih "attività conoscitive" individualna zavest, volja in presoja potaplja v morje objektivnosti ali v "la materia in ebolizione" (skoraj sartrovska podoba čiste eksistence).⁴ Na mesto literature krize, negativitete in labirinta želi Calvino postaviti literaturo, ki bi ponovno utrdila razliko med zavestjo in morjem objektivnosti in določila najboljšo možnost za pobeg iz labirinta. Konfrontacija med človekom in labirintom, med "la coscienza" in "il mare dell'oggettività", ni le izhodišče *Gospoda Palomarja*, ampak tudi številnih prejšnjih Calvinovih del, najopazneje *Nevidnih mest* in "Grofa Montecrista". Vendar je ta konfrontacija v *Gospodu Palomarju* alegorizirana jasneje kot v prejšnji Calvinovi prozi. *Gospod Palomar* namreč s presenetljivo jasnostjo obuja tisto, kar je Heidegger imenoval razpoznavno znamenje moderne dobe: da je svet postal pogled in človek *subjectum*. "Bivajoče kot celota je zdaj razumljeno tako ... kolikor je vzdrževano po osebi, ki ga predstavlja in vzpostavlja." (str. 10) *Gospod Palomar* igra v romanu natanko to vlogo. Ni prvoosebni pripovedovalec, ki bi svoja opazovanja neposredno prenašal bralcu; pač pa je *focalisateur*, čigar percepcije sveta beleži nevidni pripovedovalec.⁵ Sam naslov romana postavlja v ospredje vprašanje sveta kot pogleda.

Gospod Palomar je eden najbolj fasciniranih in miselno provokativnih proizvodov

³ Italo Calvino, *The Uses of Literature* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982), 32.

⁴ Ti eseji so bili žal izpuščeni iz angleškega prevoda *Una pietra sopra, The uses of Literature*, prev. Patric Creagh (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982). Neprevedene eseje bom navajala z italijanskim naslovom, prevedene z angleškim.

⁵ V tekstu "Discours du récit", *Figures III* (Paris: Seuil, 1972) definira Gérard Genette koncept *focalisateurja* (ki ga vzporeja z jamesovskim reflektorjem) in predstavi taksonomijo različnih tipov *fokalizacij*. Za naš namen zadostuje, če razlikujemo med pripovedovalcem, tistim, ki govori, in *fokalizatorjem*, tistim, ki vidi. Glej tudi Mieke Bal, "Narration et focalisation: Pour une théorie des instances du récit", *Poétique* 29 (1977): 107-27, kjer je pojasnjena razlika med pripovedovalcem in *fokalizatorjem*.

postmoderne literarne imaginacije. V redki mešanici stiske in humorja postavlja roman vprašanja, ki zadevajo legitimacijo znanja, nedoločljivost resnice in stremljenje po absolutnem, ki je paradoksalno podvrženo relativizmu sodobne misli. V tem poglavju bom skušala slediti različnim stopnjam v Palomarjevem iskanju tiste točke, iz katere je mogoče ugledati ali konstruirati razvidno realnost. Analizirala bom nekatere tehnike, uporabljene v romanu – potujitev in naštevanje – in pokazala, v kakšnem odnosu so do projekta gospoda Palomarja. Osvetlila bom protagonistovo nostalgijo po formativnih, totalizacijskih strukturah, za katere domneva, da so "hevristične fikcije", brez odnosa z realnostjo, ki naj bi jo predstavljale. Roman bom skušala brati na ozadju nekaterih avtorjevih najpomembnejših kritičkih in prozskih del, iz katerih je razvidno, da *Gospod Palomar* ni le *summa* Calvinovega dela, ampak tudi prispevka za postmoderno stanje.

V svoji konfrontaciji z zunanjim svetom – bodisi v obliki vala, kuščarja ali jate ptic – privzame gospod Palomar tisto, kar bi Calvino imenoval "fenomenološki" pristop k svetu. V predavanju, ki ga je imel leta 1983 v "New York Institute for the Humanities" in je bilo objavljeno v *New York Review of Books*, uporablja Calvino fenomenologijo kot orožje za spopad z dvema sodobnima filozofijama; prva domneva, da je svet neizrekljiv, po drugi pa obstaja samo jezik. Avtor, ki zatrjuje, da sta ga prevzela in nanj vplivala oba pogleda, navaja kot možni izhod iz slepe ulice tretjega. "Pomembni mednarodni trend v kulturi našega stoletja, ki bi ga lahko imenovali fenomenološki pristop v filozofiji, v literaturi pa potujitveni efekti, nas spodbujata, da prodremo skozi zaslon besed in konceptov in vidimo svet tako, kot da bi se prvič pokazal našemu pogledu."⁶ Calvino nadaljuje, da je v delu, ki ga piše, uporabil fenomenološki pristop: "V vsaki zgodbi te knjige je oseba, ki misli samo, kolikor vidi, in je nezaupljiva do vsake misli, ki pride do nje po katerikoli drugi poti."⁷ To nastajajoče delo, v katerem bo percepcija edino zadovoljivo sredstvo za dosego sveta, je seveda *Gospod Palomar*.

V prvem poglavju romana, "Branje vala", skuša gospod Palomar ta pristop strogo aplicirati na opazovanje vala. Vsekakor vztraja pri tem, da ne preučuje valov nasploh, temveč le posamezen val. Toda s tem, da svoje polje opazovanja omeji na domnevno obvladljiv segment, ne želi le razumeti, kako je narejen val; njegov končni cilj je razširitev te vednosti na celotno vesoljstvo, išče torej ključ za obvladovanje kompleksnosti sveta ("la chiave per padroneggiare la complessità del mondo"). V morju, v katero strmi gospod Palomar, lahko vidimo metaforo tega, kar imenuje Merleau-Ponty "espace préobjectif", nedoločeni horizont, na katerega podlagi se

⁶ Calvino, "The Written and the Unwritten Word", *The New York Review of Books*, 12. maj 1983, 38-39.

⁷ Calvino, "The Written and the Unwritten Word", 38-39.

oblikujejo objekti.⁸ Pojav vala na začetku romana očitno simbolizira trenutek prehoda iz nedoločene v določeno; horizont segmentira pozornost gospoda Palomarja, ki "konstituirá" objekt. Vendar pa je za gospoda Palomarja prehod iz nedoločene v določeno posebej problematičen. Kot fenomenolog *manqué* ima gospod Palomar velike težave z izoliranjem enega vala od drugih. Ko protagonist omahuje, postaja vedno bolj jasno, da s tem, ko je izbral ne le najbolj fluiden, temveč tudi najbolj izginjavajoč objekt, namreč val, Calvino drammatizira problematično naravo naše percepcije. Na koncu poglavja nevidni pripovedovalec namiguje na možni *Hinterwelt* oziroma realnost onkraj čutnih iluzij, na "resnično substanco sveta onkraj čutnih in mentalnih navad."⁹

Vprašanje o zanesljivosti percepcije se ponovno pojavi v "Meču sonca". Ko gospod Palomar plava proti sončnemu zahodu, razmislija o odsevu zahajajočega sonca ("meč sonca"), ki je vedno le zamah pred njim. Gospod Palomar premišlja zlasti o odnosu med tem odsevom in seboj. En njegov pol je mnenja, da je odsev preprosto ena od iluzij, katerih ujetnik je človek. Drugi pol gospoda Palomarja je prepričan, da je sposoben razlikovati realnost od iluzije. ("Spadam med čuteče in misleče subjekte, ki so sposobni vzpostaviti odnosa s sončnimi žarki in interpretacije ter presoje zaznav in iluzij," 14). Tako premišljevanje se, kot se zdi, vrača k Merleau-Pontyju, ki v uvodu k *Phénoménologie de la perception* trdi, da smo sposobni razlikovati med realnim in imaginarnim le zato, ker že imamo izkušnjo realnega in imaginarnega.¹⁰ Gospod Palomar je ujet med dva protislovna koncepta sveta, ki zadržujeta: (1) da ima vsakdo med nami lastno, iluzorno percepcijo sveta; (2) da je svet, čeprav eksistira v zavesti in za zavest, že dan.

Hromeča neodločnost gospoda Palomarja je vezana na dvojno možnost, ki je inherentna pojmu konstitucije, enemu od temeljnih operativnih pojmov fenomenologije. Pokazano je bilo, da Husserlova raba pojma "konstitucija" niha med pomenoma formacije in kreacije.¹¹ Na začetku "Meča sonca" se zdi, kot da bi se gospod Palomar zavzemal za ekstremen pogled na konstitucijo kot kreacijo. Pravi, da vsakdo med nami zaznava svojo lastno, subjektivno realnost: "Vsakdo, ki ima oči, vidi odsev, ki mu sledi". Kasneje se poigrava s pomenom konstitucije, ki je bolj v soglasju z Merleau-Pontyjevim, rekoč, da je realnost treba opisati, ne pa konstruirati ali

⁸ Glej Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), ix.

⁹ Italo Calvino, *Mr. Palomar*, prev. William Weaver (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983), 7. Strani citatov iz romana bodo navedene v oklepajih.

¹⁰ "Ne smemo spraševati, ali svet pravilno zaznavamo, ampak moramo reči: svet je to, kar zaznavam" (*Phénoménologie de la perception*, xi, moj prevod).

¹¹ Glej Ludwig Landgrebe, *The Phenomenology of Edmund Husserl*, ur. Donn Welton (Ithaca: Cornell University Press, 1981), 50; tekst je v zvezi s Finkovim opažanjem te fluktuacije pri Husserlu.

konstituirati. Proti koncu "Meča sonca" si skuša smelo zamišljati tisto, kar imenuje fenomenolog a priori sveta, njegov status, po katerem je vedno že vnaprej tu.

Nekega dne je neko oko izšlo iz morja in meč, ki ga je tam že čakal, mu je končno lahko razodel vso vitko lepoto svoje ostre konice in svoje lesketajoče žarenje. Eden za drugega sta bila narejena, meč in oko: in morda rojstvo očesa ni porodilo meča, temveč nasprotno. Kajti meč ni mogel, da ne bi ustvaril očesa, ki ga je lahko gledalo z njegovega vrha. (18)¹²

Ni povsem jasno, ali je protagonist prepričan o pravilnosti svoje teorije o rojstvu sončnega odseva. Prizor, kot si ga zamišlja gospod Palomar, je hkrati komičen in bistroumen, podobno kot prizori iz *Kozmičnih šal*, v katerih se skuša Qfwfq vrniti k drugemu nezamisljivemu izvoru – izvoru jezika. Čeprav navaja Calvino fenomenologijo kot eno gonilnih sil svojega nastajajočega teksta, ni v samem romanu vprašanje narave in zanesljivosti naših zaznav nikoli razrešeno s filozofskim principom. Prej bi lahko rekli, da roman skoraj¹³ igrivo problematizira nekatere temeljne pojme fenomenologije. Na ta način keže avtorjevo prepričanje, da je najbolj produktivno razmerje med filozofijo in literaturo tisto, v katerem problematizirata druga drugo.¹⁴

Medtem ko se vprašanja, zadevajoč naravo percepcije, množijo, gospod Palomar nadaljuje s svojim poskusom aplikacije tako imenovanega fenomenološkega pristopa ("videti svet tako, kot da bi se prvič pokazal našemu pogledu"). Eden najfascinantnejših vidikov tega romana je način, kako je fenomenološka perspektiva prevedena v pojme pripovedne tehnike. Calvino pogosto uporablja tehniko potujitve, katere namen – umakniti objekte iz avtomatizma percepcije – je Šklovski izenačeval z namenom same umetnosti. V poglavju, v katerem gospod Palomar opazuje ljubljenje želv in posebne težave, ki jih ima moška želva z vzpenjanjem na samičko, je potujen spolni akt.

Zdaj mu je menda uspelo, da se je postavil v pravi položaj: poriva v ritmičnih sunkih s pavzami; ob vsakem sunku izpusti nekakšen vzdih, skoraj krik. Samica ima sprednje šape stegnjene po tleh in to ji omogoča, da ima zadek privzdignjen. Samec s sprednjimi šapami grabi po njenem oklepu, moli vrat naprej in se steguje z odprtimi usti. Problem teh oklepov je v tem, da se jih na noben način ni moč oprijeti, poleg tega pa tudi šape niso sposobne ničesar zgrabiti.

Sicer znan prizor je "po-tujen" z dodatkom smešno nadležnih želvjih oklepov. Opis ljubljenja želv je klasičen primer tega, kako gradi potujitev na "zaznavi nesovpadanja v podobnosti".¹⁵ Vprašanje o tem, kakšna je stopnja podobnosti med ljubljenjem želv

¹² Citati iz *Gospoda Palomarja* so v prevodu Matije Ogrina (op. prev.).

¹³ Delno mislim tu na pojma redukcije in konstitucije.

¹⁴ Calvino, *The Uses of Literature*, prev. Patric Creagh (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986), 39-50.

¹⁵ 13.

in človeškim ljubljenjem, ostaja odprto ("Kaj pridobi eros, če so namesto kože koščene plošče ali roževinaste luske!" 20); ta dvojnost daje moč opazanjem gospoda Palomarja.

V svojem opisu gekonove tace v "Gekonovem trebuhu" Calvino na podoben način doseže potujitveni efekt. Navedimo le začetek odlomka:

Kar je pri njem najbolj nenavadno, so noge, ki so pravcate roke z mehkiimi prsti; vsak od njih ima prstno blazinicico in pritisnjene ob steklo se nanj prižamejo s svojimi drobcenimi prisedki: peteri prsti se razširijo kakor prašniki na otroški risbi, in ko se katera od tačk premakne, potegne prste skupaj kakor svet, ki se zapre, da bi se potem spet razprli in se pritisnili ob steklo, puščajoč za sabo drobcene proge, podobne prsnim odtisom. (57)

Podobnost kuščarjeve tace z bolj znano okončino, človeško roko, ni toliko vzpostavljena kot podobnost, ampak kot nasprotje; prisposodba "kakor prašniki na otroški risbi" ima za učinek po-tujitev navidezno človeške okončine. Potujitev je ponovno utemeljena na zaznavi nesovpadanja znotraj podobnosti; tudi tokrat pripadata člena komparacije na eni strani človeku in na drugi strani zunanjemu svetu, morju objektivnosti. Calvinov roman vsebuje vrsto takih primerov. Vendar obstaja nevarnost, da bo ta tehnika gospodu Palomarju vsak trenutek vrnila udarec. Gospod Palomar se ničesar ne boji bolj kot svoje lastne (in človeške) odtujitve od zunanjega sveta: "razlika med človeškim obnašanjem in drugim veseljstvom je bila vedno izvir tesnobe" (26). Ne glede na učinkovitost potujitve z umetniškega vidika je tehnika "po-tujevanja" navzkriž z željo gospoda Palomarja, da bi premostil prepad med človekom in veseljstvom, da bi našel "most, vržen prek brezna" (27).

Potujitev pa je le en primer fenomenološkega pristopa gospoda Palomarja k veseljstvu. Včasih skuša postaviti drobce fenomenalnega sveta v središče pozornosti z vztrajnim opazovanjem. Njegov napor prinaša več vprašanj kot odgovorov; poglavja se pogosto sklepajo s serijami vprašajev, nedokončanih stavkov in "morda"-jev. Pozornost gospoda Palomarja plahni in njegova odločnost slabi. V prvem poglavju ("Branje vala") se gospod Palomar naveliča svojega poskusa, da bi posamezen val razlikoval od vala pred in za njim, obupa pa tudi nad tem, da bi opazoval vse valove hkrati: "Dovolj bi bilo ne izgubiti potrpljenja, stvar, ki se zgodi prej ali slej. Gospod Palomar se oddaljuje vzdolž obale, z napetimi živci, kakor je bil prišel, in še bolj negotov glede vsega." (8) Podoba gospoda Palomarja, ki se umika ob obali, je hkrati patetična in komična. Če gospod Palomar ni sposoben uspešno dešifrirati tega izseka življenja, kaj bo potem z njegovo ambicijo, da bi to znanje apliciral na vse veseljstvo? Prizor uglašuje razpoloženje celotnega romana. Kot je zapisal Gianni Celati, ima Calvinova "oseba, gospod Palomar, arbitrarne in abstraktne napade zmedenosti, ki so komični v svoji absolutni neprepričljivosti; mislim, da producira gospod Palomar občutje, podobno tistemu, ki ga vzbuja ... veliki filozof Buster Keaton."¹⁶ Vendar pa je neuspešno srečanje gospoda Palomarja z valom le trenutna slabost. Enako kot

¹⁶ Gianni Celati, "Palomar, la prosa del mondo", *Alfabeta* 59 (April 1984): 7.

komični maski Keatona in Chaplina, ki ju je Calvino tako občudoval¹⁷ se bo gospod Palomar v vsakem naslednjem poglavju ponovno vrnil z novim problemom.

Zdi se, da je gospod Palomar še posebej neprimeren za doseg cilja, ki si ga je postavil. Notica na zavihkih knjige nas opozarja, da asociira junakovo ime velikanski teleskop. Vendar pa vzpostavlja sam roman implicitno ironičen odnos do naslova, in sicer s tem, da je gospod Palomar predstavljen kot kratkoviden, nepotrpežljiv in sploh neprimeren za to vlogo. V romanu izvemo, da predstavlja fenomenološki pristop gospoda Palomarja drugačno metodo od njegovega prejšnjega modusa operandi. V razdelku "S terase" aludira gospod Palomar na svoje prejšnje prepričanje in razlaga svojo nazorsko spremembo: "Ko se je Palomar zavedel, kako približni in zmotam podvrženi so kriteriji tega sveta, v katerem je verjel, da bo našel preciznost in univerzalno normo, se je počasi obrnil k izgradnji takšnega odnosa s svetom, ki ga omejuje le na opazovanje njegovih vidnih oblik." (52-53) Prejšnji modus operandi gospoda Palomarja verjetno sovпада s Calvinovim. Njegovi eseji so polni namigov na njegovo potrebo po abstraktnih modelih, ki bi dali obliko neomejenemu, brezobličnemu plazu podatkov. V "Kibernetikih in duhovih" govori avtor o olajšanju, ki ga občuti vsakič, ko se izkaže, da ima kakšna na videz nedoločena razsežnost natančno geometrijsko obliko. "Soočenega z vrtoglavo neulovljivostjo tega, kar je nepreštevno, nedoločljivo, fluidno, me pomirja le tisto, kar je končno, 'diskretno', reducirano na sistem."¹⁸ Calvinova proza predstavlja vrsto različnih podob takšnih formativnih struktur – perfektna trdnjava v "Grofu Montecristu", šahovnica v *Nevidnih mestih*, tarot karte v *Gradu prekrižanih usod*.¹⁹ Vendar gospod Palomar naznani, da je opustil iskanje vse-zajemajočega modela ("norma universale") in je sprejel novo vero: "rešitev je le v tem, da se človek posveti stvarem, ki so tu." (52)

Dvom gospoda Palomarja glede kognitivne abstrakcije lahko zaznamo že v Calvinovih *Nevidnih mestih*. *Nevidna mesta* so zbirka poročil Marka Pola o mestih v Kanovem cesarstvu, ki jih prekinjajo dialogi Marca Pola s Kanom po vsaki vrnitvi. Soočen z neredom v svojem cesarstvu, skuša Kan konstruirati generativni model, iz katerega bi bilo mogoče deducirati vsa mesta v cesarstvu. Marka Pola zapleta v neskončne šahovske igre in upa, da bo zmožen generirati različne kombinacije, ki ustrezajo mestom v njegovem cesarstvu. Vendar se izkaže Kanov poskus, da bi uredil

¹⁷ Calvino, *Una pietra sopra* (Torino: Einaudi, 1980), 301. Ta esej o velikem televizijskem komiku, naslovljen "Il sigaro di Groucho", ni vključen v angleško verzijo Calvinovih esejev *The Uses of Literature*.

¹⁸ Calvino, *The Uses of Literature*, 17.

¹⁹ Glej Marilyn Schneider, "Calvino at a Crossroads: *Il castello dei destini incrociati*", *PMLA* 95 (1980): 73-90, o tarot kartah kot metafori totalitete in "dosežene pomenskosti". Schneiderjeva zatrjuje, da je kompletnost tarotovih kart "v kontrastu s pripovedovalčevo neuspešno težnjo po kompletiranju". Čeprav je poudarek Schneiderjeve primarno na vprašanju narativne kompletnosti (ali nekompletnosti), pa tudi ugotavlja, da je v romanu predstavljena "nekompletnost ali neadekvatnost razumevanja".

empirično realnost po poti abstraktne konceptualizacije, za nezadostnega. Kanova šahovska partija reducira njegovo neskončno in pisano cesarstvo na neobčutljiv kos lesa. Ko gospod Palomar razlaga svojo lastno odvrnitev, aludira natanko na nujno aproksimativno naravo abstraktnega modela. Videti je, da ima – podobno kot Marco Polo – tudi gospod Palomar raje katalog, kolikor ta ohranja mnogoobličnost empiričnega sveta. V "Kosovem žvižgu" kritizira protagonist svoje prejšnje nagnjenje do "nenehnega učenja negotove preciznosti v določanju vsega modularanega, spreminjastega, sestavljenega". (23) Videti je, kot da bi hotel Calvino (za katerega so poti, ki se cepijo, in zgrešene priložnosti *métaphore obsédante*) popraviti svoje korake in ublažiti svojo napako tako, da se omeji na katalogiziranje "de le forme visibili".

Odločitev gospoda Palomarja (in Calvina) za katalog je reflektirana v enem od najpogosteje uporabljenih stilističnih sredstev v *Gospodu Palomarju* in pravzaprav tudi v vsej Calvinovi fikciji – naštevanju. V tekstu "S terase" imamo na primer izčrpen celostranski katalog različnih tipov arhitekturnih prituklin, ki sestavljajo zemeljsko skorjo, opazovano iz zraka. Gospoda Palomarja ne moti, da je pogled iz ptičje perspektive, ki zgreši po človeku narejene strukture na zemljini površini, površinski. Naštevaje skoraj neskončne raznolikosti arhitekturnih struktur uvaja stavek "Resnična oblika mesta je ...", ki sugerira, da ni nobene potrebe, da bi pogledali pod površino in si ogledali tisto, kar je spodaj. Raba stilistične tehnike naštevanja je združena z obrambo svoje metafizične funkcije. Naštevaje vidnih oblik se zdi ključ za obvladovanje zunanjega sveta.

Calvinovo rabo in obrambo naštevanja lahko najbolje razumemo v kontekstu stare tradicije, ki uporablja, kot je pokazal Leo Spitzer, to stilistično funkcijo kot najučinkovitejše sredstvo za opis popolnosti sveta.²⁰ V sorodni študiji o naštevanju v moderni poeziji je bilo pokazano, da "nosijo stilistično heterogeni nizi metafizično konjunktivno funkcijo."²¹ Calvinova naštevanja je nedvomno treba brati v kontekstu te konjunktivne funkcije. V "Kilogramu in pol gosje masti" je katalog predstavljen kot ključ za obvladovanje heterogenosti sveta. Naštevaje delikates v pariški trgovini ("rožne gredice pâtés de foie gras, tlačenke sesekljane svinine, *terrines*, žolca in pahljače iz lososa ter artičoke, garnirane kakor trofeje") sugerira občutek, podoben atmosferi *paese di cuccagna*. Ta "pantagruelovska glorijska", združena pod leitmotivom pladenjčkov z gomoljikami, predstavlja heterogenost, ki jo je mogoče obvladovati. Bogastvo in raznolikost veseljstva, ki naj ju zajame naštevanje, pa izničijo brezobzirne stranke, ki v naglici opustošijo gore delikates in spuščajo v temne nakupovalne vreče sijaj lososovih tortic, premazanih z majonezo. Podoba bogastva narave, stlačenega v

²⁰ Leo Spitzer, *Linguistica y historia literaria*, 2. izd. (Madrid: Editorial Gredos, 1961), 364.

²¹ Detlev Schumann, "Enumerative Style and its Significance in Whitman, Rilke, Werfel", *Modern Language Quarterly* 3 (1942): 171-204. Schumann analizira moderni tip naštevajočega stila, ki se prvič pojavi pri Whitmanu, in interpretira naštevanje na ozadju respektivnih življenjskih filozofij vseh treh pesnikov. Pokaže, kako stilistično sredstvo naštevanja konsistentno izraža iz osnovne vere v enovitost eksistence, ki jo izražajo vsi trije pesniki.

nakupovalno vrečko, zamazano z majonezo, posreduje občutek dezintegracije, ki najeda tradicionalno konjunktivno funkcijo naštevanja. Bolj kot heterogenost, ki vodi v eno(tno)st, predstavlja ta instanca naštevanja amorfn, lepljivo "materia in ebollizione".

Če moramo Calvinovo rabo paratakse razumeti v kontekstu konjunktivne funkcije, ki jo po tradiciji ima, pa je utemeljena tudi v postmodernem nagnjenju do fragmentacije, v dajanju prednosti parataktičnim oblikam pred hipotaktičnimi.²² Kot je pokazal William James, je postavka, na kateri temelji parataksa, ta, da so "nekateri deli sveta tako rahlo povezani z drugimi deli, kot da ne bi bilo med njimi nič drugega kot kopula 'in'".²³ Čeprav gospod Palomar v nekem trenutku brani konjunktivno funkcijo naštevanja, začenja čutili tudi njegove disjunktivne možnosti. Videti je, kot da fascinacija gospoda Palomarja z naštevanjem in katalogiziranjem koeksistira z enako močno osuplostjo nad potencialno neurejenostjo kataloga. Pogosto ga zanese v paviljon reptilov v Jardin des Plantes v Parizu, kjer odvečnost priveskov, ki bremenijo igvana (in jih avtor natančno katalogizira), očitno predstavlja zbirko vseh oblik, ki so dostopne v kraljestvu živali. Za gospoda Palomarja je življenje v paviljonu reptilov "razsipavanje z oblikami, brez sloga in načrta, kjer je vse mogoče." (86) Katalog tu ne odseva občutka polnosti, temveč pre-obilje in nered. Katalog, katerega edina urejenost je v izključevanju nekaterih od neskončnih možnih kombinacij oblik, ne more pozdraviti tega, kar imenuje Calvino "la vertigine dell'infinito" ("omotica pred neskončnim"). Na stilistični ravni postane naštevanje pogosto *enumeracion caotica*.²⁴ V "Meču sonca" odpira na primer urejeno katalogiziranje različnih oblik morskega življenja vrata v kaotično naštevanje odpadkov vzdolž plaže, posute s "pločevinkami, koščicami, prezervativi, mrtvimi ribami, strganimi opankami, injekcijami in vejami, črnimi od katrana" (17). Ta in drugi primeri *enumeracion caotica* reflektirajo pogled na svet, ki je radikalno različen od tistega, ki ga projicira tradicionalna raba naštevanja. Če producira konvencionalna raba naštevanja občutek enosti eksistence, zrcali *enumeracion caotica*, kot je pokazal Spitzer, vizijo popolnega kaosa brez možnosti

²² Glej Ihab Hassan, "Pluralism in Postmodern Perspective", *Critical Inquiry* (Spring 1986): 505 in 517, kjer je govor o fragmentaciji v postmoderni perspektivi.

²³ William James, "Pragmatism" and Four Essays from "The Meaning of Truth" (New York: 1955), 112, kot ga navaja Ihab Hassan, "Pluralism in Postmodern Perspective", 517.

²⁴ V tekstu "La enumeracion caotica en la poesia moderna" (vključenem le v španski prevod dela *Linguistics and Literary History*) Leo Spitzer priznava, da se je opiral na Schumannov esej, vendar ga tudi kritizira, ker ni definiral moderne fenomena naštevajočega stila tudi v zvezi z drugimi literaturami. Navaja študijo Amada Alonsa o *enumeraciones desarticuladas* pri Pablu Nerudi, ki zaznamuje popolno spremembo v moralni klimi glede na Whitmana ali Rubéna Daria. Spitzer vidi v *enumeracion caotica* pri Nerudi izraz Nerudovega deziluziranega pogleda na svet: "Estoy solo entre materias desvincijadas". *Enumeracion caotica* v Calvinovih tekstih odseva podoben pogled na svet. V "Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poesis", *PMLA* 90 (1975): 414-425, je Teresa de Lauretis zlasti z lingvističnega stališča opazila številne primere *enumeracion caotica*; predvsem se je koncentrirala na "juktapozicijo navadnega pogovornega jezika ter visoko specializiranega znanstvenega ali literarnega jezika" v Calvinovih naštevanjih (423).

poenotenja. Primeri naštevanja v Calvinovem romanu jasno odsevajo nasprotujoča si pogleda na svet, ki prežita v ozadju misli gospoda Palomarja: "Univerzum kot urejeno in pravilno vesolje ali kot kaotično razširjanje." (33)

Vrednost kataloga kot sredstva, s katerim bi naredili svet bolj razviden, odkrito problematizira tekst "Muzej sirov". V pariški trgovini vzbudi v gospodu Palomarju spoštovanje obilje sirov, za katero se zdi, da predstavlja znanje, podedovano od celotne civilizacije. Žal pa ne ve, kako priti do tega znanja. Čeprav si lahko zapomni imena ali se loti klasifikacije, "bi ga to še niti za korak ne približalo resničnemu poznavanju odnosov" (73). In čeprav zatrjuje nasprotno, se gospod Palomar ne more zadovoljiti z opazovanjem in naštevanjem "vidnih oblik". Kjer bi se fenomenolog vrnil k svetu, ki je pred znanjem, gospod Palomar še vedno išče "la conoscenza". Pozneje v poglavju so siri opisani kot konstitutivni deli nekakšnega jezika, katerega morfologije bi se gospod Palomar želel naučiti. Katalog je druga alternativa, slovar namesto slovnice, ki je ne more razumeti. Naštevaje je označeno za površinski ukrep, za obrambo, ki se je oklene, da bi za trenutek fiksiral objekte, ki migotajo pred njegovimi očmi. Komaj gospod Palomar v "Kosovem žvižgu" objavi svojo novo vero v katalogiziranje, že graja njegovo neučinkovitost. Čeprav lahko gospod Palomar postreže z generično klasifikacijo ptičjih glasov, pa ne more razumeti njihovega pomena, če ga seveda sploh imajo. Vedno obstaja globina, ki je katalog ne more zajeti.

Medtem ko se možnosti gospoda Palomarja manjšajo, pa ta chaplinovska oseba še naprej vztraja pri svojem poskusu osvetlitve skrivnosti sveta. Ko gre v živalski vrt in opazuje neskladnost žirafinih gibov, je opogumljen zaradi dejstva, da se diskontinuiteta zrcali v žirafinih lisah. Gospod Palomar skuša to brati kot znak zapletene harmonije, ki uravnava žirafino nespretno stopicljanje, in upa, da bo lahko podobno strategijo uporabil za branje očitno neurejenega sveta okrog sebe in razkril skrito harmonijo. V drugem Calvinovem romanu, *I zero*, je ta želja, da bi neurejenost vesolja spravil v večji okvir, simbolizirana s kristalom, v katerem vsako očitno nesimetrijo v resnici pogoltno zapletena mreža simetrije. Čarovnijo, ki iz disharmonije priključ harmonijo, srečamo v Borgesovi "Babilonski knjižnici", v kateri "se isti zvezki ponavljajo v istem neredu (ki je, ponavljam, nekakšen red: to je Red)".²⁵ Gospod Palomar uporablja za vzpostavljanje reda iz kaosa podobno strategijo. O tem govori velika vztrajnost, s katero po naključju sledi neujemajočemu se paru natikačev. Čeprav je najprej prepričan, da ta neujemajoči se par predstavlja "dezintegracijo reda v svetu", si prične nenadoma predstavljati, da bi utegnila ta napaka popravljati kako prejšnjo napako: kaj, če je nekdo, morda že pred stoletji, kdaj kupil ustrezen neujemajoč se par natikačev? Če je tako, potem je njegova napaka ponovno vzpostavila red. Ko tako v svojih neujemajočih se natikačih šepa proti sončnemu zahodu, nas gospod Palomar ponovno spomni na veliko komično masko "di disadattato patetico", ustvarjeno v filmih Chaplina in Keatona. Prepričanje gospoda Palomarja, da bi utegnila njegova pomota

²⁵ Jorge Luis Borges /sl. prevod Jožeta Udoviča: *Izmišljije*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984. str. 36/.

vzpostaviti red, je smešno optimistično.

Gospod Palomar ni vedno tako lahkoveren. Včasih, ko v svetu naleti na red in popolnost, se instinktivno odzove z nezaupanjem. Ko zre v Saturn, katerega geometrična abstrakcija dosega "skrajno preprostost in regularnost in harmonijo", razglablja o muhavosti usode, ki mu je dala tehnična sredstva, s katerimi lahko gleda planet, a mu odreka sposobnost, da bi ocenil njegovo popolnost.

Če bi ga bili antični opazovalci lahko videli, kakor ga zdajle vidim jaz, ... bi mislili, da so pognali svoj pogled v nebo Platonovih idej ali v nematerialni prostor Evklidovih postulatov; nasprotno pa ta podoba, po kdove kakšni zablodi, prihaja k meni, ki se bojim, da je prelepa, da bi bila resnična, in da je preveč draga mojemu predstavnemu univerzumu, da bi lahko pripadala stvarnemu svetu. A morda je prav to nezaupanje do naših čutov tisto, kar nam brani, da bi se v vesoljstvu počutili prijetno. Morda je prvo pravilo, ki si ga moram postaviti, tole: treba se je držati tega, kar vidim.

Čeprav je na videz odvrigel upanje, da bi lahko bilo njegovo branje *liber mundi* kdaj veljavno, Calvinov protagonist ne more zavreči svoje potrebe po iskanju reda v vesoljstvu. V poglavju, ki opisuje njegov obisk razvalin Toltekov v Mehiki, se gospod Calvino čudi prijateljevi učeni interpretativni bravuroznosti, ki vsak kamen preobraža v kozmično alegorijo. Hkrati pa še zdaleč ni prepričan, da so prijateljeve interpretacije točne. Na tej točki naletita na indijanskega vodnika, ki se tankovestno omeji na nekaj neovrgljivih dejstev, zadevajočih fizične karakteristike struktur, in potem pravi: "No se sabe lo que quiere decir" (99). Čeprav ga natančnost indijanskega vodnika očara, pa ve, da v sebi ne more izbrisati želje po prevodu: "Ne interpretirati je nemogoče, prav kakor se je nemogoče vzdržati tega, da bi mislili." (98) To poglavje je nekakšna parabola o krizi legitimacije v sodobni družbi,²⁶ kjer imamo na eni strani nedoločljivost resnice, na drugi pa se zavedamo človekove potrebe po "hevrističnih fikcijah". Hkrati ko gospod Palomar priznava potrebo po interpretiranju, pa je ta interpretacija tudi prikazana kot operacija, ki se dogaja na realnosti, oropani pomena. V barcelonskem živalskem vrtu gospod Palomar simpatizira z albino gorilo, ki nežno objema avtomobilsko gumo. Natanko zato, ker nima kos snovi nobenega posebnega pomena, lahko sprejme vsakega, ki mu ga gorila da. Ko gospod Palomar primerja praktični odnos samice do te gume s fetišističnim, ki ga ima do nje samec, postane epizoda komičen prizor samoprepoznanja.

Palomar ima občutek, da gorilo razume popolnoma, njegovo potrebo po nečem, kar lahko trdno drži, ko mu vse ostalo uhaja, stvar, v kateri bo tesnobi svoje osamitve našel uteho ... Videti je, da je stik z avtomobilsko gumo zanj nekaj čustvenega, lastniškega, na neki način simbolnega. Od tod se mu odpira majhna špranja v tisto, kar je človeku iskanje izhoda iz zmešnjave življenja: vložiti samega sebe v stvari, se prepoznavati v znakih, transformirati svet v celoto, sestavljeno iz simbolov; in že je tu skoraj prvi svit kulture v dolgi biološki noči.

²⁶ Glej Jean François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, prev. Geoff Bennington in Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

To je morda edino mesto v romanu, kjer se gospod Palomar ne vidi kot nekdo, ki opazuje nekega tujega, zunanjega, drugega. Pač pa se identificira z gorilo kot subjekt, ki skuša odkriti pomen veseljstva.

Gospoda Palomarja iskanje "de la chiave per padroneggiare la complessità del mondo" se pojavlja v več stopnjah. Fenomenalni svet skuša obvladovati z opazovanjem in hkrati prevprašuje zanesljivost svojih zaznav. Mnogoobličnost fenomenalnega sveta si prizadeva urediti s katalogom, a ob tem hkrati dvomi o uporabnosti kataloga kot sredstva za oblikovanje nesporne realnosti. V nekem trenutku izpove gospod Palomar svojo potrebo po interpretativnih modelih; vendar v isti sapi izjavlja, da gre za nesmiselne spekulacije, ki niso v preverljivem odnosu do realnosti, ki naj bi jo interpretirale. Zdi se, da beleži roman neskončne nize neuspehov. Calvinov roman je seveda postavljen v svet, v katerem je "kriza razuma" dejstvo. Gospod Palomar zajedljivo reflektira kulturno klimo, ki jo zaznamujejo nedoločljivost, dvojnost in negotovost.

Nadih rahle zbežanosti, ki v romanu zaznamuje gospoda Palomarja, nas spominja na nedavne avtorjeve avtoportrete. Prvi opis gospoda Palomarja, "ki skuša reducirati svoje odnose z zunanjim svetom," je reminiscenca na Calvina, ki je v svojem predavanju v New Yorku dejal, da je sam tako zbežan zaradi "begajočega mnogoobličnega sveta", da ima pred sabo odprto napisano stran kot nekakšno vrsto zaščite. Gospodu Palomarju in Calvinu je zlasti skupna zgodovina deziluzacije v zvezi z ideali njune mladosti. V uvodu k *Una pietra* sopra opisuje avtor osebo, ki govori v njegovih esejih, napisanih v letih 1955-1978, z besedami, ki neverjetno spominjajo na gospoda Palomarja. Uvod bi skoraj lahko pripisali gospodu Palomarju, tako dobro namreč opisuje tiste intelektualne nestalnosti, na katere naletimo v romanu:

Oseba, ki nastopa v tej knjigi, se pojavi na prizorišču iz petdesetih let in se skuša povsem vživeti v vlogo, ki je bila tedaj v središču zanimanja: angažirani intelektualec ... Njegova identifikacija s to podobo počasi upada, in sicer hkrati z njegovo namero, da bi razlagal in vodil zgodovinski proces. To ne pomeni, da ne skuša več razumeti, pač pa se pričlenja po kapljicah vedno bolj uveljavljati vidik, ki je bil resnično prisoten že od začetka: občutek za zapleteno, multiplo, relativno, mnogooblično, ki povzroči držo sistematične zmedenosti. (viii)²⁷

Čeprav ni Calvino nikdar sprejel naivno definirane vloge angažiranega intelektualca, pa se zdi, da si je prizadeval združiti vlogo poeta in človeka akcije, svetega Hieronima in svetega Jurija. Govorili smo že o treh esejih, ki definirajo tisto vrsto akcije, za katero si Calvino želi, da bi jo izvajal pisec in ki bi jo lahko morda najbolje subsumirali pod sintagmi "izziv labirintu" ali "morje objektivnosti". Calvinovo delo je bilo res zasnovano kot "diagram za prakso" (pri tem je praksa definirana kot

²⁷ Strani se nanašajo na italijanski izvirnik. Angleški prevod Calvinovih eseev ne vključuje tega uvoda, ki ga navajam v lastnem prevodu.

"potencial in volja do spremembe").²⁸ Podobno kot uvod k *Una pietra sopra* tudi gospod Palomar razmišlja o redefiniciji in morda celo zmanjšanju volje do sprememb. Calvinov fikcijski surogat gospod Palomar prevprašuje aktivizem Calvinove mladosti, enako kot je pripovedovalec Calvinovih kritičnih esejev zavrgel vlogo "de l'intellettuale impegnato". V "Gekonovem trebuhu" opazuje gospod Palomar gekonovo podobnost z dovršeno mehanično napravo in se sprašuje, čemu je takšna popolnost potrošena za resnično negibnega reptila. "Morda pa je njegova skrivnost v tem, da omejuje svoje početje na minimum, zadovoljen že s tem, da je? Je torej to njegov nauk, pravo nasprotje pravila, ki si ga je bil hotel gospod Palomar v mladosti vzeti za svojega?" (59) Polni pomen Palomarjevega zgolj uživanja takšne lekcije, redukcije akcije na minimum, je mogoče razumeti samo v kontekstu Palomarjevega (in Calvinovega) izhodišča.

Intertekstualno persono, ki se pojavlja v interakciji Calvinovih esejev in njegovega romana, karakterizira predvsem njen naraščajoči občutek o nujnosti kognitivnega soočenja s sodobno družbo. Calvino se v svojih esejih vedno znova vrača k potrebi po identifikaciji instrumenta, metode, modela, ki bi v "intelektualni balast", ki ga je nakopičilo človeštvo, vnesel red. V razpravi o načrtovani reviji z Giannijem Celatijem, Carlom Ginzburgom, Guidom Nerijem ter drugimi prijatelji izraža Calvino potrebo po raziskovanju zgodovine poskusov interpretacij "de l'ordinatore umano". Čeprav revije niso ustanovili, je Calvino napisal delno zgodovino v gornjem smislu. *Collezione di sabbia* je zbirka člankov, objavljenih v *Corriere della sera* in *Republica* v zadnjih desetih letih Calvinovega življenja. Eseji v prvem razdelku knjige, naslovljeni "Esposizioni-Esplorazioni", so komentarji Calvinovih obiskov razstav v Parizu. Z različnostjo teh razstav (ki segajo od evropskih predstav o Novem svetu do zemljevidov sveta in anatomsko korektnih voščenih figur) skuša Calvino doseči, da bi te kuriozite pripovedovale zgodovino človekove preteklosti in njegove usode. Ne preseneča, da Calvina fascinira razstava zemljevidov v centru Pomicidu: za Calvina predstavlja zemljevid vedno izmikajoči se načrt vesoljstva, ki ga skušajo njegovi junaki tako trdovratno razvozlati. Avtorja zlasti pritegujejo takšne podobe "de la totalità del mondo", kot so zemljevidi v rimskem stilu, narisani na zvitke pergamenta. Zadovoljstvo, ki ga nudijo ti linearni zemljevidi, primerja s tistim, ki izhaja iz literature, in ugotavlja, da ta vrsta zemljevida preprosto razkriva značilnosti vseh zemljevidov: "Zemljevid predpostavlja narativno idejo, zasnovan je v funkciji potopisa, kot Odisej."²⁹ Calvino skoraj z zavistjo gleda na rimski zemljevid, ki tisto poznano, imperij, identificira s totaliteto sveta. Z odkritjem Novega sveta se v zemljevidih vedno

²⁸ To je centralna teza dveh esejev De Lauretisove o Calvino, "Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis" in "Semiotic Models, Invisible Cities," *Yale Italian Studies* 2 (Winter 1978): 13-37. Podobno stališče ima Richard Andrews v *Writers and Society in Contemporary Italy*, ur. Michael Caesar in Peter Hainsworth. (New York: St. Martin's Press, 1984), ki meni, da je za Calvina "pisanje reprezentativno za vrsto drugih aktivnosti, ki pozitivno vplivajo na svet".

²⁹ Italo Calvino, *Collezione di sabbia* (Milan: Garzanti, 1984), 24 (moj prevod). V oklepaju navajam strani, iz katerih so vzeti citati.

bolj očitno pojavlja neraziskano, neznano. Vsaka nova osvojitve, vsaka nova pridobitev razkrije novo praznino. Geografija, ki postane znanost "prek dvoma in napak", postane jasna metafora za znanstveno raziskovanje sploh. S citiranjem Karla Popperja postavlja Calvino svoje razpravljanje o geografiji in kartografiji v širši kontekst filozofije znanosti in nas opominja na provizorično, nepreverljivo naravo znanstvenega raziskovanja.

Vsak od zemljevidov na razstavi v Centre Pompidou je metafora totalitete. Obstaja še poseben zemljevid, ki mu skoraj uspeva preseči metafotični status in *biti* totaliteta sveta. Zemljevid je izdelal bolonjski profesor, ki so ga v kasnem sedemnajstem stoletju poklicali v Pariz za direktorja observatorija, dopolnili pa so ga pripadniki naslednjih štirih generacij družine Giana Domenica Cassinija. Po Calvinu so na Cassinijevem zemljevidu v gozdovih izrisana vsa posamezna drevesa, vsaka cerkev, vsak stolp, vsaka vas, vsaka streha v njej. Avtor opisuje svoje občutke med študijem tega minuciozno detajliranega zemljevida: "Ko človek opazuje vsa drevesa in stolpe in vse strehe v francoskem kraljestvu, ga skoraj popade vrtoglavica. In ne more, da si ne bi v spomin priklical Borgesove zgodbe o zemljevidu kitajskega cesarja, ki je ustrezal celotni razsežnosti kitajskega cesarstva. (28)" Ta pojem zemljevida, ki do pikice natančno ustreza realnosti, ki jo predstavlja, je emblematičen za Calvinovo željo po ureditvi in sistematizaciji realnosti, ne da bi pri tem izgubil mnogoličnost in bogastvo empiričnega sveta. Vendar želja, da bi zajel raznolikost sveta, povzroča občutje omotičnosti, občutek, ki so ga avtor in njegovi fikcijski surogati pogosto občutili, kadar so bili soočeni s potencialno neurejenostjo tega, kar je neskončno in nepreštevno.

Med vsemi teksti v prvem razdelku *Collezione di sabbia* uvodni esej najbolj plastično sovпада s podobami gospoda Palomarja. Calvino opisuje obisk razstave, kjer so bile prikazane zbirke bizarnih predmetov. Razstava je očitno brez skupnega imenovalca, saj so na njej zbirke kravjih zvoncev, zamaškov, balzamiranih žab, plinskih mask, zvitkov toaletnega papirja, častnih odlikovanj, podeljenih kolaboracionistom z nacističnim okupatorjem, železniških vozovnic, predmetov v zvezi z miki miško, in končno, zbirka peska z vseh vetrov sveta. Razstavni katalog se je moral brati kot ena od *enumeraciones caoticas*, ki plašijo gospoda Palomarja. Avtorjevo pozornost je najbolj pritegnila zbirka peska. "Človek ima vtis, kot da razkriva ta vzorec univerzalne Puste dežele nekaj pomembnega. Opis sveta? Zbirateljev skrivni dnevnik? Ali pa podoba mene, kako v tem nepremičnem pesku iščem prostor in čas svojega prihoda. Nemara vse skupaj." (10) Premik od slutnje skritega pomena k plašnemu branju tega pomena, strah, da je vsako branje bolj kot odsev realnosti odsev subjektivnosti, neodločni sklep: vse to nas spominja na gospoda Palomarja. Calvino je mnenja, da je zbirateljev poklic, potreba po transformaciji "minljive eksistence v serijo objektov, varnih pred razpršitvijo", soroden pisanju, v katerem avtor transformira minljivost svojega življenja v niz napisanih vrstic, "kristaliziranih zunaj neprekinjenega toka misli". Calvino se očitno identificira z zbiralcem peska, ki zapiše: "Skušam posedovati in pridobiti življenje in dogodke, ki mi vzbudijo pozornost. Ves dan nabiram, luščim, urejam, klasificiram, sejem in reduciram svet v obliko mnogih albumov. Ti albumi

postajajo nato spominska knjiga mojega življenja."³⁰ Ko pozneje v knjigi govori o zbirkah, Calvino definira logiko zbiranja, "ki med razpršenimi stvarmi vzpostavlja enotnost in smisel homogene enosti" (118). Ista logika obvladuje *Gospoda Palomarja* in sploh vso Calvinovo prozo.

Eseji v drugem razdelku *Collezione di sabbia* ponovno vzpostavljajo avtorja, podobnega gospodu Palomarju, čigar želja je obvladovati svet fenomenov izmenično z opazovanjem, s katalogiziranjem in z abstraktno konceptualizacijo. Vedno bolj postaja očitno, da ni mogoče združevati dveh tako različnih stvari, kot je zajemanje singularnosti stvari in njihovo reduciranje na univerzalne zakone. V svojem eseju, posvečenem spominu Rolanda Barthesa, govori Calvino o Barthesovi zadnji knjigi, *La Chambre claire: Note sur la photographie*. Calvino kontrastira Barthesovo razumevanje fotografije z nedavnimi teorijami o "nerealnosti" fotografije. Za Barthesa je velikega pomena "dejstvo, da je fotografija znak, ki ga napravijo svetlobni žarki, izlivajoč se iz nečesa, kar eksistira." Calvino se pridružuje Barthesovi nostalgiji po "temps écrasé" fotografije: "Temeljna razlika med fotografijo in jezikom je v tem, da je sposobna govoriti o stvareh, ki jih ni. Na fotografiji gledamo nekaj, kar je bilo, a ni več."³¹ Bivša prisotnost, ki karakterizira fotografsko podobo, je na neki način bolj zadovoljujoča kot pa radikalna odsotnost, ki je konstitutivna za pomen lingvističnega znaka. Toda predvsem se Calvino identificira z izjavo o metodi na prvih straneh Barthesove knjige, da ne želi definirati "fotografskega univerzuma", ampak se je "odločil, da bo(m) za izhodišče raziskave vzel samo nekaj fotografij, tiste, za katere sem bil prepričan, da obstajajo 'zame'". V tej debati med subjektivnostjo in znanostjo, ki je navezadnje le konvencionalna, sem prišel na nenavadno misel: zakaj ne bi imeli za vsak objekt kakšne nove znanosti? *Mathesis singularis* (ne več *universalis*)?" (306) In prav ta nova znanost lahko deluje kot temelj za znanstveno generalizacijo ter hkrati ščiti, kar je "singularno in neponovljivo", za to se prek *Gospoda Palomarja* zavzema Calvinov protagonist.

Avtorja *Collezione di sabbia* fascinirajo najbolj ekscentrični poskusi obvladovanja raznolikosti in kompleksnosti sveta. Eno od poglavij posveča delu Donalda Evansa, slikarja iz New Jerseyja, ki je posvetil večino svoje kariere izdelovanju "podobic" neobstoječih znamk izmišljenih dežel. Te podobice so bile tri leta po slikarjevi smrti (1977) izdane v obliki psevdalbuma za znamke (*The World of Donald Evans, text by Willy Eisenhart*. New York: Harlin Quist Books, 1980). V Evansovem delu, ki razkriva veselje do klasifikacije, katalogov in knjig vzorcev, najdeva Calvino podobo totalitete

³⁰ Ko gleda zbirko peska, preverja Calvino distanco, ki jo je zavzel do vsakodnevnega življenja. Podobno, kot se dogaja zbiralcu, ki zbira pesek, vendar izgublja spremljajoča občutja vetra in valov, tudi Calvino čuti, da je "sabbia", ki ga piše, daleč oddaljen od peska in puščave življenja. Vendar navezadnje zagovarja to distanco. Calvino upa, da bo z abstrahiranjem peska iz zmešnjave vetrov žive izkušnje možno pričeti razumevati in konstruirati model sveta.

³¹ Ta esej je sprva izšel v *Collezione di sabbia*. Navajam njegov angleški prevod iz *The Uses of Literature*, prev. Patric Creagh, 305.

sveta. Naslov, ki ga je predlagal Evans za svoje zbrano delo, "Katalog sveta", sugerira Calvinu razlago za Evansovo obsedenost z znamkami; fascinacija s filatelijo odseva človekovo nagnjenje do "sistematičnosti" serij. Calvinu se Evansov hobi ne zdi niti ekscentričen niti utopičen. Imaginarne države v njegovem atlasu, ki so v mnogih pogledih sorodne realnim, so preprosto lažje razpoznavne in "obvladljive" (*padroneggiabili*). V oceni dela *The Dictionary of Imaginary Places* Calvino vztraja pri sodbi, da je knjiga nepogrešljiv priročnik znotraj Knjižnice Odvečnega in naj bi, kot pravi, vedno zavzemala pomembno mesto na naših knjižnih policah. Calvino navaja številna mesta iz slovarja imaginarnih krajev in bralca preseneti podobnost s Calvinovimi opisi nevidnih mest. Podobno kot Calvinova *Nevidna mesta* tudi te kraje ureja "fantastična logika" v ostrem kontrastu do kozmičnega nereda. Avtorjevo vztrajanje pri pomembnosti kataloga znamk izmišljenih svetov ali slovarja imaginarnih krajev sovpada z borgesovsko logiko: ker je človek arhitekt imaginarnega sveta, nima težav, ko ga mora dešifrirati.

Zadnji razdelek v knjigi vsebuje avtorjevo premišljevanje o njegovem potovanju po Japonski, Mehiki in Iranu. Ti eseji jasno izhajajo iz tistega "fenomenološkega pristopa", ki je navdihnil tudi *Gospoda Palomarja*. Calvino v njih zatrjuje, da nam potovanja v tuje dežele ne pomagajo toliko razumeti kot "reaktivirati" uporabo naših oči. Prvi esej opisuje avtorjevo zmedenost na železniški postaji v Tokiu, kjer je vse, kar vidi, sprva nerazumljivo. Vendar pa doume, da mu ravno ta "potujitev" šele dopušča resnično videti njegovo okolico. Takoj ko v njegovem duhu vsaka stvar zavzame svoje mesto, je ne "vidi" več. V svoji "lettura visiva" Japonskega sveta pride Calvino do številnih pomembnih odkritij. V Japonskem vrtu, ki je videti hkrati spontan in preračunan, Calvino občuduje konstrukcijo narave, ki jo lahko obvladuje človeški um. V vrtu imperialne vile v Katsuri spekulira Calvino o pomenu 1716 kamnov, iz katerih je napravljena steza. Kamni ustrezajo 1716 različnim perspektivam vrta ali 1716 vrtovom. Kot pravi avtor, je steza sredstvo za pomnožitev vrta, vendar pa rabi tudi za ukrotitev vrtoglavice, ki jo producira pojem neskončnosti. 1716 kamnov ne osuplja, temveč pomirja; za avtorja predstavljajo množstvenost, ki jo je mogoče obvladovati.

Collezione di sabbia beleži – podobno kot *Gospod Palomar* – človekovo nepotešljivo potrebo po zbiranju, klasificiranju in urejanju ter hkrati podčrtuje možno jalovost takega početja. Kot je nekoč opazil Walter Benjamin, "V zbirateljevem življenju je dialektična napetost med polnima nereda in reda."³² Zbirka, kot zatrjuje Benjamin, je preprosto nered, ki mu je navada podelila videz reda. Tako implicitni

³² Walter Benjamin, *Illuminations*, prev. Harry Zohn, ur. Hannah Arendt (New York: Schocken, 1968), 60. Razlike med subjektom in objektom pri Calvinu ne moremo povsem ločiti od tega, kar velja za najpomembnejši prispevek fenomenologije: fuzija ekstremnega subjektivizma in ekstremnega objektivizma. Glej uvod v *Phénoménologie de la perception*, xv. Glej tudi lucidni uvod Quentina Lauerja v Husserlovo *Phenomenology and the Crisis of Philosophy*, prev. Quentin Lauer (New York: Harper, 1965), kjer je govor o Husserlovi formulaciji temeljne metode fenomenološkega raziskovanja in posebej njenega vedno večjega poudarka na transcendentnem subjektu kot viru vse objektivnosti.

avtor *Collezione di sabbia* kot tudi protagonist *Gospoda Palomarja* sta podvržena zbirateljski želji po totaliteti, kot jo opisuje Benjamin. Vendar ta želja ne more povsem zakriti nereda, ki motivira njune respektivne projekte. Pesek, ki ga zbere zbiratelj, bo razpršen med štiri vetrove časa.

Podobnosti med implicitnim avtorjem knjige *Collezione di sabbia* in protagonistom *Gospoda Palomarja* ne smemo napačno razlagati. Vsak zvezek navsezadnje ne odraža "Calvina", temveč samo zavest, plavajočo v morju nedoločljivosti in negotovosti. V sklepnem razdelku *Gospoda Palomarja* se razkrije protagonistov status kot v morju objektivnosti plavajoča zavest. Potem ko je neuspešno skušal opazovati vse okrog sebe, gospod Palomar dojame, da se mora odločiti, kaj opazovati in česa ne. Ker je prepričan o ključni vlogi zavesti za konstrukcijo realnosti, pride do ugotovitve, da ne more doumeti vesoljstva, ne da bi prej razumel samega sebe. Spoznanje gospoda Palomarja o konstitutivni vlogi zavesti se zdi na prvi pogled morda preveč vzporedno z bazično metodo fenomenološke raziskave po Husserlu – z "redukcijo", po kateri filozof svojo pozornost odvrne od objektov in jo usmeri na zavest, pri tem pride do spoznanja o bistvu teh objektov. Vendar za gospoda Palomarja zavest ni mesto, kjer je pomen vedno že konstituiran: je subjektivnost, ki ni le ločena, ampak tudi odtujena od objektivnega sveta. (op. 30) Zato ne preseneča, da samo-raziskovanje gospoda Palomarja ne služi svojemu namenu. Namesto da bi se mu odprl pogled na vesoljstvo v harmoniji, ugotavlja, da se ni nič spremenilo: "Zvezdno nebo v ozadju brizga prekinjene bliske kakor zagozden mehanizem, ki poskakuje in škriplje v vseh svojih nenaoljenih spojih; predstraže ogroženega, skrivljenega univerzuma, ki je brez pokoja kakor on sam." (120) Pokvarjenost nenaoljenega mehanizma vesolja zrcali notranji nemir modernega človeka.

Sklepno poglavje *Gospoda Palomarja* postavlja nezdržljivost dveh stvari: na eni strani zavesti in na drugi realnosti oziroma morja objektivnosti. Gospod Palomar spozna, da bo vesoljstvu njegov mir vrnjen samo s smrtjo človeške rase: "Ko je enkrat izbrisan madež te nemirnosti, ki je naša navzočnost, je edino, kar kaj velja, le še razprostranje stvari, ki se dogajajo pod soncem v svojem neminljivem miru." (123) Naj se svet konča v velikem poku ali v kristalizaciji svojih atomov "v mrazu negibnega reda", v vsakem primeru bo ponovno vzpostavljena njegova nespremenljiva harmonija, ko človekova prisotnost ne bo več zahtevala pojasnitev njegovih temeljnih zakonov. Ta apokaliptična vizija je reminiscenca poslednjih strani iz *Collezione di sabbia*. Calvino se znajde v Iranu, kjer opazuje sveti ogenj zaratustrovskih oboževalcev Ahura Mazde, prvega transcendentalnega bitja, ki se je razodelo Indoevropejcem. Ogenj simbolizira to, kar je brez oblike, brez meja, in morda substanca samega vesoljstva. Sveti ogenj zaratustrovcev evocira ogenj, ki bo zaznamoval konec vesoljstva, "ireverzibilni proces, ki se sklene v razpustitvi sveta v oblaku vročine" (str. 215). Avtor se sprijazni z dejstvom, da se čas, podobno kot ogenj, cepi v nepredvidljive vzorce in poti. Ko opazuje sveti plamen zaratustrovcev, pride do spoznanja, da je "plamen edini način bivanja", da je natanko to substanca življenja. Tako *Gospod Palomar* kot *Collezione di sabbia* prideta na zadnjih straneh do sklepa, da bo takrat, ko se bo človek znebil

svojega strahu in skrbi, nastopil nov svet, v katerem se bodo stvari dogajale neodvisno od njegove prisotnosti, v skladu z zakoni, ki se ga ne tičejo. Calvino ne misli, da je realnost neurejena, pač pa, da je urejena po zakonih, ki jih ne bomo nikoli v celoti razumeli.

Calvinovo delo, zakoreninjeno v kartezijanskem racionalizmu in zavedajoč se kartezijanskega razlikovanja zavedajočega se jaza od objektivnega sveta, nazorno osvetljuje temeljno odtujitev sodobnega človeka. Gospod Palomar uteleša suvereni subjekt moderne filozofije, konstruktivni subjekt, ki lahko pozna samo tisto, kar sam konstruira. Roman je uravnotežen med nostalgijo po formatiranju, transcendentnimi strukturami, spoznavanjem teh struktur kot "hevrstičnih fikcij", ki rabijo za obvladovanje relativizma sveta, in na drugi strani občutjem potencialnega nihilizma ali radikalnega relativizma postmoderne stanja. Hkrati pa razlikuje *Gospoda Palomarja* od velikega dela sodobne proze komična luč, v kateri je očrtano naše postmoderno stanje. Če se v romanu vedno znova ponavlja prehod gospoda Palomarja od vere v lastno zmožnost dešifriranja knjige sveta k samospraševanju in dvomu, ima to ponavljanje komičen učinek. To zmedeno kratkovidno introvertirano prizadevanje zoper "grozo pred življenjem" zadobi zaradi svoje vztrajnosti skrajno komično podobo. Iz tega razberemo namig, da bo zavest – podobno kot chaplinovski gospod Palomar, ki se v romanu vedno znova loteva svojega poslanstva – vedno obstajala, dokler bo tu svet, ki ga je treba dešifrirati. Celo tedaj, ko si skuša gospod Palomar predstavljati smrt zadnjih predstavnikov človeške rase, že hkrati vidi prihajati raziskovalce z drugega planeta, ki nadaljujejo delo, ki ga je pričel sam: "Dešifrirajo sledi, zapisane v hieroglifih piramid in v perforiranih karticah elektronskih računalnikov." (126) Zunajzemeljski raziskovalci Calvinovega na način *deus ex machina* izpeljanega konca predstavljajo človekovo neugasljivo potrebo po osmišljanju. "Vsi vrtimo v rokah star, prazen avtomobilski plašč, s katerim želimo doseči poslednji smisel, do katerega besede ne sežejo." (83) Če odseva roman "krizo razuma", pa hkrati odseva tudi prepričanje, da je "razumnost" edino človekovo sredstvo, s katerim lahko najde svoje mesto v svetu.

Prevedel Tomo Virk

Prev. po: JoAnn Cannon: *Postmodern Italian Fiction: The Crisis of Reason in Calvino, Eco Sciascia, Malerba*. Rutherford, Madison, Teabeck: Fairleigh Dickinson University Press; London and Toronto: Associated University Presses, 1989 (str. 95-115).

FRONT-LINE

Andrej Hieng

Čudežni Feliks

Zbirka Nova slovenska knjiga. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1993

Če Hiengov peti roman primerjamo z njegovimi prejšnjimi dramskimi in proznimi deli, opazimo določeno kontinuiteto ne le v historičnem odkluku dogajanja. Tako imenovani cikel "malomeščanskih iger" (S. Janež) oziroma "družinski cikel" (V. Jurca) pa tudi roman *Čarodej* (1976) je s *Čudežnim Feliksom* tematsko povezan zaradi obravnave družinskih zapletov slovenskega (podeželskega) buržoaznega sveta. Podobno se elemente drame *Slavolok* iz "španskega cikla", problem emigracije, vkomponiran v roman *Obnebe metuljev* (1980), ponovno, tokrat podvojeno javlja tudi v zadnjem Hiengovem romanu.

V konfliktna družinska razmerja finančno propadajočih podeželskih industrialcev namreč zaporedno vstopita kar dva tujca, ki vsak na svoj način potencirata in umirjata psihološko napetost med ženskami obravnavane družine Kalmus-Missia. Medtem ko prevarantski ruski emigrant, z razvojem romana tudi emigrant v blaznost, Leonid Jurjevič Skobenski neposredno sodeluje že v družinski predzgodbi, se njena resničnost – neresničnost analitično razkriva šele s spoznanji radovednega poznejšega prišleka Feliksa.

Feliks naj bi bil po mnenju gospe Kalmus produkt incestuoznega razmerja gospoda Kalmusa. Ta konflikt pa je samo kaplja družinske smole: gospa Kalmus prešuštvuje, kjer ji je le priložnost dana, z Leonidom Skobenskim že kar doma, dokler oče Kalmus od vsega hudega ne izdihne in se Skobenski skesano ne zateče v tolstojansko askezo. Očetovo tragedijo in materin vitalizem različno presojata potomki; prostodušna in sarkastična čokata kreatura Heda ter sovražna, zgrožena, moralistična Erna, lepa in očetu zvesta. Prav njej umirajoči izroči uro, ki tiktaka dalje, ko njegov dih – kako patetično! – zamre, s tem postane jasno, da do družinske pomiritve v tem rodu še ne bo prišlo: "Iz očetove ure se je večkrat zakuhala huda ura tiste sorte, ki ne more in ne more čez rob piskra." (309)

Aleksander Zorn, ki mu moramo pritrditi, roman imenuje družinska kronika. Naslovni Feliks, nenadno odkriti nečak in bratranec iz Zagreba, ima ključno vlogo v njenem razkrivanju in izgradnji zaradi svoje adolescentne pozicije, ki implicira vsestransko mladostniško radovednost in toleranco. Takšna široka perspektiva je tudi tehnični pripomoček oziroma izgovor za motiviranost upodabljanja raznolikih in

številnih motivov, ki jih prinaša roman, na trenutke morda s premalo selekcije. Kakorkoli že, Feliksovo doživljanje čvrsteje poenoti razsežno panoramo oseb in dogodkov, lokalno, rodbinsko ali psihološko zvezanih z družino Kalmus-Missia.

Očitno avtorjevo izhodišče za celoten roman je, s Hiengovimi besedami, prikazati "bogastvo življenja v vseh njegovih pojavnih oblikah" (v: Pibernik: *Čas romana*). Zgodba se razplete, kolikor pač se, brez kakih usodnih sklepov; miselne ali moralistične poante avktorialnega pripovedovalca ne bomo našli, saj nasprotno celo detajle karakterizirajo bolj dogodki kakor sklepi. Sklepi najpogosteje nastajajo v Feliksovi psihični realnosti in so s svojo subjektivnostjo za bralca manj obvezujoči, subjektivno videne dogodke pa pogosto obnavlja ponovna interpretacija, tudi perspektiva vsevednega pripovedovalca, kateri družinske pripetije in peripetije opazuje z ironično distanco, z blagim humorjem, včasih kot burlesko.

Tudi tehnična plat subjektivne ali humorne perspektive je tako vsestranska kot motivika. Živost (življenjskost?), ki jo od svojega dela pričakuje Hieng, dosega prepletanje predvsem prej omenjenih perspektiv, asociativnost s pogostimi flash-backi v monologih in notranjih monologih, celo citatih iz Feliksovega polilingvističnega dnevnika, "rapsodično" poročilo načelnika žandarmerije ... Vedro atmosfero izrisujejo retardacijsko učinkujoče impresije narave, ki jih Feliksova zanosna duša "komponira" v razkošne simfonije kot kontrapunkte salonske konverzacije, le-ta pa omogoča kompozicijsko najmočnejše predele romana, dramatične dialoge, ki jih vsevedni pripovedovalec prikrito "didaskalično" opremlja z detajlnim opisom scene in konfiguracije, gestike in šumov.

V okviru družinske kronike ti dramatični dialogi, ki jim, učenjaškemu eskapizmu navkljub, ne uide niti "Wunderkind" Feliks, za bralca ne pomenijo nič več in nič manj kot viharje v kozarcu vode. Celo temeljni konflikt med obema "Ahasferjema", med vsevednim Feliksom in mistično obnorelim Skobenskim ne preseže tega statusa. Zato je najbrž odveč govoriti o -tudi- zgodovinskem romanu. Sicer stalne omembe bližajoče se vojne za bralca predstavljajo dolgoročno napetost, ki pa se ob koncu romana nekako ne poteši. Nihče od umsko zdravih junakov ni družbeno angažiran, in če je sobaričin zaročenec Fonzi nacionalsocialist, predstavlja zgolj drobec atmosfere trga, kamor jo včasih mahne kak družinski član. "Zgodovinskost" dogajalnega časa (1937) se iz oddaljenega pretečega ozadja pomika v sredino scene šele v sklepni soočnosti Feliksovega poljudovskega rodu in že določnega pogroma v širši evropski okolici. Eksplicira ga subjektivna perspektiva Feliksovega judovskega očeta, preganjanega violinista Hirscha, ki na begu skoči še v zadnja tri poglavja romana obiskat sina. Šele v zadnjih poglavjih naslovni junak, ki se je prej odločal za beg z očetom ne iz političnih motivov, ampak iz želje po daljavah, zavestno, iz sovraštva do "črno-rdeče Evrope", pristane na status rumene zvezde. Pravi eksodus pred črno, rjavo in rdečo norostjo pa Hieng obljublja šele v bodočem romanu - nadaljevanju: "Podala se bosta v svet, pred nacizmom bosta bežala po blaženi Italiji /.../, polni norosti, a tudi burk, doma pa bodo štiri ženske izkusile vse tisto, kar smo tudi mi." (Nova revija, april 1993)

Vanesa Matajč

Ino Knabino

Ganimed in drugi

Zbirka Lambda/3, ŠKUC, Ljubljana 1993

Na Slovenskem se erotična in pornografska literatura – podobno kot večina tako popularnih kakor "specialističnih" žanrov – ni uveljavila, to je pač posledica narodniškega poslanstva in majhnega kulturnega prostora, ki sta književnosti odmerjala dokaj visokosten in nikdar zgolj "uporaben" položaj. Tako je ob pogojni "ekscenosti" *Igre s hudičevim repom* in še nekaterih odlomkih iz opusa Vitomila Zupana, malone znanstvenih etnoloških zbornikov ljudske erotične poezije in razmišljanjih o skrivnostni Prešernovi požganini že skorajda aksiomatično, da Slovenci nimamo razvitega niti zadevnega izrazoslovja, kaj šele tekstov, ki bi si jih mladina in starejši pomenljivo izposojali ter ob branju uživali take ali drugačne žgečkljivosti (in s tem, kakor trdijo bolj konzervativne teorije, nezavedno nadomeščali realne užitke).

Zato prihaja roman *Ganimed in drugi* Ina Knabina (avtorja seve v telefonskem imeniku ne bomo našli, domišljen slog pa priča, da peresa bržkone ne vihti prvič) na domači knjižni trg kot presenetljiva novost – čeprav smo kratek odlomek besedila, o katerem govorimo, v pokušino dobili že leta 1990 v zborniku *Modrina dotika* – saj se spolnosti kot osrednje teme loteva na jezikovno dovršen in domiseln način. Svet žanrsko potrebnih instrumentov je metonimično izposojen z najrazličnejših področij, od preinterpretiranih arhaizmov do kulinarčnih izrazov, da branje ne pade v repetitivno obnavljanje. "Specialistični" moment pri Knabinu pa je ta, da je spolnost romana *Ganimed in drugi* pretežno homoseksualne narave. In to dokaj problematične, saj tako prvoosebni pripovedovalec kakor junaki vložene zgodbe (ti šele!) strežejo svojim užitkom predvsem v družbi rosno mladih fantov, kar bi moralno oko nemudoma označilo za (zakonsko in ustavno prepovedano) pedofilijo, in to dokaj radikalnejšo od na primer kake *Smrti v Benekah*, saj se večina srečanj pri Knabinu konča s smrtjo lirskega objekta in ne subjekta kot pri Mannu. Roman *Ganimed in drugi* je tako slavošpev moško-deški ljubezni, ki pa ne/moralnosti državno-družbene represivnosti do tega prepovedanega sadu ne problematizira, saj jo predstavlja kot obsedenost, hotenje popolne izpolnitve, ki mora ljubljeno tudi uničiti. Ne problematizira je niti s stališča antimorale, kot se je dalo povsem koherentno

interpretirati ne-normalnosti pisanja markija de Sada, saj lastno pozicijo Knabino neprenehoma ironizira. Zato vprašanje krivde za razrezanje Oliverja, ki ga pripovedovalec Ino deloma prelaga na (morda-zgolj-fiktivnega) prijatelja Mortimerja, ne zdrži preverbe – in hkrati priča, da imamo pred seboj zapis lahkotnejše vrste, ki vzburja bralčevo zanimanje za nenavadno in neizgovorjeno, ne problematizira pa sveta, ki določeno prakso spodbuja ali prepoveduje.

Atribut "lahkotnosti" potrjuje tudi formalna zgradba. Formalno je roman *Ganimed in drugi* dvojna pripoved. Prva linija, ki se začinja z ekscesnim sklepom romana in nato analitično poteka kot zgodba pripovedovalčevega ljubezenskega iskanja dečka Oliverja (z mimobežno pripovedovalčevo avtobiografijo), ki se ob – sila zadrževani, a tolikanj radikalnejši – izpolnitvi izteče v kanibalizem (ali vsaj priprave nanj). V to dokaj nenavadno ljubezensko zgodbo, ki ostaja dobesedno na površini im kasneje kot potešitev ne zahteva nič manj kakor tudi kulinarčno občutenje ljubljene osebe, se na bržkone neprimernem mestu vrine druga: tekst neznanega avtorja iz neznanе dobe (izvemo le, da so tekst našli nekje na Primorskem), ki ga pripovedovalec okvirne zgodbe prevaja ravno v času, ko bi svojo ljubezen do Oliverja pač lahko konkretiziral. Gre za pripoved o gospodarju, slugi Petroniju in Grobarju, ki na zaprtem posestvu uganjajo predvsem spolne, po nesreči pa tudi dokaj boleče dogodivščine z dečki iz bližnje in daljne okolice. Gospodarjeva zgodba teče v klenu arhaični slovenščini – po vsej verjetnosti cepljeni z ostanki nemške izreke, saj povedek vztrajno teži na konec stavka – ki je sama po sebi izjemno dopadljiva in daje prigodam nekoliko ironičen čar, vendar se z znamenito Trimalhionovo pojedino (na katero tudi apelira) in imenitnim slovenskim prevodom de Sadovih del pač ne morejo meriti. Predvsem zato ne, ker razen navdušenega opisovanja uporab deških teles ne nosi nikakršne pomenske vloge (razen vloge suspenza, ki pa je nerazumljiv): ne tako rekoč duhovnozgodovinske utemeljenosti v življenjski praksi (antike) niti antimoralističnega (razsvetljskega) poslanstva. Druščina je na posestvu zato, da se zabava, in to je ob dokaj zanimivih prizorih in sočni izreki tudi vse. Poseben problem je, da okvirna pripoved v zadnjem delu preide v kurzivo, ki je bila dotlej rezervirana za "prevodni" del, in podre dvodelno arhitektoniko pripovedi, povsem možno pa je, da je avtor s tem posegom "za nazaj" skušal podvojiti fiktivnost celotnega teksta (in poudariti omenjeno vprašljivost eksistence skušnjavca Mortimerja, ki bi morda celo ustrezala shemi shizofrenije tipa Jekyll/Hyde).

Roman *Ganimed in drugi* odpira vrsto nejasnosti in vprašanj, na katera odgovarja zelo mimogrede in z nonšalantnostjo, ki si je intenzivnost in iskrivost pisanja nikakor ne zasluži. Tako besedila ne gre imeti za pornografsko zato, ker teži k minimalistično natančnemu popisovanju spolnih užitkov, temveč iz razloga, da lahko zgodbo – če odmislimo vse spolne odnose, ki jih vsebuje – povemo v sila preprostem stavku: profesor se zaljubi v fanta, ki ni tako nedosegljiv, kakor se zdi, in ga po seksu razreže.

Tone D. Vrhovnik

Peter Stopar

Versailles pozimi

Zbirka Vrba, Prešernova družba, Ljubljana 1992

Tretji Stoparjev roman na konkretnem in simbolnem stopnišču začenja begajoči vzpon prvoosebnega pripovedovalca za resničnostjo in lastno fikcijo oboževane sošolke Tine. Kot smo pri žanru ljubezenskega romana že vajeni, dekleta za zaljubljenca ni čisto individualna dekliška osebnost, temveč alegorija ženskega, trden ideal, "zmrznjeni zimski Versailles", bivajoč v "zmrznjenem" času (brezčasju). Vsak ideal kajpak zahteva svojega "hrepenenja", zato je retrospektivno pripovedujoči Peter v vsem romanu hrepenenjski subjekt, ki po lastnem prepričanju izhaja iz predpostavke, da se bo čutno zavrti "Versailles" oziroma Tina na pravem odlomku odraščanja vendarle odtajala. Ampak – kaj se zgodi?

Stopnico za stopnico simbolnega hrepenenja in hkrati spoznavanja Peter doumeva "razkol med stvarnostjo in idealom". Njegov ideal implicira začetek brez konca in Tina mu ga takole do dveh tretjin vzdihujoče, pogosto nagovorne pripovedi tudi simulira. Hudo je, ko Peter spozna Tinino sprenevedanje, saj ona vztraja pri svoji "resničnosti", živosti v času z začetki in konci nenehnih ponovitev erotičnih razmerij (ovenevanji vrtnic); iz tega je Peter zaradi svoje hrepenenjske strukture apriorno izključen.

In vendar moški subjekt beži pred resnico z vero, da se bo "Versailles" odtajal, potem pa večno trajal. Kakšen naj bi bil ta ideal, izvemo le obrisno, sicer pa nam pri tem pomaga tematska kontinuiteta, ki teče iz prvih dveh Stoparjevih romanov. Razočarani, ženski nasledli Janez se v romanu *Kave, kavice, kofetki* (1989) zateka v sanjarjenje o ženski, ki se ne bi vdajala iz naslade nad (svojim ali moškim) nasiljem, pač pa iz ljubezni in prijateljstva (nam ni to znano že iz redkih zagrenjenih izpovednih odlomkov Vitomila Zupana?). V *Evini poštevanki* (1989) se moška žrtvenost ob spletakah te zlobne rase žensk še potencira. Hkrati se tu že pojavi nekaj za Versailles značilnih motivov, tako rekoč Stoparjevih tematskih indicev, na primer voajerizem oziroma: če naj bodo ženske res – tako strašljive. Tako izprijene. Tako ... nedoumljive – potem je v alegoriji Tini treba zaslediti kar največ seksualnih deviacij, vendar vse za zastorom njenega sprenevedanja. Zgroženi pripovedovalec tako odkriva, kako njegova vrtnica cveti samo v podnebnju erotičnega nasilja, kako se naslaja ob zavesti, da je opazovana, kako jo vznburja nevarnost kazni – anomalije so tako mnogoterne, da bi

jih živi osebi težko pripisali kar vse po vrsti. Sklepamo, da so namenjene karakterizaciji in akcentiranju Petrove žrtvenosti, saj nastajajo kot nasprotni pol ideala v moški fikciji.

Kaj je resnica, "odkrivamo" v odlomkih citiranega dialoga med Petrom in Tino, kot ga retrospektivno posreduje pripovedovalec Peter, v kombinaciji z "interchapters", ki začenjajo skoraj vsako poglavje. Pripovedovana zgodba obnavlja Casanovovo poročilo o zgodovinskem dogodku, atentatu na Ludvika XV. (vir: Memoari), ki ima v kontekstu romana sicer širšo vlogo, njegovo bistveno znamenje za "dialoška" partnerja pa predstavlja slika: Boucherjeva Punčka. Punčka je namreč obsesija slikarsko nadarjene Tine; smehljajoča se trinajstletnica, hkrati razgaljena in zakrita Punčka, lovec in žrtev v eni zapeljivi celoti je znak, ki ga hrepenenjsko strukturirani Peter ne more dojeti, čeprav mu jo Tina nenehno izrisuje kot "preris prerisa", nepretrgane ponovitve mita, ki ga je v nam bližnjem času obnovil Nabokov z *Lolito*, za njim Louis Malle v filmu *Pretty baby ...* Je resnica ali moška izmišljija? Če je resnica, je to zaradi ženskega pristanka na kliše o sebi? Kdo je pravzaprav lovec, sadist – je to atentator, o katerem poroča Casanova? – in kdo je žrtev posilstva ali nasilja sploh? Je to atentator kot obredna žrtev, s katero oblast orgazmično zadovoljuje nasilja željno množico, da bi se obdržala? Sociopolitične pripovedovalčeve reference (na primer fiktivni dialog z Madame Pompadour) so vsebinsko rahlo banalizirane, zato predstavljajo šibkejšo plat romana, kljub temu pa funkcionirajo kot pokazatelj "ignorance do avtoritete zgodovine" in kot variacija poti do mitske strukture sveta.

Kaj kmalu se Tina v pripovedovalčevi zavesti eksplicitno pojavlja na način "ne ljubi nje, ampak stopnišče do nje", hrepenenje po njej in nič več. Ko se Peter ne odzove pritrdilno na njeno prekinitve simulacije ideala; ko zavrne uresničitev njenega poželenja, ga živa ženska, jasno, zapusti. Epilog nas popelje še po zadnjih metrih stopnišča: nikamor ni pripeljalo. Pripovedovalec je hodil po eni poti, za enim idealom, po katerem je mogoče le hrepeneti, da bi se ohranil tako strukturirani subjekt. S svojo "ustvarjalnostjo" je živo žensko, fiktivno utelešenje ideala, zvodniško (šifrirana Boucherjeva Punčka) izročil nehrepenenjskim moškim subjektom; s samim stvarjenjem ideala je le-tega že tudi razruševal, hkrati pa tudi svojega prejšnjega, pripovedujočega, hrepenenjskega "sebe". Pripovedovalec se od Tine in ideala namreč vendarle distancira. Ironija zahteva, da je naposled njegova soproga le še eno utelešenje Boucherjeve Punčke oziroma klišejska ponovitev. Vendar je ta sklep njegove poti resignacija, pomeščanje, ne pa spoznanje. Na vrhu – realnega in simbolnega – stopnišča lahko zgolj presenečeno zija pred praznino in z njim seveda tudi bralec: pred dvoumnostjo resnice o Tini in ženski, pred pripovedovalčevo fikcijo, subjektivnostjo pripovedi, ki z okvirno monološko formo blokira dialoško interakcijo in na koncu ostane odprta. Ideal je razpadel, mit o ženski (lovcu ali žrtvi) pa ostaja pitijski izrek.

Ljubezensko pripoved hrepenenjskega subjekta, ki prav zaradi takšne strukturiranosti v odnosu do ideala ostane "kastat versajske komične opere", si torej dovoljujemo brati kot parodijo moškega subjekta ljubezenskih romanov, mogoče pa tudi zaljubljenca sploh.

Vanessa Matajč

Gregor Strniša

Zbirka Interpretacije, Nova revija, Ljubljana 1993

Ni naključje, da so v pomembni knjižni zbirki *Interpretacije*, namenjeni refleksiji o opusih sodobnih slovenskih piscev, kot druga knjiga izšli prispevki o življenju in delu Gregorja Strniše (izbral in uredil jih je Jože Snoj). Čeprav Strniševa literatura nedvomno spada v vrh slovenskega literarnega kanona, v širšo kulturno zavest doslej ni bila sprejeta. Njegova pesniška, dramska in prozna dela so čakala na poglobljeno branje, ki bi pod domišljjskimi nanosi odkrilo nenavadno izdelan metafizični sistem in prislunilo izjemni pesniški govorici, ujemajoči se z merili klasične lepote.

Prvi zvezek *Interpretacij*, ki naj bi osvetlil ustvarjanje Marjana Rožanca, prinaša večidel esejistično zasnovane "odgovore" na vprašanja, kakršna je pri razlagalcih spodbudilo njegovo delo. Premislekov na izbrane teme namreč ne odlikuje dosledno branje Rožančevih del, kot ga zahteva – ali kar predpostavlja – interpretacija v strogem pomenu besede (pravi interpretaciji sta v zborniku le dve). Na podoben problem bo naletel tudi bralec Strniševga zbornika. Če bo skušal enajstim prispevkom poiskati skupni imenovalac, bo ugotovil, da lahko samo enega ali dva izmed njih brez pridržkov imenuje *interpretacija*; drugi so bodisi *razmišljanja* o posameznih "poglavjih" Strniševga dela bodisi nekakšni *spominski zapisi*.

Človeška in delno tudi pesniška podoba Gregorja Strniše (1930-1987) se nam uvodoma izrisuje skozi spominsko naravnana pogleda njegovih mladostnih sopotnikov, Janeza Staneka (*Srečavanja z Gregorjem Strnišo*) in Jožeta Hudečka (njegove *Domneve o podobi Gregorja Strniše, pesnika* bi zaradi nekoliko opravljenih podrobnosti nemara bolj spadale v kako priložnostno izdajo "spominov na slovenske literate"). Strniša, ta "osamljeni monolit", kot ga imenuje Stanek, je vse življenje meril svet v ozko zamejenem prostoru Ljubljanskega polja. Tu je kot mladenič v jeklenih časih po sklepu sodišča zgubil državljanske pravice, za nekaj let tudi pravico do objavljanja, in bil – prav tako po krivici – obsojen na zaporno kazen, poroča Stanek. Z lahkoto je prestopal duhovne meje – čeprav geografskih tako rekoč nikoli – in se ob prebiranju leposlovne, filozofske pa tudi znanstvene literature (zlasti o moderni atomski fiziki) podajal v tuje svetove. Njegov natančno izdelani pogled na svet, ki se razprostira med

umetnostjo, filozofijo in znanostjo, pri tem se umetnost (in z njo poezija) giblje v območju, širšem od filozofije in višjem od metafizike, mimogrede zaposluje tako rekoč vse razlagalce njegovega dela. Sam ga je dovolj jasno opredelil v nedokončanem spisu *Relativnostna pesnitev* in v uvodu k pesniški zbirki *Vesolje* (priložnostni govor ob njenem izidu lahko za *intermezzo* preberete tudi v tem zborniku).

Strnišev "panoramski pogled" je po mnenju Tineta Hribarja dozorel v zbirkah *Oko*, *Škarje* in *Jajce*. Posebno pozornost namenja Hribar *Škarjam*, pesnikovi "zgodbi o času", iz katere vzame pod drobnogled pesem, ki se nanaša na misli o času iz Avguštinovih *Izpovedi*. V kontekstu celotne zbirke se mu Strniševo razmerje do časa kaže v skladu z njegovo svetovno (vesoljno) zavestjo, tj. zavedanjem časovne in prostorske majhnosti vsega živega v vesolju, ob tem pa spremenjene, večje pomenske vrednosti vseh reči (majhnih reči na svetu in v življenju ni). Umetniško (pesniško) preseganje reči in s tem transcendiranje realnosti, ki ga omogoča ironija kot gledišče vesoljne zavesti, pomeni Strniši hkrati preseganje končnosti (smrtnosti) vsega (vseh) v prostoru in času. To preseganje je, kot pravi, "relativno": pesem je končana, ni pa končna. In naprej: poezija rase prav iz zavesti o nedokončani končnosti vseh reči, iz smrti, ki jo prerase, ko je končana. Hribar hkrati posebej pojasni razplatenost Strniševega panoramskega pogleda na tragično, komično in groteskno "zrenje", zanima pa ga tudi, kako se vanj umeščajo ironija, satira in humor. Na ključnem mestu svoje filozofske interpretacije z naslovom *Pesem, ki je ni se vpraša*, od kod pravzaprav vidimo nedokončano končnost vseh reči. Smrt kot smrt je neodpravljiva in nepresegljiva, pravi, zato popolne poezije ni. Odgovor pa je novo vprašanje: "Ni uresničene pesmi kot pesmi. Pesem je neuresničljiva, torej je pesem, ki je ni. Nista takšna Pesem, ki je ni, tedaj tudi Večnost in Nesmrtnost?" S tem Hribar ne zadene le ob najgloblja vprašanja pesnjenja, temveč tudi ob temeljna vprašanja eksistence sploh.

Zbirki *Škarje* in *Jajce* je mogoče vzeli v pretres tudi z vidika literarnih žanrov, saj ju je pesnik imenoval menipejski satiri. Ta oznaka, ki – najpreprosteje povedano – kaže na mešanje resnega in smešnega ter verza in proze v literaturi, bi po mnenju Maline Schmidt-Snoj lahko veljala za ves Strnišev opus. Ker je hotel naenkrat upesniti ves svet – ves čas (preteklost, sedanost/takratnost in prihodnost) in ves prostor (podzemlje, zemljo in nebo) – je tudi preplet različnih žanrov v njegovem delu hoten.

Z razsežnostmi Strniševe poezije se spopada tudi Janko Kos, in sicer v interpretaciji njegovega znamenitega pesemskega cikla *Brobdingnag* iz zbirke *Zvezde*. Že prvo branje pokaže, da sta deželi Liliput in Brobdingnag, ki si ju je pesnik sposodil iz Swiftovih *Guliverjevih potovanj*, pri njem povsem drugačni. Pod zunanjimi plastmi odkriva Kos notranje in v posameznih pesmih cikla nekatere besede prepozna kot osrednje, dokler v Brobdingnagu ne odstre njegovega bistva; to je "srce", o katerem sicer ni mogoče ničesar vedeti in nič dokončnega zapisati, se pa po njem ta dežela razlikuje od Liliputa. Pri tem nakaže Kos možnost, da je Brobdingnag prisposodba pesnika in morda vsega človeškega rodu (tudi Strniša sam nekje pravi, da je to svet ustvarjalnega dela, predvsem resnične znanosti in umetnosti).

Drugi prispevki se ukvarjajo z najrazličnejšimi vidiki Strniševega literarnega dela. Borisa A. Novaka zanimajo prevladujoči pesniški postopki Strniševe poetike, predvsem asonanca. V svoji utemeljeni raziskavi dokazuje, da je Strniševa poezija odličen poligon za raziskovalce verza, medtem ko edini opozarja tudi na pesnikov premišljeni odnos do ljudskega izročila (tega vprašanja, presenetljivo, v zborniku nihče ne obravnava n drobneje). Vena Tauferja Strniša vznemirja predvsem kot "pesnik kozmične zavesti". Z raziskavo njegove nemara manj znane mladinske proze se ukvarja Igor Saksida, s štirimi radijskimi oziroma slušnimi igrami pa Goran Schmidt. Svoje posebno doživljanje Strniševe dramatike je v meditativno naravnem eseju opisal Ivo Svetina; v njegovih *Žabah* je odkril nenavaden preplet fizike in metafizike. O Strniševi dramski problematizaciji novodobnega slovenskega mita o Kočevskem Rogu v "moraliteti" *Ljudožerci*, natančneje, v songu *O fantu, ki je jedel fanta*, piše Jože Snoj. Ob vnovičnem premisleku svojega videnja poveljnega poboja domobrancev v romanu *Fuga v križu* pokaže na bistven razloček med svojim in njegovim vrednotenjem zla; to je, kot pravi, posledica različnega čutenja in slutenja Boga oziroma različnih miselnih spekulacij o njem. "Interpretacijam" Strniševega dela sta dodana pesnikov *curriculum vitae* izpod peresa Draga Bajta in obsežna, čeprav še ne popolna bibliografija.

Drugi zvezek *Interpretacij* je, tako se zdi, šele začetek pozornejše obravnave Strniševega na prvi pogled neulovljivega opusa. Čeprav vsi prispevki po tehinosti niso na enaki ravni – ne smemo pozabiti na visoko postavljena merila te zbirke – nas vendarle nagovarjajo, da se spet kdaj pustimo zapeljati njegovemu izjemnemu pesniškemu svetu. Tako pa je dosežen vsaj eden od ciljev interpretacije, namreč ta, da smo znova napolnjeni k branju interpretiranih besedil.

Mateja Komel Snoj

Jože Snoj

Duhovne pesmi

Državna založba Slovenije, Ljubljana 1993

Čeprav se Jožetu Snoju v eni izmed pesmi zadnjega cikla z naslovom *Ime Svetega duha* v knjigi *Duhovne pesmi* zapišejo verzi "hvala ti/ Gospod, ki oživljaš/ iz nič za nič", njegove poezije, kakršna se nam razodeva v pričujoči pesniški knjigi (in nemara v vsem njegovem dosedanjem pesniškem opusu), ne moremo brezpogojno in brez rezerve razglasiti za nihilistično. Naj Snojevo poezijo še tako prevevajo besede, kot so "nič", "neskončnost", "preminiti", "praznota", "odsotnost" ..., naj pesnik že sam v uvodu zapiše, "Gospodu, ki oživlja," se pravi, naj nas, še preden sploh preberemo prve verze, usmeri na pot razumevanja in percipiranja poezije, ki se mu zapisuje, naj se – v postmodernističnem jeziku povedano – že precej ob začetku odreče "avtorstvu" in preda "avtoriteti", njegovih pesmi ne moremo in ne smemo brati kot nihilistične prispevke k triadi Očeta, Sina in Svetega duha.

Snojevo najnovejšo pesniško zbirko zaznamuje strast do negativne metafizike oziroma do tistega ontološkega dojemanja stvari, ki svoje bistvo išče v odsotnosti, v praznosti, v ničnosti. Takšna metafizika odsotnosti oziroma metaphysica negativa v marsičem usodno zaznamuje Snojev pesniški habitus; to seveda ne pomeni, da je odsotnost tista temeljna kategorija, ki omogoča življenje, da je odsotnost tisto osnovno počelo, ki mu pripisujemo "krivdo" za nastanek vsega živega in neživega, to preprosto pomeni, da odsotnost sicer je, da ta obstaja, vendar ji temeljne vloge ne smemo in ne moremo pripisovati. Oziroma drugače; če ta odsotnost že je, če že obstaja in če ji to vlogo, ki smo ji jo ravnokar odrekli, kljub vsemu priznamo, pripišemo, potem moramo nujno in obvezno tako zastavljeno odsotnost, tako zastavljeni nič razumeti v smislu tistega že omenjenega mota, ki uvaja v knjigo: "Gospodu, ki oživlja."

Ta odsotnost je torej "gospod, ki oživlja," je neka transcendentalna kategorija vsebivajočega, ki lebdi nad nami, ki jo prepoznavamo le dotlej, dokler vanjo verjamemo, dokler jo zgolj mislimo. Brž ko jo ujamemo, ko jo skušamo zagrabit, se nam izmuzne in dojemanje sveta v maniri negativne metafizike se nam lahko sesuje. Snojeva poetika torej temelji na duhovnem dojemanju in sprejemanju vsebivajočega, tistega "gospoda, ki oživlja." Tudi besedo. Še več, za Snoja je rojstvo besede

vrednostno ekvivalentno rojstvu človeka in sveta, bivanje besede pa enakovredno bivanju človeka in sveta: "V začetku je bila Beseda/in Beseda je bila v molku/in molk je bila Beseda/- in tišina je bila brazglasna/in brezglasno je pela/v Bogu/ praznina/in bila je prva/in bila je poslednja."

V središču Snojeve poetike je skratka beseda, tisto "prvo" in tisto "poslednje" oziroma tisto, kar človeka sprejme, in tisto, kar človeka odpravi. Tisto, zaradi česar človek je. Na tej stopnji se Snojevo pesniško rekanje v marsičem navezuje na poetiko Milana Dekleve; obema je skupno "vrtenje" okoli osi besede, besednega, še več, obema je skupna vzročnost nasprotij, ali drugače, oba gradita iz pomenskih nasprotij. Na ozadju molka se rojeva glasnost, na ozadju svetlobe se rojeva tema, na ozadju smrti se spočenja rojstvo. Vendar gre Jože Snój tokrat še dalje; medtem ko se Dekleva ne ukvarja s prvim, medtem ko Dekleva ne zanima, ali je bil molk res najprej, postavi Snój v "začetek" molk. In besedo. Eno je v drugem in drugo je v enem. Molk vsebuje besedo in beseda vsebuje molk. Molk in beseda drug drugega predpostavljata.

Naslednja stopnja Snojevega pesniškega premišljevanja o temeljnih vzrokih bivanja, o bivanjskih razsežnostih, je tista, ki tako zastavljeno vzročnost pripisuje zgolj človeškemu, zgolj človeku. Molk in beseda, beseda in molk, se navezujeta zgolj na človeka. Sta tista elementa, ki označujeta človeško bitje, ki mu dajeta bistvo in ga hkrati osmišljujeta. Človeško rojstvo pa je čudež, katerega vzročnost je pustolovščina človeka; moškega in ženske. Tak čudež Snój razumeva na osnovi dualizma čutnega in duhovnega, telesnega in duhovnega, ki ga v nadaljevanju zveja na odnos svetega in sveta, na odnos med Svetim duhom in svetom. Tako radikalizirano kozmološko razmerje med transcendentalnim in realnim ponazarja že sama tridelna kompozicija zbirke. Antitetično razmerje med očetom in sinom doživi svojo sintezo v Svetem duhu. Na neki višji, celostni ravni, skratka.

Snojevo najnovejšo pesniško knjigo pod naslovom *Duhovne pesmi* – kot že rečeno – uvaja posvetilo, iztrgano iz pesmi, ki jo faksimilizirano najdemo tudi na ovitku. Gre za srednjeveški kodeks stiške proveniencije iz 12. stoletja, ki je svojevrstna hvalnica "gospodu, ki oživlja." In v tej maniri so spisane vse pesmi, ki jih zbirka kolekcionira. Gre za nagovarjanje, to formalno ilustrira dosledna uporaba druge osebe ednine. In kar nemara še bolj ilustrativno ponazarja zgradba knjige, sestavljene iz treh delov: Ime očeta, Ime sina in Ime svetega duha kot vsota prvih dveh. Snój prek posebnih jezikovnih bravur, ki jih menda še najlaže prepoznamo v figurah ponavljanja, ves čas nagovarja. Koga? "Gospoda, ki oživlja" oziroma človeka, ki je človeku omogočil življenje. Tudi samega sebe.

Potemtakem je Snojeva poetika, kakršna se nam razkriva v pričujoči knjigi, v svojih temeljih zavezana samospraševanju o temeljnih rečeh tega sveta, o povezanosti človeka s svetom, človeškega s svetovnim, vzpostavljanje razmerij med pesnikom in obdajajočim ga svetom, o vplivanju nadnaravnih (božjih!) sil na njegovo naravo ... Snój kakšnih trdnih in sploh zavezujočih odgovorov ne ponuja, Snoja pravzaprav odgovori na taka vprašanja ne zanimajo, so stranskega pomena. Bistvo je v postavljanju

vprašanj, v samospraševanju, v premišljevanju, ki se ne obremenjuje z iskanjem in dajanjem odgovorov, rešitev itd. Snov se kljub svoji pesniški moči zaveda, da ni on tisti, ki bi takšne odgovore sploh lahko dajal, da za dajanje takšnih odgovorov nima pooblastil, da poezija in pesnik lahko tako vprašujeta kot odgovarjata, vendar je nad njima še ena, višja institucija - "Gospod, ki oživlja." Vse, kar lahko pesnik pri tem stori, je, da takim "oživljenim" stvarjem vtisne pečat lepote. Ta je tista, zaradi katere lahko imamo Snojeve pesmi iz knjige *Duhovne pesmi* za svojevrstne mojstrovine, zaradi katerih v njih prepoznamo in prepoznavamo pesnika - raziskovalca bivanjskih razsežnosti.

Ne ideja, pač pa lepota, skratka!

Tadej Čater

Matjaž Zupančič

Izganjalci hudiča

Založba Mihelač, Ljubljana 1993

Zupančič izganja dramskega hudiča iz obnebjja slovenske dramatike, kjer je v zadnjem času nastalo tako malo. Spričo dejstva, da v knjigi najdemo kar tri drame (*Izganjalci hudiča*, *Slastni mrič*, *Nemir*), koherentno začrtane in zapisane, je izid *Izganjalcev hudiča* še toliko pomembnejši dogodek. Matjaža Zupančiča v vlogi gledališkega režiserja poznamo, manj pa smo vedeli o njem kot dramatik. Zato v njegovem dramskem jeziku in dramaturških prijemih močno čutimo avtorjevo gledališko prakso.

Drame so močno gledališke (nekatero tudi že uprizorjene), zato kot zgolj literarni izdelki izgubljajo pomembne dimenzije.

Skoz dramski diskurz ves čas bije podoba, bije zvočna govorica, saj je jezik dovolj živ in plastičen, domala pogovoren, na nekaterih mestih celo preveč profan in običajen. Razmerje med izgovorjenim in povedanim se včasih nagiba v prid izgovorjenemu ter pušča fabulo in subtilne pomene v prostem teku.

Kakor številni režiserji se je torej tudi Matjaž Zupančič odločil ustvariti totalen gledališki univerzum, ga zaznamovati s svojo idejo, besedo in odrsko podobo. Tovrstna metoda je legitimna in znana. V slovenskem prostoru jo je v zadnjem času uveljavljal Dušan Jovanovič, če govorimo samo o klasičnem dramskem gledališču in zanemarimo številne poskuse, ki se odvijajo po gledaliških scenarijih, izključujočih dramsko besedilo (Hrvatini, Repnik, Štruel, Berger in drugi). Zupančič se v nasprotju s to gledališko generacijo vrača, bolje rečeno korenini v pretekli narativni tradiciji. Zato njegove drame nosijo s seboj reminiscence na številne uveljavljene in prepoznavne vzorce iz zgodovine drame.

Tako v Zupančičevi prvi drami, *Izganjalci hudiča*, sledimo pirandellovskemu preigravanju variacij na temo, kaj je resnica, in beckettovskemu Godotu, osrednji osebi, ki je nenehno prisotna v besedah drugih, a se na odru fizično sploh ne pojavi. Med štiri dramatis personae, štiri stanovalce vnese nemir skrivnostna tujka. S svojo mistično pojavnostjo vzburi moški polovici zakonskih parov in v ženskah naseli ljubosumje. Tako v zaprtem prostoru – hodniku in stopnišču, ki je določen v

didaskalijah, naraščata nemir in dramska napetost. Štirje protagonisti nenehno poročajo o tem, kar vidijo skozi ključavnico, in razgrinjajo pred nami poejevsko groteskne prizore fatalne tujke in njene animalične zveze s ptičem in psom.

Zupančič gradi vzdušje z opisi šumov, grozljivimi pripovedmi in relativno hitrim izmenjavanjem replik. Po drugi strani pa razbija dinamiko z dolgimi zgodbami, ki si jih privoščijo osebe, z zgodbami, ki so iz sanjskega repertoarja in ki z deskripcijo v sočnem jeziku razpirajo ozek realni prostor v prostore, ki jih ne vidimo, časovno oddaljene dogodke in celo opise tega, kar se dogaja sočasno na drugih prizoriščih. Govorijo o vsem, tudi o tem, kar bi utegnil pokazati na odru realiziran dramski tekst. Vse štiri osebe se vzpostavljajo kot enoplastni liki, ki se med seboj ne razlikujejo drugače kot po imenih. Družijo jih negativna čustva strahu, zavisti in omejenost duha. Prozorne persone odlikuje mestoma poln jezik, ki jim ga je vdihnil avtor. Po tej plati so povsem iz testa dramatike absurda, ki smo jo nemara že preboleli. Pa vendar so izganjalci hudiča ujeti v razviden dramaturški lok, z rahlo nervozo na začetku, histerijo na vrhuncu in katarzičnim žrtvovanjem nesrečne ženske v epilogu, ki je skoraj ritualizirana pika na i lova na čarovnico.

V Zupančičevi drugi drami, *Slastnem mrliču*, spet hodijo duhovi iz preteklih obdobij dramske zgodovine: Starec, Mlada ženska, Postopač, Neznanec ... Spominjajo na simbolizem, pa tudi dikcija je polna nejasnih namigov ter zgodb o praznih vlakih in obešencih. Vendarle v tej drami zasledimo rahlo diferenciacijo oseb. Vsaka ima namreč neki svoj svet, skoz jezik in reakcije proseva tipika, na primer Preiskovalca ali Neznanca. Tudi Slastni mrlič se dogaja v sterilnem, zaprtem prostoru čakalnice, kraju, kamor se protagonisti ujamejo kot v magični ris in kjer se razvijajo deli zgodb in mimobežnih komunikacij. Vlaki pripeljejo prezgodaj, potniki jih zamudijo, se vračajo v čakalnico in nadaljujejo začeto pripoved. Edina gradacija je kopičenje oseb v čakalnici, sicer pa sleherni dramaturški lok prekinjajo prepletajoči se, nikoli sklenjeni dialogi. Jezik je v *Slastnem mrliču* še bolj tekoč in besede trdno stojijo na svojih mestih, čeprav so pogosto le prazna konverzacija. Vsi dialogi in zgodbe enodejanke spletajo zagatno atmosfero brezupa in vsenosti. Edino uspelo dejanje je Neznančev samomor, ki pripelje sicer linearno pripoved h koncu.

Zadnja iz trojice dram, *Nemir*, je drama v devetih slikah. Od vseh treh najbolj plastično izrisuje osebe in dialoge, ki so skoraj povsem psihološki, a jih pred tem varuje absurdnost situacij. Prva slika uvaja bralca v svet protagonistov, Aleksandra in Nataše Lemski, ki sta določena celo s svojima umetniškima poklicema, in vdor potepuhov vanj. Druga slika variira dramsko temo Albeejeve *Kdo se boji Virginije Woolf* in prikazuje srečanje starih pohabljenih zakonskih parov. V nadaljevanju drame pa ostaja v ospredju konflikt med Lemskima in potepuhi, ki omogoča absurde dialoge in strašljive situacije. Tudi jezikovna barvitost je v *Nemiru* zaradi dveh različnih plasti družbe večja kot v prvih dveh dramah. V bistvu pa sta oba, tako nizki kot visoki svet, groba, morda še bolj tisti, ki je navzven sofisticiran. Kljub temu "nemir" v *Nemiru* narašča umetno in zgodba se izteče v prazno. "Historija" o zakoncih Lemski je včasih

"histerija", ki nas pušča hladne.

Zaradi morda nehotene citatne strukture stilov in že videlih dramskih svetov je Zupančičev literarni opus blizu modusu vivendi sodobne umetnosti. Toda neprikrit vpliv toliko virov pri bralcu pušča občutek zatohlosti in preživetosti. Zupančičeve drame pa so vendarle pridobitev tako za sodobno slovensko dramatiko in še bolj za gledališče, saj so v preteklih sezonah že bile hvaležna snov za odrsko življenje.

Katarina Klančnik

Vinko Moederndorfer

Male nočne ljubavne pesmi

Založba Mihelač, Ljubljana 1993

V "navodilih pesnikovi hčerki pred odhodom v veliki svet" je Vinko Moederndorfer zapisal tele verze: "- mnogo napak sem storil /mnoge sem ranil in mnoge/brezbrizno pozabil -". Priznanje, ki bi ga zaradi njegove občečloveškosti sicer lahko napisal sleherni med nami, ki pa zveni iskreno in osebno zaradi misli pred tem: "Pred mojimi očmi si rasla/kot najboljši del mojega/življenja." Pesnik najbrž doživlja poseben občutek polnosti in moči ob vseh svojih ljubeznih in pesmih o njih: ob ženi, hčerki, materi. V zbirki predstavljajo različne ravni, izpovedane in upesnjene v različnem številu verzov, vendar so vse *Male nočne ljubavne pesmi*. V štirih ciklih jih je dvainšestdeset; prvi je brez nadnaslova, v drugem so "Pesmi prebujnice", v tretjem "veselo žalostne pesmi mojemu otroku", četrti pa nosi naslov "Klavce v čas".

Pesmi so nanizane v nekakšno ogrlico ljubezni, ki krasi noč. So kot drobni, pisani kamenčki v mozaiku, ki upesnjujejo pesnikovo čustvovanje v času, ki mineva. Čas gre v dimenzijo neponovljivosti, ostajajo spomini in spoznanje, da čeprav vse mine, hkrati tudi vse ostane. Ohrani se v krvi, mesu, gibu, vonju; minulo zaslutimo v bivanjskem dejstvu: "Pravzaprav vedno tukaj/in nikoli jutri/Pravzaprav vedno z nekom/in neprestano samo s sabo."

Toda kjer se nekaj konča, se prične nekaj drugega ("Pomisli, koliko stvari morava zapustiti") in vsak nov korak je, ujet v usodo večnega kroženja, isti, kot je (bi) bil prvi: "Narediš prvi korak/in že vidiš/da je naslednji/spet prvi/kot da si celo/ življenje/na nekakšni/cirkuški vrvi."

Pesnik se, zavedajoč se ne le zakona minevanja, ampak tudi plimi in oseki podobnega menjavanja občutkov, odloči za delitev svojega sveta na dan in noč. Jutro je v tej konstelaciji tista prelomnica, na kateri pride do neizbežne zamenjave oziroma izmenjave med obema; je tista točka ravnovesja, v kateri močna strast zdrsnje v trd in neizprosni dan. Svetloba vsakdanjosti izbriše dimenzije, poimenovanja in miselno-čustvene tokove moči. Na oči pripne plašnice: dan je krut, to je čas klavcev in ne pesnikov, ki niso zavezani paradigmi spreminjanja sveta: "S pesmijo ničesar ne spremeniš/še manj popraviš."

Pesnik si zato poišče zavetje v nočnih plimovanjih z eno svojih žensk. To je ženska-ljubica-žena z brezdanjo globino, v kateri išče in najde izpolnitev. Ta traja vse do jutra, ko pride hkrati z obredi umivanja, postiljanja in odhajanja tudi opozorilo na napako v tkanju življenja: na smrt. Na tisto smrt, ki je prisotna in dejavna v vsakem trenutku in ki skupaj z nami išče to tkalsko napako, da nam bi odmerila in urezala mrtvaški prt.

Premagovanje usodno določenega konca človeka (pesnika) primora, da (za)pušča na Zemlji tisto, kar je (lahko) trajneje od njegovega trenutnega bivanja: "Dobra energija,/ljubezen v otrocih,/pesmi -." Spomini torej (večni?) na drugačno spoznavanje in prepoznavanje življenja in sveta, ki sta ujeta v dnevno-nočno ponavljanje sicer istih ritualov, a z drugimi nastopajočimi. Ljubezenske dvojice so namreč vedno drugačne – nešteto je kombinacij in možnosti: od moško čutno-čustvenih, do očetovsko ljubečih in sinovsko samih. In za vsako dvojico obstaja pesem o minulem in prihodnjem.

V nekaterih verzih so pod površjem hladni, pesimistični podtoni ("Želim ti (otrok) /mnogo pomladi v tej zimi"), ki spodbujajo v nas občutek, kot da bi bila hladna jutranja streznjenja in pusta siva zima večna. Vendar v izpeljavi Moederndorfer to vizijo nadgrajuje, in sicer tako, da imajo prav zato tople čustvene menjave toliko večjo in močnejšo zavestno vrednost: "Dajem ti tisto malo kar imam/tisto neskončno veliko/ kar tako zelo pogrešam."

Pogrešamo Besede, ki so Pesem, in Besedo Ljubim.

Vinko Moderndorfer se zaveda sveta in pravil življenja v njem. Oboje nadgradi in nadživi s spoznanji in z doživljanjem ljubezni. To so preproste človeške ljubezni in nič nadzemno spiritualnega ni v njih. Zato mu dajejo moč živeti lepše tudi v času klavcev. Kajti prav pesmi in ljubezni naredijo človeka nesmrtnega. Vendar samo toliko in na takšen način, kot jih sam ustvari in oživlja.

Sonja Juvan

ROBNI ZAPISI

Aristotel: O DUŠI. Prevedel, napisal uvod in komentar ter dodal opombe in glosarij grških terminov Valentin Kalan. Slovenska matica, Ljubljana 1993. Aristotelov spis *O duši*, ki ga večina raziskovalcev starogrške misli kronološko uvršča v obdobje Aristotelovih potovanj po Platonovi smrti, v čas med 347 in 335 pr. Kr., ni ne individualističen zapis iz filozofove psihološke beležnice in ne glosarij po vzgledu sodobne psihološke znanosti. Pa vendar stoji na ločnici obojega. Aristotel namreč v njem razbira dimenzije duše, ki segajo vse do vprašanja o biti človeka, toda to počne z akribijo raziskovalca in v skladu z vsemi logičnimi oziroma metodološkimi pravili. Pri Aristotelu pojem duše še ni ujet za okope človekosrednega mišljenja, sicer neeksplicirana identiteta med razsežnostmi narave in razsežnostmi duše je namreč v Aristotelovi triadni delitvi duševnih zmožnosti na vegetativno, senzitivno in intelektualno še zmeraj predpostavljena. Pa vendar je njegova diferenciacija duše izrazito hierarhična in najvišja stopnja življenja je dovrševanje lastne dejanstenosti z razumevanjem. To je točka, v kateri Aristotelova naravoslovna misel o duši prehaja v metafiziko. Najnovejši in žal še vedno eden redkih prevodov Aristotelovih del v slovenščino je opremljen z vsem potrebnim znanstvenim in filozofskim aparatom, za to je ob doslednem prevodu poskrbel Valentin Kalan. (Ignacija Fridl)

Peter Bichsel: ZUR STADT PARIS. Geschichten, Suhrkamp, Frankfurt 1993. Peter Bichsel (r. 1935) pripoveduje v svojih zgodbah in proznih miniaturah (nekatero imajo domala obliko pesmi v prozi) o najrazličnejših biografijah – verjetnih in manj verjetnih, večinoma vendarle o vsakdanjih dogodkih in pripetljajih, ki jih dviguje na umetniško raven in jim s tem daje globlji pomen. Tako Bichsel pravzaprav z nekaj stavki opisuje in zaobseže življenje in usode v njem. Skratka, P. Bichsel pripoveduje o nas samih – in ravno s tem nas še posebej fascinira. Resda imamo nekajkrat občutek, da je zgodba le fragment, v resnici pa nam Bichsel pogosto postavlja poetološka vprašanja in vprašanja ustvarjanja, zato so njegove zgodbe velikokrat tudi teoretični razmislek o (z)možnostih pisanja in pripovedovanja. Vsekakor zanimivo in branja vredno delo. Mimogrede: naslov nas ne sme zavesti, saj ne gre za zgodbe iz Pariza, temveč za istoimensko švicarsko veleblagovnico. (Slavo Šerc)

Paul Claudel: MARIJINO OZNANJENJE, V PRELOMU POLDNEVA (prevedel Aleš Berger), **ZAMENJAVA** (prevedla Marjeta Vasič). *Izbrane drame. Mohorjeva družba, Celje 1993.* (Zbirka Neminljivi; 1). Tudi izbrane drame francoskega dramatika, pesnika, esejista in prozaista so zaznamovane s posledico avtorjeve naključne, a temeljite spreobrnitve 1886. leta. Od tega leta dalje sodi njegovo delo v območje izrazito katoliške literature. Misterij *Marijino oznanjenje* (4. verzija) zasleduje pot ljubke device Violaine, ki od dejanja odpuščanja zbolí za gobavostjo kot delom načrta božje previdnosti. Njena mistično-religiozna vloga Božje Matere obnovi božji red v družini in na širšem zgodovinskem ozadju srednjeveške Francije. Drama je skladno s svojo žanrsko pripadnostjo liturgično strukturirana. Nasprotno ima tridejanka *V prelomu poldneva* izrazito avtobiografsko ozadje in eksplicira Claudelovo erotično problematiko: preizkušnja greha, ki jo doživi avtorjev alter ego Mesa, privede do spoznanja o nujnosti fizične distance med žensko in moškim. Podobno strukturo osebnosti kot fatalna ljubica Yse ima tudi Lechy Elbernon iz tridejanke *Zamenjava*, kjer pa se izpostavi tudi njuno nasprotje: ženska, ki moškega vodi k Bogu. Zlasti v – formalno najzanimivejši – prvi drami pesniško strukturo odločilno sokonstituira simbolika. (Vanessa Matajč)

Branko Čegec: EKRANI PRAZNINE. Zbirka Plexus, Naklada MD, Zagreb 1992. Vseprisotna prvoosebna ednina pesmi Branka Čegca ne govori o emocionalnem manku niti ne prestavlja drže ekskluzivistične zazrtosti subjekta samega vase in pogleda, ki bi prezirljivo zrl podse, ša manj gre za stanja nekakšne izoliranosti. Srečujemo se z občutljivimi seizmogrami potovanj subjekta, ki je prenehal potovati, ki si je filme in slike že ogledal in knjige prebral, ki glasbo lahko posluša ali pa tudi ne. Vse to se zgošča v jazu in umešča v doživljanje fragmentov vsakdanjosti. John Barth, Priročnik za vsako žensko, Amarcord, Hollywood, Wim Wenders, Marcel Duchamp, Woodstock, D. H. Lawrence, Karl May, Uspenski, Fritz Lang, Slike z razstave, Metropolis, Ingmar Bergman, Marc Chagal, Andy Warhole, kokakola, Handke, Brodway, Moskovski cirkus, Himalaja, ZZ-Top, Levi's. Minljivost ne vzbuja negotovosti ali vrtoglavice, še manj strahu, melanholija ne pripušča otožnih tonov. Fragmentarnost ne označuje razbitosti in izoliranosti segmentov bivanja – nasprotno, s svojim izpostavljanjem na videz minornih trenutkov nam pomaga pri sestavljanju sveta. Branko Čegec je pred *Ekrani praznine* izdal štiri knjige: *Eros-Europa-Arafat*, *Zapadno-istočni spol*, *Presvlačenje avangarde* in *Melankolični ljetopis*, slovenski bralski publiki pa je dobro znan iz časov, ko je urejal revijo in istoimensko knjižno zbirko Quorum ter tudi pri nas priljubljen, a žal že pokojni časopis za kulturo Oko. Trenutno je zaposlen kot urednik v založniški hiši Mladost iz Zagreba. (Aleksandra Rekar)

Lev Detela: DUH IN TELO. Založba Mihelač, Ljubljana 1993. Lev Detela je doslej izdal pet izvirnih pesniških zbirk. Nekaj izbranih pesmi iz njegovega dosedanjega knjižnega opusa je v uredništvu Toneta Pavčka pred kratkim izšlo pri založbi Mihelač.

Njegovo poezijo prevevajo temna metaforika, resigniranost in obup ter včasih "baladna mistika religije". Kozmopolitska razgledanost, tiha sprijaznjenost z usodo (ki nam jo avtor ponuja na povsem nevsiljiv način), obvladovanje rimanega in prostega verzca, to so v kratkem glavne odlike te knjige izbranih pesmi. *Avtoportret*, str. 96: "Poženi kolo v ogenj in temo, zgrabi meč in šestilo, nastavi glavo pod padajoče nebo, vrzi se pod kruto rezilo." *Duh in telo* je povsem dostojen izbor in hkrati kronanje dosedanjega ustvarjanja tega vsestranskega avtorja. (Jurij Hudolin)

Vlado Garantini: ZLAGANI RAJ. Dolenjska založba, Novo mesto 1993. Garantinijev pesniški prvenec prinaša petdeset pesmi zelo komunikativnega branja. Avtor je v svoji knjigi "biograf" tipičnih značilnosti zasavskega kraja. Čeprav so pesmi v svojem svetu in motiviki formalno dodelane, se Garantini ves čas otepa klišejev in "ženskega patosa". V knjigi skoraj mrgoli verzov in besed, kot so: "Plima in oseka, iskanje zvezd, zeleno, borni svet ..." ali: "Le od daleč, le od daleč te lahko občudujem, nedosegljivo ozvezdje." Te poezije, ki nastaja in pripoveduje o "obrobbju", bodo veseli bralci, ki imajo literaturo za "popoldan". Knjižico je z akvareli opremil Zlatko Rudolf. (Jurij Hudolin)

Eileen Goudge: VRT LAŽI. Prevedla Sonja Berce, zbirka Oddih, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1993. Napet in tekoče napisan roman je kot nalašč za sprostitvev in oddih. Dramaturgija zgodbe je izpeljana še na meji možne verjetnosti, katere izhodišče je začetek romana. Trenutna, usodna odločitev glavne junakinje namreč usmeri potek dogajanj, ki (ra)združuje romanekne osebe do kaotično povezane odvisnosti, nad katero vlada uvodna skrivnost. Dogodki bi se lahko razvili tudi v lastno destrukcijo, ker pa je to roman za oddih, se zgodba konča z napovedjo razrešitve temeljnih problemov. Zaplet izhaja iz človeško povsem razumljive slabosti junakinje, zato njenega usodnega prestopka, ki vodi do tragičnega zapleta, bralci ne obsojamo pretirano. Morda bi lahko oporekali le junakinjini nedoslednost in neodločnost, ki podaljšujeta agonijo nevednosti njenih najbližjih. Vendar se v odločilnem zasuku in razpletu odloči tako, da delujejo življenjske izkušnje sojunakov, povzročene z njeno sebično odločitvijo, kot nekaj pozitivnega in odrešujočega. (Sonja Juvan)

Marko Kravos: SREDI ZEMLJE SREDOZEMLJE. Založba Mihelač, Ljubljana 1993. Ob petdesetletnici tržaškega pesnika Marka Kravosa je izšel izbor njegove poezije iz dosedanjih desetih zbirk. Gre za sproščeno poezijo bridkega posmeha s široko percepcijo od osnovnih eksistencialnih težav do političnih travm in celo bestiarija. Kravosu se prepogosto dogaja, da je v svojem satiričnem verizmu neiznajdljiv in banalen. Čeprav je v svoji poeziji večinoma "pozitivno nastrojen do življenja" in nam ne teži s "klasično" morbidnostjo, to vsekakor še ne more zagotoviti "kakovosti" te nič več in nič manj kot osrednje poezije. Edino, kar ponuja ta izbor, je tole vprašanje: ali je res, da si poprečen "zamejski" pesnik laže privoščti knjigo od marsikaterega "boljšega" domačega avtorja? (Jurij Hudolin)

Zvonko Makovič: PRAH. Zbirka Plexus, Naklada MD, Zagreb 1992. V deveti pesniški zbirki Zvonka Makoviča se srečujemo z neizmerno vztrajnim spraševanjem o bivanju, to iskanje pa se ne zaustavlja pri stanjih jaza, ampak ga skuša umestiti v predmetnost. Jazu vsekrog išče nove lupine, ki bi lahko predstavljale dom, kjer bi bil ta čas lahko spravljen, kjer ne bi bilo nelagodnih preostankov, štrljenja, neskladnosti. A vendar, kot da se mu to ves čas izmika, vseeno pa ne preprečuje vedno novih iskanj. Vzrok tega potovstva kot da leži v velikem dvomu, ki onemogoča dokončen odgovor – v negotovosti glede samega obstoja subjekta. V vsaki novi pesmi se trditev iz prejšnje izkaže za nepravilno ali vsaj nezadostno, Veliki iskalec zlahka pozabi na prejšnje napore in se napoti za novimi možnostmi. Zvonko Makovič na zagrebški filozofski fakulteti predava moderno umetnost, poleg poezije objavlja še kritike, eseje ter študije in dela s področja umetnostne zgodovine. (Aleksandra Rekar)

Tim McGirk: GALA: DALIJEVA PREGREŠNA MUZA. Cankarjeva založba, Ljubljana 1993. (Zbirka Bios. Prevedla Stanka Rendla.). Pod žgečkljivim naslovom nam avtor v maniri populističnega novinarja predstavi biografska dejstva ekscentrične soproge Salvadorja Dalija. To pa je, žalibog, tudi edina tehtna plat knjige. McGirk namreč ignorira vse možnosti, ki so jih pred njim razvile bodisi znanstvene bodisi literarizirane biografije; ves kontekst umetniških ali filozofskih ali političnih ali tudi religioznih pokazateljev smeri, gibanja in časa, ki mu opisovanci pripadajo, da ne omenjamo niti obravnave resničnih vplivov življenjske sopotnice na "ustvarjalca velikih del" – to naposled zahteva že naslov teksta. McGirkova strast se usmerja k trivializiranim nemoralnostim zakoncev Dali na "levoročno" odpravljenem ozadju nadrealističnega gibanja. Tekst je zanimiv z drugega vidika: psihološko nastrojeni bralec lahko v njem opazuje avtorjevo prehajanje od konzervativnega sodnika do komaj skrite mazohistične fascinacije nad nimfomansko zlohotnostjo Dalijeve femme fatale. (Vanesa Matajč)

Fahrudin Nikšić: PISMA Z JUGA. Založba Didakta, Radovljica 1993. Hercegovec Fahrudin Nikšić je obseden z erotiko. Tako bi lahko na kratko in hitropotezno prilepili pesniku, ki sedaj živi na otoku Molatu, posebno nalepko in njegovo pesniško zbirko *Pisma z juga*, ki je izšla v dvojezični verziji, zabrisali tja nekam med druge knjige. Vendar ne; *Pisma z juga* bomo potem, ko smo jih enkrat prebrali, z vso nežnostjo in z vso ljubeznijo položili na tisti del naše knjižne police, ki nam je najbolj dostopen, ki nam je najbolj viden, ki ga imamo skratka nenehno pred očmi. In po njej bomo nemara še nekajkrat segali. Nikšičeve pesmi, ki jih je v slovenščino prevedel Andrej Arko, so rezultat pesnikove erotične zavezanosti okolju, ki ga obdaja in v katerem živi. Da ne bo pomote; ne gre za slepo poveličevanje vsega, kar je na Molatu oziroma okrog njega, ne gre za slavospeve olivam in smokvam, temveč za svojevrstno čutno in duhovno dojetje vseh tistih najmanjših tresljajev "atmosfere", ki jo otok, otoško življenje, življenje na otoku, oddaja. Nikšičeva *Pisma z juga* tako rekoč kar kličejo po tem, da bi mu odpisali. (Tadej Čater)

Josip Osti: SARAJEVSKA KNJIGA MRTVIH. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1993. Prevedel Jure Potokar. Naslov te zadnje, dvojezične pesniške zbirke Josipa Ostija nas sicer spominja na imena ezoterično-mističnih besedil, a hkrati že vemo, da beseda ne bo tekla o misteriju zagrobnih preobrazb; Ostijeve sarajevske pesmi govorijo o umiranju samem. O trenutkih, ki se iztekajo v uničenje pesnikovega rojstnega mesta, in o smrtni stiski njegovih prebivalcev. Ostijeva zbirka izpred treh let, *Barbara in barbar*, nam z vseskoz radoživim in afirmativnim glasom spregovarja o ljubezni, najintimnejšem človekovem doživetju. V tem kratkem obdobju se je zgodovinski, s tem pa pesnikov bivanjski svet tako spremenil, da je napisal to strašno inkantacijo kaosa in obupnega boja s smrtjo, ki jo doživlja tako posameznikova intima kot celota družbe. Pesmi *Sarajevske knjige mrtvih* na skrajno resen, pretresljiv in visok način govorijo o občečloveški, nacionalni, rodovni in osebni tragediji, v kateri se zgodovina in lastna preteklost izbrišeta in pesniku zato ostane le še "razbita slika sveta". Josip Osti doseže svoj namen v izrazito stvarnem, precej nemetaforičnem jeziku, ki kaže vso njegovo prizadetost s kruto realnostjo uničenja in bivanjske brezdomnosti. Ob smrti in trpljenju stopa sem seveda tudi Ostijev značilni optimizem; rušenje bo nasledila zidava in ljubezen bo pregnala sovraštvo. A poetsko visoki govor teh pesmi pogosto dvigne vsebino na simbolno raven univerzalnih podob; knjiga je tako tudi razdeljena – vse pesmi spadajo pod razdelek *Bela zastava*, le zadnja sodi pod istoimensko poglavje *Črne zastave*. V njih doseže *Sarajevska knjiga mrtvih* svoj vrh, saj knjiga mrtvih lahko govori le o kataklizmi, ki je pogoltnila neki svet. Hkrati je ta zbirka Josipa Ostija tudi radikalno, drastično pričevanje o trem, kako se lahko človeškemu bitju vsak hip zgodi, da mu postane življenje v poeziji zadnji delež avtentičnega bivanja. Uroš Zupan je zbirki dodal Josipu Ostiju posvečeno *Sarajevsko Elegijo*. (Matija Ogrin)

Slavko Pregl: POČESANE MUHE ALI ZELO ZAPLETEN PRIROČNIK O LEPEM VEDENJU. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1993. Knjiga govori "čisto za šalo in čisto zares o reševanju mladostniških zadreg, kadar ni povsem enotnih mnenj o tem, kaj je lepo vedenje." *Počesane muhe* so prežete s humornimi nasveti za vsak dan in vse priložnosti, ki najstnike marsikdaj navdajajo z dvomi in občutkom groze: "Kako se obnašati lepo?" Avtor odgovarja: "Na splošno se ve: lepo se obnašaš tako, da se lepo obnašaš." Sliši se enostavno, bolj ali manj zapletene situacije pa to postavijo na glavo. Ko zmanjka mladostne samozavesti in prepričanja, da ravnaš dobro in prav, lahko pride do prave obnašalske polomije: v odnosih s starši, sošolci, prijatelji, prvimi in vsemi drugimi ljubeznimi, pa še v kinu, pri mizi ... "Najlažje rešimo tiste težave, ki se jim lahko izognemo." Tako avtor – mi pa: ob neizogibnih težavah si je dobro pomagati tudi z dobršno mero humorja *Počesanih muh*. (Sonja Juvan)

Dr. Merril F. Raber in dr. George Dick: DUŠEVNA VITALNOST IN ČILOST. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1992. Avtorja v tem priročniku za podjetnike in poslovneže razgrneta široko paleto raznih duševnih preobratov, ki smo jim priča iz

dneva v dan. Skrbno narejene analize posameznih zapletenih primerov, diagrami interakcijske konvencionalnosti in pripravljenosti na sodelovanje s podobno mislečimi, govorijo o visokem znanstvenem nivoju napisanega priročnika. Kako doseči "duševno vitalnost in čilost", je vprašanje, namenjeno predvsem tistim, ki imajo svoje podjetje ali pa so inavgurirani v pomembno poslovno politiko. Zatorej se nam zdi ta spekter ljudi strogo profesionalen, narejen na način vprašanj in odgovorov, ki ga psihoanalitika obravnava v kratkem kurzu behaviorizma in relacije do zapisanega in/ali prebranega. Priročnik nas takoj pripravi za "akcijo"; na podlagi notranje izkušnje in čustvenih informacij, dezinformacij in orientacij na "reakcijo", na čutni doživljaj ali čustveni odziv nam skušata avtorja pomagati "obvladati" različne stresne situacije. (Rade Krstič)

Dimitrij Rupel: ODČARANA SLOVENIJA. Mihelač, Ljubljana 1993. Knjiga, ki je zelo diskretno (le v katalogizacijskem zaznamku) podnaslovljena kot "knjiga o slovenski pomladi in jeseni", predstavlja nemara Ruplova zbrana dela od začetka oktobra '92 do 12. aprila 1993. Iz avtorjevega računalnika so v knjigo natekli tako spomini kot priložnostni govori in (lastni in tuji) dopisi. Rupel je najzanimivejši v svojem prostodušnem, skorajda arogantnem obravnavanju sodelavcev pri 'projektu države', žal pa to razsežnost v knjigi pretirano izpodrivajo poskusi resnega, analitičnega pisanja, za kakršno seveda ni bilo pravega časa. Kljub temu izvemo nekaj zanimivih nadržbnosti, recimo tisto, da si pisec na vsakem potovanju kupi kako kravato. (Zdenka Hribar)

Tina Ruven: MOJE SU PJESME BOLJE OD MENE. Off line, Zagreb 1992. Poezijo mlade pesnice Tine Ruven smo doslej lahko spremljali v revijah Quorum in Rival, tokrat pa se predstavlja s prvencem *Moje su pjesme bolje od mene*. Taktilne in rahle podobe se usmerjajo k Njemu ter ponujajo sadje in slaščice, telo in obleke, v katere je odeto. Skicirajo in skušajo ohraniti trenutke, jim podeliti barvo in okus za tiste dni, ko bi sicer ostali nerazpoznavno zabrisani nekje v preteklosti. Če so te pesmi res boljše od pesnice, so takšne zato, ker niso zamerljive; so vedre in zmorejo lahkotnost, ki jo življenje tako težko spravi skupaj. (Aleksandra Rekar)

SLOVENCİ IN PRIHODNOST. Nova revija, Ljubljana 1993 (Zbirka Paradigme). Zbornik se navezuje na tradicijo novorevijaških državotvornih edicij. Zlasti na znamenito 57. številko *Nove revije* (1987), ki je zbrala prispevke za slovenski nacionalni program, pa na 95. (1990), ko ideja o samostojni Sloveniji ni več bivala na zgolj pesniški način. Ideja postane materialna sila takrat, ko prežame množice (Marx) ... Leta 1993 je razlika očitna: Slovenci imajo svojo državo. Tokrat triintriideset moških in eno (!) žensko pero razmišlja o malodane vseh področjih slovenskega družbenega tkiva: politični sistem, jezik, kultura, ekonomija, šolstvo, policija, cerkev, šport ... Kljub naslovnemu futuru je simptomatično (po svoje pa tudi zaskrbljujoče), da se večina prispevkov ukvarja predvsem s slovensko preteklostjo in sedanostjo. O tem, kam in

kako naj pluje slovenska barka, je zavezujočih odgovorov malo. Večina je "pesniško" abstraktnih ali pa omejenih s parcialnostjo svojega področja, ki bi ga lahko – pa še plačane so za to – obdelale tudi strokovne službe ustreznih ministrstev. Bo nekaj na Urbančičevih besedah: "Pisati ali misliti danes o celotnem stanju Slovencev in Slovenije – danes, ko vsakdo že vse o tem ve in pisari vse mogoče, ko časopisje sproti prinaša analize in prognoze strokovnjakov o teh temah – za kaj takega skorajda nimaš več ne spodbude ne volje, kaj šele tistega ognja, ki je za pisanje potreben. Zakaj je tako? To ni jasno na prvi pogled." (Ana Marija Hočevar)

Ivo Stropnik: SKRIVALNICA V OČESU: "ASIMILACIJA GRKA". Izdal Kulturni center Ivana Napotnika; Založništvo Šaleških razgledov, Velenje 1993. Zbirka Šaleški razgledi; 10. Spremna beseda Tadej Čater. *Skrivalnica v očesu* je druga samostojna Stropnikova pesniška zbirka. Prvo, *Podtalnica* (1991), so recenzenti označili za – sicer ne radikalen – modernističen pojav zaradi "izkušnje o nezadostnosti besed" kot "odgovora na srečanje s tišino" (M. Kos). Srečanja s tišino se na novi ravni nadaljujejo tudi v "asimilaciji Grka", kot srečna vdanost zrenja bivajočega, ki se razkriva z jezikom; kot "slišnost" na ozadju tišine. Zbirka je najbrž prav glede na to "slišnost" pisana v obliki refleksivne nagovorne lirike, pri tem je najpogostejši nagovorjenec izpovedovalčev "Ego", čeprav to ni edina možna smer govora. Deveti od desetih ciklov pesmi, *Vodeničar*, ki se zdi najbolj homogen (zaradi čvrste osebne eksistencialne pozicije je zbirka tudi sicer zelo koherentna), pa tudi najbolj "delfski" cikel, sodbe o "minljivosti"/večnosti" in "vrednosti" posreduje v sentenčnih govorih vlog oziroma oseb, ki s svojim bivanjem nastopajo v nekakšni usodnostni drami. Konstantna paradoksalnost bivajočega je smrt, ki jo živi s svojo živostjo, človek tudi zavestno, nosijo v sebi. Ton Stropnikovega govora je umirjen in tudi s sintezo, racionalno – metaforično strukturo, priča o spravljenosti s paradoksalnostjo. Eksistencialno samospraševanje o poziciji pesnika in jezika v minljivosti in večnosti hkrati utemeljuje redkost ljubezenskih pesmi. "Ljubezenska" je po svoje celotna zbirka, saj lirski subjekt vzpostavlja pravzaprav erotično razmerje do vsega bivajočega, ki ga s svojo poenotenostjo vklepa vase. Razkrivanje, "slišanje", zrenje, ki takšno pesniško pozicijo omogoča, pa utemeljuje tudi umestnost podnaslova: "asimilacija Grka". (Vanesa Matajč)

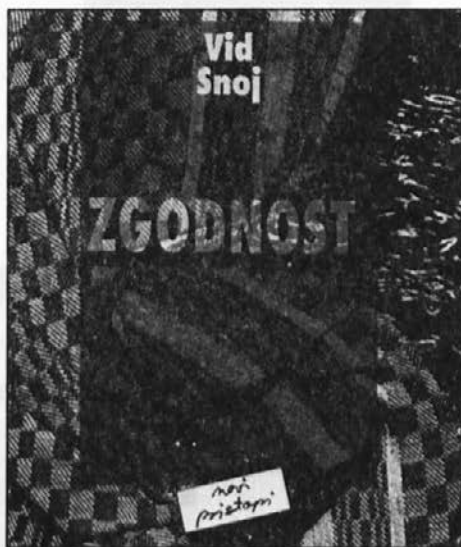
Franc Šetinč: ZBOGOM, JUGOSLAVIJA. Zbirka Družboslovje, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1993. Ob poplavi ministrskih in političnih spominov je prispevek Franca Šetinca pomemben, saj so drugi pisci spominov očitno začeli s svojo eksistenco šele nekje okoli leta 1990. Naš avtor pa je v okvirno zgodbo pisanja odstopne izjave z mesta člana predsedstva CK ZKJ in vtisov z vožnje v Vojvodino napaberkoval malone vse, kar se mu je na tem svetu lepega in manj lepega godilo. Tako se srečamo z avtorjevo mladostjo na hrvaški meji, učnimi leti, prihodom v neprijazno zimsko Ljubljano, trgovsko in inšpektorsko dobo, novinarsko kariero in končno

družbenopolitičnim delovanjem, ki bralca privede prav do osvobodilne vojne leta 1991. Franc Šetinc nam bo ostal v spominu kot nadvse prijazen gospod, ki se je udeležil prenekatero seje, kongresa in pisanja sporočil za javnost, ni pa pretrgal stika z domačimi logovi, naravo in predvsem z delovnim človekom in občanom. Brez mastnih ovirkov, zato pa z morjem pretresljive patetike. (Tone D. Vrhovnik)

Jasna Vombek: OBRISI STVARI KOJE DOLAZE, Samozaložba 1992. Mlada mariborska pesnica je v svojem samizdatskem prvencu zbrala dvaindvajset pesmi, ki se intertekstualno navezujejo na pesništvo Pessoae, Kaporja, Hesseja, Šerbedžije in še koga. Prostor, ki ga skuša ujeti Vombekova med omenjenimi imeni, je poezija samote, bolečine, minljive ljubezni, hrepenenja in skoraj patetične nostalgije tiste vrste, ki jo asociiramo s toplimi večeri na jadranski obali. Vse to, povezano z utrinki bežne (nežne) spolnosti, ustvarja specifičen sentiment, ki terja skrbno izbiro izraznih sredstev. Ob prebiranju mehkih kadenc nekaterih najboljših pesmi lahko jasno vidimo, zakaj je Jasna Vombek za zarisovanje stvari, ki prihajajo, izbrala (presenetljivo dobro obvladan) hrvaški jezik. (Polona Hribar)

"Vprašanje je zdaj, ali to, kar je spesnjeno v pesniški besedi, vselej pomeni samo obrat znotraj metafizike ali pa se kdaj v resnici odvrta od nje. Kajti le takšen obrat nas iz odvrtačenja od metafizike utegne napotiti na dolgo pot vračanja k tistemu zgodnejšemu od nje same. Prisluhujoč pesniški besedi, smo tedaj lahko na poti v zgodnost."

(iz avtorjevega predgovora)



V knjižni zbirki **Novi pristopi**, ki jo izdaja revija **LITERATURA**, je pravkar izšla **Zgodnost** Vida Snoja. Knjiga (obseg 141 strani) prinaša poglobljen interpretativni spopad s pesniškima opusoma Kajetana Koviča in Nika Grafenauerja, hkrati pa opozarja na vrsto vprašanj, bistvenih za usodo poezije v (post)modernem času.

Cena knjige v knjigarnah 1400 SIT, za naročnike **LITERATURE** samo 1000 SIT. Naročila: Založba Mihelač, Koseskega 25, 61000 Ljubljana; tel. 332-030.

N A G R A D A
 v
MARJAN ROŽANČ '93

za najboljšo slovensko esejistično zbirko,
 ki sta jo podelila založba Mihelač in Dnevnik
 na Volčjem gradu 26. junija 1993



pokrovitelj prireditve

BTC d.d., Ljubljana

sponzorji

Skupščina občine Sežana

Magistrat International Ljubljana

Ivan Biščak, Vojkov dom na Nanosu

M
 MIHELAČ



