

PROBLEMI

LITERATURA

Enotni nemški književni prostor
(Botho Strauss, Günter Grass, Bodo Morshäuser,
Gerhart Roth, Hans Carl Artmann, Peter Handke)

7-8

Majhne zgodbe

- 3 *Zdravko Duša*
- 5 *Igor Zabel*
- 8 *Andrej Blatnik*
- 11 *Milan Kleč*
- 13 *Tadej Zupančič*
- 15 *Igor Bratož*
- 16 *Zlatko Zajc*

Pesmi

- 18 *Štefan Remič: Tri iz črne faze*
- 22 *Iztok Osojnik: V trebuhu morskega psa*
- 31 *Andrej Lutman: Besnedenje, Molitev Luciji*
- 34 *Tomaž Šalamun: Štiri vprašanja mejanolije*
- 41 *Primož Jovan: Pesmi*
- 44 *Rade Krstić: Med obema kazalcema*

Enotni nemški književni prostor

- 48 *Botho Strauss: Mladi mož*
- 54 *Günter Grass: Podgana*
- 59 *Bodo Morshäuser: Slepica*
- 63 *Gerhart Roth: Samogovor*
- 68 *Hans Carl Artmann: Začetnice ladijske zastave*
- 73 *Peter Handke: Kitajec bolečine*

Eseji

- 81 *Marko Juvan: Imenovanja odsotnosti – »Imena smrti« Aleša Debeljaka*
- 89 *Aleš Debeljak: Fenomenologija zapora*
- 96 *Jean-François Lyotard: Odgovor na vprašanje: kaj je postmoderno?*
- 104 *Leslie Fiedler: Prekoračimo mejo – zapolnimo vrzel*
- 116 *Tomaž Mastnak: . . . neizrečena dobrot, da nam usta niso več zavezana . . .*
- 125 *Vid Snoj: Štirje kvarteti T. S. Eliota*
- 140 *Marko Crnkovič: Modrovanje o posmodernizmu in metaromantiki v 14 slikah*

Prevod

- 154 *Walt Whitman Pesmi*

Šola kreativnega pisanja

- 171 *Pogovor z Josephom Hellerjem*

Front-line

- 177 *Roth/Peršak/Vogel/Pavič/Snoj/Jukič/Woolf/Castaneda/Hugo/Mozetič/Singer*

Prejeli smo

- 189 *M. Stefanič: Pa vzroki nacionalizma?*

UREDNIŠTVO

Andrej Blatnik, Miran Božovič, Aleš Debeljak, Mladen Dolar, Branko Gradišnik, Milan Kleč, Peter Kolšek, Miha Kovač, Dušan Mandič, Tomaž Mastnak, Peter Mlakar, Rastko Močnik, Rado Riha (v. d. odgovornega in glavnega urednika), Iztok Saksida, Marcel Štefančič jr., Jaša Zlobec, Igor Žagar.

SVET REVIJE

Miha Avanzo, Andrej Blatnik, Mladen Dolar, Miha Kovač, Peter Lovšin, Rastko Močnik, Braco Rotar, Marko Uršič, Jože Vogrinc, Jaša Zlobec, Slavoj Žižek (delegati sodelavcev); Pavle Gantar, Valentin Kalan, Duško Kos, Vladimir Kovačič, Lev Kreft, Sonja Lokar, Tomaž Mastnak, Jože Osterman (predsednik), Jure Potokar, Rado Riha (delegati širše družbene skupnosti).

Sekretar uredništva: Izok Saksida

Naslov uredništva: LJUBLJANA, Gosposka 10/1

Uradne ure: Torek, od 17. do 19. ure

Tekoči račun: 50101-678-47163, z oznako: ZA PROBLEME

Letna naročnina za letnik 1986: 800,00 din, tujinci pak povrnejo nam z dvojno mero

Oblikovanje in tehnična ureditev: Jure Kocbek

Izdajatelj: RK ZSMS, Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava: Simčič Milan

Tisk: Ogrizek Boris

Naklada: 1300 izvodov

Cena te številke 600 din

Rokopise vrnemo le proti ustreznim, za obe strani sprejemljivi nagradi.

Kulturna skupnost Slovenije podpira revijo denarno, po sklepu republiškega sekretariata za kulturo in prosveto št. 421-1/74, z dne 14. 3. 1974, jc revija oproščena temeljnega davka od prometa proizvodov.

Majhne zgodbe

Zdravko Duša Čas

Rabiji so pred koncem starčki, ki nekam zazrti čebļjajo po ves dan prek glav svojih vnukov. Drug čez drugega brbljajo s piskavimi glasovi in zapisujejo črna znamenja na papirje ter od strani, spod čela gledajo, koliko se že tresе sosedu roka. Ponoči, ko vse potihne in ne morejo spati, se jim odpre leva stran, tema se ulije iz nje. Skoznjjo se bližajo mrzla, trda čela in rablji jim drdrajo tih roženkranc, jagode se usipljejo kot iz mitraljeza, besede se ne vzdignejo v krik, temveč postajajo začuda še tišje, skorajda klečeplazne, le njihov rafal se gosti. Ampak mrzla čela so neomajna in rablji morajo do jutra spoznavati, kakšno tišino so delali, ko so tulili v zgodovino.

Pokrajina po bitki

Če bi kdaj prišlo – z vrha, od kdove kod – in bi razgreblo pajčevino in prah ter posvetilo s sivim stožcem po hribih, zaplesalo po grapah, zatipalo po oknih, bi videlo tu spodaj betonsko sive in bronasto črne štrline. Vsa pokrajina je na gosto posejana s kulturnimi objekti novejšega datuma. Nekoliko podrobnejši opis nam razodene, da gre za manjše in preproste tvorbe, včasih kar kamne, surove, neobdelane, samo z vklesanim napisom in rdečo zvezdo, ali za večje kupe kamnov, pogosto štrkljastih prodnikov, največkrat zloženih v tri piramide (srednja je najvišja), pa za bolj ali manj surovo rezan, včasih tudi gladko brušen granit ali marmor. Koder so geometrijskim oblikam dodane še človeške figure, so vse po vrsti grobo klesane in uvite v značilen krč, bodisi da usločeno telo poganja v zrak pred sabo, v napad, ali pa pada, zadeto, v večni spomin.

Glave so trmasto zadržte in zrejo nekam v dalj, kot da vidijo Čas.

Afazija

U ovoj priči ne treba nipošto menjati ni jednu jedinu reč, ni oduzimati ili dodavati zareze i tačke te ispravljati reči ni kada postoji opravdana sumnja da se u njima javljaju greške. Jer, ko zna šta se utislo u svet* baš u onoj grešci i zašto se ona baš na onom mestu pojavila. U procesu afazije um se raspada a – kako kod raspada uma često biva – pojave koje to izaziva rado se doimaju kao nešto što nema nikakvu vezu sa onome što se stvarno dešava. pa se tek kasnije (a najčešće uopće nikada) protumači pravo značenje.

* Ne zna se, da li je na ovom mestu ispisana prava reč ili se, možda, radi o grešci. Postoji, naime, mogućnost, da je prava reč zapravo **svest**.

Igor Zabel

Lise na steni

Ne vem, kaj naj vam rečem. Niti tega ne vem, kaj naj počnem. Že dolgo nisem bil tako brez volje. Če sem čisto odkrit, se mi ne da niti odgovarjati niti kar tako pripovedovati, ampak se sam silim v to. Priganja me nekakšen občutek dolžnosti; govorim si namreč, da moram nekaj početi. Sicer bom navsezadnje čisto otopenel in samo še zijal v lise na zidovih. To namreč v zadnjem času počnem. In spim. Spim tudi veliko. Zato najbrž ni čudno, da sem ves zmešan. Se recimo zbudim, mislim, da je že jutro, se pripravljam, da bi vstal, pa je šele deset zvečer, čas, ko sem prej navadno hodil spat. Takrat imam občutek, da sveta nekako ne razumem. Če pa se zbudim popoldne, po dveh ali treh urah spanja, v takih primerih navadno ves zmešan tavam po hodnikih, zanaša me sem in tja in copati mi cvilijo ter tleskajo po mrzlem cementnem tlaku. To je največ, kar še zaznam. Ali pa sploh ne vstanem, pač pa obležim v postelji in gledam lise na steni.

Ponte dell'accademia

Beneška Akademija lepih umetnosti je ozka, vendar zelo globoka stavba. Zaradi svoje obsežne in dragocene zbirke spada med najpomembnejše evropske galerije. Akademijski most pa je precej neugledna lesena zgradba. Po njem neprestano topotajo ljudje. Velika bruna se stalno tresejo in po malem škripajo. Nekateri prihajajo gledat mojstrovine beneške renesanse. Drugi odhajajo utrujeni in polni vtisov. So pa tudi taki, ki gredo samo na drugi breg. Čez Veliki kanal vodi namreč le prav malo mostov.

Tisti pes se je zataknil ob oporno konstrukcijo mostu. Bilo je zelo zanimivo. Takrat sem namreč prvič videl takega utopljenega psa. Ležal je na hrbtu in vse štiri tace je imel uperjene navzgor. Bil je čisto napihnjen, kot dlakasta in mesnata žoga. Ležal je na valovih in nihal skupaj z njimi. Bil je navaden pocestni cucek, črn, malo pa tudi rumen.

Pastorala

V službo se odpravim malo pred osmo, tako ravno še ujamem avtobus in vem, da lahko pridem pravočasno. Med protestantsko cerkvijo in Kolizejem je široka plitvina in drevesa okrog so obraščena z bršljanom. Nad Župančičevo in nad Gosposvetsko leži jutranja megla po kotlinah. Zrak je svež in po travnikih naokrog se pasejo ovce. Megla je redka in blaga in napoveduje sončen dan.

Megla

Kadar praviš, da imaš glavi polno megle, se spomnim, da je po nekaterih teorijah tudi sonce nekak ogromen žareč plinast oblak in da ni v njem nič drugega kot veliko razbeljene megle.

Mežikanje

Ko sem sedel na balkonu, je prišel mimo balon, ne zelo visoko, malo nad terasami sosednjih stolpičev, ampak zato pa kar hitro. Najbrž je tam zgoraj pihal močnejši veter, ki ga mi nismo čutili. Včasih se je tudi kar obrnil okrog svoje osi. Bil je na pol srebrn in na pol neke nedoločene temne barve. Nekaj časa sem gledal za njim z balkona, potem je to postalo nerodno, zato sem šel v kuhinjo in ga opazoval skozi tisto okno. Kmalu je bil že zelo daleč in zelo majhen, razen tega pa je začel v meglo in včasih v njej za trenutek kar izginiti. Potem je bil še manjši in potem sem mežiknil. »Oko se ovlaži, svet izgine.« Tako pravi Sartre. Ko se je svet spet pojavil, je balon že izginitil iz mojega vidnega polja in za zmeraj odšel iz mojega življenja.

Poglavje iz Dantejeve biografije

Če se vam zdi, da je nova, se motite. Iz desetega stoletja je in tukaj se je zgodilo nekaj, pri čemer je sodeloval Dante, ampak se na žalost ne spominjam več, kaj je to bilo. Vsekakor pa ima slavno zgodovino.

Precej na koncu prostora, že za oltarjem, je v temnem kotu vitrina. V njej so angeli na baterije v beli in vijoličasti svili, ki prikimavajo in se priklanjajo. Osvetljeni so od spodaj in povsod po vitrini je veliko zlata.

Potem je padla bomba na sredo ladje in smo morali vse skupaj na novo zgraditi. Zato vas mogoče malo moti, ker ste navajeni na počrnelo opeko in obrabljen les. Ampak pomislite – ko je Dante še hodil po teh prostorih, so bili prav taki, še skoraj novi.

Okrog stavbe je prazen jarek, v njem je samo pesek in med njim nekaj papirčkov.

Impresija – sončni vzhod

Vsa vrata so odprta, vsa stekla, vstavljena v litoželezno ogrodje, so umazana, tla so mokra in mokre so tudi smrdeče ribe, nakopičene na stojnici. Strop je visok, mreža železnih nosilcev pa enakomerna, pod steklom se kopičijo kapljice vode na siru, na sivem oplesku pa majhni cvetki rje. Kako je zunaj vse rdeče in kako sem se enkrat zbudil zelo zgodaj zjutraj in sem videl, da je za okni vse rdeče; bilo pa je res zelo zgodaj in takoj sem spet zaspal, tako da potem nisem čisto zagotovo vedel, če si nisem tega sploh izmislil.

Andrej Blatnik

Odlomek iz istoimenske zgodbe

Recimo, danes sem odpiral pisma. Saj ne, da v njih ni mogoče prebrati prav ničesar, ampak vendar: popisati bel list, ga preganiti, vložiti, zalepiti ovojnico po robu, čitljivo izpisati, kje me je najti, oblizniti lepljivi zadek tiste drobne nazobčane sličice, in potem neko dobro znano število korakov do zabojčka – je vredno? Samo zato, da rečem: danes sem odpiral pisma.

Zgodba o času

Desetletja so minila hitro kot komaj kaka sekunda, osuplo ugotavlja, ko fantiči, s katerimi je nekdanj poganjal žogo, v zateglem brisu postajajo obledeli starci. In meje, ki si jih vseskozi videval neizmerljivo široke, so ti z vsakim dnem ožje in že ti grozijo, da te stisne, se milo kara. In z roko zamahne, da bi ustavil, da bi pregnal te ožine; poglejte, otroci, pokaže vzgojiteljica v dvojice nanizanim vedoželjnim malčkom, ta prijazni starček v pozdrav vam maha. Pojdemo k njemu?

Nedeljska kosila

Milijan Krec

Novoletna čestitka

Nekoč, še pred vojno, so k moji babici, tako se spominja, hodili na kosilo generali, dobri prijatelji mojega deda. Ti časi so minili, dosti časa je minilo. Današnji generali se ne menijo za družabna nedeljska kosila, sedijo v pisarnah in dvigajo telefone, zdi se, da sploh ne vedo za mojo babico in njeno znamenito polnjeno raco. Razumljivo je, da ob taki ignoranci moja babica ne more brezskrbno pričakovati naslednje vojne.

Legenda o vojni

zate, JLB

Legenda pripoveduje, da je poveljnik poražene vojske podal poveljniku zmagovalcev obe polovici na kolenu prelomljenega meča z besedami: »V tej bitki smo izgubili več, kot ste vi dobili. Zato vendarle mislim, da ste vi poraženci in mi zmagovalci.«

Njegov poslušalec je pripisoval te nasprotujoče si besede zmedenosti oficirja, ki ga je strl poraz. Zgodovina je skrbno zbrisala njuni imeni, zbrisala je čas in deželo, naši odločitvi je prepuščena razsodba, ali se je vrli vojščak motil.

Junič, pizda ti materina. A se spomniš, kaj sva se menila. Takoj ti bom povedal. Nel sem iz trgovine. Naj veš, s čim. Sedela mi je polifona punčka. Vprašala me je, koliko je ura. Povedal sem ji. Ampak ta punčka se je tako zanimala zame, da tudi jaz nisem mogel drugače. Tako me je nacektrnilo, ko sva bila je narazen. Obrnil sem kovak in ji sledil. Premišljeval sem, kje ima ta punčka očeta in mater. Kje stanoje. Toda kaj sem doživel. Punčka je vstopila v svoje stanovanje. Toda čim je vstopila v svoje prostoro, se je spremeniła v sedemdesetletno starico. Ja, Junič, pizda ti materina! To je bila ta ista deklica. Kako me je ljubila ta starica. Štirideset let sem bil mlajši od nje. Vse je potegnila iz sebe. Samo leta je izgubila. Ni pristala na mojih tridesetih, temveč jo je v zanesenosti zavrnilo na pet let. Junič, pizda ti materina. Kaj delava? Ta ljubezen je premočna. Zbral sem se za tebi nekaj vstic. Ne bom več govoril. Poskusiš sem.

Njena zgodba

Ko se ji zazdi, da že vsi spijo, se zazre v ogledalo. Meglico z njega izbriše. Nek obraz jo tiho, zresnjeno gleda. Zdaj je, kar je, si reče. Ta vlak ne ustavlja na postajah, da bi človek izstopil, in ne spreminja smeri, vsak ima svojo karto, svoj sedež, tudi tisti, ki mislijo, da se skrivajo pred kondukterjem. Ko prideš, pač prideš, držimo se voznega reda.

Apologija

In kaj, reče On, kdo me sodil bo za to zmoto?

Milan Kleč

Novoletna čestitka

Božidar je eden izmed tistih, ki budijo upanje. Kot knjiga je, ki jo imamo vedno pri roki. Drugače pa prevaja. Vedno znova me prav gane, ko ga že totalno pijanega hote ali nehote povprašaš, kaj bo počel tisti dan. Odločno ti zatrdi: Prevajal bom! – Pripravljen se je stepsti, čeprav komajda še stoji na nogah in je sploh tako daleč od prevajanja, kot da ne bi znal nobenega jezika. Takšen je Božidar. Takšen prisrčen. Prevajanje pa sem omenil zaradi nečesa drugega. Svoje nagnenje je odkril povsem slučajno ali pa tudi ne, ker ga je do tega pripeljala pijača. Kot je zatrjeval, kako gre prevajat, tako se je nekoč s strahovitim mačkom zarekel, kako ne bo v tisti deželi nikoli več spil niti kozarca. Ker je bil mož besede in dejanja, se je držal tako enega kot drugega, zato pa je vedno bolj pogosto uhajal v tujino. Samo čez mejo je prišel in vse mu je bilo dovoljeno. Popival je in že če si je hotel kaj naročiti, se je moral seveda naučiti jezik. Saj vemo, kako to gre. In tudi v tujini se je prebudil in se z neznosnim mačkom zaklel, da ne bo popil več tam niti kapljice alkohola. Držal je besedo, zato pa je moral zopet prestopiti mejo. Tako je obšel ves svet in nazadnje prispel tudi k nam, kjer veselo nazdravljamo. Med potjo se je naučil vse jezike in z lahkoto prevaja, kadar mu je do tega. Bojim se samo, da se ne bo kdaj zarekel in skrušen objavil, kako se ga ne bo več napil na tem svetu. Lahko si predstavljate.

Volitve

Junoš Miklavc, pizda ti materina. A se spomniš, kaj sva se menila. Takoj ti bom povedal. Šel sem iz trgovine. Saj veš, s čim. Sledila mi je petletna punčka. Vprašala me je, koliko je ura. Povedal sem ji. Ampak ta punčka se je tako zanimala zame, da tudi jaz nisem mogel drugače. Tako me je naelektrilo, ko sva bila že narazen. Obrnil sem korak in ji sledil. Premišljeval sem, kje ima ta punčka očeta in mater. Kje stanuje. Toda kaj sem doživel. Punčka je vstopila v svoje stanovanje. Toda čim je vstopila v svoje prostore, se je spremenila v sedemdesetletno staro. In, Junoš, pizda ti materina! To je bila ta ista deklica. Kako me je ljubila ta staraka. Štirideset let sem bil mlajši od nje. Vse je potegnila iz sebe. Samo leta je zgrešila. Ni pristala na mojih tridesetih, temveč jo je v zanesenosti zaneslo na pet let. Junoš, pizda ti materina, kaj delava?! Ta ljubezen je premočna. Zbral sem se za teh nekaj vrstic. Ne bom več govoril. Poskusil sem.

Tadej Zupančič

Teden

Upanje, da. V razredu je zavladala tišina. Gospod Tate je ni motil, ampak je počasi začel prižigati pipo. Stephen ni vzdignil oči. Bilo je neprijetno mrzlo pomladno jutro, oči je imel še zmeraj slabe in so ga ščemele. Zavedal se je, da je doživel neuspeh in čeprav so odkrili, kaj da je bilo, torej, da so sedaj vsi vedeli, kako malo sta vredna njegov duh in okolica, po kateri se je navadno gibal, je za vratom moral začutiti ostri rob zavihanega in obrabljenega ovratnika.

Um.

Noč

Recimo, Stumm von Bordwehr je prisluhnil: »Kreten in idiot torej nista isto?!« je vprašal. »Ne, to je medicinsko nekaj različnega,« ga je poučil zdravnik. »Zanimivo,« je rekel Stumm. »Takah reči v navadnem življenju sploh ne odkriješ!« Clarisa je hodila od postelje do postelje. Zabadala je oči v bolnike in jih napejala do skrajnosti, ne da bi mogla le količkaj razumeti te obraze, ki se niso menili zanjo. Ob tem ji je usihala vsa domišljija. Generalu se je medtem zazdelo, da je videl že dovolj »bebecv«, in isto je domneval o Ulrichu, pogledal je na uro in rekel: »Kje sva pravzaprav že ostala? Izkoristiti morava čas!« In noč je sila primerna za to. Nekoliko nepričakovano je začel: »Nikar torej ne pozabi, prosim: Ulrich se ne more vezati na zbijanje šal o Fridenthalu, ki vedno tako radovedno opazuje.«

Mo.

Rešitev

Oziroma, danes je spet zelo jasno: tega, da si v svojem življenju odpovedal, tega se ne da pokopati, in naj še tako dolgo poskušam, se iz tega ne izmaknem, od tod ni mogoče zbežati. Ampak ves zmeden si od tega: drugim se zdi razumljivo samo po sebi, da nimam pokazati nobenega drugega življenja, in potemtakem imajo tisto, kar sprejmejo nase, za moje življenje. Vendar tisto nikoli ni bilo moje življenje! Samo kolikor vem, da nikoli ni bilo moje življenje, lahko tisto sprejemem nase: kot razumevanje za to, da sem odpovedal. To se pravi, da bi človek moral biti zmožen brez kljubovanja prebijati se skozi zamenjavo pri drugih in pri tem igrati vlogo, ne da bi sam sebe pri tem kdajkoli zamenjal s tem, vrh tega pa bi moral imeti nekakšno bolj trdno oporo od te, ki je tako zmakljiva. In kaj je, ta opora?

St.

Kuga

Še vedno: ko se ustavi Zakleta ladja v kakšnem pristanišču, odideta kapitan in prvi častnik na kopno; s seboj imata kar nekaj mošenj denarja in tudi papirnati denar, ki je v obtoku v tem pristanišču – in ves ta denar je namenjen samo temu, da ga zapijeta vrag in hudič. Takrat se veliko govori o prevarah, zločinih, roparskih pohodih in kugi. Predvsem o kugi.

St.

Igor Bratož

Metafora

Hommage à R. Brautigan

»Ko rečemo ‚gelo steklenice‘, je to – kot nas učijo jezikoslovci – nujna metafora,« je poučil prisotne, ki so prišli, da ga odpeljejo iz sobe, kjer je iz človeka, ki mu je prerezal goltanec, hladnokrvno iztočil nekaj litrov krvi. In vse življenje.

Brainy's Final Blues

Hommage à William Tenn

»We three – Me, Myself and I – were absolutely shocked when they told us we must think about life much more seriously.« That's what he said when they finally came to take him to a certain institution.

Pomladni mrak

Škočka v topli dlani. Drevo, strela, dimnik in nebo. Ogledanje pticov in otrok. Sence se korakoma poseljujejo. Obroč okrog glave. Se plazi hladni večer. In trisa piči so odleteli domov. Nalga na firi se preresvija k počitku, naj ji bo za prihod. Zima se umika iz debele, počasi razpreta svojih zaklenih vrtače se zainije. Spet je pomlad. Pa prišla bo poljeje. Pa viden bo spet. Pa zima enkrat mogoče ne bo. Če bi bil bogat bi prezimoval v toplem kraju, kakor kakšen pič bi se ohušati, ki je preklenjen za en čas na svoje rojstno mesto. Oni v skatnatih domovanih se zagnajo na svojih stop. Že je temno, sonce je zama zašlo. Prič tam peljati stvari, za prihodne torka, ki mi pomijo pero.

Zlatko Zajc

O hroščku

Trezen se ves čas sprašujem o miselnosti, pijan še nase pozabim. Tako, sem nekega večera, hudo mačkast, gledal nekaj po televiziji. Se mi naenkrat nekaj zaleti v glavo, kot kamenček ali kaj. Se zdrznem kot strela in v naročje mi pade majhen rdeč hrošček. Nisem mogel verjeti, zakaj sem se ga tako ustrašil. Prijel sem ga in pogledal od blizu. Res je bil. Najprej sem ga mislil vreči skozi okno pa se mi ni dalo vstajati, narediti nekaj korakov in okno odpreti. Spustil sem ga v pepelnik, nekaj trenutkov pozabil nanj, ko sem otresal cigareto, sem ga videl kako leži na hrbtu in miga z nožicami in se matra, da bi krilca razprostrl. Da bi njemu in sebi olajšal trpljenje, sem ga s čikom do smrti osmodil. Ležal je tam v srebrnem pepelniku, med sivim pepelom in belimi čiki. Kasneje sem šel spat in s težavo v moro zaspal. Sanj neprijetnih se je tisto noč kar trlo, ena izmed njih pa je bila množica zelenkasto-zlatih hroščev, malo podobnih drekobrcem. Deževali so hrošči v neki čudni dolini po mojem prestrašenem telesu. In kokoši so v tropih vračale majčkene ovčje trope s paše, v staje domov. Potem pa so jih z ostrimi kljuni žrle pod večer. Naslednje jutro, bil sem kar zbit, sem takoj pomislil na hroščevo maščevanje in ga v enem blisku prosil za odpustčanje.

Še vedno ko se ustavi. Zaletu lajca v kakšnem pristanišču, odlična kapiten in prvi častnik na kurno, s seboj imata kar nekaj mošenj denarja in tudi papirnat denar, ki je v obtoku v tem pristanišču – in vsi se denar je namenjen samo temu, da ga zapuče vrag in hudé. Takrat se vsiiko gevarji o presarrah, zločinah, roparskih palcih in kugi. Predvsem o kugi.

Čau.

Enkrat proti večeru septembra

enkrat proti večeru je bilo, v začetku druge polovice septembra, ob času, ko se pred nočjo vreme naenkrat razjasni, ko z mirom v samemu sebi lahko človek reče: oh, kako žalosten večer, miren in tih. Sem sedel zunaj na terasi in gledal v streho razrito pa nekaj premišljeval in misli mi je vleklo kar na vse strani. V trenutku, ko je vse kazalo na to, da bom pregloboko zabredel v premišljevanje, je priletela na beli rokav moje srajce čebela. Malo prej sem videl na sončni lajšti eno otovorjeno čebelo, ki se je vračala nekam v svoj čebelnjak. Za hip se je spočila in potem odletela. Te prve sem se spomnil, ko sem zagledal ono drugo čebelo, ki je sedla na moj rokav. Jesen se je oglašala in potem tiste čebele zvečer in premišljevanje, vse se je naenkrat zgodilo. Videl in spregledal sem čebelo, ki je v krogu plesala po rokavu. Bila je to lačna čebela, čebela s slabo vestjo, za katero sem natančno vedel, da je cel ljubi dan nekje lenarila ali celo spala. Da, najbrž je zaspala, ker je narobe ocenila dopoldanske kaplje dežja. Čebela ni bila normalna. Z njo se je dogajalo nekaj nenavadnega. Nisem se je mogel otresti. Potem je padla na tla, na cement. Dal sem ji svoj prst, da je zlezla nanj. Potem sem jo dal v samokolnico, ki jo imam tam na terasi. V njej je nekaj zemlje, gozdne, nekaj plevela, dve samonikli akaciji, vrečka kurjega gnoja, nek prazen lonček za cvetlice, nekaj čikov in še kakšne drobnarije. Tja sem jo spustil, čebelo, sam pa odšel do zvezka in vse to zapisal.

Pomladni mrak

Školjka v topli dlani. Drevo, streha, dimnik in nebo. Oglašanje ptičev in otrok. Sence se korakoma podaljšujejo. Obroč okrog glave. Se plazi hladni večer. In trije ptiči so odleteli domov. Muha na šipi se pripravlja k počitku, naj ji bo za to noč. Zima se umika iz dežele, po nespremenjenih zakonih vrteče se zemlje. Spet je pomlad. Pa prišlo bo poletje. Pa jesen bo spet. Pa zime enkrat mogoče ne bo. Ko bi bil bogat bi prezimoval v toplih krajih, kakor kakšen ptič bi se obnašal, ki je priklenjen za en čas na svoje rodno gnezdo. Orli v skalnatih domovanjih ne zapuščajo svojih sten. Že je temno, sonce je zares zašlo. Prej sem polagal stvari, za prijazne uroke, ki mi gonijo pero.

Pesmi

Štefan Remic

Tri iz črne faze

ČRNO NAD BELIM

Štefan Remic, 1986,
kombinirana tehnika;
zelo težka senca na platnu
in listu papirja – Problemi št. 7/86

brezmadežna bela podlaga,
ki me spominja na goro,
gora, ki me spominja na rezervat
s trumo oblakov, na kolonijo
koz v objektivu: na usta,
odprta za dež, ki ga ni –
v glavah se meša, ko bredejo
noge po mrtvem rokavu,

panično strižejo bela ušesa,
namesto vode zaslišijo moro.
sol solz, ust belih zadnjo večerjo,
zračni vrtinci sušijo.
varuh si lastna lica otira,
v burnus odet, in že ga ni,
ker je odrinjen iz vidnega polja,
na samem, na mrazu.

desni in levi rob platna
si kažem, prepadna robova,
na sredi, nad jadrom,
gavranova črta
poteka. vidim oko:
črna leča in veka, ki blisne
nekako tako kot zaslonka.
vsakič je nekaj zaznamovano,

to vidim na belem,
ne vidim drugačnega smisla
kot tebe in mene,
grakanje slikam in pot, ki zaprta
potiska pastirja do desne
in čredo do leve,
zato da bi v dušah, tujih
in bližnjih, to ponovljeno –

se kaj ostanje v ozračju
in trgajo prvi v okolju,
počuden delnika, ki ga je zbil
sodni sumci, da se pišči
sveje sence kot vazon zaljubljen
grd kakor črna papirnata rola,
vrteti na suho, zaplahuta

kakor usta, nipo loveča,
čisto se sekajo pari v ozračju,
ki zanje sprostiti vol ne
razločiti trzka, ki bi naj bil
tudi pier vinoknih nosilci
bratov in sestri, je nedolžen,
ko se izgubijo nad ocean,
kam kaže roka stvarnika,

že ne varno, ki sem skrilen brez kvil,
črn in tudi prozoren,
kot bi hotel povedati to,
da sem neokončan,
kater me bo videl, me bo
dopeljal, zakaj letna žalost
ga bo osvobodila, kdor me bo
slišal, se bo ustrašil,

zakaj grenko besedo bo
legovoril vsak, ki jo šla skorenj
razvina svetloba, tako,
pač večer, se bo zdel sam sebi sam,
vsak bi zaupal besede
o mehanskemu percu ali naravnost
gor pod nebo, še najboljši
odločitev bi se oglašil,

GEVARD

Dizajnirano 1977.

Št. 24 2 x 75 cm.

izdava Moderna nauka izdava

Murci savremenosti umetnosti Beograd, 1977

izma snu tavatina je
pod memo, ti je ne vidil
zvede so modre, ti jih ne
vidil, ko šiba zlejo

preplavilo k tom, kaj modri
glavinec upala in z njim dan,
koliko kmunov je preperelo,
ki sem se jih dotaknil,

koliko tri je zadnje zapelo,
ko jih ne šiba

iz natejenceg kčila so zapje
ki s tmov opoznih varje
za mojim odzivom, vsaka pomeni
on yhod, eno od notnih ran.

raz in avr pavana so,
ki sem se jih dotaknil.

izvokoneg stene nos

je nad memo in ti jo vidil,
breztonni so taki zemlje

zmenoj in zila, ki dije
obtem ostan, kdama vzmet
poč vsako uro caska,

proteljivo gov zacija
kot travna parka, ki ne uplino

je mi, tudi najhiti

veter in ti jo vidil.

samo moje telo je,

ki vlna, ki zanesljivo upje

ve drugo, kar šiba

in vidil, ti je caska

in grozni glas, in glava

ki nagne se in ki ušine

GEPARD

Dieter Asmus, 1972,
sitotisk, 54,5 x 72 cm,
razstava Moderni nemški realisti,
Muzej savremene umetnosti Beograd, 1977

širna suha ravnina je
pod menoj, ti je ne vidiš.
zvezde so modre, ti jih ne
vidiš, ko šibke zletijo
preplašeno k tlom, kjer modri
glavinec ugaša in z njim dan.
koliko kamnov je preperelo,
ki sem se jih dotaknil,

koliko grl je zadnjič zapelo,
ko jih ne slišiš.
iz nataljenega stekla so kaplje,
ki s trnov ognjenih visijo
za mojim odrivom. vsaka pomeni
en vbod, eno od nešteti ran.
rana in avra gavrana so,
ki sem se jih dotaknil.

brezkončna stepna noč
je nad menoj in ti jo vidiš.
brezšumni so trki zemlje
z menoj in žila, ki bije
obema enako. udarna vzmet
poči vsako uro enako,
potrpežljivo gori zenica
kot travna bakla, ki ne upihne

je nič, tudi najhujši
veter in ti jo vidiš.
samo moje telo je,
ki vlada, ki zanesljivo ubije.
vse drugo, kar slišiš
in vidiš, ti je enako:
in gromki glas, in glava
ki nagne se in ki utihne.

HELP LET MEE OUT OF HERE

Joe Zucker, 1977,
akril na platnu, 152 x 243,8 cm,
zbirka Sydney and Frances Lewis,
Richmond, Virginia

poslušaj, kako se obrobljeno
sekajo ceste v ozračju
in trgajo prsi v okostju,
podoben dežniku, ki ga je zbil
zadnji sunek, da se tišči
svoje sence kot vanjo zaljubljen.
grd kakor črna papirnata roža,
vržen na suho, zaplahuta

kakor usta, sapo loveča.
ceste se sekajo gori v ozračju,
ki zanje spomin več ne ve
razložiti izeka, ki bi naj bil.
tudi ples vinskih mušic,
bratov in sester, je nedoumljen,
ko se izgublja nad ocean.
kam kaže roka stvarnika,

če ne vame, ki sem akrilen brez kril,
črn in tudi prozoren,
kot bi hotela povedati to,
da sem nedokončan.
kdor me bo videl, me bo
dopolnil, zakaj lastna žalost
ga bo prebodla. kdor me bo
slišal, se bo ustrašil,

zakaj grenko besedo bo
izgovoril. vsak, ki je šla skozenj
rumena svetloba, tako,
pod večer, se bo zdel sam sebi sam.
vsak bi zalučal besede
o mehanizmu peres ah naravnost
gor pod nebo, še najbolj
oddaljen bi se oglasil.

Iztok Osojnik

V trebuhu morskoga psa

Pejt, greva, čez Ljubljano
ti in jaz, tolikokrat, da sva pozabila
 platane in vrabci
 v desetih minutah, čez mesto
pozabila
temu se reče mesto
Vrhnika center, noč svojo luč
 ne mikelandželovski soj, obraz Madone
ne konstruktivistični krči transmodernizma
 črni cmoki
 alkemistične smole, mučno, ostudno
strahotna perverzija, vendar živeti moramo, opiti
razpraskani, kastrirani s socialističnim prahom

Okna, da jih spregledava
 okno nad balkonom
ali neko drugo; pomeni, pomeni, pomeni
Okno, ki ima dovolj moči, da se pojavi stari Japonec
v pošvedranih čevljih, Samo
okna cvetovi, okna pizde, okna
kaznilnice, marmor

Ostanejo robniki, drevesa nad Ljubljanico sence,
spomini na goljufije iz okupacije, danes drvenje z
Neoplanom, obračuni, aviokarte
 včeraj sunyata, lepe besede v očeh
lepih žensk, nikoli do kraja vnet
Maroko kot dežela, ki jo običeš
dovolj pogumen in dovolj trgovca z dušami, samo to
vse ostalo je zavito v tišino in čudeže neba, zemlje

Zmerva pločnike, ne študija o kanalizaciji, ali,
 analiza natalitete podgan, slučajen dotik
 dveh rok, ko počí med zvezde in se zamaje svet
raztrga želodce in familije, preruka slike z
aluminijastimi okvirji po galerijah, kjer vedo
nekaj o Boticelliju, pa kaj.

Golem se vrne potr in krvav in odrasel, obup
in vzdržljivost hranita Vrhniko in deli starih
mojstrov, po slamici cuzajo Coca Colo, driska,
tolikokrat neopevana v resni literaturi

jajca, napeta od subtilnega revolta
svojo korenino namaka med jezik in zobmi, v
noči, v pesniški, ali mistični, ko se fasade hiš
posebno vlažno svetlikajo, v noči nas vseh, tako
oboževani, tako prikrivani,
proletarski, če hočeš, tretji svet

Cviljenje vetra na aluminijastih oknih, ravnodušno
priganjanje ure, da nama vre kri po venah
simfonije, katedre, bančne nakaznice,
narkotiki

razblinja Japonce in češnje, Rothko in podobno
sranje, vrabce, drobne, od kajenja porumenele prste

Ko senca drsi čez granitne kocke, v enakomernih
lokih, drip off (fuck off) technic, kot dež
po parku, kjer omladinci in omladinke, obupani od
ljubezni, med poljubi in cigaretami, Tokyo
ni grma za fukat, doma se po dva in dva stiskajo
v sobi s televizorjem in knjižnimi policami, prevodi
iz angleščine: It happens when not expected (the
flower blooms when you do not mind it), po ulici
iz moje pesmi in pesmi iz ulice
drhtiš, Sarajevo, zaustavljajo taksije, kdo so oni?

osamljen policaj umakne oči, kdo so oni? do
bolečine se poistovetiti z urami, ko ostanejo sami
ležiš na hrbtu in strmiš v strop

roka med noge, kako čudno, kako
razumljivo, hkrati nerazumljivo, razžarjeno
med prevrnjenimi muslimanskimi nagrobniki
ali se lahko napijeva mesta, na stežaj
odprtega, vonj

težak in vlažen, po oceanu
zapirajo kafiče, pijani in prazni
za tem oknom Josip Osti piše svoje stihe
a so še štokrlje, zobatci in ples pri Obradoviču
reklama za vino in kruh
mesto te meri s koraki, obeliski visijo v nebo

v kafiču mrmranje, Dylan, dim, oči se svetijo v
parih

to poznavava, noči razkosane z golimi ulicami,
vlažna, podzemna gluhota, presunljive lise svetlobe
po fasadah, na pol osvetljen razcveten kostanj pred
mošejo, ure, razgrnjene po kaldrmi, asfalt

se stekajo v noro tišino, hkrati žalost
nasoljeno meso, globoko

ko ostaneva sama, auto zavije ne ulico Maršala Tita
tramvajske tračnice svetlikajo v divji simfoniji
to je najin svet, Sarajevo iz moje pesmi, vogali,
grmi, kako se pot skozi park zvrne čez hrib proti
Sarajki, muslimanski nagrobniki, muslimanski nagrobniki,
vsak kamen vsaj en Iztok v preteklosti, znova
bližina zvezd, ko nad naju pada nebo, temna gmota
Trebeviča s priprtimi trepalnicami, popikana z
razsvetljenimi okni, šop kart na mizi pred starim
Črničcem, vse zelo razmetano, do žameta in hripavega
krika, Miljacka. . .

močnejše od človeka in tam na robu tragičnosti, v
divjih orgijah noči, nahranjen do nespoznavnosti
za kratek čas utopljen v masi človeških preteklosti,
razgrnjen zemljevid, in dlan, ta, kot tramvaj
z odprtimi vrati zaustavi pred teboj, prazen . . .

v trenutkih strašne krize, brlizi paranoje
drobovina koraka izmeriti širino sveta, razbiti
nagovor končnosti, ne smrt, ta kamnit smehlaj, gotov
udomačen; pes se sprijazni s tujcem, gospodar
pijeva Canadian Club, za mano je štiritisoč kilometrov
Štefan, kristalen labod, kanape, kockar

ljube stvari skušajo našo vero v boge
in vendar, težko je z jasnim umom kot galeb nad
Dubrovnik

prej avion, oblepljen z etiketami hotelov, Budimpešta
kričim vate, fontane tesnob
boga sem lovil

od vabe ni ostalo nič, romarski kol, kotalke,
talent za produciranje nekoristnega zanosa
kup estetičnih črepinj

odrasla sva, zdrobljena v pogled in smrad
umazanija, kar s kamioni, Peng Kitajec, ob meni, z mano
ostali so štirje metri do zidov hotelske sobe
spomin na nekakšne rime, temni intervali užitka,
slepe pege v času, prazne, črne oči krapov v akvariju
ščij! ali ni to čudežno, blazno čudežno

ta udarec izriše obup, katedrale zedrhtijo s
kepami zemlje v ustih, goltaj, goltaj
zemlja nikoli ne bo navlažila glasilk, kljub vsemu,
želodec hripa
samo v besedah besede ne zmorejo izreči do kraja, in
ecce, samo v besedah izrekajo. Živiva med ljudmi! mesta
so polja, pamet je vetrnica, izmikajoče stvari
izmikajoče stvari, ulica drhti, oči tonejo vase,
vznik transparenta, kot nebotičnik
toda ko se obrnem sem tih in resen, kakšna sled
vdreti v oko, počí parket, mar je to orgija bralčeve
ljubezni

svet je vstopil vame, športna hala steguje moja
usta, moje noge asfaltna cesta, stranišče v
autobusu – razkošen sem, in lep, in anonimen
blazno dno, nikoli ni dovolj utapljanja
ne, za Iliado, ampak kaj pa je?

Cviljenje gum, cviljenje materije
Michelangelo, pittura nuova
zdržat govorigo, stonogo podzavedno, med
predpisi jo držat na špagi
Spat, bombardiran s programom radia Tuzle
noge spijo, oči spijo, noči sredi turističnega
biznisa, ki jih je treba prespat, kdaj
nek nor Kitajec iz tretjega stoletja našega štetja,
ne kitajskega

termoelektrarna, zunaj, znotraj, strašen
slalom na slonu, Citroen, stodvanajst kilometrov na uro
v ovinku, znotraj se razprede v bohotenju, rak verzov
materija z napetimi jajci cvili

kakšen shanti neki, garat na temnem robu duha
po svetu, zloženi v akvarij, spakirani v celofan, venci
spacetraveller, odkljukaš Tuzlo, odkljukaš Freuda
na dnu mreže resnic, kakšna luknja, Europejc, Europejc
materija trzne, hlipa, vračam se s piskrom za rože
noči so vedno širše od mesta in vedno nedokončane
še ena noč, še ena noč, narkoze
končaš v kakšni sobi, pišeš simfonije, neizvajane
del enviromenta, golo cviljenje
materije, železobetonska drevesa, za kockanje,

za gigantsko arhitekturo
zavračat karte, bombardiran z zvezdami, z radioaktivnim
dežjem, položit na mizo karte, odprte
od kod, od kod, od kod, od kod, od kod, od kod

ostala sama, šta ima, šta nema
ginekolog in fuzbaler se o slikarstvu zgovarjata
umetnostni zgodovinar z motnimi očmi belo vino pije
New York, Trst, Iskra in Lesnina, Benetton
skoz šipo gledata na števc nove Toyote
Camel ali Marlboro
Romunija, Kent Golden 100

od kod, od kod, od kod

tišina prazne sobe, prazne ulice, prazna mesta
prazne noči, vse na stežaj odprto, srebrno
in vendar se ne bom odvrnila od stavkov
novinarji, zagledani v ostanke prometne nesreče, med
Scilami in Karibdami stanovanjskih goljufij
zmerit s svojim telesom totalnost hotelske sobe
brbljanje uplahnjene kurca, Veliki Ston, soline

pocepana od utrujenosti na prekratkih rjuhah
prazno strmiva v tišino

presekana z gibi v sosednjih sobah
osamljenih teles, ki prisluškujejo gubanjem
teles v sosednjih sobah, oči uprte v strop
impotentne sanjarije o telesih v sosednjih

sobah

stkejo, zlimajo na isti postelji
nobenih strasti, most čez gluhotu, samo to
ponikalnice stavkov

ali še lahko prodajava svojo senzibilnost
in kaj ostane

slabe črke in raztrgane misli, tako slovansko
že kar svetovno

po ljubijih hotelov!
violinisti, boljši, slabši

po zalivu krožijo morski psi, hrana izobrazbe
kok ljudi fuka v tem trenutku, obsedenski ritem
producilne mistike teles

tudi o tem bereš, voyer, lase ti mrši
severozahodni veter

avto diha v vlago na parkirplacu
materija, materija, žaba tripa

sence, packe na steklenih oknih, smog
kljub temu, do mize, da napišem te stavke, strašna
radostna žrtev
zagazeš v lakoto, zmešnjava, drek

nesmiselne besede postajajo letališče, črtalo za
ustnice: podzemeljska železnica, je rekla, bele
ustnice

z nogami kosmatimi stegni, z jajci in kurcem
vrtnice v postelji televizijskega programa

obrne se, disident, televizor je prižgan, gori
gre iz sobe, televizor šprica po pojstli, u zid
vrne se, narkotiziran, televizor liže linijo
njene hrbta, strašne bambusove veje
vampir, vampir

med sencami, živiš, umreš, Marija, besede so
blesave, trmaste, resnične

lahko se zaneseva nanje, drkadžijo
Homer ob pol njih zjutraj pije slivovko s slavno
australsko pijanistko, stara španska borka se
steguje postaran tiger na žametu

moja jajca, moja jajca, revolucija, revolucija
ah, kakšen frišen zrak

zakaj sem tako žalosten

besede, semena za srca, drevesa za stoletja, ptiči
za gnezda, zdaj, brezdomci za stanovanja, molči,
ne izdajaj

koprive se majejo v blaznem valčku
ja Vronski, ti albatros

besede, prožen kol, da te vsekam po gobcu, slava poeziji

ker moj želodec drhti od zaljubljenosti, Milarepa

Tiger na rjuhah, tiger v besedah, besede v tigru
rjuha v tigru

estetika razfukana leži pred mano povožen maček na

autocesti, spet estetika, steklene kroglice

estetika ni povišana plača docenta Močnika na Faksu

estetika je urejen svet, Julio Iglesias

Rane se celijo strahotno počasi, iskre v očeh

sekunde, sekunde, raznese kosti, . . . , stojiš

sredi kuhnje, ne veš . . .

na zidu visi nevesta, estetika, gibs, gibs

notranja vzdržljivost ima prazna usta, mračne zenice

grafit, njive, besede vrtim kot bolo, v obratu

treščim v svoje zobe, barok, Ljubljana

sediš na mojem kurcu, napila si se, skozi moje oči

ti razpiha lase med zvezde, ližeš svetel premog

gluho, gluho, ta noč ima vlažne obrvi

srece, srece

proti levi, proti Medvednici, svetleč rob kože,

flourescentna podvezica, ko Lacan za trenutek

umolkne, presekan s pokom želodčne mreže

ta razmik zenic bova odnesla skozi čas, Plitvice,

pišeš. pišeš, kako pišeš. pišeš, kako pišeš, kako
bereš. Pišeš, bereš, drkaš, gledaš skozi okno,
pišeš, piješ, drkaš, pišeš, gledaš skozi okno.
Opisuješ.

Opisuješ operne pevke. Majhne ritaste, rade pijejo
belo vino, pesnikinje, španske borke, Francu klamfo
u rit, buum, še komu drugemu. Beograd je leglo
pizd, pizdunska prestolnica. Vsaka prestolnica je
pizdunska zalega lopovov. Volkovi poljubijo jagnje na
rit. Magna carta. Napišeš: jagnje prdne

To ni všeč niti Freudu, niti Močniku, niti Takashiju.
Med grmi, po ozki ulici, skozi visoko travo. S Hupom
nakajena ko slona. Tako je trpel Michelangelo zaprt
v Sikstinsko kapelo. Jebem ti trpljenje. Želodec
gnil od tega slovanskega sranja

Pišem: Ure tišine za vožnjo po morju. Nazadnje, k
sem vozil mimo teh streh, si me jebala na daljavo, vse
zavoham

pišem, berem, auto zakurblaš, metafikšn
ko ti odnese copate, bo literatura strašen zmaj Lado

Dalje: Napišem: Iztokija. Začutili smo močan auto-
biografski maestral.

Praznina, vprašaj. Odgovor, ne. Barok, barok.

Berem. Pišem. Serjem. Berem o ameriškem post
modernem fictionu. Ali poznaš Ronalda Sykomoro?
Ne poznam, je rekla. Bela rit, yoga in vse ostalo.
Kosti imam bele od kamnitega mraza Dioklecianove
palače. Spim, čakam, da se usirjem. Vzameš mikrofon
in rečeš: V roki držim mikrofon. Moje dlesni so
polne gnoja, sinusi cvrčijo od smrklja, beljakovine
se luščijo kraste, zobna ščetka mi pade v skretno
školjko, kihnem. Do I dare disturb the Universe?
Zato Iztokija, po svoje strašna stvar. Mogoče si
preskromen, je rekla. Kljub naglasu sem še vedno
Slovan. Tega ni vedla. To bo brano. Bzz – bzzzzz –
biip. Stala boš med knjigami, strmel bom vate,
iz črk hobotnice te z vseh strani polnim, žile.
V soboto dopoldne. Nič ne moreš. Vidiš, kaj si
naredila, trapa.

Ostati živ, nadvse živeti.

Resnično. živeti na robu temno zelene,

Ljubljana. Za to zeleno se je treba mučiti.
Včeraj me je obiskal Pirjavec. Bil je mrtev. Boli
ga kurac za literarno vedo. Futrajo ga s korenjem.
Pripovedoval mi je zgodbo o sladkosnedi miši. V
nedogled. Rekel sem mu – to sem namreč zagledal v
sebi: Most nad Soro, Škofja Loka. Toda dokler ni
pri mizi Li Poja, je vse skup kurac. Noge mi
smrdijo. Berem dalje. Na drugi strani oceana si,
izdajaš časopis, izmišljuješ si prospekte, svet
je majhen. Časopis, oblak na nebu, ščije, spreminja
se, če te ujame kumululus, zmrzneš. Vse to v časniku.
Bela volna.

zbiti, gosti stavki, ki se kopajo v lastnem soku
ljubim zeleno, mračno, temno do nezavesti, ko škripa
antracit. vplivi, vplivi, poteze nazadnje klecnejo
zaradi discipline očesa
leživa na operacijski mizi (šivalni stroj), dvanajst
noči se pase po nama kokr ženska, ki se da
slika bo končana jutri, zate
zame ni pokrajine
kar je več kot jaz, kar ostaja z imenom
(seveda te ljubim, molčeči, modri princ)

.....
Nek psihiater (82 let) je posvetil svoje življenje
proučevanju shizofrenije dalmatincev (psi)
Strašen verz
kaj vse je zares v fuku
Miliarde Fellinijevih filmov
Vse to gre mimo naju, kakšno razkošno
zapravljanje

Čolni v smrdljivem pristanišču
Van GooH v norenhauzu
Poznam hotelske sobe, za to
sem špecialist
prdenje mopedov pod oknom
premetavanje teles v sosednjih
sobah

rdeče vino
belo vino
uničen želodec
Parket na rakastem ksihtu
z mano je vse morje,

Split je Split je Split
zemljevidi so razgrnjeni pred mano, Piazza Santa
Croce v Firencah, palme v pristanišču

Thesaloniki

ni se težko odločit
ko pride do tega, se list odkrhne z veje
na vse strani se razčefukan želodec smeje
izložbe, kamioni težki

majhne ribe v akvariju

samota je govornica je samota
veje palme, zelena črta čisto ob robu slike!

to sem hotela reči, je rekla

ušla sem ji, je pomislila

samo hiše, kakšna tišina, samo ptiči, samo hotelske
sobe, recepcija

limonada po stoosemdeset din, čudno poceni

vše si zmešala. Lažje mi je pisati. Njene oči so
nekam utrujene

mirno opazujem, samo metulj, samo metulj –

to je že prenos

angeli padalci

MacLuhan napada

ostane dlan, zamenjam žarnico

v kopalnici

ortodoksni dolgčas

procesija samomorilcev, sloni z lovkami iz riti,

velike, zmaličene oči, sperma paranoje

sredi De Chirica, prekleto živčna si, Pavlova

ubijem Reagana, čisto prešvicana

o tem bova presodila midva, ti samo zdrži, molči

zelene, latinskoameriške živali

ljubila se bova

pod reklamo za Kentucky fried chicken

Konc je vedno umeten, kokr začetek. Pomešata se

paradižnik in šalamunovski sneg. Zmaga dežnik,

nebo je lisasto od plazu

Fleki na rjuh, rahlo udrt žimnica, skleda

konjunktiva, mera za človeka, namreč: takrat, kadar. . .

Nežni jezik zaljubljene ženske, koža

Sarajevo, Tuzla, Zagreb, Split, Ljubljana, maja 1986

Andrej Lutman

Besnedenje

I

Kravna ravan je ravnina prepolna krav.
Na kravi je kot na naravi, na ravni mleka.
Krava popolna mleka je narava prepolna leka.

II

Ledeno ogledalo je ogled dalo.
O, glej se in ogrej se v ogledalu!
Ugledal se je in ogrel ogledalo.
Ugled je dal led vogalu (ug!)

III

Prostor je prastvor prostosti.
Strop je strup za trop upov.
Prostor je obupal.

IV

pred redom je predajanje
dajanje trpi v dejanju
hoče v trpinčenje – pičenje
da postane pusta prepustitev
živo uživanje vdejanjenja

Molitev Luciji

I

Ujamem sij luči Lucije
v lij moje krotke nove misije,
ki mi ponovno sije:
na Lilijo – pizda: pij zdaj!

Pij mojo kri, ker si krvava;
pij moj krik,
da tvoj bikov rik
(ker nisi krava na karnisi)
preglasi glas polucije, kar si.

Kar nisi, naj visi! Najvišji.

Verjamem v jamo,
v tvojo živo rano,
ko gre moj glasen las,
moj lasten kratek glas
v žitek užitek teka.

6
Vas bom sestrelil! sestre šeste.
Vsako v ses in vsako vas bom
ustrelil s tremi sosljaji,
da stre mi vses.

Sestre, lil bo sok in v mahu
vsesal bom šest mahov mehkih smehljajev.

Šest mahov mehkih smehljajev bom sesal.

V mahu, sestre, lilo bo sokove,
da stre okove in strdi mi vses.

Vsako bom ustrelil,
vsako v ses s tremi sosljaji.

To vas bom sestrelil, sestre šeste.

Sarajevo, Tuzla, Zagreb, Split, Ljubljana, maja 1986

8
O, sem osel, smeh in sel
osmih mehkih mehov mahu;
kakšen pomen? takšen posmeh.

Osmi meh kiha noge snega s kostmi,
in kosmiči mahu in osel kiham: i-a!
Kos kosti mi v ustih tišči, da stik tik
ust prednost dá nosu
in stih mi je tih.

9
Dete ve za deve.
Zaznava, pozno spozna
pozo devete deve: smrti,
ki smrdi kot dete,
ko se v kotličku rodi – skoti.
Pazi! Voz, ki kot tič
ob ozki brvi drvi,
na sredi obtiči;
dete zardi in spoznava zadeve.

Iz ciklusa »Številke«

Tomaž Šalamun

Štiri vprašanja melanholije

NJEMU, KI MI JE PREPOVEDAL IME

Zrast. Razgnat nebo.
Teči v lokih in poplavah.
Vohat hrčka. Vohat hrčka.
Tu. Z rokami razkleniti gobec.

Imeti mehke sive lovke.
Zadušiti. Zadušiti.
Staviti enkrat za vselej na vse in
švistniti.

Cviljenje. Z nitko
prešepati rdečo maso.
Dihanje zgnesti iz gline,
ne da se več zbuditi.

In kri naj odteče kot
mehki vojački na smučeh,
ki jih več ne vidimo,
ker so jih požrla Vrata.

ustrelili s tremi sestriji,
da ste mi vsaj.
Sestre, ili bo sok in v miahu
vsaki bom šest mahov mehkih smehljajev.

Šest mahov mehkih smehljajev bom sem.
V miahu, sestre, ili bo sokova,
da ste okrove in strdi mi vsaj.
Vsako bom ustrelil,
vsako v ses s tremi sestriji.
To vas bom sestrelil, sestre šest.

KOLO

O, kot majhen kužek sem spal ne tleh
in se umival v oknu.

Tvojemu sladkemu srcu nisem verjel.

Zajtrkovala sva, ko si

dišal kot pramati ur in mi bil

smrtno nevaren.

Zavezal sem te.

Prepovedal si mi krasti konje.

Sami bodo prišli!

Sami bodo prišli!

In sem se obznil.

Samo ti si tu, da te žgem

in pozabljam, moja last.

Rušeče se mokre rjave hiše,

kako naj vstanem.

Kako naj spijem svoje požirke

v tem gostem, zastrupljenem

morskem zraku.

Sam si si zlomil oči in si izdrl

vonj s svojim hropenjem, s svojim

banalnim črnim stokanjem.

Briga te, kaj bo z mano.

TVOJA DUŠA SEM, TVOJA KOŠUTA

Požgal si me in me razmetal.
Požigaš me in trgaš.
V tvojih sencih je moj cvet, tiste
okrogle, tope krogle zemlje, ki na njih
umiram,
se na njih strjam.

Daviš me, da plodim zemljo, da izviram reke.
Drobni kolibriji so zagrnili sonce
od bolečine in slasti.
Ropar si. Jaz sem tvoj suženj pokoren,
hreščim od tvojega škornja.

Stopi, stopi, zdrobi, razvrednoti!
Naj se še drugi hrošči napijejo.
Naj vas zalijem.
Kompost sem, čisto na dnu, tvoj plen.
Tvoj ogromni, trzajoči imperij, ki me vališ
po rokah kot jagnje.

Ki me greješ.
Ki si me zrušil v verige žada.
Ki sem tvoj, samo tvoj, ki me držiš
v ustih med zobmi.

Trgaš me, kot so trgali Afriko od Indije.
Himalaja sem.
Dokler me ti gledaš, breg od mene.
Dokler me ti vohaš, breg od mene.
Dokler me ti ljubiš.
Zate.
Nem.

BRATI: LJUBITI

Ko te prebiram, plavam. Kot medo s šapami me potiskaš v blaženost. Ležiš na meni, ki si me razdejal. Na smrt sem te vzljubil, prvi med rojenimi. V enem samem hipu sem postal tvoj kres.

Varen sem, kot nisem bil nikoli. Si dokončni občutek zadoščenja: vedeti od kod je hrepenenje. V tebi sem kot v mehkem grobu. Režeš in prežarjaš vse plasti. Čas se vname in izgine, himne slišim,

ko te gledam. Strog si in zahteven, stvaren. In ne morem govoriti. Vem, da hrepenim po tebi, trdo sivo jeklo. Za en tvoj dotik dam vse. Glej, pozno sonce

buta ob stene dvorišča v Urbinu. Umrli sem zate. Čutim te in te rabim. Mučiš. Ruješ me in izžigaš, vedno. In v prostore, ki si jih uničil, teče raj.

JUNAKU NAŠEGA ČASA

Tvoja glava,
tvoje roke,
tvoji smrtno tenki šivi,
tvoja hoja,
tvoje steblo,
tvoj kristalni strašni glas,
tvoja teža in zločin umika.

Si: drgetaš od slasti.

Zlomiš, da se hraniš
in moriš, da lahko tiše,
bolj pobožno vonjaš
svoje bele like.

Blazni Saturn,
med veko in veko zanetiš požar
in potem odrineš in ne daš,
da bi se zrušil v plamen.

Smrt mi odteguješ
kot živali hrano.

MAMA, ROPAM!

Zmlel sem svoje preste, brate.
Vse besede sem razdal.
Roža v meni rase.
Otipava, zateguje sladko maso.
Boža, boža kamen.

Objet si.
Voda je poteptala, kar je bilo za
poteptati.
O goba prašnica.
Rana priprošnjica.
Zidaki, ne krčite se.
Tam, v podpalubju, nam še požigajo mornarje.

In ti: orel, veverica, košuta,
trikotnik vseh zvez, vseh stvari.
Ti si midva.
Najini so vsi ti beli biseri na nebu
v tvoji sladki in razprti noči.
Zarezal sem te v usta.
V križ.

Ki si me cružil v žerjav žada.
Ki sem tvoj, samo tvoj, ki me drži
v usah svojih zobovj.

Trgal me, kot so trgali Afriko od ledje.
Himalaja sem.
Dokler me ti gledaš, breg od mene.
Dokler me ti vohal, breg od mene.
Dokler me ti ljubiš.
Zato.
Nem.

ŠTIRI VPRAŠANJA MELANHOLIJE

Vem. Na vojsko greš in stopal boš po rožah.
V ustih boš imel prašna jabolka. Štel boš
korake. Zapomnil si boš vse kaplje, ki bodo
privrele izpod mahu. Sireno slišim. Kot roza

mašna pada čez goro, da vzkipi, razdraži tuja
hrepenjenja in črna težka prgišča tvojih za
srajco zatlačenih svil. Kmetje bodo teptali
grozdje z nogami, prepevali in se družili.

Ti ležiš z glavo na brodzaku in strmiš v
svoj veliki krak. Voda obrise razlušči. Ob
jablani ležiš, ob metrih in metrih razsekanih
debel, zloženih za zimo. Kje je tvoj zajček?

Kaj imaš v brodzaku? Zakaj žvečiš bilke?
In zakaj si žalosten? Senca je že padla na
dolino, za Bohinj je že odsopihal zadnji
vlak. Naj te sosed Furlan zloži na traktor

in zapelje v goro. Na sedlu se spočijta
in primerjajta barve: že čisto črnega in
ugašajoče modrine. Se še lušči koža s tvoje
kače, če te obsije pramen? Če strmiš v hosto?

SREČA SO TOPLI RAZLITI MOŽGANI

Kdor je zares v ljubezni zlit,
ne rabi neba, nebo lahko gre.
Telo začne v strašno tišino cveteti,
zidovi, stoli se prebudijo.

Tudi deli stvari so bili nekoč
človeški udi. O mili moj,
tvoj topel pritisk na moje sence
me tako boli.

V ris me buta. Zaziduje me
in razširja. Z ogromno
roko poklanja, seje v vedno bolj
kostno belino noči.

Tu smo začasno, izgubljeni in
nerodni. Kako hlapi teža, barva,
spol. Trga me v slapu. Bele kaplje
obstanejo, prebujene v granit.

Edino kliše je resničen. Razširjajo se
nosnice. Napadan in rušen, čaščen
in zlizan. Kot tisti beli, svetleči
deli kamna, ki so jih generacije

in generacije lizale iz ljubezni.
Dano jim je bilo častiti.
Dr sati po kolenih kot žuželke.
Hropsti od vsemogočne slasti Boga.

Primož Jovan

Pesmi

Na jesensko listje sneg,
vso še toplo, krvaveče,
kakor nohti in srce
pada tiho in skeleče.

V listju klije v grenko vodo,
grenko vodo iz snega;
listje toplo se razkraja,
dviga grenka se megla.

Kakor nerojena tema –
megla mehkih belih žil
prehranujem mrzle ustne
že pozabljenih strašil.

Šepetajo črne vonje,
vonje najmočnejši sli –
sneg in listje, plahe ptice,
grenka voda, bela kri.

FEBRUAR

Po tem pa dan, ko pada
zadnji pomladinski sneg
Toploji kot gniljaji
zapuščenih jabolk.
Dilek po lepi Vidi, po zamorcih,
ki pominjajo ledena veža.
In še praznina
okna v čas odprt.
Postane mehčiva,
jo raziskuje veter.
Strah poditi.
Ljube.

Tam na dobavi, ob mokrenju grmovja,
tam, kjer pomladni sneg najdeh žari,
listje jesenko pada na hlato,
listje, ki v utih greni.

Tiha je noč, vse pretekle so vrane,
z črnih peres se megla jim čedi,
poine so tvorja, poine iztenja,
temno dile jim narave oči.

So bore noge tibo privrle,
rožnate noge umirih ljudi,
da črne vrane so peti zapole,
prezent, ki dalec vozi?

So topice roke debila objele,
debla in smole, ki belo gorj,
da tortve vrane so polotale,
da spet žare že razpadle oči?

Tam na dobavi, ob mokrenju grmovja,
tam, kjer pomladni sneg najdeh žari,
veter pomladni je to v listju,
živon ga z časom doji.

FEBRUAR

Po tem pa dan, ko pade
zadnji pomladanski sneg.
Toplejši kot grižljaji
zapečenih jabolk.
Dišeč po lepi Vidi, po zamorcih,
ki potni grizejo lesena vesla.
In še praznina
okno v čas odpre.
Postane umrljiva.
Jo raziskuje veter.
Strah podiši.
Umre.

Tam na dobravi, ob mokrem grmovju,
tam, kjer pomladni sneg najdalj žari,
listje jesensko pada na blato,
listje, ki v ustih greni.

Tiha je noč, vse prezeble so vrane,
s črnih peres se megla jim cedi,
polne so zrenja, polne ihtenja,
temno diše jim mirne oči.

So bose noge tiho privrele,
rožnate noge umrlih ljudi,
da črne vrane so peti začele
pesem, ki duše rosi?

So tople roke debela objele,
debela in smolo, ki belo gori,
da mrtve vrane so poletele,
da spet žare že razpadle oči?

Tam na dobravi, ob mokrem grmovju,
tam, kjer pomladni sneg najdalj žari,
veter pokleknil je le v tišino,
tišina ga s časom doji.

Dovolj, dovolj je, če nikoli
me ne poljubiš več,
nikoli ni samo še enkrat,
nikoli je veliko več.

Nikoli je srce na snegu,
srce, ki se pogreza vanj;
srce, ki brizga rdeče vino
na zasneženost sanj.

Nikoli so zvonovi listja,
odmev, ki pada na srce,
in nanj se lepi, prisesava
kakor na sneg solze.

Nikoli je že davno rojen
neoplojeni čas –
ko v sanjah tajnih in prostranih
ne zdrkne z ustne glas.

Zato dovolj je, če nikoli
me ne poljubiš več;
nikoli ni samo še enkrat,
nikoli je veliko več.

Med nohte se mi vliži,
in pod veke jezik skrij,
dolgo, dolgo, kakor dež
v pomladno lužo, lij!

Besede rosne kot kondenz
na steklu tople grede;
naj koža se naguba v ustne,
zdiše oči v poglede.

In skozi hrbtenico
mi pridi do srca.
Močno ga stiskaj, da kakor grozdje
poči, polno pešká.

A njih zasadi vase.
Ne v srce, v dolino.
Da znova vzklijem, dozorim,
da stisneš me med stegni v vino.

Rade Krstić

Med obema kazalcema

1

Spati
onkraj živega.

Glagol
z molkom obuditi
in zajadрати v slepa predverja

besed,
ki jih ni.

2

Čez sledi
obležati in se ne ganiti.
Otrpniti globoko v svoji notranjosti.

Onemeti
v gluho noč
v srebro na vosku

vida,
ki slepi.

3

Ugasiti zrak.
Vreči najmanjši kamen
in skozi krog odlašati z dihi.

Misliti vodo,
ki pobira oblake
in pesek pušča na dnu.

4

Živeti.
Nedotakljivo
iz čaše natočiti.

V mrzlem snu
izstopiti iz svoje podobe
in skozi magnet razigrati

sozvočja
zlomljenih črt.

5

Snežiti.
Belo in brez ognja.
Na novo prekriti ves svet.

Odsevom
odpreti zrcala
v drugo dimenzijo molka.

6

Čutiti
več od črte.

Blizu loka,
ki pokrije obraz,
seči po najvišji veji.

Bloditi
onstran nečutnosti
skozi gozd.

Rob narediti.
Soočiti se s koncem,
ki ga ne more nihče razumeti.

Spoznati
platno in stroj
in neodtkano polovico.

Skrčenost
narekovati nitkam,
ki prosto visijo nad čelom.

Glagol

8
in zalkom obuditi
in zmiadovati v slepa preddiverja
Štrleti skozse.
Notranjost izpostavljati
luknjam, ki jih kleše misel.

Roke
zamenjati za gib,

breztelesen
za geometrijo
visoko letečih semen.

Imenica

9
v srebrno na vosku
Peti.
Skrbeti
za gosta, ki ne je

in ne pije.
Skozi tišino
pristavljati k ognju

Ustaviti zrak.

suhljad.
in skozi-krog odlašati z drži

Misliti vodo.

ki pobira oblake
in pesek pušča na dnu.

10

Sij vzeti
vodam.

Taliti
tisočleten odsev,
ki je pri gladini sveto

zadrhtel
v netopnih vokalih.

11

Ne v omami,
ampak v resničnem snu,
ki žilo prisili, da se razpoči,

jemati
svetinjice ur.
Modrozeleno kri časa,

navitega
v klobčič neba.

12

Biti stran,
kolikor dopušča luč.

Zunaj,
kjer ni sveta,
nadživeti lastne obrise.

Nehati
v temi, ki se ne pojavi
v nobenem snu.

Enotni nemški književni prostor

Botho Strauss Mladi mož

(odlomek iz romana)

»Zakaj si to naredila?« sem jo vprašal, bolj žalosten kot ne.

»Tako nesrečna sem bila s teboj,« mi je odvrnila, in to z žalostnim, zanjo tako neznačilnim tonom. Prizadevala si je, da bi vse skupaj zvenelo drugače – pa sva oba še kako dobro vedela, da se bliža konec te neverjetne ljubezenske zgodbe. In na to bi naj ne imel nobene pripombe.

»Ali se tako ravna s prijateljem?«

Bil sem presenečen nad čutnim, fantastičnim bleskom v njenih očeh.

»Želela bi si nazaj v naselje,« je nadaljevala. »Vendar ne moreva iti skupaj. Ne bi razumeli.«

»Vse kar veš o njej – sem ti jaz povedal.«

»Ja, in tega ti ne oprostim,« je dodala. In zopet se je razleglo tisto čudno hahljanje. Bilo je kot takrat, ko smo sedeli na terasi pred penzionom, bil je prijetno tople večer, jaz pa sem prebiral njen prvi prevod, saj jo je zanimalo, kaj da si mislim o njem. Samo to; in tako sem moral skrivati grenko razočaranje nad tem dogodkom, ko sem se že tako slepo in brezupno naduševal nad svojo sopotnico. Lahko da sem si vse narobe predstavljal, svoje veselje in svojo zmedenost, ki se je tako spreminjala v dobrohotnost, na katero je vedno lahko računala. Ta dobrohotnost pa je pomenila življenjsko pomembno nadomestilo za nekaj, kar bi lahko obnovilo tudi najino naivnost.

Pred mojimi očmi je uslužbenec v pisarni lahko mirno pospravil dobršen del vseh raziskovalnih nalog. Ko bi komaj kaj rekel, bi že pripominjal, da so te pripombe »neprimerne in nelogične«. Potem je imel že pripravljen izgovor, da je neki človek, ki je vedno znova hodil čez mejo, trdil, kako da nič ni mogoče. Seveda pa je šlo za tipičnega asimiliranca. Zanj preprosto velja, da gre za vpeljanega opazovalca, ki razume obvezno pozabljene pooblaščenke kot izginule interprete dogajanja. Svetlikajoče se glavice so se pozibavale natančno tako nemirno po pisanih, nejasnih smetiščnih izmečkih, kot sem sam razumel svoja poročila o naselju. Vedno znova, ko sem jih že ravno imel zadosti, je lahko dvignil kazalec in se poglobil v svoje trditve. »Občutili ste prav čudaški čas, gospod kolega« . . . »Ne razmišljate več demokratično!« . . . »Mislite na družbene demone!«

Njegova tehnika pripovedovanja je bila natančno takšna, da sem njegove kratke, prostodušne izpovedi lahko razumel kot globoke in takšne, da so se lahko nanašale na kogarkoli. To pa mu ni moglo biti všeč. Dolgo pripravljajoča se farsa bi se sedaj končno morala uprizoriti. Oziroma, morala bi se že končati, če nič drugega, z mojim neslavnim igranjem v njej. Vse skupaj pa mi je pomenilo dosti malo. Koliko bolečih dogodkov se lahko zgodi na služenju ene same kazni, ko se takole spreminjaš v oblaček! Zdaj pa je bilo to že daleč od mene, saj sem se lahko šel že samo popoli opazovalca, kateremu so bila namenjena tovrstna posvetila. Bilo je tako, da so se še ostali skeptiki lahko začudili. Ostal sem v Frankfurtu, najel sobo v cenemem penzionu nekje v Nordweststadtu in tam končal s tem velikim, grozljivim, dolgim in vročim poletjem. Potrpežljivo, čeprav ne brez raznih drugih zadržkov, sem se lahko začel ukvarjati z drugimi posli, ki so se razlezli kot podolgovati, vedno znova pulzirajoči valčki v prazni skodelici.

ŠE VEDNO KOMAJ SVETLI TRENUTKI

»Nedelja opoldne, ob dveh, prazna Vorgartenstrasse. Še vedno najbližja, najvarnejša pot od okna je kot igra z zrakom v tem zadušljivem in peklenskem zažigalju. Če sploh kjerkoli obstaja kakšno življenjsko vodilo, potem ga lahko pojasni samo neki moški, ki zdajle šepa proti kiosku. Danes navsezgodaj sem hotel poiskati kakšno senco za svoj avto. Kjerkoli. In, kot naročeno, nekaj ur kasneje sem se ustavil pred tem majhnim hotelom, kjer sem se imel ustaviti in tako je izpadlo, da si še osebno prizadevam za nekaj stvari. Opazil pa sem, da niti približno ne vem več, kje da sem parkiral tisto prekleto škatlo. Začel sem vse skupaj raziskovati in se odpravil v smeri, ki mi je pač najbolj ugajala. Tako sem se odpravil med stanovanjskimi bloki in naletel na nekaj spokojnih uličic, v katerih so na vročem soncu postavili razni avtomobili; samo svojega nisem mogel odkriti. Kadarkoli sem si nekaj prizadeval odkriti, me je to odkrivanje vedno znova pripeljalo v neznanе kraje – v, kot sem lahko opazil, **enkratne** pokrajine. Šel sem skozi čudne, z zelenjem poraščene kraje, dokler se končno nisem ustavil na poti, poraščeni s plevelom, raznimi gobami in drugo podrastjo. Ta pot je vodila k čudnemu teniške-mu igrišču. Rdeča gruščena tla je bilo komaj moč opaziti, saj so bila tu in tam poraščena z mahom, belih črt, ki nekako delijo polja na teniških igriščih pa sploh ni bilo. Oziroma, nekaj belega je bilo tam, vendar dvomim, da bi to lahko bile te

črte. Počasi mi je postajalo jasno, da sem odkril neko staro zbirališče za prosti čas. Spraševal sem se, kako dolgo bo še vse skupaj trajalo, hiše so gradili vedno bližje temu skriteму prizorišču, in te bodo pokopale to skrivališče in potem ne bo ničesar več . . .«

Človek ima samo en ton, svoj življenjski ton. Ne moreš se zmesi, čeprav poskušaš razne stvari, držiš se ga, kot bi to bila najpomembnejša stvar na svetu. Danes, ko sem zapuščal svoj majhni in vegasti penzion v Nordweststadtu, ko sem iskal senčno parkirišče za svoj avto, sem odkril skoraj neviden in skrajno čuden gozd. Postajalo je vedno bolj divje in temačno, potem pa se je pokazalo čisto zaraščeno teniško igrišče. Po dobri uri preiskovanja tega čudeža sem se odločil, da bom pustil to zgodbo, da se bom vrnil osem let nazaj in takrat sem se spomnil tega teniškega igrišča. Da, ta kraj sem že poznal, to se mi je že nekoč zgodilo. Moj bogpomagaj kje parkiran avto me je spomnil na nekaj stvari. Da, šlo je za neko celo »življenje«, ne moreš se zmesi, čeprav poskušaš razne stvari, držiš se ga, kot bi to bila najpomembnejša stvar na svetu. To traja tako dolgo, dokler še lahko nekako pravilno dihaš.

(Čista izmišljotina? Kot kaže – ne. Vsaj predstavljati si tega ne moreš, še posebej, ko se ukvarjaš z rastlinami ali čim podobnim, ki še tvojo nečimrnost razume kot pojav, kot kisle škodljivosti popolnoma izpraznjen svet. In takrat, neverjetno, a prepričljivo, ostaja samo še nekaj: uboga ironija.)

»Prijatelj moj,« je rekla z nedoumljivim poudarkom, s katerim je hotela pokazati, da gre za ljubezen, »opazila sem, da pri nas ne moreš delati, kot bi morda sam hotel. Ta hrup, saj te razumem! No, pa je do zdaj še kar šlo. Zdaj si del mene. Edino, kar bi še imela pripomniti pa je, da si ti prav prijeten spomin. Poleg tega pa: razen da si, kar si, nisi prav nič drugega. In edino, kar te je še ohranilo pri življenju, je dejstvo, da imam dober spomin. Spadaš samo v mojo krono. Ti si prišel v moj čas in ne obratno, tako da zdaj ne potrebuješ nobenega drugega bitja, da bi z njim kramljal.« Da, tako je bilo in razumel sem namig. Poudariti moram, da sem se z iglo njene sreče moral spoznati. Njene žrtve so bile, ko sem lahko razumel, pohajči, samotarji, umetniki, pustolovci, iskalci užitkov, pa tudi drugi, ne vem, poslovneži ali kaj takega. Vsi, domala vsi. Pustolovščine osamljenosti se tako končajo zmeraj pri njej. Nikoli ni sama prišla k žrtvam, vedno znova so žrtve prihajale k njej. Šlo je za potrjeno resničnost, in tudi nikogar ni bilo, ki bi to lahko razumel. V vsakomur je kakšna stiska, ki bi jo rad skrnil, dolgo skrival, vsi smo skrivači. Nekaj je bilo gotovega: žrtev mora vedeti, za kaj gre. Vse skupaj je izgledalo kot obisk seraja Topkapi, v katerem si lahko odkril silne sultanjine zaklade, ki so se še vedno kopičili in tako postajali resničnost iz tisoč in ene noči. Mero je stala tam, kjer se lomita preteklost in prihodnost, točno tam, kjer se razblinjajo sanje in kjer postanejo sanje resničnost. V tej hotelski avli je spominjala na prijateljsko in nasploh prijazno osebo iz kakšnih orientalskih zgodb; bila je sreča, da sem spoznal Mero, ki me je navdajala s takšnim pogumom in s takšnim navdušenjem. Tako smo sedeli in razmišljali; Bradati v svojem upanju na uspeh, Mladi v svojem domotožju, Sivi v svojem dvomu v mišljenje. Vsi skupaj smo bili kot eno samo večglavo bitje, ki tuhta in tuhta. Strah nas je bilo spominjanja, ki ga je ona tako obvladala in, groza! kako se lahko še sploh gledamo, vse nam je postajalo jasno in vse se nam je zdelo tako jasno, že pojasnjeno in obenem tako zanimivo.

V vsaki celici, na vsak način, to smo že vedeli, je šlo za grozljivo podrobnost, ki nas je preplavljala, vedno znova in znova.

Seveda pa je šlo za posebno lastnost mojega zavedanja, kar je pomenilo, da se vsega spominjam. To je včasih neprijetno. Ne včasih – dosti pogostokrat nastopi čas, ko zaslišiš odmeve od nekod. Od daleč, morda, morda prav od daleč. Tako sem zaslišal otožno in – čeprav jasno zapeto – žalobno pesem, ki me je nekoč že zbudila iz raznih sanj, ko sem bil še enkrat zmoten v »neverjetnih urah« in svoji, oranžno pobarvani sobi.

Bil je močen, visok dekliški glas, ki se je ponavadi razlegal zgodaj zvečer izza vrtnega zidu. Besede so bile napol zamolčane, napol jasno in zvonko zapete. Takrat nisem mogel poslušati ničesar drugega. Šlo je za neko posebno delovanje. Čeprav besedila nisem čisto razumel, sem poskušal vedno znova razbirati melodijo. Kasneje, po tisoči besedi, mi je postalo jasno: ne, njena pesem je bila neuporabna umetnost, bila je čista prošnja.

In vedno, kadar sem jo slišal, sem se zavedel nekakšnega zoprnega nemira, ki me je navdajal. Nisem hotel pogledati na vrt, na tisti čudni somrak, ki se je vedno znova ponavljal in ki sem ga komaj premagoval. Z **zadnjimi** močmi sem hotel priti ven, v zadrogiranost.

Kot lahko na koncu koncev trdim, da sem komaj prišel po stopnicah v spodnje nadstropje, ja, da bi slišal to popevanje. In se zlažem, tako nezanimivo zlažem.

Tistega dne pa sem lahko razumel, kako grozno prepevanje je bilo to. Preprosto in popolnoma razumljivo zavedanje je komaj predstavljivo, gre pa za to, da še vedno nisem razumel, kako je sploh mogoče prenašati neuporabno umetnost. Ali celo prošnje. Bolj ko spoznavam, kako je v terek minil teden dni, odkar sem tukaj, bolj me je strah. Ko sem se vrnil z jutranjega sprehoda, sem odkril v svoji sobi račun, prvi mesečni račun, čedno sestavljeno trgovsko listino, zaprto v zelenkasto ovojnico. Spet sem bil privzel življenjski način svojih prvih tednov, tisto že domače, enakomerno in natanko urejeno življenje ob vseh teh ljudeh in tako je šlo kar naprej. Sicer pa je bil ta presledek zares nič; to je bilo jasno čutiti, čim sem se zopet pojavil v spodnjem nadstropju. Mero, ki je takšnim označitvam namenoma in prav določno dajala poudarek, je resnično lepo poskrbela, da je bilo zmeraj nekaj cvetja na mizi. Ostalo je dvomljivo, v kakšnem pomenu je lahko tako zviška stresala smeh nad različnimi našimi izjavami – ali samo zaradi svoje »surovosti« in ker ne verjame vanjo, ali čeprav verjame vanjo – to je pač morala – stvar sama, to se pravi, smrtna nevarnost, v kateri bi se morda lahko znašla, pa se ji zdi le strašno smešna. Imel sem vtis, da bo držalo to zadnje in da se resnično smeji iz vsega srca samo iz svoje lahkoživosti. Morda bi ji poslal cvetje. Pogosto in nikoli drugače kot z blede grozo sem se vračal k tem čudnim doživetjem in ponovitve sem se vedno veselil.

Tako sem že vnaprej napovedal, da nisem navaden človek, da mi vse drugačno ni niti najmanj tuje.

Spreletel me je mrzel srh – enkrat in potem večkrat naglo zaporedoma. Planil sem pokonci in stekel k Mero. Zamrmral sem nekaj brezveznega, nekaj takšnega, češ čeprav je avgust, je vendarle sramota, da je tako hladno. Obšel me je hud občutek klavnosti; zazdelo se mi je, da mi še nikoli ni šlo tako slabo. »Saj to je klavrno!« sem zamrmral. Medtem pa se je v meni zganil prav nenavaden občutek

veselja in upanja, ali morda ne bom prišel še kdaj nazaj. Vendar se je ta občutek kmalu izgubil; ostala je samo klavrnost. Končno sem tako le vstal in z nakremženimi usti odmrmljal nekaj takšnega, kot Lahko noč! in šel.

Prevzaprav sem pričakoval, da se bom pri priči pogreznil v spanje, a izkazalo se je, da je bila to zмотa, veke, ki sem jih poprej še komajda razpiral, zdaj nikakor niso hotele ostati zaprte, temveč so se nemirno trzaje odprle, brž ko sem jih hotel zapreti. In zunaj je zopet prepevalo tisto dekle, prosilo je. Bilo je, vse je bilo zunaj, daleč, proč na prostem, natanko tako je bilo, kot da bi nekdo iztepaval preproge.

To pa seveda ni bil pravi način, da bi človek zaspal – in priznati moram, da me to niti ni mikalo. Odkar sem razumel, zakaj je Mero tako prebledela, se mi je zdel svet čisto nov, in zopet se mi je zbudilo tisto čustvo, ki menda še nekaj pomeni.

Pozneje je prišel dremež, z njim pa zmedene sanjske podobe, še bolj zmedene kakor prve noči, in pogosto sem se zdrznil iz njih, pri tem pa sem lovil te nove pomeni, te pomenljive vrtni steze, ki so se vile po puščobnih pokrajinah nekih teniških igrišč, senco sem iskal, iskal sem Mero in vse skupaj.

Na srečo pa se je vse skupaj zmedlo, postalo je nedoločno in nezanimivo.

»Potem pa se gre v Planinsko društvo,« je zamomljal Sanitejec.

»Ni posebne potrebe, celo nič ni potrebno! Samo Yossico moram videti. Mladi moški so tako odprti in takšni. Kako nezamerljivo je to! Govorijo odprto in pošteno, tako je njihovo srce. Gotovo pa so dosti bolj poštene in dosti bolj sproščeni kot ti ali jaz.« Dagmar si je prizadevala, da bi govorila počasi in razločno.

»Ti nisi,« je hladno dodal Sanitejec, »vredna, da bi se o tebi sploh govorilo. Kako lahko kaj takega govoriš! Niti toliko moralna nisi, da bi malo pazila, saj govoriš vendar nemško. In kakšno korist imam od tega, da te sploh poslušam? Jaz spoznam vsako pravo avtoriteto. Pripadam velikim ljudem, eden izmed njih sem. Resno. Pa ti? Ti se boš še naprej ukvarjala s tem, kako **sebi** razložiti, da niti za Boga nisi nič posebnega.«

Izbral in prevedel: Tadej Zupančič

Botho Strauss se je rodil leta 1944 v Naumburgu na reki Saale, zdaj pa živi v Berlinu kot svobodni književnik. Večina nemških literarnih kritikov se strinja, da je Strauss gotovo eden izmed najpomembnejših živečih nemških pisateljev – to mnenje pa potrjujejo tudi frenetično navdušene kritike njegovih dramskih besedil, ki jih neprestano uprizarja vrsta zahodnonemških, avstrijskih in drugih gledaliških hiš (tako institucionalnih kot alternativnih), ter sprejem njegovih romanov, proznih zbirk in zbirk esejev, ki so vse po vrsti naletele na izjemno zanimanje bralcev in kritikov. Za Straussovo pisanje (če ga poskusimo na hitro označiti) je značilna izredno inventivna in vehementna modulacija postmodernističnih obrazcev pisanja, saj gre (v glavnem) za elegantno izpeljano empirijo izrabe klasičnih besedil. V primeru drame **Der Park** (Park, 1983) gre za »izrabo« **Sna kresne noči**, dovolj znane Shakespearove komedije(?), v primeru romana **Der junge Man** (Mladi mož; Hanser, München – Wien 1984) pa je nujno potrebno opozoriti na Mannov roman **Der Zauberberg**, torej Čarobna gora, pri čemur pa predstavlja prijetno presenečenje prav dejstvo, da se lahko še vedno na nov in zanimiv način

ugotovi, kako da je že bilo vse enkrat napisano. Morda gre res za dolgočasen in nezanimiv »domislek« – vendar ne, pri Straussu je vse skupaj izpeljano dosti precizno in zanimivo. Resno. Verjetno pa bi bilo morda potrebno povedati, da imamo Čarobno goro v izjemnem prevodu Janeza Gradišnika dostopno tudi v slovenščini, v primeru odlomka iz Mladega moža pa (kot se zdi) gre za prvo natisnjeno Straussovo besedilo na Slovenskem.

Poleg že omenjenega romana *Der junge Man* in drame *Der Park*, pa je Strauss objavil še naslednje knjige: pripovedi **Marlenes Schwester** (Marlenina sestra, 1975) in **Die Widmug** (Posvetilo, 1977), roman **Rumor** (Ropot, 1980), zbirko esejev in razmišljanj **Paare, Passanten** (Pari, mimoidoči, 1981) ter več zbirk dramatskih besedil, torej fragmentov, scen in prizorov: **Trilogie des Wiedersehens** (Trilogija snidenja, 1976), **Gross und klein** (Velik in majhen, 1978) in **Kalldewey Farce** (Kalldeweyska farsa, 1981).

Mladi mož je roman iz slik, prizorov, iz alegorij, ki jih silovito napolnjuje romantična domišljija, je ostro in brezkompromisno razpravljanje o nekem času, o neki družbi in, seveda, umetnosti. Je to še potem sploh roman? Je; roman o sodobnem času, v katerega zrcalni podobi (torej v romanu) se naenkrat ujameмо vsi skupaj – pri tem, da se lahko vedno znova zalotimo, kako da nam vse skupaj ni všeč, ker je tako neresnično. Zato tudi ni čudno, da se v tej **počenosti časa** (kot bi rekel neki sodobni ameriški pisatelj) tako čudno(?) lahko srečujemo, ko iščemo odgovore na vedno ista, vedno enaka, vedno tako zanemarljivo pomembna vprašanja, kot je, recimo, v našem primeru: »Können Sie mir bitte sagen, wie spät es ist?« Ne gre samo za vprašanje, koliko da je ura, gre tudi za podmeno, koliko je že bila ura, koliko časa je spolzelo mimo nas in, končno, kje smo. Tako lahko Botho Strauss začne svoj roman *Mladi mož* z natančno temi besedami: **Zeit Zeit Zeit**.

Opomba o avtorju: TZ

Günter Grass

Podgana

(odlomek)

Ko sem poleg mesta Danzing, skozi katerega ulice sem osamljen begal, sanjal podgano, ko se je ladja na poti v Vineto obotavljala, obotavljala in ni hotela pristati v pristanišču Visbyja – ko je bil tudi Oskar še vedno na poti, na poti sredi Poljskih cest – se mi je zatem, ko sem v sanjah večkrat zavpil Ne!, zatrjeval, da Mora biti kakšen izhod! in iskal vsaj najmanjše upanje, sanjalo, da sem smel nastopiti pred zvezno skupščino in prebrati ali pa tudi na pamet povedati svoj govor. In ko sem videl pred seboj sedeti po frakcijah porazdeljene poslance in ko sem visoko za seboj čutil zveznega predsednika, kanclerja z njegovimi ministri pa na svoji desni, sem – kot da bi bila to oprijemljiva reč – pograbil besedo:

Gospod predsednik, moje dame in gospodje! Počutim se, kot da bi vas v tem vašem dobro premišljenem sedežnem redu gledal v sanjah. In ker sem v sanjah postavljen za govorniški oder, se prav lahko zgodi, da bo marsikateri detajl mojih izvajanj prekoračil mero, drugi pa bodo boleče ostri. Sanje imajo pač svojo posebno optiko; vztrajajo pri svoji neotipljivosti. Po svoji raziskani naravi sicer na neki višji ravni govorijo resnico, vendar pri tem niso tako zelo natančne. Kajti že sedaj, po prvem pogledu v nabito polno plenarno dvorano, se stapljajo meje med frakcijami: ne razpoznavam več nobene stranke, vidim le še interese.

Prihaja tudi do čudnih stranskih dogodkov. Komaj sem pričel svoj govor, že mi je padlo v oči, kako trop blagajnikov zbranim poslancem odšteva bankovce in vedno znova zalaga z vsotami ministrsko klop, pri čemer pred vsakim izplačilom oślinijo palec. Poleg tega se mi dozdeva, kot da bi na moji desni – medtem, ko govorim – zvezni kancler spravljal vase kos za kosom velikega odreza maslene torte.

Seveda vem, da poslancev in ministrov ne izplačujejo javno. Kancler svojemu poželenju po sladkarijah nikdar ne bi podlegel na tako javnem mestu. Samo moje sanje so to omogočile. Razgaljajo resničnost in mi celo omogočajo, da pošljem še vedno begajoči trop blagajnikov k zasluženem dopoldanskem odmoru; glede ure ni treba vedno dlakocepiti. Nadalje vas prosim, gospod zvezni kancler, da bi drugi kos torte prihranili za naslednjega govornika in tako pozornost od odvrtačajočega stranskega dogajanja usmerili na predlog, ki bo koristen izključno za kulturo.

Gre za nevtronsko bombo. Moje dame in gospodje, gotovo se spominjate: prepirali so se glede nje. Znebili naj bi se je. Ogorčenje je naraščalo. Tudi jaz sem bil proti, takrat. Imenoval sem jo izrazito nečloveško. In to tudi je, še vedno je to. Kajti kjer useka nevtronska bomba, pogine človek in z njim vse živo.

Pravili so mi, da pospešeni nevtronski in gama žarki najprej ohromijo človeški živčni sistem, nato uničijo prebavni trakt, hkrati sprožijo notranje krvavitve, znojenje in drisko in končno do nastopa smrti iz telesa posesajo poslednjo kapljico vode, ga torej posušijo, kot temu pravijo naši medicinci.

Strašno je to in težko si je kaj takega zamisliti. Razumljivi so zatoorej številni protesti. Toda razen posušenih ljudi in ostalih živih bitij ni ob udaru nevtronske bombe uničeno nič drugega. Stavbe, stroji, vozila, torej tudi banke, cerkve, avtohiše s pritklinami ostanejo cele. Kljub temu so tedaj po pravici govorili: To nam je premalo. Kaj pa imamo od nepoškodovanih tovarniških strojev, vozniških tankov in nedotaknjenih kasarn, če pogine človek?!

Toda vprašam vas, moje dame in gospodje, kako bi izgledalo, če bi nevtronska bomba prevzela nalogo varovanja kulture? Kaj bi rekli k bombi, ki bi imela kot prijateljica umetnosti varovalno nalogo? Bi lahko živeli z njo, če namensko ne bi prizanašala le tankom in topovom, temveč tudi gotskim stolnicam in baročnim fasadam? Z drugimi besedami: vsi mi, ki smo bili še včeraj ogorčeni, moramo zavzeti do nevtronske bombe nov, bolj sproščen odnos in spoznati njen resnični karakter, ki se kaže v njenem – bom kar naravnost povedal – čutu za umetnost.

Spomnimo se: takratna močna polemika je obrzdala skokovit razvoj zgolj taktičnega orožja k strateško učinkovitim nevtronskim bombam. Toda glede na visoke kapacitete lahko še vedno nadoknadimo zamujeni čas. Kdor hoče imeti trajno ohranjene naše največje kulturne dobrine – in prepričan sem, da si to želi vsak poslanec – mora zahtevati proizvodnjo številnih zaščitnih bomb.

Samo po sebi umevno velja ta poziv obema velesilama. Ravnotežju strahu mora ustrezati ravnotežje zaščite. Zato je potreben poseben dogovor, po katerem mora biti nevtronska bomba kot zaščitna bomba posvečena izključno zaščiti kulture. Iz obeh blokov sestavljena komisija bo, če želimo, delovala sprva v Evropi, nato pa na vseh kontinentih in zabeležila najpomembnejše kulturne centre. Potem bo treba enakomerno porazdeliti zaščitne cone kot ciljna področja.

In končno se morata oba bloka dodatno oborožiti, kajti sedanji potencial ne bo zadostoval. Saj vendar želimo zaščititi čimvečjo kulturno substanco, ki bi sicer zapadla atomskemu uničenju.

Če pravilno razumem vaše medklice, moje dame in gospodje, vas je stvar pričela zanimati. Pozivate me, naj preidem k stvari. Strastno vpijete: umetnost je stvar okusa!

Kako prav imate. Toda naš okus v stvareh umetnosti se bo pokazal takoj, ko bomo doma, v nemško-nemškem področju imenovali tisto, kar je vredno ohraniti: osebno predlagam Bamberg in Dresden za mesti, ki ju je treba nevtronizirati, pri čemer si lahko za iztočnico vzamete na novo zgrajeno Semperoper ali Bamberškega jezdeca. Tema dvema bi lahko sledili – brez da bi hotel kaj že dokončno odločati – tu Rothenburg ob der Tauber, na oni strani Stralsund, nato Lübeck in Bautzen . . .

Drage dame in gospodje – hvala lepa, gospod predsednik – prosim vas, da opustite medklice, kot so: Kaj pa Celle? ali: Čemu ne Bayreuth?, ker ima pri načrtovani zaščiti prednost vsenemški aspekt.

Ker je pričakovati, da se bo večina mest – kajti povsod se nahajajo ostanki kulture – potegovala za privilegij umetnosti naklonjene nevtronizacije, bo imela komi-

sija, ki jo moramo šele formirati, veliko odgovornost. Dokazati bo morala poznavanje umetnosti. Morala pa se bo tudi naučiti vztrajati pri svojih odločitvah, kadar bo to ali ono mesto – pa naj bo to Leipzig ali Stuttgart, Magdeburg ali Frankfurt am Main – odredila kot običajni cilj.

Seveda, vsekakor! Tudi jaz nadvse obžalujem. Boleče je izreči, da se številne evropske prestolnice ne bodo mogle potegovati za nevtronsko zaščito. Vendar, če bi se odločili ukrepati pravočasno, bi lahko večino vseh ogroženih kulturnih dobrin premestili v mesta, katerim je zagotovljena zaščitna nevtronizacija.

Tako bi lahko premestili Vatikanske zaklade v Avignon, umetnine Louvra v Strasburg, kar ima pokazati Varšava v Krakow in najdragocenejše eksponate vzhodnoberlinskega muzejskega otoka v zaščite vrednejše kulturno okrožje Weimar. Ne izključujem možnosti, da bodo prostovoljno, čeprav ne brez otožnosti, v varovalne cone premeščali dragocena vrata stolnic, priljubljene baročne fasade, že generacije uporabljane krstilnike in mestne zavetnike; vsekakor bo to vseevropska transakcija, zelo primerna za odpiranje novih delovnih mest. Zakaj naj na primer naši spretnosti ne bi uspelo Kölnske stolnice prenesti v Dinkelsbühl in Londonskega Towerja v Stratford?

Kajti, moje dame in gospodje, česa vsega ne bi storili, da bi rešili priče evropske kulture!? Tako bi lahko Evropa poslednjič pokazala svojo veličino in bila zgled ostalim kontinentom, naj tudi tam pohitijo z zaščito. Zato si – s privoljenjem gospoda predsednika – dovoljujem neko osebno pripombo: če bi imelo moje rodno mesto Danzing, ki se od konca dosedaj zadnje svetovne vojne imenuje Gdańsk, to srečo, da bi bilo uvrščeno med nevtronizirana mesta, da bi torej z vsemi svojimi stolpi in stolpiči, zatrepnimi hišami in predzidji, z Neptunovimi vodnjaki in z vso svojo opečnatogotsko strogostjo prestalo tretjo svetovno vojno, sem pripravljen na vsako, prav na vsako žrtev.

Seveda bodo vpili: To je nečloveško! Cinizem je to. In tudi sam sem se spočetka spraševal: kaj pa nam koristi vsa zaščita kulture, če pa bo v nevtronizirajočih mestih posušeno do nastopa smrti vse živo, v čigar mesu je – kot pravi Biblija – dih? Kdo bo ostal, da bi lahko občudoval ohranjeno in strme vzklikal: kakšna neminljiva lepota!? Vendar se ne smemo pustiti premotiti. Nimamo druge izbire. Tako kot svoboda zahteva tudi umetnost svojo ceno. Zato se morate, moje dame in gospodje odločiti z vso zavestjo.

Toda ko gledam v plenarno dvorano in vidim, kako zelo so se izpraznile klopi, še več, da sem sam v tej visoki stavbi – kajti zdaj je izginil tudi kancler s svojim kabinetom – pričenjam dvomiti. Sprašujem se: bodo odsotni poslanci pripravljene ravnanje tako konsekventno v prid umetnosti, kot to store ob drugi priložnosti, ko naj bi bila varovana naša svoboda, kako se jim že pravi?!

Toda odšli so, nobena beseda jih ne doseže več. Jaz pa bi rad predstavil še nadaljnje predloge, ki bi izpopolnili zaščito nevtroniziranih spomenikov umetnosti. Gre za umazanijo po vsem tem.

Kot mi je znano iz posthumanega vira in kot nam vsi strokovnjaki že danes zagotavljajo, bodo po velikem udaru nebo zatemnili oblaki pepela. Viharji bodo podili ta kepasti izraz človekove zadnje možnosti po vsej Zemlji okrog, tako da bodo nepoškodovane katedrale, bogato okrašene gradove in razgibane baročne fasade kmalu prekrile črne saje. Debele, mastne saje. Posledica bi bila škoda brez

primere. Beda! Kulturna škoda! Ne bo nihče poslušal? Hej, kancler! Odšel je, kancler, le drobtine je pustil za seboj. Boriti se je treba proti temu. Zdaj in takoj! Sprostiti je treba sredstva za raziskave, mobilizirati nemškega iznajditeljskega duha in zahtevati od naših kemičnih koncernov izdelavo odstranljive zaščitne snovi, da ne bi pepel za vse večne čase . . .

Vem, vem, ostane odprto vprašanje: Kdo hudiča bo pa kasneje odstranil zaščitne plasti? Če bi bili vi, moje dame in gospodje iz opozicije še prisotni, bi me lahko spravili v zadrego z medklicem: Saj so vendar vsi ljudje ožarčeni, posušeni, crknjeni! Pa vendar bi vedel odgovor. Kot pravi že Biblija, vendar ni treba vsega dela in truda naložiti človeškemu rodu. Opozarjam na dokazano sposobnost preživetja navadne sive podgane, imenovane *Rattus norvegicus*. Ta bo ostala, ko nas ne bo več. Ona bo naša skrbno zaščitene priče naše kulture. Preživela podgana, ki je človekova večna spremljevalka bo – radovedna, kot so podgane – centimeter za centimetrom oluščila sajaste zaščitne sloje in strmela nad nepoškodovanim bliščem. . .

Potem nisem več sanjal, da smem imeti govor v zvezni skupščini. Svoj poslednji stavek – Zahvaljujem se vam, moje dame in gospodje, za vašo zgovorno odsotnost! – sem izgovoril že napol zbujen.

Kako dobro, da ni še nič odločenega: naš gospod Matzerath je na poti, ladja pluje v pristanišče Visbyja, moja božična podgana spi in najbrž sanja o tretjem programu, toda v Grimmovih gozdovih raste odpor: vse pravljичne osebe so trdno odločene.

Izbral in prevedel: Tomo Virk

GÜNTER GRASS, živeč v Berlinu, ZRN, se je rodil leta 1927 v Gdanku (takrat še Danzing). Vse njegovo pisanje zrcali nostalgčno razmerje do rodne severnjaške atmosfere, ki jo najjasneje ponazarja tipična severnonemška in poljska arhitektura iz žgane opeke – arhitektura, ki se razteza od Lübecka do Gdanska.

Grass, delujoč v skupini 47 (značilna dela *Dinge singe ich*, *Demokratie*), piše liriko (*Die Vorzüge der Windhühner Gleisdreieck*). . . dramatiko (enodejanke *Onkel, Onkel*; *Noch zehn Minuten bis Buffalo*). . . in predvsem prozo (romani *Die Blechtrommel*, *Der Butt*, *Hundejahre*; manj tradicionalistično delo *Örtlich betäubt*; novela *Katz und Maus*). . . *Die Rättin*, *Podgana*, je njegov najnovejši roman, izšel pomladi 1986. V *Podgani* preko prejšnjih junakov Grass ne nadaljuje zgolj pisanja iz Pločevinastega bobna in iz svojih absurdnih dramskih komadov, kjer naj bi groteska prikazovala sprevrnjenost pričujočega sveta, ampak posega tisto spolzko območje literature, kjer poleg njega srečamo še H. Bölla, R. Walserja, E. M. Enzensbergerja, E. Frieda, P. Weissa in še koga – na področju »angažirane« literature. Grassovo politično delovanje se ne omejuje le na social-demokratsko orientirane aktualne in načelne politične spise, ampak je tudi sestavni del njegovega poetskega sveta. V *Podgani* podaja Grass – implicitno seveda – izvrsten odgovor purističnim esteticistom in larpurlartistom (ter njih patološkemu manierizmu) s prisodobno Zemlje po tretji – atomski – svetovni vojni. Preživete bodo zgolj podgane in po zaslugi človekovega larpurlartističnega razumevanja umetnosti (umetnost zaradi umetnosti) kulturni oz. estetski objekti. Grassa ne zanima toliko, kaj se dogaja z umetnostjo v (že zahajajočemu?) postmodernizmu, temveč

kaže na nesmisel umetnosti v POSTHUMANEM ČASU. S svojo parabolo je Grass še kako aktualen v današnjem slovenskem kulturnem trenutku, saj kaže, da je sicer lepo zahtevati »čisto umetnost«, da pa je neumno zapirati oči za to, kar se dogaja okrog nas, saj nas bo ravno to dogajanje vzelo umetnosti, s tem pa bo tudi nam odvzelo umetnost, v kolikor umetniškemu delu morda ne pripisujemo neke absolutno avtonomne eksistence.

Dva impulza sodobnega političnega življenja sta se utelesila v Grassovem romanu: mirovna in ekološka gibanja. Pri vsem tem pa ne gre za nikakršno agitko, temveč delo visokih kvalitiet, ki pa se ima za svojo popularnost seveda zahvaliti aktualnejši plati.

Opomba o avtorju: TV

Bodo Morshäuser

Slepica

(odlomek iz romana)

»Meditirate?«

Ali se sploh lahko postavi bolj nesramno žaljivo vprašanje? Delal sem se, da vprašanja nisem slišal – in tako še vedno lahko imel oči zaprte. Ni mi preveč ugajalo, da še vedno nismo prišli (ali pač prileteli) kaj prida daleč od Tegla in tudi zato sem se delal, da spim. **Meditirate**. Potem, ko se samo še cinično predajaš določeni zavitosti časa – pa dobiš takšen odgovor. Sončni žarki so padali skozi okenca. Tu je somrak; sonce hitro potuje in se potaplja – ali dviga? V zraku smo – – – medtem ko se potapljamo z na široko razprtimi krili. Vse aparature delajo, Zemlja končno postane Zemlja nekaj metrov pod tem potresajočim se strojem in zdaj se nič več ne potapljamo, zdaj letimo nekaj metrov nad asfaltom; še vedno se narahlo potresavamo in tik nad drevesi je sonce. Po prvem sunku sem lahko rekel samo: stroj preprosto pustimo poletavati, potem pa se nič več ne ukvarjamo z vsem skupaj. Sonce je bilo še kar nad drevesi in tako sem lahko opazoval njihove vrhove. Nekako sem prekrizal roke na prsih in obenem stisnil Rito k sebi. Šlo je. Sosed je Italijanki pomagal obleči plašč in se pri tem pogovarjal z njo po italijansko; dal ji je vizitko, ki se je glasila na ime **Scwachter**. Tudi moški poleg nje si je prizadeval nekaj narediti – pa mu to ni uspelo. To, da jo je videl, kako se pogovarja z mojim sosedom, to bi lahko samo še povečalo njegov pritisk. Pa ne more kaj prida narediti; prehod je preveč poln in tako sem se pač lahko še enkrat prepričal, kako da so ti prehodi v letalih zmeraj preozki.

V resnici pa sem se predajal soncu, ki je metalo nekakšno pozno luč skozi okenca, in gledal sem to staro sonce in jokal, ne vem, morda od sreče. Ne, pa me ni veselilo. Ali pač. Morda pa sem vseeno jokal iz veselja. Takšen občutek sem imel, ker me je bilo strah, strah sonca. V najboljšem primeru kar izgine – pa je potem še kar naprej svetlo. Takole okroglo izgine za drevesi (medtem ko sedim za enim izmed okenc), me še zadnjič oplazi z žarki, obriše solze; prav nič ni potrebno razlagati, soncu. Lahko pa bi rekel tudi – **Riti**. Italijanka se je še naprej predajala sledenju znakov, ki ji jih je pošiljal neki moški. Moj sosed ji je nekaj kazal. Kar bom počel danes zvečer. Danes zvečer da bom v stanovanju, pravim, samo to je gotovo. Zdaj, ko sva se takole nekako srečala na tem prehodu in se kar nekaj časa ogledovala, takrat sem opazil (ne, skupaj sva opazila), da sva skoraj enako visoka in sam sem se ves čas režal, zdaj mi ni bil več tako nesimpatičen. Morda samo nisem razumel njegovega smisla za humor. Z njim bi lahko celo pil kavo – ampak ne zdaj. Zapustila sva kabino, najprej on, potem pa še jaz. Po takšnem pristanku se tudi kot pilot ne bi mogel več.

Temnopolta stevardesa je vzela neko zdravilo. Moj sosed je imel čez eno roko obešen lahek plašč, v drugi pa je nosil živo rdeč lesen kovček. Zdaj je pravzaprav postopal – obnašal se je ravno tako kot kdo, ki ima čas. Obrnil sem se in zagledal temnopolto stevardeso, kako se naslanja na svojo kolegico: le-ta ji je ponujala kozarec vode, vendar se je temnopolta naslanjala ravno na tisto roko, v kateri je druga držala kozarec z vodo.

Nestrpno smo čakali na prtljago in opazovali tisti tekoči trak, po katerem se je imela pripeljati – – – ta pa je še kar naprej miroval. Tudi to, da je, navsezadnje, bilo dovoljeno kajenje, tudi to je samo na pol olajšalo čakanje. Iz same vljudnosti sem vzel še eno cigareto znamke **Prva liga**. Čeprav – ali prav zato, ker nismo nič govorili, smo se lahko **slepili**. In takrat, kot da bi me nekdo podžgal; ko sta se srečala najina pogleda in sva istočasno opazila, kako sva oba naenkrat pogledala proti celi vrsti ljudi, ki so čakali na prtljago; v tej vrsti sta bila tudi Italijanka in neki moški, ki bi bil lahko tudi njen sin. Potem je začela prihajati prva prtljaga in takrat sta se najina pogleda zopet srečala. V očeh je bilo nekaj, režanje ali kaj podobnega. Kot sva opazila – in oba sva opazila – sva si oba prizadevala, da bi tega ne bilo opaziti. Tako sva hitro pograbila svojo prtljago. Vprašal sem ga po njegovem hotelu. Dal mi je vizitko, ki se je glasila na ime **Dennis Hölty**. Tudi sam sem mu povedal neko ime. Ob štirinajstih naj bo v Intercontinentalu. Po mladostniško se je zasmejal in odšel. Na drugi kovček niti ni počakal.

Sonce, vse je modro, temno modro za šipami. Samo Carinska služba še izpade nekako poetična. Na pisti je skoraj čisto odprt ležal kovinski kovček, poln umazanega perila. V tej luči, sonce, je to nekakšna popotovanjska pesem. Potne listine morajo natančno pregledati, vse skupaj pa traja (kot pokaže velika ura, ki je obešena nekje tam) točno osem sekund. V teh osmih sekundah je bilo ugotovljeno, kako da z mojimi potnimi listinami ni nič narobe. Sedel sem na svoj kovček in zopet začel kričati. Toženje in jokanje in vse skupaj se da prav lepo uporabiti. Tukaj pa se nihče ne ustavi, vsem se mudi k taksijem in avtobusom. In ravno na takšnih mestih, ki služijo popotovanjskim nameram, sem vedno rad postajal. Temačna svetloba somraka je potapljala ves ta popotovanjski prostor v nejasno resničnost. Starejši moški, ves oblečen v usnje, je potresaval z obročem za ključce in vlekel za seboj svojo leseno nogo. Pospravljena in razmetana, takšna je bila prtljaga. Veliko jih je bilo, ki niso imeli nikakršnega dobrega večera. Čisto cmeril sem se že. Zdaj bi naj že sedel v avtobus številka devet. Tudi ta ni bil poln. Kaj naj v avtobusu številka devet. Saj sem že tu. Sonce, nobene sledi sonca, niti na nebu ne – potem pa se kar naenkrat nisem več cmeril. Moški z leseno nogo v usnjenih hlačah, je sedel na motor in takoj začel izginjati v nekakšne daljave.

Stal sem sredi letališke avle, pred stekleno steno k zunanjemu svetu. Tako sem se lahko (varno skrit v somraku) mirno ogledoval v šipi in se lahko videl tudi z druge strani, s tiste, s katere si tudi lahko odprl vrata. In da bi se imel še lepše, sem se zopet usedel na kovček – tokrat tik pod kamero. Napotil sem se bil k avtobusu in tam mi je šoferka za velik kovanec vrnila nekaj manjšega in nek listek, ki bi naj pomenil, da sem plačal voznino. Sedež je bil nekako sveže porezan ali celo zalepljen – morda pač oboje hkrati. V vseh barvah, kar jih je, so bile narejene polstene sledi, povsod, tudi po tleh. Po šipah. Tu pa tam, vedno čisto povsod. Razne karikature po stropu, malo nižje ostanki načrta mesta z vrisanimi progami

mestnega prometa. Neprepoznavne, čisto razcefrane prepovedi, ki tako rade visi-jo po avtobusih, morda **Ni vstopa Vstop zadaj Ni stojišč Prosimo ne pogovarjajte se z voznikom**, ne vem, ničesar več ne razberem. Niti majhnih reklam in drobnih ogledal. Nič ni celo. Voznica je zlagoma speljala, počasi, mislim, zanesljivo vozi, na ovinkih sploh zavira. Poleg nje sedi črnosrajčnik iz VS, ki se nujno poigrava s pištolo za pasom. Bil sem edini potnik. **Morel je tu** utegnem prebrati na oknu in na sedežu, pa tudi izpeljanko **Moreland** – vendar to samo na oknu. Ne videti, kar piše za stekli. Voznica je pritisnila na plin, kar tako vozi po raznih črtah, ki omejujejo naš vozni pas, seveda, medtem se mirno pogovarja s črnosrajčnikom. Potapljam se. Kaj drugega. Takole se pripravljaj na prvi strel in si pripravljen, da se bo streljalo kjerkoli, nekaj tisoč kilometrov po kosilu. Oči sem imel polne solz in niti dihati nisem mogel preveč dobro. Včasih sem jokal iz nekakšnega čudnega razloga, namreč, mislil sem, da lahko samo s pomočjo jokanja pridem do nekega pomembnega spoznanja. Vse sem že vedel. Star sem bi petnajst ali šestnajst let. Saj se človek takrat še ne pozna, to je bilo samo moje **telo**. Takrat ga še nisem razprodajal. Ničesar še ne razumeš čisto dobro, razen tega, da začneš spoznavati **ljudi**, tako sem pisal v svoj dnevnik. Kar tako postopajo z denarnicami in vrečkami. Sami na ulicah. Nič bolj prazni in nič bolj polni niso, kot takrat. Tu in tam neznana luč. Dolgo sem poslušal, kako je tulila sirena. Hotel sem odkriti razliko – pa je nisem mogel. Ljudje že niso drugačni; samo avtobus je drugačen. Peklensko natančno lahko primerjaš, in samo dve možnosti sta: da si **Že** videl ali **Še** nikoli slišal.

Voznica ni več vozila. Zdaj se je ukvarjala z radiom, bolj na glas ga je hotela dati, vsi ga moramo poslušati. Kantstrasse je zaprta za promet. Moški iz Varnostne službe da razglasiti »Čakamo«. Nič Novega zame. Na Kantstrasse lahko vidiš modre luči, potem pa se avtobus zopet premakne. »Lažni alarm,« pravi voznica, »Lažni alarm,« potrdi črnosrajčnik. »Kaj je lažni alarm,« vpraša neka deklica svojo mamo. »Psst,« ji odvrne le-ta. Na Kantstrasse se jasno pokaže, kako gre vse skupaj.

Kako smo se nasmejali. Ritin humor mi je prijal. Zdaj sem večkrat razmišljal o tem humorju, ki ga nihče ni kaj prida razumel; šlo je za najino razmerje, ki v bistvu ni predstavljalo nobene prave sekte v tej družbi – ali kaj podobnega. Ampak vseeno, nihče mi ni mogel pomagati. Zadrževal sem solze. Vmes so vstopali in izstopali mladi, pravzaprav otroci. Stali so v skupinicah po pet, glave so imeli ponosno dvignjene, stali so v krogih, pazili na dihanje. Kot da jih sploh ne bi bilo tukaj. Nasmeški. Avtobus je poln in dobro je, da lahko sedim; nihče ne vidi, da jokam. Nasmeški, zopet. Na srečo se nisem z nikomer pogovarjal, nikomur nisem bil na poti. Smejanje. Tako se je vse zgrnilo name.

Tam, kjer se je ustavil avtobus, ni nobenega postajališča, tam je luknja v zemlji. Spravil sem se v to luknjo in zagledal avtobus, na katerem je bila reklama za neko hranilnico. **Koliko ste danes že prihranili?** Okence, v katerem bi naj bila številka proge, je čisto zamazano. Tako sem prišel iz luknje v zemlji, se potuhnil in začel opazovati neko sliko, ki sem jo videl na monitorju, stoječim v izložbi neke veletrgovine. Ta slika je kazala tiste, ki so stali pred temi izložbami, ja, to sem jaz, recimo, črno-bel. **Težave s hrbtnico? Ali z nogami?** Malo sem se premaknil pred kamero in zdaj zagledal policijski jeep, ki je divjal po cesti. Na strehi je imel pritrje-

ne različne luči in sirene. **Nas ne poznate?** Ogromno polnih ali praznih avtomobilov je vozilo tam mimo. Izogibati sem se jim moral. Vedno bolj pogosto so se križale ceste, po katerih sem hodil, potem so se cepile in zopet izgubljale. **Bi ne bili radi razočarani? Pridite.** Tudi črni možje iz VS niso omahovali. Imeli so moč, za pasovi težke pištole, vsakemu so že v obraz pokazali, da se morajo spoštovati. Pred nami pregrada, na, zaleteli smo se. Opletamo z glavami. **Ali lahko vas izvolim?** Prvič – tako sem si mislil – grem po pravi poti, prvič, odkar sem tukaj, gledam naprej, k večernemu nebu, in sem skupaj z drugimi. **Ali je lahko kaj več?** Graffiti so nekako izprani. Gre za mesto poslaništev brez poslaništva. **Veliko pisanih manjšin in Alergija** lahko preberem (in razumem) – ampak kaj to pomeni? **King Pac, Cona brez lastnika.** Na križišču so ceste izničene. Slepí stebri na postajališčih. Hišnih številčk ni ali pa so tako poškodovane, da jih ne moreš razbrati. Ne veš, katera hišna številka je in katere ni. **Želite poletje pozimi?** Nekdo mi je nekaj kazal. Trenutki so kot majhne preizkušnje, pri katerih nikoli ne veš, kako bodo izpadle. Gre za težave. S praznimi očmi se lahko vedno znova ogleduješ. **Vzнемirjeni? Živčni?** Nikoli nisem prav vedel, kako lahko padeš in kako se potem znova pobereš. Zmeraj sem prišel skozi. S kovčkom v roki sem potreboval nekoliko več prostora kot nekdo, ki je držal v roki samo plastično vrečko. **Vzнемirjeni? Živčni? Evi, Susi, II. nadstropje.** Ogledoval sem si. S pa: koraki sem lahko prišel na hodnik, potem pa sem se že nekako spravil ven. Pri nekih vodometih so delali več intervjujev. Nič kaj veliko magnetofonov ni bilo videti, bilo pa je ogromno mikrofonov. »Ste kadilec?« me je vprašalo dekle v pisani obleki. Da je držala v rokah mikrofon, sem komaj opazil. »Več kot dvajset dnevno?« Začuden. »Sploh kaj dnevno?« Začuden. »Tedensko? Mesečno? Kdaj sploh kadite?« – »Tu in tam.« Razočarana je, nekaj počne z rokami.

Izbral in prevedel: Tadej Zupančič

Bodo Morshäuser se je rodil leta 1953 v Berlinu. Leta 1979 je izdal pesniško zbirko *Alle Tage* (Vsi dnevi), 1983 roman *Die Berliner Simulation* (Berlinska simulacija), pripravil pa je tudi antologijo besedil pesmi sodobne glasbene produkcije, ki nosi naslov *Thank You Good Night*. Pričujoči odlomek je iz njegovega zadnjega romana *Blende* (Slepica; Suhrkamp, Frankfurt/M 1985). Roman je bil sprejet z nedeljenim navdušenjem tako etablirane kot tudi alternativne literarne kritike v Zvezni republiki Nemčiji – podobno kot roman *Die Berliner Simulation*, ki so ga ocenjevali kot »avtentično pripoved neke generacije« (Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt), kot »dejstvo, da simulacija ne preseže ničesar, celo ljubezni ne« (Basler Zeitung); pa je eden vodilnih zahodnonemških literarnih teoretikov, Uwe Wittstock, v *Frakfurter Allgemeine Zeitung* za roman *Blende* zapisal, »Da Morshäuser ne zapada nobenim klišejem, saj postavi pred nas pravo literarno umetniško, polno prijetnega razmejevanja ponarejenega in umetniško čistega sveta. Prav zaradi tega je Morshäuser eden izmed najpomembnejših mlajših pisateljev v Zvezni republiki.« Gre, skratka, za roman, ki se živo zarezuje v aktualno zahodnonemško literarno produkcijo, roman, kjer se Igralec junakov (kako benjaminovsko zveni vse skupaj!), pred odhodom v tujino radijski disk-jockey, vrne v Berlin, da bi »pojasnil, razmejil, in se dal presenetiti« – – – da bi se potem lahko ponovno vrnil. Nazaj.

Opomba o avtorju: TZ

G. Roth

Samogovor (1)

Pogosto si zamišljam, kako bi bilo, če bi bil pes. V tej predstavi uživam. Ne predstavljam si le, da bi mislil kot pes, ampak tudi, da bi tako izgledal. To mi daje moč. Če nekoga ne maram, ga lahko oblamam; če mi je prijeten, mu to pokažem. Sledim svojim potrebam in jih ne skrivam sramežljivo. Pogosto si mislim, da bi se morali od živali pravzaprav učiti in jih posnemati (od čebel, kanj, mačk, kitov, sviloprejk). Zatelebali smo se sami vase in kljub vsem porazom se imamo z vso resnostjo za najrazvitejša bitja. Meni pa se le zdi, da nas živali v nečem prekašajo. Prav tako rastline in kamnine. Na moji mizi leži kamena strela, ki je že dolgo časa v posesti naše družine. Odkar vem, da v njej vladajo nevidni nihaji, torej premiki, ne postavljam več meje med živim in dozdevno neživim svetom. Prav možno je, da kamnine govorijo. Vsekakor spreminjajo temperaturo, se kotrljajo in zaradi vremenskih vplivov spreminjajo zunanost. Torej kaj bi šele lahko rekli za rastline ali celo za živali! Kadar si skrivaj postavim vprašanje, ali obstaja ponovno rojstvo ali ne, potem se mi zdi, da je za najhujšo kazen določeno, da se rodiš kot človek, medtem ko si bil prej voda ali zrak ali ptič. Kaj vemo o življenju zraka? Kakšne nevidne slike in kakšni nevidni toni, o katerih nimamo niti malo pojma, so skriti v njem?

Nič bi ne imel proti, če bi postal zrak ali pa se spremenil v rastlino ali žival. Seveda mislim na usodo kokoši in svinj v hlevih, vendar mislim tudi na različne usode ljudi, na vojne, na lakote, zapore in norišnice. In verjetno je to tako, da se ljudje ne vojskujejo le med seboj, temveč tudi z živalmi. Tudi sam se udeležujem te vojne, v kateri pojem svojega »sovražnika«, in to pač le zato, ker se temu ne znam odreči. Ali pa morda zato, ker se mi smrt ne zdi tako velika kazen. Smrti me ni posebej strah. Ne iščem je, čeprav sem že večkrat pomislil na to, da bi se ubil. Že pri teh domislekih, da bi sam napravil konec svojemu življenju, vidim v primerjavi z živalmi, kako podrejeni smo ljudje. Živali bi si kaj takega ne domislile. Tudi pes ne bi storil sile samemu sebi. Živali, o tem sem prepričan, ljubijo samega sebe. To je njihova nedolžnost. Ne verjamem pa, da ljudje ljubijo sami sebe, prej nasprotno. Večina je nezadovoljna s seboj: gledajo se v ogledalu, morda se sovražijo, mislijo na svoje življenje, ki so ga dozdej živeli in tega se bojijo. Pri tem pa poleg vsega ne smejo pokazati svojih občutkov in se morajo pretvarjati, da jim je njihova zrcalna slika všeč, in da le zgleda, da so nezadovoljni s svojim življenjem. Ne verjamem, da pes obžaluje svoje življenje, ali da je nezadovoljen s svojim izgledom – in prav imam. Če šepa, poskuša šepati čim bolj okretno, če je slep, razume, da je to tako in živi tak, kakršen pač je. Svoje življenje sprejme samoumevno, kot vreme. Tako imenovane duševne bolnike pa imam sploh za edine ljudi z dostojanstvom. In kako ravnamo z njimi? Zapiramo jih, ker nas motijo,

ker so nam v napoto pri naših sprenevedajočih se predstavah in naši hinavščini, pri naši grabežljivosti in neljubeznivosti. Večina duševnih bolnikov postaja nasilna le zato, ker jih uničujemo na tih in nevzdržen način. Oni to čutijo, čeprav se mi tega pogosto sploh ne zavedamo.

Kar me pri živalih privlači, je v enem stavku tole: Počnejo kar počnejo. Če snubijo, potem snubijo, če poslušajo, potem poslušajo, in ne kot mi ljudje, ki najprej stvari zaobrnemo in pogledamo vse možnosti in hlinimo, da delamo nasprotno od tistega, kar pravkar delamo. Mi snubimo in se delamo, kot da ne bi snubili, sovražimo in se delamo, kot da ne bi sovražili, ne ljubimo več in se delamo, kot da bi se še ljubili, ne žalujemo več in se delamo, kot da bi žalovali, polni smo seksualnih fantazij in se delamo moralne, delamo se, kot da bi v nekaj verjeli, pa nam je vseeno, delamo se, kot da bi se nečesa veselili in se v resnici dolgočasiom, delamo se, kot da nekoga cenimo, a smo polni zavisti. Je mogoče, da bi tega ali onega človeka ljubili, se že vnaprej sprašujemo, namesto, da bi to poskusili. Dvomimo, če je prav, da oblajamo predpostavljenega nazaj tako, kot nas je on oblajal, namesto da bi ga oblajali. Prišel sem do zaključka, da nas ta preudarnost, to premlevanje, to prvenstveno razumsko delo spravlja v položaj, v katerem smo krivi pred samim seboj. In krivi nismo samo zaradi prekršitev zakonov skupnega življenja (vsak ima lastni, skrivnostni, poljubni in skurilni zakonik v glavi), temveč tudi zaradi fiktivnega preudarjanja in preračunljivosti. Kaj vse zamudimo, ker nas razum vodi v zmoto. Koliko ljudi bi doživelo ljubezen drugega, ko bi se mu bili upali pokazati svojo naklonjenost! Le svoji razumski dejavnosti se lahko zahvalijo, da so pametni, toda sami. Namesto njih si pogledjmo psa: svoje naklonjenosti ne skriva za devetimi gorami. Komaj se mu kakšna dopade, že se brez sramu in slabe vesti potika okrog nje in takoj se je pripravljen tepsti zanj. Pes ve, kaj imajo ženske rade. In mi? Koliko premagovanja nas stane, da le na trenutke pokažemo svoje prave občutke.

Samogovor (2)

Tega jutra sem se zbudil kot pes, skozi zavese sem mežikal na prosto, zehal, se pretegnil in odtaval v kuhinjo. (Nič bi ne imel proti, če bi se nekega jutra zares zbudil kot pes – tega bi se ne ustrašil.) Po zajtrku sem še za pol ure zaspal. Potem sem šel – sledeč svoji notranji nuji – na prosto in se sprehajal po zelenicah. Med potjo sem naletel na prijetno dekle, približal sem se ji, rekel nekaj smešnega. To ji je bilo všeč. Na žalost je bila zraven njena mama, ki jo je povlekla za plašč in odpeljala naprej, vendar se je ona še nekajkrat ozrla za menoj. Zrak je bil svež, ptiči so letali iz drevesnih krošenj in cvrčali. V gostilni sem pojedel pečenko in spil vrček piva. Na postavo pač ne pazim. Ker mi je bila natakaraica všeč, sem ji to pokazal, vendar ji moji poskusi niso kaj dosti pomenili. Torej sem jo moral močneje snubiti. Nagovoril sem jo in se z njo zapletel v pogovor, toda ostala je ravnodušna, zato sem kmalu odšel. Na poti domov sem srečal staro prijateljico iz soseščine, sicer študentko. Že večkrat sem jo opazoval, toda tokrat sva se po mojem pozdravu in nasmešku takoj zapletla v pogovor. Med pogovorom sva se, kot rečeno, obohavala in po nekaj nepotrebnih besedah o tem in onem mi je sledila v mojo sobo, kjer se je zgodilo. Potem sem eno uro spal, pogledal na uro in spal naprej. Zvečer sem bil zmenjen s prijatelji, v domači osnovni šoli smo v telovadnici igrali nogomet, kar vsi radi počnemo. Radi tudi plavamo in gremo na lov, naslednjo nedeljo se bomo spet udeležili pogona. Eden izmed mojih prijateljev je policaj, ima dober položaj, je povsem stvaren, tako rekoč pragmatičen. Njegova posebnost je lov na hašiš. Drugi moji prijatelji so gorski vodniki, cirkusantje, gozdarji, socialni delavci (psi, ki so dresirani za vodenje slepih), nočni čuvaji ali vzgojitelji v vrtcih. Jaz sem privatnik, pravzaprav osebni tajnik nekega starega gospoda: poslušam njegove zgodbe, kimam, ga grejem, če ga zebe in nanj tudi pazim. Tako si na lahek način služim svoj kruh.

Včasih se zbudim in sklenem, da bom čez dan vsemu nasprotoval. Cel dan si želim govoriti ravno nasprotno, kot govorijo ostali, pa ne zaradi samopotrditve, temveč zato, ker tako vse postane možno. Mogoče je namreč, da je nasprotje pravičnejše. Če se pri kakšni stvari ne najdem kot bi bilo treba, jo pogosto zaobrnem v njeno nasprotje, in ko vidim nasprotje, vidim resnično kot to nasprotje in to je poučno in prijetno. Sicer pa je protislovje že samo po sebi zadovoljstvo. Vsedete se k delu in na glas rečete: »Ne delam rad.« Ko greste zvečer iz pisarne domov, rečete: »Da se ne bi nikoli več videli.« Hudobnemu partnerju zaželite slabo jutro. V gostilni rečete, da Vam kosilo ni teknilo, in da bi bilo lahko cenejše. Šefu poveste, da ga ne morete prenašati. Nadležnemu, toda pomembnemu odjemalcu razložite, da Vas je njegov klic razjezil, in da bi mu na noben način ne pomagali.

Medtem ko pes pozna le eno resnico, jih mi ljudje poznamo več. Dnevno in nočno resnico, za primer. Zgodbe se podnevi pripovedujejo drugače kot ponoči, vendar mi ne poznamo le dnevnih in nočnih resnic. Če predpostavljamo, da človek

ne laže, potem ima pač različne resnice: resnico v treznem stanju, resnico v pijanosti, resnico za ljubico in resnico za ženo, resnico za otroke in resnico za kolege v pisarni, resnico za prijatelje in resnico za sebe. Različne resnice slačimo kot kose oblačil. Prav tako, kot gremo praznično oblečeni v gledališče, oblečemo za naše predpostavljene našo najboljšo podobo, otrokom se približamo preoblečeni kot (domnevni) svetniki, za ženo smo v vsakdanji opravi, za ljubico v športni, v pijanosti se večkrat vidimo na mah slečene, med prijatelji pa v kopalkah. In pes? On preprosto sam ve, kaj mora storiti. Za naše človeške skrbi bi v najboljšem primeru porabil nekaj dodatnega zehanja.

Če bi jaz zares bil pes, zdajle ne bi pisal te zgodbe. Zadoščalo bi mi, da bi mi prišla na misel in takoj bi jo spet pozabil. Pred prihodnostjo me ne bi bilo strah. Vedel bi, da se mi nič ne more zgoditi. Vedel bi, da lahko veliko prenesem, ker bi bil skromen in bi svojo skromnost že preizkusil. Ne bi bil zahteven, ker ne bi potreboval nobenega posebnega pohošstva. Spal bi lahko tudi na tleh. Nobene posebne obleke ne bi potreboval, moja koža bi bila dovolj. Moj obrok hrane bi bil lahko ena sama jed, čeprav poslastice ne bi zavrnil. In lahko bi se še znal veseliti: veseliti, če bi se kdo brigal zame, če bi mi naklonil pozornost. In če mi to ne bi ustrežalo, bi po drugi strani lahko šel za nekaj časa po svoje. Lahko bi grozeče renčal, če bi kak tujec motil moj mir. Ne bi potreboval niti električnega toka, niti televizije, gledališča, knjig, filmov, plošč, ki bi mi razlagali in lepšali življenje. Z mojim življenjem bi bil eno.

Toda v teku dneva jaz sam vedno izgubim moč, da bi se imel za psa (ja, kar nekaj napora in inteligence potrebujemo, če hočemo slediti misli psa) in ostaja le prijeten občutek možnosti, da bom nekega dne kot pes.

Prevedeno iz knjige *Lepe slike pri konjskih dirkah* (Die schönen Bilder beim Trabrennen, Fischer Taschenbuch Verlag, 1982).

Izbral in prevedel: Jani Virk

Gerhard Roth je bil rojen l. 1942 v Gradcu. Po končanem študiju medicine je bil dolgo časa organizacijski vodja računalniškega centra v Gradcu. Zdaj živi na Štajerskem kot svobodni umetnik. Kritiki ga skupaj s T. Bernhardom in P. Handkejem uvrščajo med vodilne avstrijske pisatelje, rojene po letu 1931 (tega leta se je rodil T. Bernhard). Ta njegov položaj potrjuje nagrada Alfred-Döblin, ki jo je prejel l. 1983.

Gerhard Roth piše predvsem prozo, a tudi gledališke komade in manj pomembno liriko. Prevedena teksta *Samogovor* (1) in *Samogovor* (2) sta bila najprej objavljena v časopisu *Neue Kronenzeitung*, kasneje v knjigi-hibridu *Lepe slike pri konjskih dirkah* (Die schönen Bilder beim Trabrennen, Fischer Taschenbuch Verlag, 1982), ki je sestavljena iz esejev, reportaž, nekaj pesmi, kritik in fiktivnih tekstov. Roth kratke proze skoraj ne piše, če seveda ob tem upoštevamo njegovo terminologijo, s katero npr. imenuje dobrih deset strani dolgo prozo *Izbruh prve svetovne vojne* (*Der Ausbruch des ersten Weltkriegs*, 1972) »vohunski roman«.

Tega in podobne prozne tekste iz začetka sedemdesetih let lahko najdemo zbrane v knjigi petih kratkih eksperimentalnih romanov pod naslovom Avtobiografija Alberta Einsteina (Die Autobiografie des Albert Einstein) – v prozi s tem naslovom lahko vidimo grafični prikaz Alberta Einsteina, ko je bil še v placenti.

Po obdobju eksperimentalne proze, za katero je po mnenju kritikov značilno »defektno zaznavanje«, ali kot piše nekje drugje »prefinjeno raziskovanje«, ki se odpravlja na pot »v stanja zavesti, ki ležijo na meji shizofrenije«, je Roth po potovanju v Ameriko začel pisati bolj konvencionalne romane. V pogovoru z njim v »Neue AZ« (14. marec 1986) izvemo, da je zasuk v konvencionalnost sledil spoznanju, da bi lahko eksperimentalne tekste proizvajal kot po tekočem traku. Prvi pravi konvencionalni roman Veliko obzorje (Der große Horizont, 1974) je začetek Rothovega pisateljskega vzpona in nove orientacije, ki jo je sam označil kot poskus pisatelja, »znotraj te kaotične resničnosti neprestano definirati samega sebe«. Ta orientacija, za katero je značilna predvsem optika, ki nastavlja lečo, skozi katero vidimo svet razpršen (Roth pravi, da je »realnost nekaj atomizirane-ga«), je v sedemdesetih letih najmočnejše izpisana v romanu Zimsko potovanje (Winterreise, 1978). V njem se G. Roth z nič manjšo strastjo kot leto dni prej v Ameriki nek drugi Roth (Phillip Roth, Profesor poželenja, 1977) ubada s temo spolnosti in smisla.

Prozna teksta Samogovor (1) in Samogovor (2), ki sta nastala v začetku osemdesetih let, se ujemata z Rothovo trditvijo v časopisu »Neue AZ«, da skuša resničnost prikazovati tako, kot jo pač doživlja. Skozi njegovo doživljajsko lečo lahko opazimo predvse razbitje antropocentrizma, ki ga ponavlja tudi v sredi osemdesetih let, recimo v romanu Vaška kronika k »Običajni smrti« (Dorfchronik zum »Landläufigen Tod«, 1984), kjer pravi, da »mačka sanja, da naj bi bila speč človek. Brez kože leži na zemlji in počasi razpade v prah.« Ali nekje drugje v isti knjigi: »Sanje ptičev (to je le redkim znano) se komajda razlikujejo od življenja ljudi.« Tako resničnost je najbrž težko prenašati. Zato se ne smemo čuditi Rothovemu priznanju, da bi ne bil več pri življenju, če ne bi poznal alkohola, in da mora pisati, da lahko preživi. Mnogo jih je, ki so v isti zagati.

Opomba o avtorju: JV

H. C. Artmann

Začetnice ladijske zastave

NEREŠENA UGANKA

ARETUSA, severnoameriška brigantina, je iz Bostona jadrala v Sredozemlje. Posadka se je sicer poslovila od domačih, toda tako, kot to delamo z ljudmi, ki jih bomo kmalu zopet videli: Zdravo! Prihodnjič torej! Ostanite zdravi in dobro se imejte. . . ! In prijatelj je prijatelju v slovo veselo pomahal. . .

Tu je šlo resnično samo za trimesečno potovanje iz Bostona v Gibraltar in nazaj, in nikakor ne za eno tistih pustolovskih trgovskih ekspedicij ali raziskovalnih voženj, ki ladjo za dalj časa izpostavljajo nevarnostim morja obeh hemisfer, viharim fantazmagorijam, katerih jezik kasneje ni sposoben opisati. . . Je že nekaj svojevrstnega in resnega na tem, če gre nekdo na daljšo plovbo brez omahovanja, da, lahko bi celo rekli: Z OGNJEM; že se je ljubka ARETUSA zibala sem in tja in na robovih je zazvenčala njena veriga, medtem ko so se prav na vrhu jambora daleč bleščale modre zvezde severnoameriške zastave.

Posadke ARETUSE je štela devetnajst mož in k temu še kapitana ter njegovo mlado ženo. Pet dancev je bilo med njimi in nekaj norvežanov. Kapitanu je bilo ime Jonathan Branley in je bil doma iz Hulla. Njegova žena, hčerka bogatega plantažnika iz Santa Dominga, je bila kreolka po imenu Wanda Escovedo.

Krmar ARETUSE, močan, drzen moški tridesetih let, je bil škot iz Thursa, ki se je imenoval Edward Maclinder.

Ko je ladja priplula pred Gibraltar, so se ji s pilotom približali cariniki, da bi po ustaljenem redu preverili njen tovor. Bilo je poldne v juliju in sijajno poletno vreme.

Ko so gospodje s carine stopili na krov ARETUSE, niso v svoje začudenje na njej našli žive duše. Sicer je vse izgledalo v najboljšem redu, nič ni bilo ukradenega, v kapitanovi blagajni je bilo do poslednjega centa vse na mestu, skladišče je bilo v odličnem stanju. Tako ni moglo biti govora o kakšnem piratskem dejanju.

Trije gospodje s carine so stali pred uganko. Sneli so svoje službene čepice in si s čela brisali znoj, za katerega se je zdelo, da ga ne povzroča zgolj vročina.

»Tu so se očitno dobre želje sprevrnile v svoje nasprotje!« je rekel eden od uradnikov in ostala dva sta mu brez besed s kimanjem pritrdila.

Tako v kapitanovi kajuti, kot tudi v moštveni jedilnici je na mizah čakala pravkar skuhana jed. Mr. Thompson je malce pomočil kazalec v do polovice polno jušno skledo: njena vsebina je bila še topla!

Zastava z začetnicami trgovske hiše, za katero je vozila ARETUSA, je vihrala na vrhu glavnega jambora v veseli sapici. O posadki pa, o kapitanu in njegovi ženi, kot smo že rekli, niti najmanjšega sledu. . .

To je v kratkem zgodba brigantine *ARETUSA*, ki je sredi junija 1868 odjadrala iz Bostona in o katere posadki ni bilo več slišati.

Samo zmedena kuklasta opica je sedela tam na astrolabu izginulega kapitana in vreščala, če se ji je kdo približal. Ampak kaj bi lahko spravili iz preplašene živalice?

V ČRNEM MORJU

1500-tonska tovorna ladja *DALYRUMPLE* je bila že mimo Dardanel in je sedaj plula preko Črnega morja s kurzom proti Odesi. Ladja je prihajala iz Vera Cruza in je bila naložena z mahagonijevim lesom. Do Kap Matapana je samo na sebi dolgo potovanje minilo brez kakšnih večjih nevšečnosti, toda kapitan Seamus Murdoch je že tretji dan bolehal za vročico, ki ga je močno zdelovala, katere izvor pa mu je bil uganka, čeprav je kar nekaj vedel o medicini. Ker pa je globoko sovražil nedejavno prebivanje v svoji kajuti, je kljub močnim vročičnim napadom vztrajal na poveljniškem mostu *DALYRUMPLA*; tista dva dneva do Odesa bo že še zdržal, si je govoril, in potem bo zanj na ta ali oni način poskrbel kak ruski zdravnik.

Bilo je na petek, okrog četr pred polnočjo; s krmarjem Jonasem Nilssonom sta bila na odprtem mostu, ko je naenkrat popolnoma razločno in jasno zaznavno skozi čisto zvezdnato – čeprav brezmesечно – tišino zaslišal bitje zvonov. Začuden se je obrnil do svojega krmarja in ga vprašal, kaj si misli o tej nenavadni okoliščini, ko pa vendar – vsaj kolikor on ve – na krovu *DALYRUMPLA* ni niti anglikanske, niti luteranske, niti katoliške cerkve, in ko ni na tej širini Črnega morja niti sledu o kakšnem pristanišču ali kopnem. . .

Krmar mu je zagotovil, da on osebno ne sliši in tudi ni slišal niti najmanjšega zvonjenja. Najverjetneje da je bila ladijska ura, ker je okrog tričetrt na polnoči. In pristavil je:

»Kapitan, veter, ki zdaj piha s severa, je presneto hladen; hočem reči, še najbolje bi storili, če bi šli zdaj v kajuto. . . «

»Sploh ne pride v poštev,« je zarobantil kapitan, »ta prekleta vročica me bo tako ali tako enkrat požrla. In če ostanem tukaj, si vsaj prihranim naporno spuščanje po litoželeznih stopnicah!«

Na ta odgovor je krmar molčal, vendar je od časa do časa, kadar je zaznal kapitanovo šklepetanje z zobmi, zaskrbljeno pogledoval k njemu.

»To je vendar nemogoče!« je čez čas ušlo kapitanu, »vidiš tisto temno črto tam preko? To vendar še ne more biti kopno?«

»Prej ko pojutrišnjem ne bomo videli obale,« je dejal krmar, »kajti Odesa je oddaljena še toliko in toliko morskih milj. . . «

Povlekla je sapa in ladja se je začela nekoliko hitreje valiti.

»Podpri me, naenkrat se mi je zvrtilo. . . «, je rekel kapitan. Toda takoj nato je uprl svoj pogled v neko določeno smer: »Ne, čakaj, pusti me! Ali ne vidiš temnih jader, ki so se pojavila tam preko?«

Ne, je bil krmarjev odgovor, nobenih jader ne vidi.

»Kako da ne,« je vpil ves besen kapitan in na vse načine zatrjeval, da vendar ni

slep, da je jadrnica tam preko vlaška ali ruska trijambornica. . .

»Kapitan,« je dejal krmar, »hudo vročino imate, pojdite v vašo kajuto!«

»K vragu s tvojo vročino!« je zavpil kapitan »imam dvoje dobrih očen in ne potrebujem očal, da bi videl temno podobo, ki stoji tam preko na mostu. In na krovu gomazijo majhni škrajte. In nosijo rdeče cilindre – rdeče cilindre z ravno takšnimi trakovi okrog njih. Rdeči žalni trakovi so to. In iz absurdno dolgega dimnika, ki se skriva za glavnim jamborom, puha v svetlo nočno nebo velikanski žvepleni čad. . . in zdaj lahko čisto natančno prepoznam poteze črnooblečenega moža na komandnem mostu: grozljiva spaka s tanko kitajsko bradico, ki ji izrašča iz krvavordečih ust, iz strašnega reza ust, ki se sveti na voščenem obrazu!«

»Kapitan, nore stvari si izmišljate. Pojdite v kajuto!«

Kapitan je postal nenavadno miren. »Mar ne vidiš njegovih pošastnih krempljastih rok, idiot? Na, vzemi daljnogled in poglej sam, če ne verjameš!«

Da ne bi kapitana še bolj razdražil, je vzel krmar daljnogled in dolgo gledal skozenj. Končno ga je odločil: »Pri najboljši volji ne morem ničesar videti,« je dejal.

»Toda jaz,« je vpil kapitan, »vidim s prostim očesom, da ravno splavljajo čoln. Škrajte s srhljivimi klobuki veslajo proti naši ladji. Ali nelišiš tleskanja? Si popolnoma gluhi? . . . In visoko zravnano stoji sredi čolna grozni možakar. Njegova brada plapola v vetru kot zastava. Njegova gola lobanja se leskeče v luči zvezd. Zdaj dviguje roko. Maha nam. Nekaj vpije v jeziku, ki ga ne razumem. Ali pač? Da, transilvansko je. . . Vsemogočni Bog, zdaj sem ga prepoznal!! Nilsson, izgubljeni smo!«

Po teh besedah je kapitan zlezal skupaj in krmar ga je v zadnjem trenutku komaj še prestregel. . . Mornarja na straži, Huish in Mills, sta nezavestnega kapitana odnesla v njegovo kajuto.

»Prekleta vraževernost,« je mrmral krmar, »tako srhljive stvari mi niti pri vročini 45 ne bi mogle priti v glavo. . . «

Malo zatem je na most prišel Mills: »Ti, krmar,« je dejal, »smo naložili mahagonij ali cirkus?«

Nilsson, ladijski krmar, se je nejevoljno obrnil k njemu:

»Kakšen cirkus neki? Mehiški mahagonij smo naložili, za Odeso, da bodo Rusi končno dobili nekaj luksuza v svoje spalnice. . . «

»Hja,« je dejal Mills komično zasanjan, »potem morajo biti liliputanci, ki skačejo po skladišču z rdečimi cilindri, pač slepi potniki!«

ANGELI NESREČE

27. april 1977 je moral za Toma Lowella ležati v zaprti dlani nekega posebnega angela nesreče, kajti ne le, da je ladja, na kateri je bil krmar, nasedla pred dansko obalo, temveč je tudi njega samega s težkimi notranjimi poškodbami naplavilo na obalo – del jambora mu je padel na prsi – kjer ga je umoril in oropal brezvesten človek.

Simon, moški okrog štiridesetih, se je takoj po koncu neurja, ko se je že mračilo, spustil dol na obalo; upal je, da bo morje naplavilo kaj koristnega z ladje, ki je v

njegovo veselje nasedla pred njegovimi očmi. Ne bi bilo prvič, če bi ulovil kak dragocen zabož ali poln sodček. Toda namesto tega ali onega je našel na smrt izčrpanega brodolomca, ki ga je z ganjenimi besedami prosil, naj ga spravi na kakšno vsaj za silo suho mesto in mu preskrbi zdravnika, za kar mu bo lahko bogato poplačal, saj ima v pasu okrog života dovolj denarja.

Ta zaupni govor je Lowella veljal življenje. Simon Pedersen, izven človeške družbe živeči obalni ropar, ki so se ga zaradi njegove brutalnosti vsi bali, je nesrečnega Angleža tako dolgo mlatil po glavi – pri čemer je svojo berglo uporabljal kot drvar sekuro – dokler ni bil gotov, da leži pred njim truplo brez duše. Potem je svoji žrtvi odpel pas, vzel ven skrit denar in se obrnil, da bi odšel. V rokah je držal čisto nove zlate ameriške dolarje.

Ko je Tom Lowell spustil svojo dušo na tako oduren način, je roka posebnega angela nesreče posegla po drugi žrtvi; Simon, ki se je že odpravljal, je v siju svoje viharne svetilke ugledal še precej nove škornje umorjenega. »Ne,« je preblisnilo že močno nagrizene možgane morilca, »pošten kristjan vendar ne more prepustiti tega izvrstnega para škornjev slani vodi – saj vendar nisem tepec!«

Toda naj se je še tako trudil, mokro obuvalo ni hotelo zapustiti nabuhlih mrtvečevih nog. Ko ni bilo več druge pomoči, je Simon pograbil svoj težki zaklepni nož in upornemu truplu odrezal škornje z nogami vred; le-te bodo že izpadle, si je mislil, ko jih bo za nekaj časa obesil v kamin.

Škornji z odrezanimi nogami so bingljali v kaminu in Simon je ležal v svoji nevredni postelji. Bilo je nekaj po polnoči, ko je naenkrat potrčalo na vrata propadajoče hiše. Simon, ki je imel tako kot vsi hudodelci rahel spanec, se je zbudil, skočil iz postelje in pogledal skozi luknjico, ki je bila vrezana v vrata. V blede mesečini je zunaj stal krmar potopljene ANNE MATHERS ali bolje rečeno, klečal je na pragu tiste razbojniške luknje, saj je bil vendar brez nog.

Iz vsemogočih sanj prebujenemu obalnemu morilcu so vstali pokonci njegovi lisičje rdeči lasje, komaj je verjel lastnim očem, toda grozljivi duh pred vrati je bil resničen, vedno močnejše je bobnal po šibkih vratih in zdelo se je, da ga ne spravi preč ne lepo prigovarjanje ne najstrašnejše kletvice.

»Kaj sploh hočeš, ti naplavljen ribja krma?« je robantil Simon Pedersen skozi zaprta vrata.

Dve strašni očesi sta se zastrmeli vanj skozi luknjo v vratih: »Svoj grob, ti prekleti nožebusec. . . !«

Skrajšano telo mrtvega mornarja je obdajal fosforno zelen lesket, za glas pa se je zdelo, da prihaja nekje od daleč, morda z lune ali iz mrzlo sijočih zvezd. . .

Za seboj je Simon zaznal top udarec: s svojo grozljivo vsebino vred so v kaminu bingljajoči škornji cmoknili v počasi ugašajočo žerjavico.

»Daj mi moj grob in moje noge!« je ponovno zavpil nezemski glas. Toda pogoltni morilec ni storil nič podobnega, ampak je padle škornje ponovno obesil na kljuko, na kateri je navadno visel lonec za juho. Ker pa ni želel ostati vso noč brez spanca – razbijanje mrtvega mornarja je dobivalo že neznosne razsežnosti – je odprl vrata svoje kože, pograbil svojega strašnega gosta za naprsnik in ga odvlekel na bučno obalo, kjer ga je površno zakopal v vlažni pesek. Nato se je vrnil v svoj brlog in spal dobro in trdno skoraj do poldneva.

Se je Simon Pedersen, ki je ostal po tej noči še dvajset let živ in zdrav, pač navadil

na to, da je moral vsako noč na novo zakopati Toma Lowella, katerega je umoril? Natanko sedemtisochtristoštirinajstkrat je tisti breznogi obiskovalec še potrkal na Simonovo kočo in zahteval svoj grob ter že zdavnaj strohnele škornje in noge. Da, ta posebni angel nesreče gospoda Pedersena do njegovega nesrečnega konca ni več spustil iz rok.

Izbral in prevedel: Tomo Virk

HANS CARL ARTMANN se je rodil leta 1921 v kraju Sv. Ahac pri Gozdu. Po svoji literarni angažiranosti spada k Dunajski šoli, kjer se je posebej uveljavil kot kabaretist. Poleg tega je Artmann tudi izvrsten pesnik, predvsem pa prozaist. Del njegovega opusa je praktično neprevedljiv, saj je napisan v dunajskem dialektu (Med ana schwoazzn Dintt, Skizzen aus Wien); nekateri romani so parodija baročnih heroično-galantnih romanov (Der aeronautische Sindbart; Von denen Husaren und anderen Seil-Tänzern. . .), drugi teksti parodirajo modele znamenitih kriminalk in trivialnih romanov na sploh (Dracula, dracula, tők ph'rong sü-leng, Frankenstein in Sussex, Die Anfangsbuchstaben der Flagge, Die Jagd nach Dr. U. . .), tretji zopet niso nič drugega kot ironično »romansiranje« v stilu Prousta ali Joycea (Das suchen nach dem heissen brotwechen, Nachrichten aus Nord und Süd. . .). Proza in poezija se včasih mešata in tedaj nastane izpod avtorjevega peresa tudi kako »resno« delo (Die Sonne war ein grünes Ei).

Zgornji teksti so izbrani iz Artmannove zbirke kratke proze Die Anfangsbuchstaben der Flagge. Artmann svojevrstno parodira pustolovske zgodbe à la Jules Verne. Vprašanje je, v čem je smisel takšne parodije (ki je očitna – če ne v drugem, tedaj v zaključku vsake zgodbe, ki bralca vedno znova preseneča; klasični trivialni pustolovski roman se namreč vedno izteče po pričakovanjih). Gotovo je res, da Artmannova dela niso enakovredna na nek način podobnim delom iz svetovne književnosti, kot so npr. Apulejev Zlati osel, Cervantesov Don Kihot, Lazarček s Tormesa, Grimmelshausnov Simplicissimus, Rabelaisov Gargantua in Pantagruel itd. Medtem ko v gornjih primerih parodija (hote ali nehote) preseže samo sebe in se v mejnih primerih celo sprevrže v delo epohalnega pomena (Don Kihot), pa Artmann nima takšnega pomena. Toda kljub temu: mar ne kaže Artmannova kratka proza nekaterih stičnih točk z Borgesovo, vsaj po zunanji plati? Če temelji Borgesova literatura na apokrifu, mar ne temelji Artmannova na skrivnosti, morda enako nedoumljivi, četudi ne prepovedani?

Opomba o avtorju: TV

Peter Handke

Kitajec bolečine

Ni še noč. Po celem mestu so kot ponavadi zgodaj prižgali luči. V vdolbini na obzorju, med goro Untersberg na jugu in Stauffnom na zahodu, se vlečejo oranžne proge. Na grebenu Untersberga, ki je drugače že v mraku, se svetijo pečine trikotne oblike, kot jadra. Stauffen, že onkraj meje, je črno moder, svetijo se le še bele struge v gornjem delu, na vrhu migotanje luči gorske koč. Dejansko sta dva vrha, »mali« in »veliki« Stauffen. Tu v ravnici leži vrh pred vrhom in oba skupaj tvorita eno, daleč naokoli vidno piramido, ki stoji čisto sama zase. Ravno tako zase se dviga Gaisberg na vzhodu. Samo da je to namesto piramide pogozdena vzpetina s planoto namesto konice vrha. Lučem na Stauffnu tu ustreza prva svetloba zvezde večernice. Ob vznožju Untersberga, že na prehodu med nerodovitnim močvirjem in rodovitno ravnico, teče v mraku reka Salzach. Na bregu reke, na vrhu skalnate glave, ki se imenuje »Prakamen«, mi je prišel nekoč nasproti mož in mi ob pogledu na lahno previsno skalo in izdolbene votline v njej rekel: »Svet je star, kajne gospod Loser?«

S pojenjanjem svetlobe je vsak trenutek bolj tiho. Razširja se topla praznina, ki jo tako rabim. Je kot razsvetlitev, ali, če bi obstajala ta beseda: »pravznik«. Čelo ne rabi več naslona rok. Pravzaprav ni bila toplota, ampak lesk, ne razširjanje, temveč valovanje, ne praznina, ampak praznost, ne toliko osebna izpraznjenost, kot prazna forma. In prazna forma pomeni: pripoved. Pomeni pa tudi, da se ne zgodi nič. Ko se začne pripoved, se izgubi moja sled; zabrisovanje sledi. Praznina ni bila nobena skrivnost; seveda je ostajalo skrivnost to, kaj bo v sebi pustila delovati. Vladala je kot tudi pomirjala. Njen mir je pomenil: ni se mi treba izražati. Vse (vsaka stvar) se je pred njo umaknila na svoje mesto. »Praznina!«, to je ustrezalo nagovoru muze nekoč, na začetku epa. Ni povzročala groze, le lahkotnost in nezavezanost; nastopila je kot zakon: tako kot je zdaj, tako mora biti. V prisposodbi se je prikazala kot plovilo.



Sem učitelj klasičnih jezikov na šoli v Lehenu, severozahodnem salzburškem predmestju, na levem bregu reke Salzach.

Od predkratkim pa ne učim več. So me odpustili, so me poslali na počitnice, na zdravljenje, ali pa so me začasno oprostili dela? Vse kar bi lahko rekel o tem, je to, da za moj sedanji položaj še niso našli ustreznega strokovnega izraza. »Vse je v zraku,« si pravim. Pred dnevi sem na cesti podrl nekega človeka. Na popoldanskem sprehodu po »Žitni ulici«, pri tem se mi je zdela nekam bolj prazna kot običajno, me je prehitel nek možki in me pri tem tako sunil, da sva v zaletu oba pad-

la na tla. Pravzaprav to ni bil trk, saj bi se mu lahko izognil. Nekako bolj z namenom sem trčil v drugega in trk ni bil zgolj sunek, ampak dejansko že udarec, naden vzgib – torej vendarle ne udarec. Mož je padel po tleh s prav posebnim, komaj slišnim krikom in takoj vstal, ne da bi mi pri tem podal roko. Še na tleh je svojega napadalca naglo pogledal v oči s pogledom, ki je nekaj doumel. Potem je hitro izginil v nekem hodniku. Morda ni bil turist, temveč kak domačin. Na zunanaj je dogodek deloval kot običajna kolizija med pasanti v ozki uličici, le nekoliko bolj silovita.

Odkar sem odrasel, sem le dvakrat udaril človeka: enkrat na plesu svoje dekle, potem ko je v družbi vpičo mene poljubila drugega; nekaj let pred tem – takrat sem pravzaprav šele odraščal – nekega fanta iz nižjega razreda v domu, kjer sem bil za eno popoldne nadzornik učilnice. Pravzaprav me je dekle, potem ko sva šla s plesa, sama pozvala k nasilju in udarec, ki me je samega presenetil in ki mu kljub dekletovim prošnjam niso sledili še nadaljni udarci, je pravzaprav bil rešitev. Če dobro pogledamo, to sploh ni bil udarec, temveč le reakcija, možna le v tem, edinstvenem trenutku, kot skok ali met športnika, potem ko se je ta naenkrat jasno zavedel: zdaj in nikoli več. Z njim si tudi nisem trafil vesti, niti slišal kakršnihkoli očitkov. Naj je bil udarec še tako močan, dobro vem, da z njim nisem vzbudil bolečine, le obojestransko skelenje, ki je hkrati pomenilo obrat. Nekakšna hrómóst, ki se je začela širiti po tem dejanju, je prihajala od naju obeh. V tem primeru sem nedolžen. Zaušnica v učilnici, zaradi neznatnega povoda, pa mi še vedno ne gre iz glave! Takrat sem se, kot še nikoli poprej, razkril kot »krivec«. Pogled udarjenega, pri tem pa ga sploh nisem dobro zadel, mi govori skozi vsa leta: tebe zdaj poznam, zdaj vem, kdo si, pazil se te bom. Ni pogled otroka, tudi posameznika ne in ne prihaja iz para oči, temveč stoji v enočju, ki v vseh letih, čeprav v glavnem prezrto, niti enkrat ni trenilo. Na na tleh ležečem v ulici se je to oko zopet prikazalo. Je temno rjave barve, sploh ne hudobno ali besno ali sovražno ali maščevalno, zgolj neizprosno; in zdi se, da me hoče onemogočiti, pa ne tako, da bi me omogočili drugi, ampak, da bi se onemogočil jaz sam. Čutim, da ima prav in čutim, da imam prav tudi jaz. Moj udarec v gneči me ni niti za trenutek pretresel. Še več, takoj za tem sem v srečišču naenkrat zgrbljene, v meandre se razraščajóče ulice, za hip videl moje ljudstvo, kako se vzpenja po golem grebenu gore Gaisberg navzgor! Zdaj je bil moj cilj končno postaviti tisto, kar me je tako dolgo obsedalo kot nekakšna votla maska, sebi nasproti kot dejstvo. In »biti v zraku« ne pomeni: »nevarnost«, pomeni prav biti v zraku, ali z drugo besedo: »ne-odločenost«.

Dan po dogodku na ulici sem začasno opustil službo. Kot vzrok sem navedel, da moram nujno končati neko razpravo. Gre za poročilo o izkopaninah rimske vile v vasi Loig. Pravzaprav nisem arheolog, vendar med prostim časom vedno sodelujem pri izkopavanjih po vsej deželi, v zadnjem času predvsem pri čiščenju talnega mozaika zgodnjekrščanske bazilike na gori sv. Hemme na Koroškem. Na začetku tega mojega postranskega delovanja mi je neki starejši arheolog rekel: »Stalno hočete nekaj najti!« Po tem opozorilu pri izkopavanjih ne iščem več tistega, kar je tam ostalo, ampak tisto, česar ni; nepovratno izginulo, nekam odvléčeno ali sprhneno, kar pa še naprej obstaja kot votlost: prazna mesta ali prazne forme. Na ta način sem si sčasoma izostril oko za prehode, ki jih tudi strokovnjaki

spregledajo. Sebe včasih v šali imenujem »pragoslovec« (pa tudi »iskalec pragov«). Ta izraz ni zgolj prisposoda. Dejansko sem postal strokovnjak za hišne, cerkvene, tempeljske pragove, celo za vhode v nekdanja naselja. Nekdanje »prehode« na zemljišču spoznam po vdorih, zasipih, nenadnih barvnih prehodih v pokrajini, ostankih lesa. Moje delo ni zgolj postranska stvar: z ugotovitvijo mest, na katerih so bili pragi, lahko označimo celoten tloris in pojasnimo izvorno ureditev zgradb, da, celo celotnih naselij.

Pod steklom na moji mizi je lesna moka – ostalina enega od pragov, ki sem jih odkril, izvira iz gore sv. Hemme in je bil predmet moje prve razprave. Od tedaj je iskanje in opisovanje pragov zame prava strast. S tem se ukvarjam tudi ob popoldnevih med šolskim letom, ko sodelujem pri izkopavanjih v bližnji okolici: na keltskem Duernbergu ali na »rimski poti« v Loigu. Lahna utrujenost čez dan poku celo koristi, iz nje črпам budnost in zbranost, prisluhnem učencem in oni prisluhnejo meni.

Medtem sem zaključil poročilo z vsemi prilegajočimi fotografijami in narisnimi in tlorisnimi risbami z malimi iniciali spodaj na robu: A. L. (Andreas Loser). Zapali so mi meritve vhodnega prostora v vilo; opis in razlaga talnega mozaika v notranjosti sta seveda stvar za to poklicanih. »Dostop v vilo omogočajo (toliko in toliko) rimskih čevljev široka vrata s podzidanim dnom, na katerega je bil nekdanj pritrjen lesen prag, za katerega namestitev je na dnu vzhodne stene puščena (toliko in toliko) rimskih čevljev visoka odprtina.« Med tem delom so se mi v sledovih vej na ladijskem podu spet in spet prikazovali pisani mozaični kamenčki; na beli steni najemniškega stanovanja se je zasvetila freska: Ifigenija s kipcem Artemide v roki, na poti k morju, na begu iz Grčije – stenska slika iz Pompejev, ki mi daje skromno jamstvo, da moje meritve morda le niso popolnoma nesmiselne. Ko sem proti koncu dvignil pogled, je stal Untersberg, z grebenom v soncu, za trenutek v antiki in po pobočju Stauffna isti hip potekajo njegovo obliko odseva-joči stožci naplavin.

Pisalna miza je zopet prazna. Majhen, prijeten kos pohišstva iz vezane plošče, s kovinskimi nogami, lepo se prilega okolju. Poleg steklene posode z ostanki praga leži podolgovat, na zgornjem delu preluknjan kos lesa z zaobljenimi robovi in različno širokimi prečnimi vdolbinami; tako imenovano »ročno delo«, ki ga je izrezljal moj sin (bolj po šolski dolžnosti), na spojih že otemnelo in vendar sveže dišeče po lesu prav tako kakor rjava, za pest velika, že zdavnaj otrdela krogla blata poleg nje vsakič pušča na prstih vonj vlažne soteske, iz katere sem jo prinesel. V blato je s svinčnikom vpisana grška beseda »galene«; izraz za »miren lesk rahlih premikov morske gladine«, ki naj bi, po filozofu Epikuru, odseval pravzor vsega bivajočega (pred njo sedeči dojema v grafitu se lesketajočo besedo bolj kot neko vrsto klica k redu). Vrsto teh stvari zaključuje za ptičje jajce velika kepa prsti, ki sem jo pred kratkim odlomil iz osušenega trnovega grma na nekem sredozemskem otoku, skrivnostni objekt, verjetno zgrajen iz peska in drobnih okruškov kamenja. Veja zdaj na pisalni mizi še vedno tiči v njej v obliki puščice, katere ost prihaja na drugi strani objekta zopet ven. V kepi prsti je več globokih lukenj, kar ji daje podobo prstene piščali ali okarine, le da so luknje brez izhodov. Vendar se zdi, da so v notranjosti povezane v nekakšen sistem votlin, ki pa tako pada iz vidnega polja, da ga z žepno svetilko ni moč osvetliti. Iz globine hodnikov prihaja

močan svetlordeč žar, ki pušča svoj lesk na stenah. Ko sem dahnil v eno izmed lukenj, so se iz sosednje prikazale tipalke neznane živali v črnem oklepu in se takoj potegnile nazaj. – Pravzaprav bi lahko vse te stvari imenoval »stvari, ki me pozivajo k redu«, ščitijo me pred tem, da bi se preveč pogreznil v delo, s tem ko me od njega vedno znova na lep način odvrtaajo.

Zdaj leži kepa prsti z okroglimi črnimi skrivališči kot opuščeno mesto mrtvih, po katerem lazijo kuščarice. Svetilka osvetljuje prazno mizo, na kateri so le še štirje predmeti. Ostala soba, sicer brez luči, lebdi v mraku. Iz sosednjih stanovanj se v zaporedju oglašajo šum tekoče vode. Na vzhodnem in zahodnem robu ravnine zadoni v neprekinjenem sosledju žvižg združen z nekakšnim ropotom, na cesti pod Untersbergom bobnenje in piski. Nekaj oken v hiši je v milem večernem zraku odprtih: na enem sloni možak v beli majici in kadi; na drugem je prstena posoda, iz katere se v zubljih ognjemeta razrašča papirus, njegovi zvezdasti listi zelene barve posebno močno odstopajo na ozadju rumene barve neba; v oknu spodaj seži v kletki papagaj, nemo trzajoč z glavo; v mraku se na njem predvsem svetlika modra; eno odprtih oken je prazno.

Kaj me zadržuje zdaj, ko je delo končano, od tega, da ne grem nazaj v šolo? Ne potrebujem vsakdanje službe, ali pa vsaj družbo ljudi, dobrodejnost običajne govorice? Ni bilo moje mesto vedno sredi vrveža, v katerem je vsak hkrati v varni odmaknjenosti od drugega? Ni pot v urad meni naravna pot, na kateri ostaja vedno dovolj prostora za vrnitev? Se ne začem za šolskimi vrati javno priznati območje, v katerem sem šele popoln? Vsekakor nisem samotar, ne ustreza mi zasebnost, predvsem pa mi ne ustreza biti »zasebni učenjak« (čeprav mi je nekdo v času študija to predlagal). Vem, sodelovati moram, in to ne le kdaj pa kdaj, ampak iz dneva v dan, da mi potem pred očmi, kdaj pa kdaj, zaigra celota vesoljnega sveta, pa čeprav je to le lesk rjave barve kakšnega lišaja nekje na Antarktiki. Verjetno se je tudi neznanec nekoč tako bližal iz ravnine mestni utrdbi neznanega mesta naproti in kanal ob njegovih nogah je tekel nekje na večnem Nizozemskem, ali pa skozi kitajsko provinco belih pečin Kwei-lin. In za to potrebujem prav to pot, pot mojega službovanja? Toda zdaj bom še nekaj dni sam zase.

Odprl sem okno na stežaj in spustil glasove v sobo. Iz severa, precej blizu, je prihajal zven zvonov iz Gneisa, ki je že del mesta; iz zahoda v vetru prav tako dobro slišni zvonovi mooške cerkve. Trgovec pod mano je pospravljaj zaboje in s kredo popisane cenike nazaj v trgovino. Vlaku na obzorju ni zapiskal, ampak spustil zvok, ki ga dobimo, če pihnemo zrak skozi režo sklenjenih rok; pivovarniška lokomotiva na večerni vožnji v remizo. Visoko nad morenskimi pasovi predalpske pokrajine se je pojavil močan blesk, letalo iz Zuericha, na katero čaka spodaj jarko osvetljena pristajalna steza; na bližajočem, vedno počasneje se spuščajočem stroju so se prižgali žarometi; nekaj trenutkov zatem je njemu lasten trušč zapolnil ravnino.

Zdaj imam čas. Dejstva in vprašanja so se razmaknila narazen. To, da imam čas, ni občutek, ampak rešitev: rešitev vseh protislovnih občutkov. Je poteg, ki hkrati zavira, nevezanost, ki hkrati primika stvari, nebogljenost, ki je odpornost, mir, ki

je podjetnost. Da je nastopilo, je bil pravi čudež: kar ponavadi imenujemo »biti v stanju milosti«, bi se moralo imenovati »biti v stanju posedovanja časa«. To ustreza neki stari razlagi besede »prag«: »prehod med pomanjkanjem in zakladom«. S posedovanjem časa se raztresejo šumi čez pokrajino, barve zažarijo, trave vzdrtijo, preproge mahu v ravnini se vzbočijo.

Jedel sem v kuhinji, premajhni, da bi vanjo lahko postavil mizo, s krožnikom na kolenih. Matije ali suhe južine so stali po zidovih, se z dolgimi, kazalcem podobnimi nogami trdno držali za zrnca ometa in neprestano spuščali glasove, tako da je dobila cela kuhinja podobo rahle tiktakajoče urne omare, polne nihali. Tu in tam so si ure zamenjale mesta, ena ura z dolgonogimi kazalci se je postavila čez drugo in skupaj sta nihali. Na tleh je ležalo nekaj teh le kratko dobo živečih živalic na hrbtih, niso bile več podobne žarkom; nekaterim so se noge med umiranjem uvijale v nekakšnem trepetu, mrtve so jih že dokončno sklenile v gosto pleten lok tik nad osušenim trupom – mumijasti svitki, v katere se je videlo zapletati prah. Na zidu so se takoj pojavili nadomestki, ki so zakrpali praznino; bili so svetlejši kot ostali, vidno manjši, zdeli so se kot novorojenci, ki nosijo nadih novega rojstva na sebi, neustavljivo so tiktakali v zboru. Te živalce so mi znane že iz izkopavanj. S svojim nihanjem v podzemnih jaških so raziskovalcu prijetna družba. Tu v stanovanju so hišne živali, skupaj z neznanim insektom v notranjosti prstene kepe na mizi. S tem ko me spravljajo v zamaknjenost in zrenje podpirajo, te druge sončne ure, »posedovanje časa«. Če so nekoč v hroščih častili sonce (ali ga v njih vsaj motrili), zakaj ga ne bi tudi v teh nestrupenih pajkih, ki sploh ne izločajo lovilnih mrež? Živali, ki njih pojava ne vzbuja groze, le čudenje in lahkotnost. »Suhe južine, patroni iskalcev pragov,« sem dejal v mračni kuhinji ob brnenju neonske luči, ob zvoku prave ure (na štedilniku), ob kotrljanju krogljčnih ležajev v zglobeh avtobusa, ki je pravkar pripeljal na končno postajo.

Temu je sledil nekak harmonični prehod med tiktakanjem in nihanjem teh žarkom podobnih živalic in pesnitvijo, iz katere sem, kot ponavadi za konec dneva, počasi, besedo za besedo prebral par vrstic: Vergilov nauk o poljedelstvu, Georgike imenovan (ko bom star in brez obveznosti, jo bom prevedel). Tudi verzi Georgik mi ustavijo čas ali pa ga vsaj puščajo na drugačen način teči. Delo se začne s prosvetljenim namenom poučiti bralce o pravih izrazih za oranje, privezovanje trte, živinorejo, čebelarstvo; hkrati pa naj bi to bila tudi »pesnitev«. Res se iz pesnitve lahko veliko naučimo o naravnih zakonitostih, ki seveda ne morejo zastareti. Tako je na primer pri naši hiši sadika trte začela usihati, dokler nisem v Georgikah našel vrstice o »žitu«, ki sem jo do takrat spregledal in ki govori da žito zahteva »zbito prst«, trta pa njej nasprotno »rahlo«. Prav tako sem opustil skrb zaradi lovorovega grma v vrtu, ki so mu sredi poletja ob najrahljšem vetru odpadali listi, ko sem prebral kratko Vergilovo opazko o lovoru enakemu, le drugače dišečemu »pomarančevcu«, ki »noben veter mu listov prhutavih odnesti ne more«. (Torej prej značilnost lovora kot pa bolezenski znak.)

Nauka, za katerega mi pri tem gre, pa ne črpam iz pravil za kmečko gospodarjenje, temveč iz navdušenja pesnitve (nikoli opitosti) nad stvarmi, ki zdaj še vedno obstajajo: sonce, prst, reke, vetrovi, drevesa in grmi, domače živali, plodovi (s košarami in vrči), naprave in orodja. Na teh predmetih je pravičnost, preden je izginila s sveta, pustila svoj obris; proč od razdvajajočega orožja (beseda »orožje« tu

vedno pomeni mirnodobna orodja) mi odpira vsaka stvar, v pesnitvi za vedno izločena iz zgodovine, v odmiku od drugih stvari in hkrati v neprisilnem sožitju z njimi, prehod v povsem novo zgodbo – ki jo pesnik pripoveduje zgolj s pridevniki: počasi rasle oljke, lahka lipa, svetli javor, trda leska, nestanovitni lapor, ognjeni vzhodnik, jasni severnik, roso podarjajoči mesec. Še celo po današnjem okusu oglato pristrižen grm zelenike na ta način skriva (ali ohranja) v sebi »zibajočo zeleniko«, ki se zopet prikaže v njej ustreznem pridevniku. Vergil je, tako kot pravijo, svoje verze delal »na način koteče medvedke«, s prav toliko muke pri porodu in še več kasneje pri »lizanju«, ki je dalo pókotu dokončno podobo. Ker ti verzi samo ustrezajo stvarem in nič več, meni, bralcu, vedno znova oživljajo njihovo eksistenco. Ne prihajajo prav zdaj kože od nekje »z napetimi vimeni počasi čez prag«? Ne zabrisujejo prav zdaj krave na neki poljski poti »v svoji težki hoji z repom sledov«? – Ko sem pogledal ven, je ravnokar zavil avto na most, ki vodi čez kanal, ki zdaj, zaradi Vergilovih verzov, migota v posebni modrini.

Krog svetlobe, ki ga meče svetilka na mizo; stojala za kolesa spodaj na postaji (namesto v temi izginule piramide Stauffna); sedenje šoferja v čakajočem avtobusu; ždenje psa na vrtu sosednje hiše; zlóženost nakupovalnih košar v trgovini; čepenje ptic v grmih; padajoče liane v rokavih reke Salzach; praznosti dolge lesene klopi na moorski kmetiji; križanje poti v ravnini; ukrivljenost mesečevega kraja (namesto lesketanja letala prej); spirale zelene barve na vrtovih; lijak doline v krasu Untersberga (sprevrnjena oblika piramide prej); počasno kroženje koluta v električnem števcu; padanje rose; premikanje kremenčevih skladov v stožcih naplavin; trpnost trupla; krilatost ovna.

To bi seveda lahko pripovedoval tudi drugače. Ob pogledu v zrcalo v njem nisem našel oči. Na sebi nisem več čutil telesa: to pomeni, da nisem bil več deležen svetlobe in vetra, hladu in toplote, pomeni: pomanjkanje. Ker ni opazovalca, tudi ni kaj opazovati. Veliko goro Untersberg sem v mraku zamenjal z robom gozda. Ob drugem pogledu je bil lesk stene na njej kot lesk rezila na morišču. V Stauffnu je izbruhn timer, iz njegove piramidaste konice se je sukal orjaški sivovijoličasti dim; ko sem kasneje zopet pogledal proti zahodu, se je hrib sesul v le za polovico tako visoke kupe mela in razbitin. (V resnici je bil veliki hrib skrit v deževnem oblaku, tako da so se kazali le sprednji obronki.) In kaj sploh pomeni »zahod«? Nebesne strani niso ničesar pomenile, kot ne brodolomcu na odprtem morju; namesto smeri prepih. Ko sem se vendarle poskusil obleči, v obleki nisem našel odprt in stal sem tam, kot da bi imel zavezane roke (vse bolj komično). Glasove sem slišal kot v času pomladnega fena: kot da ne bi prihajali iz vidnega polja, ampak takorekoč izza ogla, zahrbtno, napadalno, brez podob njim ustreznih teles. Običajni kriki kavk so doneli kot salve topov, konjski peket je hipoma ponehal kot ura, ki se je ustavila (ki se je pravkar ustavila), petelini so kikirikali, kot da bi opozarjali na nevarnost ali peli zadnje oznanilo. Vedno ko so se žice cestnega omrežja v gozdu zapletle, se je zaslíhalo prasketanje in pok velikega požara. Kdaj pa kdaj se je vpletlo tudi kaj smešnega: nekega dne so, tokrat zares, stali konji na končni postaji mestnega prometa, vpeti v fijakar, očitno pomotoma zašli v

to praznino; na vozu so sedeli eksotični turisti, ki so držali, ker so prišli pred naselje, fotoaparate neodločno v višini prsi. Vendar se nisem smejal. Pri tem na sebi nisem opazil nič nenavadnega. Bilo mi je celo v nenavadno zadovoljstvo, da sem se »izpostavil«, kot je lahko zadovoljstvo, če se izpostaviš popolni temi, ledenu vetru; se predaš, se odpreš najhujšim nadlogam. Je bilo to zadovoljstvo? Užitek. Užitek? Odločnost. Odločnost? Potrjevanje težkih bivanjskih razmer. V teh dneh nisem nikoli občutil razlike. Bilo je nekaj hujšega. Nekomu sem zabol del pletilko naravnost v srce, tako da se na koži ni prikazala rana, in vsi so mi čestitali. Samo jaz sem od tam videl – tej besedi se ni mogoče izogniti – da živim v prekletstvu. (In ni bilo rok, ki bi tistemu, ki je to videl, pokrile obraz; tudi na klic »roke v vis« bi držal roke spuščene, seveda ne zato, ker bi preziral smrt.) Ko zvečer ljudje prihajajo domov, vzdihnejo, še medtem ko se vsedajo: »Kako dobro dene, da lahko zopet sedim!« Name je sedenje učinkovalo prav nasprotno. Nič mi ni delo dobro. Morda bi se lahko izognil besedi »prekletstvo« in namesto tega rekel: »V sredini vidnega polja ni ptic, ki bi se zibale, ni mačka, ki bi se lizal.« V sredini namreč ni bilo ničesar, ne psa, ki se igra, ne pajkov, ki nihajo po stenah (če že, potem takoj zbežijo proč). Ali: v sredini je sicer nekaj bilo, vendar nič lepega. V odprti garaži neke vile je visel par še krvavečih divjih koz, z rogovi obešen na kavljih, z obrazom proti obrazu. Ja, celo ptiči in mačke so se prikazali, a kot kadavri v rečnem kanalu. Ali: sredina je bila mesto vrtoglavih čutnih prevar; navzkriž ležeča kosa svetlega lesa na travniku sta se vsak hip zdela kot gmota poginulega goveda; v zraku lebdečega citrončka je privid razblinil v rumenkasto papirnato cunjo. Ali: sredina je bila mesto ponaredek; ko sem jo iskal, se je vrnil vmes s plakati oblepljen zid ali tuji okrasni grm s svojimi varljivimi barvami. Ali: sredina sama je bila ponaredek; sosednja hiša s prizidkom v obliki terase je imela na strešnem slemenu, kot stari kmečki dvorci, stolp z zvončkom; toda območje spodaj je bilo zabrisano; niša z bogcem nad hišnimi vrati je pomenila le: »Kot gost tu nisi zaželjen!«; stolp je v sredini uokvirjal prazno lino; ker ni bilo zvonca, ki spada zraven; ali tolkača; ali vitlja. Podnevi se je zdel prazni prostor v sredi kot svitek gnilega mleka in ponoči je v njem svetila ponarejena zvezda, znanilo vojn in nesreč. Najgrši ponaredek so bili seveda tako imenovana »naravna« središča, ki jih v tej pokrajini zasedajo cerkveni stolpi, ki ob vsakem premiku glave postanejo plen pogleda. Čebulasti, koničasti ali valjasti stolpi se niso zdeli le predrznost, ampak okamenelo slepilo v porog naši zapuščenosti. Nihče ga ne uporablja, zato se samo ponuja za pomoč v sili. Nista prihajala tudi sredi gorja z obzorja svetloba in zrak, ki bi ju moral pripustiti in jima slediti, pa so stolpi zapirali razgled? Pri tem sem prav tedaj pogrešal običajno zvonjenje zvonov. Občutil sem celo lakoto po njem.

Manjkalo je nekaj telesnega: čutni organ in to odločilni, brez katerega ostajata piš vetra in brnenje žic nepopolna.

Izbral in prevedel: Samo Krušič

Delo »Der Chinese des Schmerzes«, kar naj bi pomenilo: »Kitajec bolečine« je izšlo 1983 pri Suhrkampu, takoj po ciklu »Langsame Heimkehr« (Langsame Heimkehr, Die Lehre der Sinte-Victorie, Kindergeschichte in Ueber die Doerfer;

1979–81), zato ima s ciklom nekaj skupnih točk, predvsem z »Naukom Sinte-Victoira«. V tem delu skuša sprehajalec (raziskovalec rokopisov in »stezosledec«) po vzoru Cezannovih slik gore Sainte-Victoire s sredstvi jezika »zaustaviti« vtise iz neke pokrajine, jih »verewigen« (»ovekovečiti«), napraviti brezčasne. Podobno poskuša tudi junak tega dela A. Loser. Loser skozi ves »roman« skuša pravzaprav pripovedovati o sebi; pripoved je sicer »prazna forma«, ki naj se napolni, samo kot prostor pa območje, kjer se »nič ne zgodi«, zato se »ni treba izraziti«. Pripoved torej nikoli ne steče, je prava »podoba« epa, polna zastranitev (po drugi strani je ravno v zastranitvah, »hipotaksah« srž proznega), kopičijo se fragmenti, podobe stvari, ki so izražene v deležnikih ali pa z Vergilovim načinom pripovedi skrite v epitetonu. V prostoru prazne forme (imenovane tudi »biti v zraku«, »posedovanje časa«, »prag«, itd.) stvari dobijo svojo eksistenco, razvije se »odločilni« čutni organ, vrsta gledanja, ki jo Loser imenuje »leukein«. Pomeni tudi možnost iskanja identitete junaka, in stvari; vendar takoj ko Loser to identiteto fiksira, mu spodleti (tako Loser stalno izgublja identiteto: imenuje se še Kitajec bolečine, Metalec, Tekaç, Kljub, itd.), edini možni prostor ostaja prav »počasno vračanje« (Langsame Heimkehr). Tako se ta »roman« pravzaprav ne konča. Na koncu se Loser pripravlja, da bo začel pripovedovati zgodbo o sebi, ker pa je »pripovedovalec prag«, se mora zaustaviti, »na pragu upočasniti korak«, najti mora »rimo za besedo prag«, zopet ostaja le pri pripravah na pripovedovanje. Vendar to ni neskončna struktura kakega proustovskega »recherche«, niti linearnost zgodbe, ki se vleče v neskončnost. Forma te pripovedi naj bi bila stanje brezčasnosti, izven »zgodovine«, tempo tega govora naj bi bila »prijetna počasnost« (zaertliche Langsamkeit) in »kotaljenje« (rolling) – Handkejevi oznaki za govor igralcev v delu Ueber die Doerfer. Pri tem pa je za Loserja ta forma pripovedi dobesedno tudi »forma življenja«. Forma pripovedi kot forma življenja pa je »večna forma« (posedovanje časa) ali klasika. Ambicija Handkejevega pisanja v zadnjem času je prav »oživitev« klasike v gornjem smislu. Na to kaže tudi stalna uporaba »podtekstov« (Goethe, Vergil, Cezanne. . .). Ker pa tu ne pride do »vrnitve«, ampak se ostaja le pri »počasnem vračanju«, ostaja tu odprt le prostor, v katerem »je bila« klasika – klasično (možna) – »prazna forma«.

Opomba o avtorju: SK

Eseji

Marko Juvan

Imenovanja odsotnosti —»Imena smrti« Debeljaka Aleša

»Tajna skrivališča«

Različne tožbe nad afazijo, prekletstvom molka, težave s pravo besedo, ki so v moderni poeziji postale že stereotip, so alegorije travmatičnega zaznavanja procesa njenega družbenega umiranja, »imena« njene »smrti«: z rastjo množične družbe in kulture, v kateri galaksija pisane besede izginja z obnebja, igra neštetihi komunikacijskih menjav pa se dogaja prek medijev, ki so nas privadili na informacijo kot sliko, na ekransko prisotnost sveta kot videza, se je družbeni, odmevni prostor poezije zožil. V postindustrijski družbi je razpadlo razsvetljeno, oblikujoče znanje, se izgubil vodilni slog, prišlo je do atomizacije in lokalizacije grup, občinstev, ideoloških diskurzov, moči in dominacije, do pluralnosti oziroma paratakse idiomov: »visoki čas tiskanega vezja« je poezijo nedvomno marginaliziral. In vendar se pesniški teksti še pišejo – **žanrski spomin je močnejši od blokade zavesti o koncu umetnosti**; to, da je **poezija na zemljevidu diskurzov tradicionalen rezervat subjektivizma**, samozavedanja in samodefiniranja subjekta, ji še vedno omogoča privilegirano vlogo v zgodovini zavesti.

In tako Debeljakova pisava vedno znova poskuša vpisati indeterminirano, procesualno, fluidno, disperzno subjektiviteto, »obraz, nerazločen in nestalen kakor roj mušic«, v »diagonalo sveta, ki povezuje točke skrajnosti«, v koordinate logosfere, smisla, časa in prostora, sledi transcendentnega in absolutnega. Ti poskusi lahko le spodletavajo, a ekonomija »Imen smrti« iz tega uspe pridobiti informa-

cijski in tehnopoetski profit. Kajti Debeljak se v svojih pesmih nedvomno zaveda, da so vse kategorije, po izročilu predvidene v topologiji lirike kot zgodovinsko oblikovanega in osmišljenega žanra ter soneta kot njegove reprezentativne forme (subjekt, čustvo, domišljija, duh, ponotranjeni svet, absolut), že vsaj z modernizmom postale v temelju problematične, njihova razdrta (sonetna) tektonika pa je del ruševin univerzalnega vedenja, velikih zgodb in nauk, episteme, civilizacije, stila. Zastavek lirske pisave – seveda tiste, ki se čuti odgovorno lastni preteklosti in sočasnemu stanju duha – v času ideterminacije je torej legitimen le kot arheološko brkljanje po torzih nekdanjih Tekstov, kot šivanje fragmentov, kolažiranje idiomov, muzealsko fotokopiranje potlačenih in izpadlih elementov, običih mest in kot zlorabljanje logotehnik ter simbolov sodobne množične komunikacije. Debeljak ve, da »ničesar ni za piko stavkov, ki so razvrščeni v orionsko znamenje«, da se nič ne vpisuje le v tematsko polje tekstov, ampak tudi v številne špranje, zevi, reze v njihovi fragmentarni arhitektoniki, še toliko bolj neznosno pa udarja za robovi govornice. Vendar v pisavi skuša iskati »tajna skrivališča« subjektive želje, ki s svojim pulziranjem v tekste vnaša simulaker tragične, patetične, melahonične, sentimentalne, heroične in ironične tenzije; na ozadju nič a uspe vedno znova za hip vzpostaviti fikcijo figure, skico sveta, njegove časovne in prostorske univerzalnosti, polnosti, suverenost, izzivalnost, moč, neznosno svobodo, bolečino, izgubljenost subjekta, v »fotokopijah spomina« najti identiteto, prepoznati transcendentno »šifro« – a vse to ni nič več trdnega, trajnega, ampak potopljeno v fluidno igro ponavljanja-izginjanja.

Tu bi rad opredelil željo v povezavi z žanrskim izročilom lirike in sonetne oblike kot posebne govornice. V žanrskem spominu so kategorije subjekta, njegove notranjosti, trenutnega stanja sveta, absolutna še vedno ostale imperativ, ki je v paradoksalni opreki z zavestjo o manjkavosti pisave; **zato so v Debeljakovi poeziji možna in pertinentna le mesta, po tradicionalni topologiji lirične govornice predvidena za subjekt, čustvo, stanje sveta, absolut; imperativ žanra sili željo v zapolnjevanje teh mest, ki pa so lahko simbolizirana s poljubnimi imeni:** »pot zvezde repatice in kar se spomni še kdo drug«, »o, severni tečaj! ali kar koli drugega, saj je vseeno. tam in nedosegljiv«, »ne vem zakaj prav beli slak: kar tako. naj bo«. . . Namesto subjekta, sveta in smisla želja evocira le njihov model, simulaker. Transcendentalni simboli – »pot zvezde repatice«, »orionsko znamenje«, »roža, ki cvete ves čas«, »skrivnostno sadje«, »kolikokrat iskana vrtnica«, »severni tečaj« – so le bolj ali manj diskretna alkimija citiranja iz krščanske, srednjeveške, romantične in simbolistične ikonofere. Niso več vezani na neko univerzalno teleologijo, ideologijo, eshatologijo, so le simptomi pulziranja želje po simuliranju teh imperativno predvidenih mest.

Sonetna oblika tudi ne deluje več s svojo kompozicijsko tektoniko paralelizmov in antitez, kaj šele z metričnimi in evforičnimi drobnarijami. Od te reprezentativne, vzvišene, čiste forme, metonimije lirike, pri Debeljaku ostaja le optični vtis, vizualni simulaker – pač sad delovanja vizualne dominante v sodobnih komunikacijskih strategijah. Sonet je le še znamenje, alegorija, metonimija lirskega diskurza; Debeljakovi teksti se segmentirajo po svoje, mimo verzalnih izglasij, kadenc, kitičnih antitez ali paralelizmov.

»Roke, ki to razmnožujejo v sto in sto izvodih«

Govoril sem o spodletavanju te želje, o dvojni manjkavosti pisave, ki iz zavesti o njej Debeljak paradoksalno pridobiva na širjenju estetsko možnega, na ojačanju užitka v tekstu. Temeljna je implicitna premisa o razkolu, rázloki med besedami, »imeni«, in tistim, o čemer se govori, stvarjo samo. Je sploh kaj »na oni strani prispodobe«? Ko je vse, o čemer tekst govori, le proizvod fikcije, ko nobena stvar ni neposredno dana, iz-povedana, ampak je vedno že najdena v svojih diskurzivnih, simbolnih formulacijah, ki drsijo čeznjo v igri neskončnih serij premeščanj, preimenovanj, tako da je zgolj posredovana v veriženju komunikacij?

Debeljakov avtorefleksivni lirski diskurz vpisuje postmoderno zavest o imanenci medijev, o tehnični reprodukciji, torej o inštitucijah obstajanja in distribucije umetnosti v svoje tekste s tistim metaforičnim poljem, ki ga je pri nas zastavil že vsaj N. Grafenauer: »na nič odtisnjen bakrorez soneta« je brez dvome znamenita pesniška definicija, ki govori o vizualni (»bakrorez«) tehnični, razmnoževalni reprodukciji (»odtisnjen«) literarnih konvencij, form, koda (»soneta«), ki ne reprezentirajo ničesar več (»nič«), razen samih sebe. Tudi »Imena smrti« se vpisujejo v to območje: »palimpsest«, »črka«, »ime«, »pergament«, »šifra«, »prispodoba«, »metonimija«, »kronika«, »tekst«, »rokopis«, »načrt«, »risba«, »roke, ki to razmnožujejo v sto in sto izvodih«, »katalog«, »fotokopija«, »karbonska kopija«, »blow-up«, »total kamere«, »flash-back«... To paradigmo bi rad poimenoval **metaforično polje Guttenbergove galaksije**, seveda z nujno razširitvijo čez meje lepe črke v tehnike likovne umetnosti, glasbe, filma, videa. To polje je eden najodličnejših simptomov avtotematizma literarne govornice: **artificielnost, inštitucije in mediji komunikacije, ki proizvajajo fikcijo, postanejo opazni, neprozorni, z njim je tematiziran tudi literarni kod, konvencija, zaloge znamenj in emblemov.** V naslovniku vzbudi zavest, da ni nobeno sporočilo, podoba, čustvo, stvar sama, pristno, spontano, samo po sebi umevno in avtonomno, temveč umetno, posredovano, navidezno, fiktivno. To kar je bilo v tradicionalni poeziji podrejena, zgolj funkcionalizirana in implicitna osnova mimemis idej, čustev, sveta, razkošno zasije v zavesti kot celotna inštitucija umetnosti, njenega medija, komunikacijskih kanalov, koda, izrazil. Poleg tega metaforično polje Guttenbergove galaksije problematizira, dekonstruira mimetično koncepcijo umetniške reprezentacije, naznanja izginjanje auratičnega umetniškega dela v času njegove tehnične reprodukcije, a je v tako osiromašenih tekstih še vedno signal literarnosti. Debeljak namreč ne razgradi linearne semioze pisave v osamosvojene, zgolj vizualno delujoče konfiguracije grafemov, ne gre zares razmnoževati ali fotokopirati tekstov, ne piše zares čez neki drug tekst, ne dokumentira procesa nastajanja, ampak le govori o črki, kopijah, palimpsestih, o tem, kako piše. Njegova tematizacija medija, reprodukcijskih tehnik ni radikalna – v smislu vizualne, konkretistične ali konceptualistične prakse – ampak v bistvu tавтоloška: o pogojih svojega obstoja govori v literarnih tekstih, ki so nostalgичno zavezani auri enkratnosti, posebnosti, avtonomnosti.

Druga premisa manjkavosti pisave je rázloka med avtorjem in tekstom, ki v Debeljakove sonete vnaša še eno paradigmo obsesivnih metafor: »prstni odtis«, »vtis v razmehčani beton: ti«, »odtis«, »maska«, »zapis«, »portret«, »voščeno blede od-

tis«, »krvavo tetoviranje«, »vpis«, »vžgati v srce«, »krivulja nekega podpisa«, »vosek drobne slutnje, ki je brez razločnega pečata«. . . Tu moram tvegati manjšo zastranitev, da bi pojasnil, kako je lahko v Debeljakovi poeziji že vračunano, da prav ta tekst ni edini mogoči izraz prav tega avtorja, da enemu tekstu ne pripada nujno en avtor, avtorju pa ne nujno prav en določen tekst, da skratka **stilna faktura teksta ne more več biti »prstni odtis«, po katerem bi bistrourni stihosledec lahko razkrinkal storilca, morda celo prepoznal njegov duševni obraz**. Spet se moram sklicevati na spremembe v žanrski zavesti, ki je na pragu našega stoletja z izrazom poezija izrinjala pojem lirike, torej s koncepcijo pesniškega dela kot posebne organizacije jezika koncepcijo liričnega teksta kot govorice čustev. Literarna teorija, ki je bolj ali manj občutljivi seizmograf sprememb v evoluciji poetike in literarne zavesti, je s tem v zvezi izumila kategorijo literarnega subjekta – rezultante tekstualnih postopkov, fiktivnega govorca besedila, ki ni istoveten s pesnikom. Vmes je stopila forma, njene opozicije, narek kulturnih in literarnih konvencij.

Tudi Debeljak zarezuje v popkovino, ki veže ustvarjalca, njegovo subjektiviteto, še-ne-izraženo, in njegovo stvaritev: kjer bi pričakovali nedvomno določnost izjavljanja, je izjava vpeta v polje hipotetičnega, približnega, nedorečenega, kjer se za trenutek izvije navidez pristen citat romantičnega vzdihljaja ali patetične invocacije, je pristavljena ironično-skeptična senca, kjer čakamo, da bo avtor za svoje notranje stanje samo poiskal ustrezno lirsko zgodbo, nam servira naključno asociacijo, ki vzbudi celo verigo označevalcev v tkanje teksta, in če končno menimo, da v sonetu vseskozi govori o sebi, nas vznemiri njegovo metodično izogibanje osebnemu zaimku v prvi osebi ednine – jaz. Za te trditve lahko postrežem s številnimi zgledi: »bo le praznina v pogledu – **še najbolj nikjer**«, »o, severni tečaj! **ali kar koli drugega**, saj je vseeno«, »prenesti pogled stvari! **to bo nekaj takega kot izročilo minskih polj**«, »**ne vem zakaj**, prav beli slak: **kar tako. naj bo.**«, »pot zvezde repatice in **kar se spomni še kdo drug**«. . . Navedek, ki sem ga podčrtal nazadnje, je voda na mlin tezi, ki bi jo rad še zaostрил: **tekst je rezultanta naključnega vozlanja označevalcev**, šivov med različnimi idiomi, ki so na razpolago, mixa stilov, diskurzov, **kombinatoričnih možnosti, ki lahko oblikujejo tudi drugačne lirске svetove, stile, njihove subjekte**. Torej utopična alegorija literature brez piscev, kakršno je za Valéryjem prispeval Borges s svojo Babilonsko knjižnico – nepregledna množica elementov, ki se s svojo kombinatoriko lahko spajajo v razne tekste, ki takorekoč ustvarijo svoje subjekte, smisle.

»Vročica črkopisa«

Vendar pa je za strategijo izjavljanja v »Imenih smrti« značilen paradoksalen logični račun: tekst je res igra videzov, kopičenje fragmentarnih lirskih svetov, amalgam že izčrpanih možnosti literarnega izročila, prevlada koda, reprezentacijskih in reprodukcijskih tehnik, v katerih se subjekt že vnaprej zdi zgrešena investicija, kljub temu pa imperativ žanrskega spomina lirike-soneta prav v zgodovinsko tako dobljenem diskurzu kliče k temu, da se subjekt v njem konstituira, se opredeljuje do sveta in transcendentnega. Subjekt v »Imenih smrti« torej v simulakru išče svojo »stokrat zameteno sled«, se lovi zanjo, jo spet in spet izgublja, se

poganja za smislom v vedno novih, disperznih »hrepenenjih« in projektih: »načrt prihodnosti . . . se poslej spreminja kakor guba na obleki«. Kakor koli se človek premakne, spremeni svoj položaj v svetu, že se guba na obleki spremeni, izgine, se spet pojavi, a vedno drugače; vsaka subjektova gesta torej spreminja konstelacijo njega, sveta, smisla, časa.

Predno posežem v dialektiko subjekta in sveta, ki je vpeta v »vročico črkopisa«, se bom še malo poukvarjal z igro fiktivnih prizorišč, z montažo plasti historičnih slogov in njihove ikonofsere, kar sem že nekajkrat omenil. Predstavljeni svet ni avtonomen, sklenjen, ampak zlepljen, nagrmeden, pluralen, diskontinuiran, ideterminiran kot v kakšnem video-spotu: lirске scene, situacije, podobe udarjajo druga ob drugo, se prepletajo, spodbijajo, večkrat pa tudi ena ravnina zajame drugo, jo okviri, dogajajo se transgresije, preslikave iz situacije v situacijo: ». . . kakor da leži cvetje, ki / medi, **na oni strani prispodobе**. – nad jezero, **kjer tole / vse odseva**, bo nagnjen breg, ki je vulkan. in po strmini bo / / tekla lava, **kakršne ni najti v naravi**. – **prav do zdaj**. – blazni / nasmeh drznosti bo odkrit šele v **povečavi**. v njem obstaja / nekaj, kar seže čez gladino najboljšega fiksirja, **čez rob te slike**«. To nas zmede, dezorientira: cvetje onstran prispodobе odseva v jezeru, nad njim pisava ustvari breg in lavo, vse skupaj je spet del neke slike, a nekaj (drznem si reči, da je to nekaj kar stvar sama) iz nje izpade, sega čez njen rob! Vse je odsev, odsev odseva odsev, ne ve se, kaj je videz, kaj naj bi bil predmet. Ni kaj, **radikalna dekonstrukcija umetnostnih sistemov reprezentacije**: mimesis je odklenkalo, **umetnost drži zrcalo sama sebi**, svojim fantazmam, razgaljeni notrini koda, tehnike.

Debeljak ne skopari tudi z različnimi deiktikami, ki že tako ali tako prepletenu predstavljenemu svetu jemljejo še zadnje avtonomnost – z njimi namreč izjava kaže na situacijo izjavljanja: »o blazna želja te drobne pesmi«, »ko pod občutljivim mikroskopom skopni zadnja črka **tegale** zapisa, ostane le telo«, »dotik tapete iz papirja, nič tanjšega kot je **tale**, na katerem je tiskana **ta** pesem, **zdaj**«. . . Kako radikalno skeptično pa je izjavljanje, sem že omenil.

Kolikor toliko občutljiv literarnozgodovinski detektor lahko v Debeljakovem metaforičnem, prispodobarskem, pojmovnem, figurativnem gradivu zazna krepak delež interteksta, se pravi literarnih referenc (diskretnih, zabrisanih aluzij, citiranja stilemov, navedkov), s katerimi je v sinhronijo njegove pisave projicirana diahronija slogovnega izročila, njegovih že izčrpanih možnosti. Naj spet sprožim naštevalni plaz: številni »ohi«, »ahi« in »oji«, vzklične figure, »srce«, »hrepenenje«, »zastor solz«, »tenki venec iz vodenih rož«, »čisto blede«, »nizko nebo novembra je ugreznjeno v ulice, ki jih nihče ne prečka. iz razpok v debelih stenah mrzli znoj polzi in s težkim vonjem napolnjuje zrak. mračni se od tesnobe«, »muka«, »omama«, »razsuto listje«, »pepel, rudniki, razočaranja in pločniki«, »suite«, »kraljevska pot«, »zamujene melodije«, »večna slutnja«, »roža, ki cvete ves čas«, »tesnoba«, »strah«, »obup«, »bojazen«, »hlad«, »samota«, »tvegavanje«. . . V svojih kontekstih te besede priklicujejo romantično govornico srca, hrepenenja, petrarkistično ljubezensko topiko, baudelaïrovski spleen, umetne, anorganske, esteticistično morbidne vedute in interierje, dekadénčno omamo, mal de siècle, simbolistične zagone v neznan svet, predvsem pa je močna sled besednjaka eksistencialistične literature, razpeta med nič in bit, tesnobo, strah in iz-

zivalno tveganje, akcijo.

Kajpada teksti, ki že svoj predstavljeni svet amalgamirajo, prepletajo s številnimi transgresijami, tudi literarnih referenc ne vpenjajo na način kolaža, kjer so meje tujega jasne, ampak prej na način palimpsesta: zabrisani, nedoločni navedki iz različnih stilov, obdobji se v sinhronijo »Imen smrti« projicirajo eden od drugega, še večkrat pa eden čez drugega.

Ta historična, podedovana topika je ob metaforičnih poljih Guttenbergove galaksije in sodobne informacijsko-komunikacijske planetarne kulture tretja konstitutivna izotopija Debeljakove poezije. Najbrž ne bo odveč, če poudarim, da soneti prizivajo ravno tiste faze v zgodovini duha in lepe črke, ko je bil subjekt najbolj izpostavljen: romantični estetski opoj nad lastno imaginacijo, čustvi ter svobodo, ki se proti eksistencializmu čedalje bolj zastruje v osamljenost, strah, tesnobo, histerične fantazme spričo svoje lastne nevezanosti, svobode, iz česar se skuša reševati z izzivanjem, tveganje, akcijo, poskusi samopreseganja, samodestrukcije, samoukinjanja. Ta izkušnja subjekta je torej vpeta v hladno mrežo diskurza, ki je zavladal po smrti subjekta, v govorico medijev, reproduksijskih tehnik, množične kulture, družbe. Naj zdaj še zaostrim Debeljakov paradoks: z literarnimi referencami v **hladen »črkopis« koda vtihotaplja »vročico« prisotnosti subjektive odsotnosti**. To je matrica, ki dosledno generira Debeljakove tekste: vpejljava izrazito subjektivističnega izrazja na depersonaliziran način – eksistencialistični temni slovar pojmovnih besed se npr. lepí na pluralne, indeterminirane, diskontinuirane, desubjektivizirane označevalske verige.

»Biti trd v sto spremembah«

Ostane mi še dialektika subjekta in sveta, pravzaprav njunih simulakrov, mimi-krije. O subjektu bom torej govoril s hipoteko vsega, kar sem o njem že povedal; nekaj časa se bom pretvarjal, da se grem interpretacijo poezije kot neposrednega izraza – samo toliko, da bodo konstelacije jasnejše. Torej. Subjekt je lahko »odtrgan in kdorkoli«, nima identitete, je zgolj »maska«. **Njegova izkušnja je v temelju shizofrenična**; če povzamem neki znani nauk, gre pri tem za izbris tiste kontinuitete jezikovno-mentalnih struktur, ki omogočajo subjektu zaznavanje in percip-cijo sebe ter sveta v luči svoje preteklosti in prihodnosti, ki strukturirata njegovo sedanost. V »Imenih smrti« je subjektovo izhodišče shizofrenično: »zadaj za teboj ni nič, spredaj pred teboj ni nič«. . . Je brez preteklosti in brez prihodnosti, reduciran na neskončne ponovitve večnega zdaj, brez identitete, ki je ravno v kontinuiteti, istovetnosti preteklega in sedanjega, »nerazločen in nestalen kakor roj mušic«, »tipajoč in sam«, »razsut«, »odprt in pripravljen na nepregledno življenje«, »eno brez datuma«. . . Zato menja »raznolike maske obraza«, se spušča v ponavljajoče se projekte, »da potem na gladkem perju otrplih siničjih jat ostane le slepilo in tišina«. Zato se »vse daje in preti, kar je nekoč bilo preizkušeno«, sedanost je torej intenzivna, prenapolnjena, do kaotičnosti nespoznavna, v njej »so smeri zamešane v vetrovnici neba«, tako da povzročā paranojo, »brezglavi beg pred . . . prividom minulega sveta v zenici«.

Težave s spominom, tem orodjem lastne identitete, nastopajo tudi v subjektivem odnosu do sveta, ki je ena sama omniprezenca brez zgodovinske zavesti in spo-

znanja: ko »se zarosi spomin in vidno polje izgubi natančnost«, se izročilo diskurzov za subjekta, ujetega v večni zdaj, spremeni v »šifro«, »stoletja bojevanj se precedijo v neznani lik, ki ga nihče nikoli ne prepozna«. Prostor v Debeljakovih tekstih je pluralen – kot da bi ga lovila očesa kamer na različnih, oddaljenih, neznanih koncih komunikacijskega omrežja – in svetovljanski, univerzalen, nezamejen, simbol planetarne vasi; tudi časovna os nima omejitev, saj je izgubila merilo historične zavesti – v njej se meša bolj ali manj oddaljena preteklost s prihodnostjo, celo večnostjo, brezčasnostjo. Vendar je Debeljakov svet že **postzgodovinski, čas in prostor, tudi v najoddaljenejših razsežnostih, sta prisotna v večnem tu in zdaj, sedanost je izgubila konkretne zgodovinske in prostorske reference, s katerimi bi lahko strukturirala samo sebe**, se raz-ločevala, definirala. In prav tako nedoločen je tudi simulaker smisla, o čemer sem že govoril. Tudi nebo je »tiho kakor pergamentna šifra, ki ne bo nikoli razvozлана«.

To shizofreno izhodišče, ta izgnanost, samota, marginalnost, izgubljeni spomin in identiteta subjekt navda s strahom, bolečino, grozo, melanholijo, sentimentom, z občutji odtujenosti in izgubljenosti. Vendar se na neki točki, ki jo bom zdajle skušal opredeliti, dialektika prevesi v svoj drugi pol, ki je še odločilnejši za Debeljakov prispevek k duhu časa. Ta točka je natanko v enačbi, ki jo je v slovensko poezijo vpeljal Kosovel: $O = \infty$ oziroma $\infty = \text{ORT}$. Naj ta obrat razložim.

»Molk« je na primer takšna dvosmerna, ambivalentna metafora. S svojim negativnim polom zastopa subjektovo nemožnost komunikacije, blokado govora, odsotnost odziva. Vendar Debeljak v molku odkrije tudi pozitivno smer, čar: v »molku« se lahko zazna »šumenje ultrazvoka«, »glas, ki se razlega povsod okrog nas« – v molku subjekt postane občutljivejši za razsežnosti, ki so v veselju komunikacijskega brbljanja neslišne. Subjekt je sposoben tudi uživanja v svoji nevezanosti, svobodi, disperznosti, menjavah vlog – nič ga ne more opredeliti, ujeti, naddoločiti: »koliko karatov te moči, izbrušene surovo daleč vsem primerjavam«, »vselej si. v sebi strašno prost in zrel in lep«. . . Kaj niso to stavki narcisiističnega uživanja nad lastno lepoto, svobodo, močjo? Subjekt v »Imenih smrti« ni le zlomljeni, travmatični shizofrenik, ampak **tudi Narcis, ki uživa nad hladno lepoto lastnega odseva, videza. Vabljev, poln čarov, užitka je lahko ravno tako odprti svet vseprisotnosti in nedoločnosti**, masovne urbanizacije, planetarne vasi – »igra za koliko izzivanja«. Na točki torej, kjer subjekt vse izgubi, ko od njega ostane nič, lahko postane vse, lahko je vsakdo, kadar koli in kjer koli: »vselej si. na negibni šipi večnosti. . . prestopaš v vedno drugo struno, vselej en in isti. isti«. **Subjektova dialektika je vpeta med nič in totaliteto**. Če je nič izhodišče, danost, se totaliteta vpiše v njegovo voljo, željo. Naslov cikla »do zadnjega diha« zaobjame njegovo težnjo po izzivanju, osvajanju in drznosti; subjekt v »Imenih smrti« išče skrajnosti, širi kraljestvo možnega, v to vlaga skrajno tveganje, bolečino. Želja po totaliteti – no, pa naj povzamem še eno aktualno poimenovanje: imanenci – vstopa v želelno modalnost številnih povedi: »biti voda vseh oceanov, biti trd v sto spremembah, samotni, prost«, »biti tak, ki je povsod«. . . Tak, ki je povsod, je seveda najvišje bitje, absolutna totaliteta – Bog. Težnja, želja po prisvajanju in ponotranjanju sveta torej nima mej – subjekt, »telo«, »odpira nemir v svetišču. in kraljevsko pot v ego-trip«.

Toda zdaj je čas, da se neham iti interpretacijsko pretvarjanje in ponovno vsiljivo

opozorim na to, da je zgodba o shizofrenem in narcisističnem subjektu v svoji temeljni določenosti vendarle zgodba o prisotnosti njegove odsotnosti.

Magistrale: »je le povzetek. in to slab. od danes niti ne do jutri«

Žanrski spomin je močnejši od blokade zavesti o koncu umetnosti: poezija je na zemljevidu diskurzov tradicionalen rezervat subjektivizma. Zato so v Debeljakovi poeziji možna in pertinentna le mesta, po tradicionalni topologiji lirične govorice predvidena za subjekt, čustvo, stanje sveta, absolut; imperativ žanra sili željo v zapolnjevanje teh mest, ki pa so lahko simbolizirana s poljubnimi imeni. Metaforično polje Guttengerbove galaksije je eden najodličnejših simptomov avtotematizma literarne govorice: artifičnost, inštitucije in mediji komunikacije, ki proizvajajo fikcijo, postanejo opazni, neprozorni, z njim je tematiziran tudi literarni kod, konvencija, zaloge znamenj in emblemov. Stilna faktura teksta ne more več biti »prstni odtis«, po katerem bi bistroumni stihosledec lahko razkrinkal storilca, morda celo prepoznal njegov duševni obraz; tekst je rezultanta nasključnega vozlanja označevalcev, kombinatoričnih možnosti, ki lahko oblikujejo tudi drugačne lirske svetove, stile, njihove subjekte – radikalna dekonstrukcija umetnostnih sistemov reprezentacije: umetnost drži zrcalo sama sebi, v hladni »črkopis« koda vtihotaplja »vročico« prisotnosti subjektive odsotnosti. Njegova izkušnja je v temelju shizofrenična; svet je že postzgodovinski, čas in prostor, tudi v najoddaljenejših razsežnostih, sta prisotna v večnem tu in zdaj, sedanost je izgubila konkretne zgodovinske in prostorske reference, s katerimi bi lahko strukturirala samo sebe. Subjekt je tudi Narcis, ki uživa nad hladno lepoto lastnega odseva, videza. Vabljev, poln čarov, užitka je lahko ravno tako odprti svet vseprisotnosti in nedoločenosti. Subjektova dialektika je vpeta med nič in totaliteto, a je v svoji temeljni določenosti vendarle zgodba o prisotnosti njegove odsotnosti.

Aleš Debeljak

Fenomenologija zapora

norci ki ste govorili
nikdar več
pohitite
ponovite

–Samuel Beckett–

»Najmočnejši, najčistejši izraz
resničnosti je po sami svoji naravi pesništvo.«

–Herder–

Začel bom takole: kar si je komajda mogoče izmisliti, se običajno vselej že dogaja v osrčju stvarnosti same. Po tej plati resničnost prehitveva literaturo. To je dobro, zelo dobro. Mnoga obdobja zgodovine književnosti so se namreč naravnost postavljala z metodičnim prezirom do empiričnega prizorišča, zato pa bo slabokrvna galantnost tovrstnih leposlovnih spomenikov poslej predstavljala inventar šolske učenosti, saj gre njihovi dezinficirani podobi na led nemara le še dijaška naivnost, pa še ta se upira, kjer le more. Prav je tako.

Na drugi strani pa je sodobna jugoslovanska literatura v svojih – smeli bi reči – trendovskih poganjkih preobrnila beli dan sterilne maškarade v svojevrstni somrak, iz katerega vznika neponovljiva skušnja padlih angelov, ki so jih nekoč v imenu utopične bodočnosti pribili na križ preteklosti. In ta preteklost je zdaj tu. Ni se več mogoče pretvarjati, saj resničnost sama presega fantazijo. A zato ta resničnost še zdaleč ni eksotična, ravno nasprotno. Dovolj ima opraviti s traumatičnimi razsežnostmi »socializma s človeškim obrazom«, da jo je neogibno treba vzeti zares: zares vzeta resničnost ni nič drugega kot »pričevanje«. Skoz celo vrsto »pričevanj« smo se zlasti v zadnjem času nekako le dokopali do prikritih delov zgodovine in se začeli ponovno sklicevati na zgodovinski spomin, kajti zgodovina, mar ne, ni še čisto minila. Na tej strani pa so »pričevanja« s svojim vnaprejšnjim sklicevanjem na pristno noto in avtentično podlago tudi že tako prepričljiva, da si tu in tam skočijo v hrbet; kadar gre v zgubo minimalni pogoj refleksivne distance, se seveda zlahka zgodi, da »stvar sama« izgine v krčevitem trudu pisanja, ki jo skuša prikazati preveč dobesedno in zato ostane brez nje.

LEVITAN stoji drugje in, hvala bogu, ta spremenjeni zorni kot ga ne odbija od opisovanja, marveč ga vleče vanj. Gre namreč za mesto tistega čudovitega in izmuzljivega križišča med »naturu« spontanega pripovedovanja in »kulturo« lite-

rarnega pisanja, za utelešenje imenitnega, a tako zelo težko dosegljivega vozlišča, kjer se dokumentaristična logika pretika skoz labirint fikcije. Treba je reči, da vemo že dolgo za privlačnost tega žanrskega sinkretizma, a o tem nas morajo pre-pričevati vedno znova. LEVITAN se pri tem izvrstno obnese.

Ta »roman ali pa tudi ne« noče povsem pokopati ekstatične svobode, s katero se legitimira fantastična književnost: seveda, svet je gotovo mogoče izoblikovati in sestaviti po imaginarnih vzorcih in to ni enostavno. Nekaj tega upanja še ostaja in Vitomil Zupan ga noče vzeti. Vsekakor pa si ni pomišljal izrabiti ponujene resničnosti tako, da pri njem bržkone preseneča prav neka zapeljiva nonšalanca, s katero izrisuje najbrutalneje pretese v genealogiji oblastništva. Tisti fragment njegovega pisateljskega opusa, ki v nekem prvem približku tvori trilogijo (**Menuet za kitaro**, **Komedija človeškega tkiva**, **Levitan**) uveljavlja natanko neko neposnemljivo držo anarhoidnega svobodnjaštva, s katero ideologija moralističnega humanizma nima kaj početi in jo zato vedno odriva na rob, ne da bi pri tem slutila, da bo njen mimikrijski manever razkrinkan šele takrat, ko se bojo deklarirani obstranci vdali svojim analitičnim strastem. Emblem Zupanovega rokopisa povzema vase prav to zavest o obrobni socialni poziciji junakov, ki svojo identiteto dobivajo iz različice evropskega utemeljevanja samogotovosti – upiram se, torej sem! – in kriterij te samozavesti je mogoče izreči tudi v dikciji analitične strasti: prek teh dveh vzvodov modernistične tehnike pa so Zupanovi romani umetnostna uprizoritev oblastniškega bestiarija, ne da bi ob tem padli v trivializem njegove politične ekonomije. LEVITANU gre potemtakem zasluga tudi za to, da je utrdil kulturološko neumestljivost individualizma in ga zoperstavil tradiciji množice. To pa v luči sodobnega totalitarizma, ki stavi na starodavni postopek določanja grešnega kozla, pomeni pač zgolj adut več v rokah Zupanovih individualističnih junakov: prav zato, ker so se prisiljeni marginalizirati, se pravi, ker so jih marginalizirali, imajo največ za povedati. Funkcija marginalčeve govornice pa ni v tem, da bi ustrezno izrazila duhovno vsebino gospostva, marveč se posveča temu, da v notranjosti gospostvenih mehanizmov kaže na njihovo nezadostnost in – kar je še slabše zanje – obscenost. Zaradi brutalne neposrednosti, s katero razkrinkava laž oblastniške Arkadije, seveda nič ne dá na vljudnostno obzirnost, marveč obremeni občestvo »tihe večine« z udarci anestezije: nemara se ima renesansa okrepljenega zanimanja za preteklost, v kateri leži naša sedanjost, zahvaliti tudi tej odsotnosti anestezije; LEVITAN ne paralizira, ampak mobilizira: oblastniško dokso sooča z individualističnim instrumentom **sklepse**, etiketo vladajoče hipokrizije razkrajja s plemenito večino humorja. Objestnost posameznika proti neomejeni perverzности oblasti: to je leit-motiv Zupanove trilogije, v kateri je na delu silovita, eksplozivna moč literarne sugestije, puščajoče za seboj imaginarne obrazce akademske literature. Zupanova epistemološka lega je prepojena z nekakšno samosvojo fascinacijo z resničnostjo, z življenjem, z utripajočo plazmo, z realnim, ki se vselej vrača na isto mesto, ker ga ni mogoče simbolizirati in vključiti v krogotok teksta. Grozljiva razsežnost realnega je za Zupana pogoj pisanja, ki se spreminja v neskončen proces. Navsezadnje je to tudi način, kako ostati zvest fizični bolečini resničnosti: pisati, nenehno pisati; hitro, hitro pisati; dobro pisati.

Kar pri LEVITANU zares preseneča, je njegova slogovna resonanca s prostoduš-

nim žurnalizmom, pri katerem je pač najpomembnejši njegov **impact** dogodka, ne pa slogovna figura: ta prostodušnost je v kontekstu Zupanovega pisanja zgolj praksa nekega značilnega **Weltanschauunga**, v katerem gre najpoprej za empirično neposrednost, za sabotažo metaforičnega reda v prid resničnosti sami. Gre tedaj za to, kajne, da je prostodušnost vselej že v sebi podvojena, spodvita vase, saj se ne naslanja na nič izven sebe, tj. aparatura modernističnega leposlovja ji je v njenih subtilnejših in s tem zahtevnejših različicah odločilno tuja, kolikor je resničnost teksta sama po sebi že zunanja meja. Ta metonimični premik z umetnostnih sredstev k primatu vsebine šele proizvede očarljivo sproščenost, znotraj katere je uprizoritev oblastniških stresov šele možna na način, na katerega ji lahko verjamemo. Zupanov stavek je osupljivo gladek, tekoč in gibek, spogleduje se z učinki vsakdanje govornice, hkrati pa je zavarovan pred manirizmom. Ni bleščeči dosežek prefinjene salonske literature, a se ne vda banalni šabloni; ni razsipen z retoričnimi prijemi, a ne skopari z zgodbo; ne brblja kot srečni Babilon, a tudi ne prisluškuje mukotrpnemu jetniškemu hropenju na pol poti do tišine. Ne zanima je eksplicitna politična poanta, a vstopa v prostor umetniške radikalizacije političnih absurdov; ne meni se za sociologijo okusa, ker se sklicuje na občutek za skrajnosti: v tem je Zupan kot **auteur** že postal sinonim za ekscesne primere književnosti. Ni se mu bilo treba braniti časti, ki si jo je vzel sam: njegova nazorna in sijajno enostavna pripovedna tehnologija ne jemlje resno slogovnih vaj zato, da bi lahko toliko bolj argumentirano demaskirala vadnico političnega absurda, ki je, lahko se tudi ne strinjate z menoj, najočitneje vdrla na plan prav v obdobju, ko si za (danes nemara bolj ali manj nedolžno) šalo dobil takole okroglo petnajst let jetnišnice. Zagotavljajo nam, da je tovrstni primer absurdne penologije pač znamenje birokratskega kraljestva nujnosti. Prav v minimalni slogovni aparaturi Zupanovega teksta pa tiči subverzilni potencial, po katerem je ta knjiga na nek poseben način edinstvena: gre kajpak za strast katalogiziranja, razvrščanja, dokumentiranja itd. LEVITAN je v tej perspektivi nemara prvi zares prepričljivo izrisani prerez politične anatomije duha, v katerem je kriterij oblastniške ogroženosti »od spodaj« izrečen s številom let, ki jih je treba odsedeti za delikte, ki v psihotični optiki tako ali drugače pomagajo stopnjevati fobijo ogroženosti. Kar pa je – paradoksalno, mar ne – tedanji oblastniški strukturi mogoče šteti v dobro, je prav posluš za narcisizem drobnih razlik, ki še ni utopljen v abstraktni občesti sovražnika, v sebi združujočega protislovne in izključujoče se delikvente. LEVITAN razkriva širok spektrum »vzhodne« in »zahodne« politične delikvence, ki se giblje na drugačni ravni od politično indiferentnega »običajnega kriminala«: skratka, drugače kot danes, ko v nedefiniranega Sovražnika zbijejo »bogastvo konkretnega« razlikovanja med liberalci in etatisti, med klerikalci in ultralevičarji. . . vsi so stisnjeni pod eno samo pokrovko.

Kolikor so tedaj kriminalci načelno drugačni od političnih delikventov, lahko vzamejo v svoje roke nekakšno »šolo arestantskih spretnosti«, skoz katero gre po svoji volji in preudarku tudi junak knjige Jakob Levitan. Zdaj gre zares: študij v tej jetniški univerzi se diametralno razlikuje od, denimo, mitroviške univerze, kovačnice komunističnih kadrov. Tam naporno teoretsko delo in študij literature, tu praktično šolanje drobnih lopovskih veščin, tam frakcijski boji za oblast vodilne struje, tu pa le spori in spopadi na lopovski levici, ki segajo do različnih me-

tod odpiranja ključavnice, izdelovanja priročnega orodja, ipd. Gre torej za odločilno ločnico, ki nepopravljivo razcepi sam pojem jetniške univerze: skozi teoretski značaj mitroviške znanosti izstopa simbolni efekt politike v njeni množični razpoložljivosti, skozi eksperimentalno praktični poligon lopovskega rokohitstva pa prihaja na dan vsakdanja, banalna pragmatika iz zakladnice sleparskega gverilskega bojevanja. Jakob Levitan je svoje učne ure namreč jemal pri profesorjih vsakdanjega kriminala vlomov, tatvin, itd. To je seveda zgolj en moment socializacijske vloge zločina, v kateri se razblini družbeni izvor posameznih sodelujočih, saj je za položaj v subkulturi jetniške hierarhije merodajna izključno praktična učinkovitost veščine in znanja, ki jo podpira. Izvrsten ekskluzivizem, ki pa je, če natanko premislimo, še kako zakoreninjen v elementih civilne poštenosti: več znaš, več veljaš!

Topografijo jetnišnice sestavljajo me drugim tudi t. i. skupinske celice, v katerih je bilo zaradi konglomerata »političnih« in »običajnih« delikventov mogoče priti do neprecenljivih inštrukcij o tistih minimalnih spretnostih, ki so potrebne za dostojno arestantsko življenje. Arestantska univerza uporabnih znanosti ima torej povsem eksistencialne karakteristike, kolikor sega domet njene strokovnosti do skrajne meje zmožnosti, na kateri jetniki kot novi mutanti od znotraj razklepajo ris mitološke dediščine in takorekoč kljub zvezanim rokam priskrbijo ogenj. Prometejska alegorija človeške pasivnosti, kjer smo obsojeni na čakanje, je potemtakem spodbita z jetniško domiselnostjo in aktivizmom. Zato v LEVITANU ni sledu resignacije, marveč neskončno uživanje v neponovljivem **hard-coru** zapora. Ne zgolj zato, ker so jetniške spretnosti obenem dojete tudi na način eksistencialne drže, ki zagotavlja preživetje, marveč tudi iz razloga, v katerem se znotraj devalviranega kozmosa »izmečkov družbe« zasnuje etični kodeks vrednot, s katerimi se ureja notranja organizacija. Arestantski etični predpisi tematizirajo namreč socialno irelevantnost ideološkega okvira, saj se naslavljajo na nekaj takega kot so osnovni atributi meščanskega smisla za solidarnost. Gre sicer za desakralizirani kozmos, ki pa se zato še ne navzame samogibnih lastnosti kaosa, kolikor še vedno ohrani obče zakonitosti reda. To je brez dvoma odlično! Hkrati pa zato, ker ni preprosti zrcalni obrat »zunanjih« vrednostnih sistemov, že temeljno subvertira merilo dobička in izgube, ker pač ne obstaja nevtralnno vrednostno stališče, ki ne bi bilo samo po sebi vpotegneno v logiko jetniške simbolne menjave. Utvare o teoriji tolerance bojo seveda spričo talijanskega načela, ki obvladuje zaporniško sceno, pokopane še prej, predno bi jih utegnil kdo rehabilitirati, kajti gre namreč za tržišče teles, ki so kaznovana zato, da bi se družbena ortopedija prijela duše. Nič novega, zares.

LEVITAN pa vendarle dokumentira tudi neko prednost, ki jo ima junak glede na horizont zaporniških veščin: to je način, kako pisati v razmerah, ko pisanje ni le asocialni akt, marveč norost, obenem pa paradoksalni garant subjektovega osebno-nega presežka. Optika Jakoba Levitana je vseskozi optika intelektualca, še več, pisatelja, ki s tem izjemnim položajem dobiva pač svojski privilegij. Privilegij pisatelja je v tej perspektivistični skrajšavi nek pogled tj. pogled detajla. Naučili so nas, da je del pred celoto, ki je pravzaprav nikjer ni in da je v strogem pomenu neresnična, da je načelo celote lažno, da vse, kar se od nje zapisuje, jemlje obliko hologramske slike, mozaika drobnih delčkov, ki niso nikoli istovetni z

utopično celoto. Zato je pogled detalja pisateljska odlika, skozi katero šele pride do besede sleherni umetnostni uprizoritev minulega časa, kajti izdelava celostnih projektov je stvar politikov. Zanimati pa nas bo morala še tale nenavadna spirala: junak je pisatelj, ki piše tudi v zaporu, tej enklavi izobčenstva. Pisati torej s stališča pisatelja, ki piše v razmerah, ki ga napravljajo za intelektualističnega šamana, do katerega imajo ostali zaporniki ambiivalenten odnos: to je pač še ena od potrditev, da je pisanje zadolženo asocialnosti, hkrati pa tudi dokaz, da je zaporniški inferno zagotovil nekaj najpredirnejših strani čudovite proze Cervantesa, Dostojevskega in Wilda, Villon pa je tako ali tako stalna referenca zločina in pisateljstva v njuni komplementarni zvezi.

Zupanovo prevratniško podjetje pa se kaže tudi v inovaciji, s katero izigra klasifikacijo in strast naštevanja v korist literarno-estetskega učinka: kjer ni mogoča »epška širina« romanekne kompozicije, se tekst splošči v linearno serijo izsekov, krhiljev, drobcev, slik in prizorov, skozi katere izstopa besedilo na način seznama deliktov in zgodb. Navajanje vsakršnih prestopkov, požigov, umorov, posilstev, nemorale, štosov, itd. je tisti sematični algoritem, v katerem se artikulira izrazito plastična podoba pandemonija, zajemajočega obdobje, ko se je svoboda utemeljevala na nasilju, a tega še ni bila pripravljena priznati. Peklenski ritem naštevanja: mar ni to izvrstni donesek k problematiki ponotrzanjenega sloga v epohi, ki formulira svoj **Zeitgeist** v tiralico za izgubljenimi iluzijami? Navsezadnje je to tudi način, kako se izogniti sentimentaliziranim poudarkom in dvignjenemu prstu pedagogike tam, kjer se vsiljivo ponujata jadikovanje in pasivna rezistenca elegije. Zupanov tekst pa je – ravno nasprotno – dinamičen v razpokani mašineriji sodobnega totalitarizma, kolikor katalogizacijo deliktov, na katerih slonijo osnove občestva, vselej že izpostavlja razkrajajočemu pritisku humorja in nenadkriljive ironije. V Zupanovem pisanju ni nobene nedolžnosti, marveč izziva prav s svojo neponarejeno grobstvijo. Vendar pa se njegova klasifikatorična obsesija sesuje v prvine in začne karikirati samega sebe tam, kjer zdrsnje pod nivo strogo parcialne analize in se spoprime s sintetiziranjem vseh miselnih sistemov Azije in Evrope v nekakšno novoveško Summo, imenovano »Eurasitica«. Kolikor se brezobzirni tempo nizanja zgodb in prizorov razveže v dolgočasno in utrujajoče suhoparno filozofirajoče rezoniranje, toliko »srce in glava, ta starodavni par« (Roland Barthes) skrepeni zgolj v oslABLJENO misel. Strast vse analizirati, vse popisati, vse razumeti, vse razčleniti je seveda forma emancipacije od uniformiranega zaporništvaja, vendar v »Eurasitici« še zdaleč ne zdrži tega bremena. Metafizika hudodelstva, herezije in izobčenstva se izoblikuje nemara najizraziteje prav tam, kjer se posveča psihopatologiji svojih sojetnikov: analiza, s katero se okrepi junakov egocentrizem, pride zares do izraza šele v študijah in nekakšnih skicah za psihološke portrete. Tu sijajna razčlemba mimike, pisave, zgodbe posameznega zapornika zastopa pravzaprav mesto interpretacije sveta, pred katero se junak drži evropske intelektualne tradicije. Hlastno in sproščeno zapisovanje z dramatično energijo montira scene in prizore v učinkovit imaginarni album posebnežev in povprečnežev, deklasirancev in nenavadnosti. Bizarno, sugestivno, vznemirljivo!

Tekstualna strategija Zupanovega LEVITANA se izoblikuje v fascinacijo z ekstremi, neobičajnimi doživljaji, presežki, skrajnostmi: v tej fascinaciji seveda ne igra na karto direktne kritike revolucionarnega terorja, marveč pronicljivo raz-

kriva njegove mehanizme, ki se v svoji »integralni« obliki izostrijo šele skozi brkljarijo heterogenih elementov, dogodkov in med seboj nepovezanih usod. Ekološka ambicija revolucije, ki se skuša znebiti vsega njej tujega, je v tej zbirki človeških tragedij in fars razkrita in demistificirana. Zapor je v tej luči pač – parafrazirajmo Foucaulta – »zgoščen simbol tiste ‚policije‘, ki sama sebe razume kot civilni ekvivalent religije« (iz Zgodovine norosti), zato pa tako vztrajno stavi na prevzgojo in disciplino. Zapor: naša zgodovina, naša preteklost, del naše sedanosti, senca čez prihodnost.

Navzlic temu pa Zupanovo besedilo, napisano menda že pred desetletjem, ohranja nezvedljivo dihotomijo znotraj/zunaj, tj. natančno opozarja, da je kaznilnica le nekakšna začasna zadeva, zato pa se tudi lahko loči npr. od Jančarjevega **Velikega briljantnega valčka**, ki s seboj nosi zapor (norišnico) kot metaforo sveta. V meri te legende je zato Jančarjeva drama še kako *filia temporis*, žal. Če LEVITAN razpolaga z nekakšno globalno metaforo, ki jo tako radi iščejo, potem predlagamo tole: spolnost je tu tista neznosna mešanica groznje in obsesije, tabuja in užitka, v kateri se kondenzira simptom simbolnega nasilja, s katerim se tekst Oblasti naslovi na subjekta in ga hkrati že predeluje. Kolikor torej spolnost, pregnano rečeno, uteleša potlačeno resnico sveta, toliko je tudi že anatomija oblastniškega utemeljevanja na samem sebi: real-politika Oblasti je potemtakem – **vulgari eloquentia** – prav v tem, da »pofukaj ali boš pofukan!«.

Ni naključje, da ga junak kljub kulturi zaporniške homoseksualnosti nikoli ne dobi odzadaj, saj se tu – pretiravajmo! – v nekem skrivnostnem vračanju pokažejo normativi antične homoseksualnosti, kjer akt sam po sebi še zdaleč ni bil sramoten, sramotno je bilo le pustiti se »nategniti«. Kolikor je potemtakem spolnost, ali še mnogo bolje, *sexus* simptom, je torej že odgovor na vprašanje, ki ni bilo zastavljeno. Zato je v nekem smislu junakov *sexus* iracionalen, o njem ne obstaja nikakršna presežna vrednost, ker je sam strukturiran kot presežek glede na »pozitivno« vednost, tj. naivni bralec se čudi, pada vznak od presenečenja: za seksualne aluzije, domisljice, anekdote, za manično gnanost, ki nima zanesljive zveze z elegantnim zapeljevanjem in mistiko počasne predaje, za to direktno, divjo in nebrzdano, besno in vneto naskakovalno vročico, za ta – dobesedno – fuk ni nikakršnega argumentiranega tolmačenja.

Prevratniški naboj tega *sexusa* je še kako močan, o čemer priča tudi dejstvo, da junaka zaprejo tudi zaradi domnevne »nemorale« (spolne ekstravagance): tu se namreč politika subjektivnosti odločno postavlja po robu Oblasti v polju, v katerem se konstituira ona sama. Oblastniško dialektiko ljubezni in sovraštva, v katero nas zapleta, je namreč mogoče demaskirati, kolikor pokažemo na seksualni mit, na spolno fantazmo, ki tvori metafizično zaledje Oblasti. Njena libidinalna ekonomija se namreč vzpostavlja tako, da so varuhi pečata, tj. pazniki, zasliševalci, itd. utelešenje neke protislovne enotnosti, v kateri je Oblast artikulirana iz svoje »vsemoči in hkratnega seksualnega pomanjkanja. Je oče, toda kastriran« (Pierre Legendre, iz Ljubezni cenzorja) (prim. nasilnega paznika, ki ga doma pretepa žena, da naredi samomor, itd.). Potemtakem je tudi krepost državna zadeva in zato se na polju spolnosti srečujeta posameznik in Oblast tako, da nenehno premeščata meje konvencije in se dohitevata v praksi licemerja. Od tu je tudi mogoče razumeti, da posnema stopnja spolne permisivnosti pravzaprav že refleksi

demokratizma, kar postane zlahka očitno, če skušamo med seboj primerjati real-socialistične režime v luči njihovega tretiranja spolnosti in odnosa do poganjkov seksualnega užitka; v tej ali oni obliki.

Tisti, ki se sprašujejo »Ali je treba zažgati Zupana?«, posojajo torej svoj glas represivnemu konzervativizmu: opozarjati na dejstvo, da s požigi knjig in zapiranjem pisateljev pade ena poslednjih demokratičnih svoboščin, je v vzdušju gluhe loze bržčas odveč. Kakorkoli že: LEVITAN Vitomila Zupana je po eni strani prispevek k fenomenologiji zapora, po drugi pa imenitna tematizacija oblastniškega aparata.

Jean-François Lyotard

1. Odgovor na vprašanje: kaj je postmoderno?

Thomasu E. Carrollu

Milano, 15. 5. 1982

PROŠNJA

Smo v trenutku popuščanja, govorim o barvi časa. Od vsepovsod nas silijo končati z eksperimentiranjem, v umetnostih in drugod. Bral sem nekega umetnostnega zgodovinarja, ki priporoča realizme in se zavzema za nastop nove subjektivnosti. Bral sem nekega umetnostnega kritika, ki na trgu slikarstva širi in prodaja »trans-avantgardizem«. Bral sem, da pod oznako postmodernizma arhitekti zavračajo projekt **Bauhauša** ter odvržejo otroka, ki je še eksperiment, s funkcionalistično kopeljo vred. Bral sem, da nek nov filozof odkriva, kar nenavadno imenuje, judokrščanstvo in hoče tako končati z brezbožnostjo, ki naj bi jo bili ustoličili. V nekem francoskem tedniku sem bral, da nismo zadovoljni s **Tisoč nivojev** Deleuza in Guatarija, ker bi bili prav radi, zlasti ob branju filozofske knjige, obdarjeni z nekaj smisla. Izpod peresa nekega uglednega zgodovinarja sem bral, da so pisci in misleci avantgarde šestdesetih in sedemdesetih let ustoličili nasilje v uporabi jezika, in da je treba obnoviti pogoje uspešne razprave tako, da se intelektualcem predpiše nek skupen način govora, ta, ki ga uporabljajo zgodovinarji. Bral sem nekega mladega belgijskega filozofa, ki se pritožuje, da je spričo izziva »govorečih strojev« evropska misel njim prepustila skrb za realnost, da je referenčno paradigmo nadomestila z adlingvistično (govori se o besedah, piše se o tekstih, intertekstualnost), in ki misli, da je treba zdaj obnoviti neko solidno sidrišče govornice v referentu. Bral sem nekega talentiranega teatrologa, za katerega postmodernizem s svojimi igrami in fantazijami nima teže ob oblasti, zlasti kadar jo vznemirjeno mnenje spodbuja k politiki totalitarne budnosti do groženj jedrske vojne.

Bral sem nekega uglednega misleca, ki brani modernost pred tistimi, ki jih imenuje neokonzervativce. Misli, da se hočejo pod praporom postmodernizma otrestiti modernega projekta bratov Lumières, ki ostaja nedokončan. Celo poslednji pristaši **Aufklärunga**, kot sta Popper ali Adorno, če se mu sme verjeti, niso uspeli ubraniti projekta, razen na posebnih področjih življenja, na političnem avtor dela **The Open Society** in na umetnostnem avtor dela **Aesthetische Theorie**. Jürgen Habermas (spoznal si ga) misli, da če je modernost propadla, je s tem, ko je pustila, da se je celotnost življenja razbila v neodvisne specialnosti, prepuščene široki

pristojnosti ekspertov, medtem ko konkretni posameznik živi »desublimiran smisel« in »destruktuirano formo« ne kot osvoboditev, temveč na način tistega ogromnega dolgčasa, o katerem je pisal Baudelaire že pred več kot sto leti.

Sledeč namigu Albrechta Wellmera meni filozof, da lahko zdravilo za to parcelizacijo kulture in za njeno ločitev od življenja pride zgolj s »spremembo položaja estetskega doživljaja, ko se ta več ne izraža zlasti v razsodbi okusa« temveč »ko je uporabljen za raziskovanje zgodovinske situacije življenja« to se pravi, ko »ga povežemo s problemi eksistence«. Kajti ta doživljaj »tako vstopi v igro govornice, ki ni več igra estetske kritike«, poseže »v kognitivne korake in v normativna čakanja«, »spreminja način, kako se ti različni momenti **napotijo** eni k drugim«. To, kar zahteva Habermas od umetnosti in doživljaja, ki ga povzroče, je skratka, da premostijo prepad, ki loči govor od spoznanja, tako etičen kot političen diskurz, ter da tako utrejo prehod k enotnosti doživljaja.

Vprašujem se, na katero vrsto enotnosti misli Habermas. Ali je cilj, na katerega meri projekt moderne, ustanovitev neke sociokulturne enotnosti, sredi katere bi vsi elementi vsakdanjega življenja in mišljenja našli prostor kot v kaki organski celoti? Ali pa je prehod, ki ga je treba utreti med heterogenimi jezikovnimi igrami (spoznavanja, etike, politike) neke druge vrste kot te igre? In če je tako, kako bi bilo mogoče realizirati njihovo dejansko sintezo?

Prva hipoteza, ki je hegeljanskega navdiha, ne dvomi v pojem dialektično seštevajočega doživetja; druga je bliže duhu **Kritiki presodne moči**, vendar mora kot taka prestat resno preizkušnjo, ki jo postmodernost nalaga misli Lumièresov, ideji enotnega cilja zgodovine in ideji enega subjekta. Gre za kritiko, ki je nista začela le Wittgenstein in Adorno, ampak nekateri misleci, francoski ali ne, ki nimajo časti, da bi jih bral profesor Habermas, kar jim prinaša vsaj to, da se izognejo slabi oznaki neokonzervativizma.

REALIZEM

Vprašanja, ki sem jih na začetku citiral, niso vsa enakovredna. Lahko si celo nasprotujejo. Ena so postavljena v imenu postmodernizma, druga, da bi ga pobila. Ni nujno ista stvar zahtevati, da se navaja referent (in objektivna realnost) ali pomen (in verjetna transcendenca) ali sprejemnik (in publika) ali oddajnik (in subjektivna ekspresivnost) ali komunikacijsko soglasje (in splošni kod izmenjav, na primer tip zgodovinskega diskurza). Vendar je v mnogoličnih pozivih k prekinitvi artističnega eksperimentiranja isti poziv k redu, želja po enotnosti, identiteti, varnosti, popularnosti (v smislu **Oeffentlichkeit**, »najti občinstvo«). Umetnike in pisce je treba vrniti v naročje skupnosti, ali jim vsaj, če štejemo le-to za bolno, dati odgovornost, da jo pozdravijo.

Obstaja nespodbiten znak tega skupnega nagnjenja: v tem, da ni za vse te avtorje nič nujnejšega kot opustitev dediščine avantgard. Taka je zlasti nestrpnost tako imenovanega »transavantgardizma«. Odgovori, ki jih je dal francoskim kritikom nek italijanski kritik, ne puščajo nobenega dvoma o tej stvari. Začenjajoč z mešanico avantgard, se umetnik in kritik čutita bolj gotovega v tem, da jih odpravita kot pa da bi jih direktno napadla. Ker imata lahko najbolj ciničen eklekticizem za prekoračenje konec koncev povsem delnega karakterja prejšnjih raziskav. Če

bi jim hotela odkrito obrniti hrbet, bi zašla v smešnost neoakademizma. Torej, saloni in akademije so v obdobju, ko se je v zgodovini ustoličila buržoazija, lahko opravljali posel čiščenja in podeljevali nagrade dobrega (upodabljajočega in literarnega) obnašanja v zavetju realizma. Kapitalizem pa ima sam po sebi tako moč spreminjanja običajnih stvari, vlog družbenega življenja in institucij v nerealne, da lahko tako imenovane »realistične« predstavitev predstavljajo realnost le še na način nostalgije ali zasmehovanja, bolj kot priložnost za trpljenje kakor pa za zadovoljstvo. Klasicizem se zdi prepovedan v svetu, v katerem je realnost tako destabilizirana, da ne daje snovi za doživetje, temveč za raziskavo in eksperiment.

Ta tema je blizu bralcem Walterja Benjamina. Morda je treba še natančno dojeti njen pomen. Fotografija ni bila izziv, ki bi se bil pojavil izven slikarstva, kot se ni film pojavil izven pripovedne literature. Prva je dokončala določene aspekte programa ureditve vidnega, kot ga je izdelalo 15. stoletje, in drugi je omogočil izpolnitev delovanja diahronij v organskih celotah, ki je bilo ideal velikih razvojnih romanov od 18. stoletja dalje. To, da je mehansko in industrijsko zamenjalo roko in rokodelstvo, samo po sebi ni katastrofa, razen če ne mislimo, da je umetnost v svojem bistvu izraz genialne individualnosti, ki jo nudi obrtniška pristojnost elite.

Izziv je bil v glavnem v tem, da fotografski in filmski postopki lahko bolje, hitreje in s tisočkrat pomembnejšo razširjenostjo kot slikarski ali pripovedni realizem, izpolnijo nalogo, ki jo je slednjemu določil akademizem, se pravi obvarovati zavest pred dvomom. Industrijska fotografija in film se morata bolje uveljaviti kot slikarstvo in roman, ko gre za to, da se stabilizira referenta, da se ga uravna na vidik, ki ga opremi s spoznavnim smislom, in ko gre za ponavljanje sintakse in besedišča, ki dovoljujeta naslovljencu, da hitro razvozla podobe in sekvence ter tako brez težav pride do zavesti o lastni identiteti ter istočasno o soglasju, ki ga tako sprejema od drugih, ker te strukture podob in sekvenc formirajo kod komuniciranja med vsemi. Tako se množijo učinki realnosti, ali če hočemo, fantazme realizma.

Če nočeta tudi onadva, manj pomembna v ostalem, postati privrženca tega, kar obstaja, morata slikar in romanopisec odkloniti te terapevtske vloge. Pazljivo morata opazovati pravila umetnosti slikanja ali pripovedovanja, taka, kakršnih sta se naučila in prejela od predhodnikov. Kmalu se jima zazdijo kot sredstva varanja, zapeljevanja in pomirjanja, ki jima onemogočajo, da bi bila »resnična«. V splošnem pojmu slikarstva ali literature se pojavi edinstvena razpoka. Ti, ki odklanjajo ponoven pregled umetnostnih pravil, delajo kariere v masovnem konformizmu s tem, da s pomočjo »zlatih pravil« povežejo trajno željo po realnosti s stvarmi in situacijami, ki so sposobne, da jo zadovoljijo. Pornografija je v ta namen uporabljena fotografija in film. Za upodabljajoče in pripovedne umetnosti, ki niso opazile izziva masovnih medijev, postane to splošen model.

Umetniki in pisci pa, ki dvomijo v pravila upodabljajočih in pripovednih umetnosti in ki delijo svoj sum z razširjanjem svojih del, ugotovijo, da jim zaskrbljeni ljubitelji realnosti in identitete ne verjamejo, in ostanejo brez zagotovljenega občinstva. Tako lahko dialektiko avantgard pripisujemo izzivu, ki ga industrijski in masovnomedijski realizem nudi umetnostim slikanja in pripovedovanja. Duchampovski **ready made** le aktivno in parodično označuje ta stalni proces odsto-

pa od slikarjevega in celo umetnikovega opravila. Kot je pronicljivo zabeležil Thierry de Duve, moderno estetsko vprašanje ni: kaj je lepo, temveč: kaj je umetnost (in literatura)?

Realizem, čigar edina definicija je, da se hoče ogniti vprašanju o realnosti, ki je vpletena v realnost umetnosti, se vedno znajde nekje med akademizmom in kičem. Ko se oblast imenuje stranka, realizem s svojim neoklasičnim dodatkom prek klevet in pripovedi triumfira nad eksperimentalistično avantgardo. Treba je le še, da »dobre« podobe, »dobre« zgodbe, dobre forme, ki jih stranka spodbuja, izbira in razširja, najdejo občinstvo, ki si jih želi za zdravljenje, z ozirom na depresijo in tesnobo, ki jo občuti. Zahteva po resničnosti, to se pravi po enotnosti, enostavnosti, komunikativnosti itd. ni imela enake moči ne enakega nadaljevanja med nemškim občinstvom med obema vojnama in med ruskim občinstvom po revoluciji: tu je marsikaj, kar loči nacistični in stalinistični realizem.

Drži, da je napad proti umetniškim eksperimentiranjem pravzaprav reakcionaren, kadar ga vodi politična instanca: estetska presoja naj bi se izjasnila le o skladnosti tega ali onega dela z obstoječimi pravili o lepem. Namesto, da bi se delo brigalo za to, kar iz njega naredi umetniški objekt, in če bo lahko naletelo na ljubitelje, je tu politični akademizem, ki a priori pozna in predpiše kriterije »lepega«, ki naenkrat in enkrat za vselej selekcionirajo dela in občinstvo. Uporaba kategorij v estetski presoji bi bila tako iste narave kot v spoznavni presoji. Kantovsko rečeno bi bili obe določujoči presoji: izraz je »dobro formiran« najprej v razumevanju, nato zadržimo v doživljaju le »primer«, ki je lahko vključen v ta izraz.

Ko se oblast imenuje kapital in ne stranka, se »transavantgardistična« ali »postmoderna« (v smislu Jencksa) rešitev izkaže za bolj prilagojeno od antimoderne. Eklekticizem je ničelna stopnja sodobne splošne kulture: poslušamo reggae, gledamo *westerne*, opoldne jemo v McDonaldu in zvečer v lokalni gostilni, po pariško se dišavimo v Tokiu, retro se oblačimo v Hong Kongu, znanje je snov televizijskih iger. Za eklektična dela je lahko najti občinstvo. S tem, ko postaja kič, umetnost olepša nered, ki vlada v amaterjevem »okusu«. Umetnik, galerist, kritik in občinstvo najdejo svoje zadovoljstvo v čemerkoli, in to je ura oslabitve. Vendar je ta realizem česar koli realizem denarja: v odsotnosti estetskih kriterijev je mogoče in nujno meriti vrednost del glede na profit, ki ga dajejo. Ta realizem se zadovolji z vsemi tendencami, kot kapital z vsemi »potrebami«, pod pogojem, da imajo tendence in potrebe moč nakupa. Kar se tiče okusa, res ni potrebno biti zahteven, ko se špekulira ali zabava. Umetniško in literarno iskanje je dvakratno ogroženo, enkrat s strani »kulture politike« in drugič s strani umetnostnega in knjižnega trga. Zdaj z ene zdaj z druge strani mu priporočajo, da nudi dela, ki bodo najprej v zvezi s stvarmi, ki obstajajo v pogledu publike, kateri so namenjena, in ki bodo tako zgrajena (»dobro formirana«), da občinstvo spozna za kaj gre, da razume pomen, da lahko v popolnem poznavanju stvari soglaša z deli ali ne, in če je mogoče, da ugotovi, da mu dajejo nekaj utehe.

VZVIŠENO IN AVANTGARDA

Interpretacija, ki sem jo pravkar podal, o stiku med tehničnimi ter industrijskimi umetnostmi in slikarstvom ter literaturo je sprejemljiva na svojem nivoju, vendar

boš dodal, da ostaja ozko sociologistična in historicistična, se pravi enostranska. Če preskočim Benjaminovo in Adornovo zadržanost, moram spomniti, da znanost in industrija nista več varni pred sumom, ki se nanaša na realnost, kot umetnost in pisava. Verjeti drugače, bi pomenilo ustvarjati si pretirano humanistično idejo mefistovskega funkcionalizma znanosti in tehnologij. Danes ne moremo zanikati prevladujočega obstoja tehno-znanosti, to pomeni močno podrejenost spoznavnih izjav namernosti najboljše možne performacije, ki je tehnični kriterij. Vendar sta mehansko in industrijsko, predvsem, kadar vstopita v polje, ki je tradicionalno rezervirano za umetnika, nosilca še povsem druge stvari, kot so učinki moči. Stvari in misli, ki izhajajo iz znanstvenega spoznanja in kapitalistične ekonomije širijo s sabo enega od pravil, katerim je podvržena njihova zmožnost, pravilo, da ni realnosti, razen če ni potrjena s soglasjem partnerjev o spoznanjih in obveznostih.

To pravilo ni majhnega pomena. Je znak, ki ga je na politiki učenjaka in na politiki upravitelja s kapitalom pustilo neke vrste uhajanje realnosti izven metafizičnih, religioznih in političnih gotovosti, katere je mislil duh zadržati v svojih rokah. Ta umik je neobhodno potreben za rojstvo znanosti in kapitalizma. Ni fizike brez suma v aristotelovsko teorijo gibanja, ni industrije brez spodbitja korporativizma, merkantilizma in fiziokratizma. Ne glede na obdobje, ni modernosti brez omajanja prepričanja in brez odkritja **malo realnosti** v realnosti, čemur se pridružuje iznajdba drugih realnosti.

Kaj pomeni ta »malo realnosti«, če bi ga radi rešili zgolj historicistične interpretacije? Izraz je očitno soroden temu, kar imenuje Nietzsche nihilizem. Vendar vidim v kantovski temi vzvišenega zgodnejšo modulacijo od nietzschejanskega perspektivizma. Mislim, da najde moderna umetnost (vštevši literaturo) svojo gonilno moč in logika avantgard svoje aksiome zlasti v estetiki vzvišenega.

Vzvišeno občutje, ki je tudi občutje vzvišenega, je po Kantu močna in dvoumna nagnjenost: hkrati vsebuje užitek in bolečino. Ali bolje: v njej užitek izhaja iz bolečine. V tradiciji filozofije subjekta, ki izhaja iz Avgušтина in Descartesa in v katero Kant ni temeljito dvomil, se to nasprotje, ki bi ga drugi imenovali nevroza ali mazohizem, razvije kot konflikt med zmožnostmi subjekta, med zmožnostjo zasnovati nekaj in zmožnostjo »predstaviti« nekaj. Spoznavanje je, ko je najprej izjava razumljiva in če potem »primeri« lahko izhajajo iz doživetja, kateremu »odgovarjajo«. Lépo je, če se ob določenem »primeru« (umetniško delo), ki je dan najprej prek občutne zaznavnosti brez kake pojmovne določitve, občutje užitka, ki je neodvisno od vsakega interesa, ki ga ustvarja to delo, sklicuje na neko univerzalno soglasje (ki ne bo morda nikoli doseženo).

Okus tako izpričuje, da je med sposobnostjo zasnovati in sposobnostjo predstaviti nek objekt, ki se ujema s konceptom, neka nedeterminirana skladnost, brez pravila, in ki povzroča presojo, ki jo Kant imenuje odsevajočo, lahko doživljena na način užitka. Vzvišeno je neko drugo občutje. Pojavi se v nasprotnem primeru, ko domišljija ne uspe predstaviti nekega objekta, ki naj bi prišel, morda zgolj v principu, v sklad s konceptom. Imamo Idejo sveta (celotnosti vsega, kar je), vendar nimamo sposobnosti, da bi zanjo pokazali en primer. Imamo Idejo preproste (nerazstavljivega), vendar je ne moremo ilustrirati s kakim vidnim objektom, ki bi služil za primer. Lahko si zamišljamo absolutno veliko, absolutno močno,

vendar se nam vsaka predstavitev objekta, ki naj bi »pokazala« to veličino ali to moč, zdi boleče nezadostna. To so Ideje, ki jih ni moč predstaviti, ničesar ne sporočajo o realnosti (izkušnji), prepovedujejo svobodno skladje zmožnosti, ki ustvarja občutje lepega, preprečujejo oblikovanje in utrditev okusa. Lahko jim rečemo nepredstavljive.

Moderno bom imenoval tisto umetnost, ki posveča svojo »drobno tehniko«, kot bi dejal Diderot, predstavitvi tistega, kar je nepredstavljivo. Pokazati, da je nekaj, kar lahko zasnujemo in česar ne moremo videti niti ne pokazati: na to stavi moderno slikarstvo. Toda kako pokazati, da je nekaj, česar se ne da videti? Kant sam naznači smer, ko imenuje **neformo, odsotnost forme**, možnega pokazatelja nepredstavljivega. O prazni **abstrakciji**, ki jo doživi domišljija v iskanju, kako predstaviti neskončno (drugo nepredstavljivo), pravi tudi, da je ta abstrakcija sama kot kaka predstavitev neskončnega, njegova **negativna predstavitev**. Citira »Ne boš ustvaril gotove podobe itd.« (**Exodus**) kot najbolj vzvišen odlomek Svetega pisma, v tem pogledu, ker prepoveduje vsako predstavitev absolutnega. Tem opazkam ni več treba veliko dodati, da bi nakazali estetiko sublimnega slikarstva: kot slikarstvo bo očitno »predstavljala« nekaj, vendar negativno, torej se bo ogibala figuraciji ali prikazovanju, »bela« bo kot Malevičev kvadrat, pokazala bo le tako, da bo prepovedovala videti, užitek bo dajala le z dajanjem bolečine. V teh navodilih spoznamo aksiome slikarskih avantgard, v kolikor se trudijo z vidnimi predstavitvami namigovati na nepredstavljivo. Sistemi vzrokov, v imenu katerih ali s katerimi se je ta naloga lahko podpirala ali se utemeljila, zaslužijo veliko pozornost, vendar se lahko formirajo le iz nagnjenja do vzvišenega, da bi ga utemeljili, se pravi zamaskirali. V primerjavi s konceptom, ki ga vsebuje kantovska filozofija vzvišenega, ostajajo nerazložljivi brez neizmerljivosti realnosti.

Tu ne nameravam natančno analizirati načina, s katerim so različne avantgarde tako rekoč ponižale in diskvalificirale realnost, preiskujoč načine, da bi jo prepričale, kaj so slikarske tehnike. Lokalna barva, risba, mešanica barv, linearna perspektiva, narava osnove in narava priprave, »izdelovanje«, obešenje, muzej: avantgarde ne prenehajo spodrivati spretnosti predstavljanja, ki omogoča, da se misel podvrže pogledu, in misel odvrta od nepredstavljivega. Če Habermas, kot Marcuse, razume to delo derealizacije kot aspekt »desublimacije« (prisilne), ki karakterizira avantgardo, pomeni, da meša kantovsko sublimno (vzvišeno) s freudovsko sublimacijo in da je estetika ostala zanj estetika lepega.

POSTMODERNO

Kaj je torej postmoderno? Katero mesto zaseda ali ne zaseda v vrtočlavem delu vprašanj, zastavljenih pravilom podobe in pripovedi? Gotovo je del modernega. Vse kar je prejeto, naj je od včeraj (**modo, modo**, bi rekel Petronij) je treba podvreči sumu. Kateremu prostoru očita Cézanne? Impresionističnemu. Kateremu objektu Picasso in Braque? Cézannovemu. S katero predpostavko prekine Duchamp leta 1912? Da mora biti ta, ki ustvari sliko, kubist. In Buren študira drugi predsodek, ki izhaja še nedotaknjen iz Duchampovega dela: mesto predstavitve dela. Presenetljiva pospešitev, »generacije« so pospešene. Neko delo ne more postati moderno, če ni prej postmoderno. Tako razumljen postmodernizem ni mo-

dernizem v svojem koncu, temveč v porajajočem stanju, in to stanje je konstantno.

Vendar se raje ne bi omejil na ta rahlo mehanicističen pomen besede. Če je res, da se modernost dogaja v umiku realnega in v skladu s sublimnim odnosom predstavljenega z razumljivim, lahko sredi tega odnosa ločimo dva načina. Akcent lahko postavimo na nemoč zmožnosti predstavljanja, na nostalgijo po prisotnosti, kateri je izpostavljen subjekt, na nejasno in prazno voljo, ki ga kljub vsemu animira. Akcent lahko prej postavimo na moč zmožnosti zasnovanja, tako rekoč na njeno »nečlovečnost« (to kvaliteto zahteva od modernih umetnikov Apollinaire), ker ne gre za razumevanje, naj bi se človeška čutna zaznavnost ali imaginacija ujemali ali ne ujemali z zasnovanim, ter slednjič na duhovno naraščanje in radost, ki izhajata iz iznajdbe novih pravil igre, slikarske, umetniške ali vseh ostalih. Razumel boš, kar hočem reči s karikaturno porazdelitvijo nekaj imen po šahovnici zgodovine avantgard: na strani **melaholije** so nemški ekspresionisti in na strani **novatio** Braque in Picasso; na eni strani Malevič in na drugi Lisicki; na eni Chirico in na drugi Duchamp. Odtonek, ki loči ta dva načina, je lahko zelo majhen, pogosto obstajata sočasno v istem delu, skoraj nerazločljiva, in vendar pričata o sporu, v katerem se že dolgo in se še bo igrala usoda mišljenja, med kesom in poskusom.

Proustovo in Joycevo delo, tako eno kot drugo, namigujeta na nekaj, kar se ne pusti predstaviti. Aluzija, s katero je nedavno tega Paolo Fabbri pritegnil mojo pozornost, je morda nepogrešljivi izrazni način za dela, ki poudarjajo estetsko vzvišenega. to kar se pri Proustu izogiba plačilu cene za to aluzijo, je identiteta zavesti, ki je izpostavljena preobilici časa. A pri Joyce je to identiteta pisave, ki je izpostavljena preobilici knjig ali literature. Proust navaja nepredstavljivo s pomočjo jezika, ki je brezhiben v svoji sintaksi in besedišču, in s pomočjo pisave, ki z mnogo svojimi znaki še sodi v zvrst romanesknega pripovedovanja. Literarna ustvaritev, kakršno je Proust podedoval od Balzaca ali Flauberta, je seveda preobrnjena, v tem, da junak ni oseba, temveč notranja zavest časa: in da se diahronija diareze, manj važna pri Flaubertu, zopet pretehtava zaradi izbranega pripovednega glasu. Vendar enotnost knjige, odisejada te zavesti, čeprav je odpravljena od poglavja do poglavja, ni razrahljana: identiteta pisave same s sabo skozi labirint brezkončne pripovedi zadošča za konotacijo te enotnosti, ki bi jo lahko primerjali s tisto v fenomenologiji duha. Joyce »odkriva« nepredstavljivo v sami pisavi, v označevalcu. Obseg znanih pripovednih in celo stilističnih znakov je pri tem vključen, brez skrbi za ohranjanje enotnosti, in preizkušena so nova znamenja. Slovnica in besednjak literarnega jezika nista več vzeta kot dana, prej spominjata na akademizme, na rituale, izhajajoče iz pietete (kot bi rekel Nietzsche), ki preprečuje, da bi bilo nepredstavljivo navedeno.

Tu je torej spor: estetika modernega je estetika vzvišenega, vendar nostalgična; dovoljuje, da je nepredstavljivo navedeno le kot odsotna vsebina, forma pa še naprej nudi bralcu ali gledalcu, zaradi svoje spoznatne trdnosti, snov v uteho in v užitek. Ali ta občutja ne formirajo pravega občutja vzvišenega, ki je posebna kombinacija užitka in bolečine: užitka, da razum presega vsako predstavitev, bolečine, da domišljija ali zaznavanje nista v skladu s konceptom.

Postmoderno bi bilo to, kar se v modernem sklicuje na nepredstavljivo v sami

predstavitvi; to, kar se odreka utehi dobrih form, soglasju okusa, ki bi dovolil skupno čutiti nostalgijo po nemogočem; to, kar poizveduje po novih predstavitvah, ne da bi v tem užival, temveč, da bi dal bolj čutiti, da obstaja nepredstavljivo. Postmoderni umetnik, pisec je v situaciji filozofa: tekst, ki ga piše, delo ki ga končuje, ni načeloma voden z že etabliranimi pravili in ne more biti presojan s pomočjo določujočega mnenja, z uporabo znanih kategorij na ta tekst, na to delo. Ta pravila in te kategorije so tisto, kar delo ali tekst znova išče. Umetnik in pisatelj torej delata brez pravil in da bi uvedla pravila tega, **kar bo že ustvarjeno**. Od tedaj, ko imata delo in tekst lastnosti dogodka, tudi od tedaj, ko prideta prepozno za njunega avtorja, ali kar je isto, da se njuna ustvaritev vedno začne prezdaj. **Postmoderno** bi lahko razumeli v skladu s paradoksom pred (**modo**) – prihodnjika (**post**).

Zdi se mi, da je esej (Montaigne) postmoderen in fragment (Athenaeum) moderen.

Končno mora biti jasno, da ni naša dolžnost **nuditi realnost**, temveč iznajti aluzije na pojmljivo, ki ne more biti predstavljeno. In od te naloge ni treba pričakovati niti najmanjše sprave med »jezikovnimi igrami«, o katerih je Kant, ki jih je imenoval zmožnosti, vedel, da jih ločuje prepad, in da lahko zgolj transcendentna iluzija (Heglova) upa, da jih bo zbrala v resnično enotnost. Vendar je tudi vedel, da se ta iluzija plača za ceno nasilja. 19. in 20. stoletje sta nas zasitila z nasiljem. Dovolj smo plačali nostalgijo po vsem in po enem, po spravi ideje in čutnega, po prosojnem in sporočljivem doživljanju. Izpod splošnega predloga o popustitvi in pomiritvi slišimo mrmrati željo, naj se nasilje zopet prične, naj se izpolni fantazem o stisnitvi realnosti. Odgovor se glasi: vojna vsemu, pričajmo o nepredstavljivem, poživimo spore, rešimo čast imena.

Prevedel: Brane Mozetič

Razpravo je J. F. Lyotard prvič objavil v **Critique**, številka 419 (april 1982). Nato se je pojavil v antologiji **Renovation/innovation** (ur. Ihab in Sally Hassan), Madison, ZDA, 1983, leto kasneje pa kot dodatek ameriškemu prevodu njegove knjige **La Condition Postmoderne** (1979), ki je vzbudila mnogo plemičnih odgovorov in kontroverz. Esaj, ki ga objavljamo, je v knjižni obliki izšel v knjigi **Postmoderno, razloženo otrokom** (Korespondenca 1982–1985) pri založbi Seuil, Pariz 1986. Jean-François Lyotard je trenutno profesor filozofije na pariški univerzi v Vincennesu.

Leslie Fiedler

Prekoračimo mejo – zapolni- mo vrzel

Teško, skorajda nemogoče je opisati položaj ameriške književnosti ob koncu šestdesetih let, saj je jezik, ki ga trenutno uporabljajo kritiki, popolnoma neprimeren za najboljša dela umetnikov, ki dajejo temu obdobju posebno obeležje in bistvo. Prav tu je ključ, kako začeti: ne z neko vnaprej določeno krizo poezije ali proze, ampak z nepriznano sramoto sodobne literarne kritike, ki se je zadnja tri oziroma štiri desetletja zaman ukvarjala z izmišljenimi kategorijami za razlago, obrambo in oceno neke vrste knjig s pomočjo radikalno razlikujoče se druge vrste knjig. Vse predpostavke, ki zadevajo te kategorije, lahko postavimo pod vprašaj. Uveljavljeni kritiki morda mislijo, da ocenjujejo moderno književnost, pravzaprav pa moderna književnost ocenjuje njih.

Večina sedanjih bralcev in piscev se zaveda dejstva, da niti angleški niti ameriški jezik nista primerna za izražanje. Že dve desetletji se prebijamo – od leta 1955 pa se tega dejstva zavedamo – skoz smrtne krče modernizma in skoz rojstne popadke postmodernizma. Vrsta književnosti, ki si je pripisala ime modernizma in katere zmaga je trajala od trenutka pred prvo svetovno vojno do obdobja po drugi svetovni vojni, je mrtva, tj. pripada zgodovini in ne sedanjosti. Na področju romana to pomeni, da je obdobje Prousta, Manna, Joycea končano, in ravno tako je z Eliotovo, Valeryjevo in Seferisovo poezijo. Očitno to dejstvo ni ostalo skrivnost in nekateri kritiki se ukvarjajo z njegovimi implikacijami in metodami, ki pa so neprimerne, kajti oboje – metodo in jezik so izumili pokojni modernisti sami, da so imeli opravičilo za svoje delo in za delo svojih priljubljenih predhodnikov (npr. Johna Donna in simbolistov), ter za izobrazbo občinstva, ki bi bilo sposobno komunicirati z njimi. To pa ne bo zadostovalo. Druga ali tretja generacija novih kritikov v Ameriki, tako na primer duhovni nasledniki F. R. Leavisa v Angliji, neo-neo-hegeljanci v Nemčiji ali zapoznani kroječanci v Italiji so prišli do zaključka, da so tepci in naivneži, kadar se soočijo s pesmijo Alena Ginsberga ali z novim romanom Johna Bartha.

Zakaj ne bi izumili nove »nove kritike«, postmodernistične kritike, ki bi ustrezala postmodernistični prozi in poeziji. To zveni zelo preprosto, toda lažje je reči kot storiti: takoj se pojavi vprašanje, ali sploh obstaja kakršnakoli kritika, ki ustreza postmodernizmu. Obdobje T. S. Eliota je bilo posvečeno analizi, racionalnosti, antiromantični dialektiki in je imelo spoštljivost in celo akademizem za svoj cilj. Kritika je naravna, celo bistvena za takšno obdobje. Nihče ni bil presečen (čeprav je bilo nekaj vzklikov nezadovoljstva), da je obdobje modernizma v

začetku 20. stol. postalo, tako kot mu je bilo usojeno, obdobje kritike: kritika je prodirala v roman, poezijo, gledališče in govorila, da bo pogoltnila vse druge oblike književnosti. Če gledamo iz tega zornega kota, se zdi, da so mnoge najboljše knjige tega obdobja prav knjige kritike (T. S. Eliot, Ezra Pound, I. A. Richards, John Crowe Ransom, Kenneth Burke, R. P. Blackmur, naj omenimo le nekaj zelo znanih imen), romani in pesmi pa so ustrezali kritični analizi še posebno v šolah in na univerzah; dela Prousta – Manna – Joycea, na primer, so trilogija, ki se nam v tem trenutku zdi bolj oznaka tečaja na fakulteti kot seznam treh avtorjev.

Vstopili smo v popolnoma drug čas: apokaliptičen, antiracionalen, odkrito romantičen in sentimentalni; čas, posvečen odporu do modrovanja in preroški odgovornosti, vsekakor čas, nezaupljiv do samozaščitne ironije in prevelike samozavesti. Če bo kritika sploh preživela ali če bo postala koristna, sposobna živeti, potem se mora radikalno spremeniti in biti drugačna od Crocejevih, Leavisovih, Eliotovih ali Auerbachovih zgledov, čeprav ne v smeri, kot so jo nakazali marksistični kritiki, a kljub temu domiselna in prefinjena. Marksisti so zadnji zagovorniki racionalnosti in dajejo prednost političnim dejstvom, so pa sovražni obdobjem mita in strasti, sentimentalnosti in domišljije.

Po drugi strani pa obnovljena kritika gotovo ne bo več formalistična ali notranja, pač pa bo miselno povezana kontekstu in ne sloneča le na tekstu; v glavnem se ne bo ukvarjala s strukturo, dikcijo ali sintakso. Ne besede na papirju, ampak besede v svetu ali bolje besede v glavi; to pomeni privatni stik tisočih kontekstov – družbenih, psiholoških, zgodovinskih, biografskih, geografskih – v zavesti osamljenega bralca. To bo prava skrb bodočih kritikov. Nekateri starejši kritiki so začeli podajati to vrsto kritike že s tem, ko so nasprotovali svojim učiteljem in celo svojemu prejšnjemu svetu. Norman O. Brown, na primer, je začel z znanstvenim, marksističnim študijem klasične književnosti, a je predsedal na metapsihologijo v delih »Življenje proti smrti« in »Ljubezensko telo«, medtem ko je Marshall McLuhan, ki je debitiral s formalističnimi razpravami o Joyceu in G. M. Hopkinsu, predsedal na metasociološke analize množičnih medijev v delu »Razumevanje medija«, in končno na neko vrsto na pol šaljive, na pol resne slikovne stenografije v stilu oglasov v delu »Medij je masaža«.

V vsakem primeru sta tako glas kot pristop pomembna, kajti niti pri Brownu niti pri McLuhanu ne slišimo kadence in tona, ki je primeren za »znanstveno kritiko« kulture, normativno psihologijo ali sociologijo, povezano z literarnimi teksti. Uglašenost, sistem in dinamika pri obeh so vedeževalske, magične, več kot le malce nore (beseda, ki se jo moramo v kontekstu ukvarjanja s sodobno literaturo naučiti ter gledati nanjo pohvalno in ne slabšalno).

Tako kot prej pri D. H. Lawrenceu, je pri McLuhanu, Brownu in Charlesu Osbornu prišlo na dan, da je kritika literatura ali pa nič. To ni amaterska filozofija ali objektivna analiza, od drugih oblik literature se razlikuje po tem, da ne začne s svetom na splošno, marveč s svetom umetnosti same – na kratko, da je eno umetniško delo povod za drugo.

V preteklosti je bilo mnogo meditativnih umetniških del, od novejših (Nietzschejevo »Rojstvo tragedije«) in starejših (Longinusov »O vzvišenem«), kar daje jasno vedeti, da ugled kritika ni odvisen od večšine raziskovanja ali njegove zbirke tek-

stov, temveč od sposobnosti najti besede, ritem in podobe, ustrezajoče ekstatični viziji v Evripidovih dramah ali začetnih verzih Geneze. Vendar pa, če pomislimo na Longinusa ali celo Nietzscheja, je to v nekem smislu zavajajoče, kajti ta dva primera sta preveč veličastna in dostojanstvena. Najnovejša kritika mora biti estetska, poetična v formi in vsebini, mora pa biti tudi komična, omalovažujoča in vulgarna. V zadnjih letih se pojavljajo primeri, a zelo slučajno in nenamerno kot pri Angusu Wilsonu, ki je pred nekaj leti začel z oceno »Mesta noči« (na straneh revije, ki ni dolgo izhajala) povsem prozaično: »Vsakdo ve, da je John Recky malo govno«.

Kar naenkrat smo zunaj Eliotove cerkve, katere dogme so se morali študentje dveh generacij naučiti na pamet.

V vsakem primeru je očitno, da se morajo avtorji, ki nimajo te sreče, da so bili stari manj kot 30 let (ali 35, katerakoli leta so sedaj kritična) preroditi, če hočejo biti pomembni v tem trenutku in tisti, ki to pridobijo z najmanj truda, so mladi. Toda nihče nima upanja, da se prerodi, razen če se prej ne zaveda, da je mrtev – mrtev za nekoga drugega. Noben romanopisec se ne more preroditi, dokler se ne zave, da je romanopisec v tradicionalnem smislu mrtev, kajti tudi tradicionalni roman je mrtev – ne umirajoč, ampak prav mrtev. To kar je bila nedavno še diagnoza, prerokba (že od začetka romana se je prva oblika pop literature zavedala, da je bila njena življenjska doba v primerjavi s klasično literaturo kratka), je sedaj dejstvo. Prav tako zanesljivo kot je bog, t. j. stari bog mrtev, tako je tudi roman t. j. stari roman mrtev. Toda določeni pisatelji, še vedno živeči in plodni (Saul Bellow, John Updike, Máry Mc Carthy ali John Baldwin) nadaljujejo s pisanjem starih romanov in določeni bralci, pogosto z občutkom, da so moderni, nadaljujejo z branjem le-teh. Toda prav tako duhovniki nadaljujejo s pridigami v starih cerkvah in kongregacije se še zbirajo k poslušanju.

Mathew Arnold je imel čisto prav, ko je predvidel pojav literature kot biblije v svetu, ki zapušča staro religijo, toda življenje nove biblije in nove religije je bilo krajše, kot je lahko predvidel. Preden je krščansko-židovska biblija prenehala biti osrednje zanimanje ljudi v zahodni civilizaciji, je postala le ena izmed »knjig« in to je zavedlo arnoldiance, ki niso mogli verjeti, da bo morda prišel čas, ko ne bo samo biblija tista, ki ne bo mogla ganiti ljudi, ampak knjige na sploh. Vendar tako je – vsaj glede knjig, ki veljajo za »umetnost«, t. j. ko ni več biblije in zato mora biti prenovljen roman, resničen novi »novi roman«, anti-umetniški in neresen. Toda to predvsem pomeni, da mora postati tisto, kar je bil na začetku, tisto kar je bil takrat, ko Samuela Richardsona niso jemali čisto resno in kar je ostalo v Angliji (v nasprotju s Francijo), dokler se ni Henry James razglasil za umetnika nasproti samozvanim »zabavnim piscem« kot sta Charles Dickens ali R. L. Stevenson: ne preveč ugledna, malce nevarna, eden zaradi svojega ljubljenega in zapostavljenega kulturnega očeta, drugi zaradi dvojčka – tekmeča v umetnosti. Kritična sprememba v naravi romana, o katerem je James napisal »Umetnost proze«, Stevenson pa »Ponižen protest«, proslavlja njuno razpravljanje. V tridesetih letih je večina bralcev verjela, da je James z obravnavo romana kot umetnosti z lahkoto zmagal, toda o tem v svitajočih se sedemdesetih nismo več tako zelo prepričani – nam je »Otok zakladov« bližje kot »Princesa Casamassima«.

To tradicijo so Francozi lahko nekoč razumeli (v času, ko je Diderot hvalil Ri-

chardsona in ko se je Markiz de Sade kosal z njim, pišoč še bolj nespodobno knjigo, kot so si to drznili Angleži), a je že dolgo tega, kar so na to pozabili. Tako imenovani »novi roman« je v svoji smrtni resnosti v nasprotju z nečim resnično novim, kar pomeni anti-umetnost. Robbe-Grillet je še vedno ujetnik umirajočih pojmov avantgarde, in čeprav se zaveda polovice tega, kar morajo novi romani pisati delati (uničiti staro, uničiti Marcela Prousta), se ne zaveda, kaj mora namesto tega storiti. Njegov roman je preveč umetnosten in resen, neka vrsta novega klasicizma, kot da bi hotel pokazati, da je to vse, kar lahko Francozi izumijo ne glede na to, kako močno si prizadevajo. V filmu Alaina Resnaisa »Lani v Marienbadu« ponovno govori mladim, toda kot knjiga ostaja **shic**, kar pomeni moderno napako okusa. Daleč boljši in neskončno vztrajnejši je Samuel Beckett, ki je po rodu Irec in ne more uiti temu, da je zabavno smešen.

Western je najbolj soroden množičnim medijem prav zato, ker je mnogo let pripadal literarni plaži, povprečnim TV serijam in drugorazrednim filmom; to pomeni, da je obstajal kot mit in zabava, ne kot literatura. Njegova sentimentalnost nas je obsedla do te mere, da lahko ublažimo izgubo s parodijo, ironijo in celo s kritično analizo. V nekem smislu je naša mitološka nedolžnost ohranjena v westernu, čakajoč dne, ko ne bomo verjeli dejstvu, da ga lahko ponovno uvrstimo v domišljijo. Tak povratek k westernu predstavlja zavrnitev pesnikove izgube nedolžnosti kot npr. pri Henry Jamesu in Hawthornu. Ta dva ljubljenca štiridesetih let sta se kljub svojim vrlinam izkazala za preveč podrejena evropski visoki umetnosti, da bi preživela važnejše vplive v dobi popa.

To pomeni stranski tir za priljubljenega Hermana Melvilla in celo za Marka Twaina. Hemingwayu se je Mark Twain zdel še vedno središče živeče tradicije, oče nas vseh, v bistvu bolj ljudski kot popularen, oddaljujoč se od mestnega industrijskega sveta. Obujanje spominov na čas pred državljansko vojno se zdi neke vrste pastorala, ki je dopolnilo k umetnosti religije in ne izziv. Ljudska umetnost pozna svoje mesto v razredno strukturiranem svetu, katerega pop izda, čeprav z dobrim namenom. Večja je možnost karikature kot tekmovanja – groteskni novi Huck na primer kot prostaški D. J. v knjigi Normana Mailerja »Zakaj smo v Vietnamu«, ki bi res lahko bil, kot je hudomušno predlagano, črni šaljivec v Harlemu, pretvarjajoč se, da je beli ubežnik. Nedavno je bila Twainova knjiga ponovno napisana, da bi zadovoljila in smešila tolmače: v knjigi Johna Seelyea »Huck Finn za kritike«, ki oklesti neumno srečen konec, odreši črnega Jima ter postavi nazaj na svoje mesto preklinjanje in spolnost, ki jo je Samuel Clemens odstranil, čeprav je bila še najmanj avtentična; ravno tako kot odkritje na koncu, da tisto, kar sta Huck in Jim kadila na splavu, ni bil tobak, ampak »trava«, torej marihuana. Kljub vsemu pa se zdi, da Huck za trenutek ne pripada otroštvu, ki ga bomo živeli, ampak tistemu, ki smo ga že.

Po drugi strani pa Natty Bumpo, Usnjena nogavica, zamišljen v okolici New Yorka in Pariza, začuda živi z avtorjem. Nasprotje temu, v kar smo že dolgo verjeli je, da je F. Cooper ostal živ, ali bolje, da je bil ponovno rojen, kajti Cooper je vedel, da obstajajo sanje, ki ne zamrejo z gradnjo cest, ampak si v svojem betonskem in jeklenem okolju lastijo nepremagljivo živahnost budne halucinacije, srečanje ljudi starega sveta in novega v divjini, srečanje priseljenih Evropejcev in Indijancev. Ni čudno, da je D. H. Lawrence govoril o samemu sebi kot o navdušen-

cu nad F. Cooperjem. Povratak rdečekožcev v središče naše umetnosti in globoke domišljije, kot smo vsi znova narisali Lawrenceov izlet v mitično Ameriko, ne temelji samo na povratku najstarejših avtentičnih ameriških pop oblik, temveč tudi odraža določen pomen našega življenja v bolj metapolitičnih kot političnih terminih, torej pomen, ki je veljaven, tako kot mit, ki je veljaven, vendar ne na način zgodovine. V dvajsetih in tridesetih letih so novi romanopisci zavzeli jasno stališče do rdečih ljudi. V dejanju mitološke renegacije se niso samo izkazali za sovražnike krščanskega humanizma, ampak so tudi zavrnilo dejanje genocida, v katerem se je naš narod začel in katerega zadnji odsevi so, upajmo, v vojni v Vietnamu.

Nemogoče je napisati western, ki na nek način ne povečuje nasilja. Nasilje, ki ga povečujejo v westernih, naperjenih proti belcem, je gverilsko nasilje: »podel napad na civilizacijo«, ki ga prvič izvedeta Geronimo in Cochise in nato še drugi indijanski poglavarji in ga zadnje čase opravičujejo Che Guevara ali govorniki v imenu Severnega Vietnama. Vendar pa vojskovanje ni končna vizija v novem westernu, ki je motiviran z nostalgijo za plemenom. Na koncu imamo oboje – sanje o nasilju v gozdovih in vizijo plemenskega življenja – prevedeno v termin žanra, ki ga najraje bere mladina.

Toda to je bistvo, kajti kar je za nove romanopisce dobrega v westernu, so predvsem asociacije na otroke in knjige, ki se domišljavo identificirajo z njihovimi omejenimi in posebnimi potrebami.

Za Nemce, ki so vzgojeni s Karl Mayem, je položaj podoben tistemu v Ameriki, kjer so zrasli s Cooperjem ali njegovimi posnemovalci. Lahko se vprašamo, kaj ima Old Shatterhand opraviti z umetnostjo; prav tako se lahko isto vprašamo za Chingachgooka. Odgovor je **nič**. Legendarni Indijanci nimajo nič z umetnostjo v tradicionalnem smislu in veliko z združitvijo dečka z moškim, otroštva z odraslostjo, nezrelosti z zrelostjo. Prevladujejo pri zapolnitvi vrzeli, ki so jo aristokratske koncepcije umetnosti odprle med tem, kar nas zapolnjuje pri osmih, desetih ali dvanajstih in zadovoljuje pri štiridesetih, petdesetih ali šestdesetih.

V luči vsega tega je nemara čas, da zopet posvetimo pozornost »nezrelosti« ameriške literature: znano je dejstvo, da so **naše** knjige otroške knjige in da so naši najboljši romani v knjižnici doma na otroških policah, na kratko, da so vse neke vrste »western« – idilična srečanja med belim in nebelim v divjini. Toda nenadoma se zdi to dejstvo, ko je enkrat prebrano kot napaka ali pomanjkljivost (iz tega sledi v naših knjigah odsotnost heteroseksualne ljubezni in izdelane analize socialnih odnosov, ki je poglavitna v evropskem romanu) ključ, zakaj se je vrzel, ki jo hočemo zdaj zapolniti, odprla v ameriški književnosti tako pozno in neprepričljivo. Do Henryja Jamesa se noben naš romanopisec ni čutil odrezanega od sveta magije in čudes, samo na morje je moral iti ali prečkati mejo našega divjega zahoda, naseliti področje, kjer so odrasli in otroci, izobraženi in neizobraženi delili skupno navdušenje.

Kako drugačne obveznosti so imeli angleški pisatelji sredi 19. stoletja, kot na primer Lewis Carroll, Edward Lear ali George Mac Donald, ki so se morali pretvarjati, da pišejo samo za otroke, zato da bi lahko vstopili v čudežni svet svoje lastne domišljije. Celó v današnjem času je pisatelj J. R. R. Tolkien izumil Hobbita v knjigi, posebej namenjeni otrokom, preden je lahko dal prostost velikemu znanju

(še neko sredstvo, tuje ameriški mitologiji), in odrasli magiji v »Trilogiji o prstanih«. Razlika je, če mislimo na svet onstran meje kot o pravljici ali divjem zahodu, domišljiji ali zgodovini. Dolgo je že tega, kar so Evropejci živeli svoje najgloblje sanje, toda to je še le včeraj za nas. Zato celo sedaj, ko smo ločeni od sanj, lahko dozorimo brez izgube bistvene nedolžnosti, in smo lahko (kar je postalo model za mlade vsega sveta, kot prča Godardov »Konec tedna«) dekadentni otroci, igrajoč se indijance; kar pomeni imaginarne Američane, domorodce ali ne. Toda biti Američan (za razliko od Angleža, Francoza ali kogar koli) pomeni izmišljati si usodo in ne podedovati je, kajti odkar smo Američani, smo prebivalci mita in ne zgodovine in tega se zdaj zavedamo.

Na prvi pogled znanstvena fantastika nima tako velikega in univerzalnega obsega kot western, vsaj ne v knjižni obliki, čeprav je še prezgodaj soditi, saj je to zelo mlad žanr, ki je našel svoj pravi pomen in prostor šele po drugi svetovni vojni (po začetkih Julesa Verne, H. G. Wellsa, itd.). Dve stvari postaneta jasni: prva, da je prihodnost že tu, saj je korak tehnološkega napredka tako hiter, da je težko ločevati med sedanostjo in prihodnostjo, in druga, konec človeka z uničenjem ali mutacijo je resnična in takojšnja možnost. To sta dva prava predmeta znanstvene fantastike – sedanja prihodnost in konec človeka, ne potovanja skozi čas ali prodiranje v vesolje, razen če le-ta ne simbolizira prejšnjega. Znanstvena fantastika, izražena v besedah na papirju, se lahko povsem razcveti le v zelo naprednih tehnologijah, ki imajo tradicijo razmišljanja o samem sebi in analize, kakršne gojita puritanizem ali marksizem. Znanstveno fantastični roman ali post-roman uspeva le v Ameriki, Angliji in Sovjetski zvezi, čeprav znanstveno fantastične risanke in stripi, televizijski programi in še posebno filmi (kjer so podobe z elektronsko glasbo eno in je govorjenje minimalno) prodirajo povsod. V Angliji in Ameriki ima ta žanr tak ugled in vpliv, da ne privlači samo Borroughsa (Nova ekspres) ampak je tudi model Williamu Goldingu (Gospodar muh), Anthonyu Burgessu (Peklenska pomaranča) in Johnu Barthu (v svoji drugi knjigi Giles-Goatboy je opustil indijance v prid prihodnosti).

Za razliko od westerna, ki poudarja razlike med Anglijo in Ameriko, znanstvena fantastika odseva celovitost dveh družb, kot na primer prča skupen trud (angleški avtor, ameriški režiser) v filmu Vesoljska odiseja 2001. Če obstaja skupna anglo-saksonska oblika, potem je to znanstvena fantastika. Tudi tu je razlika med Američani in Angleži, kajti le ZDA imajo prvovrstnega avtorja, čigar metoda je bila že od vsega začetka pop. Kurt Vonnegut ml. ni začel s tradicionalnim pisanjem zato, da bi postal slaven in se potem preusmeril na znanstveno fantastiko. Identificiral se je s to popularno, neugledno obliko že od samega začetka in uveljavljeni kritiki so ga popolnoma prezrli, medtem ko so mlajši bralci, prilagojeni novemu ritmu dogodkov (Marshall Mc Luhan, Buckminster Fuller) neuradno predstavili njegovi najljubši knjigi: Sirene s Titana in Mačjo zibko. Da Kurt Vonnegut po dolgih letih zanemarjanja uči pisanje na znani ameriški univerzi in da ga hvalijo v vodilnih kritikah v modernem tisku, ni poklon ostrini kritikov, temveč prepričljivi moči mladih.

Nedavno oživitvev pornografije, premikajočo se iz obrobja v središče literarne scene, najbolje razumemo v tem kontekstu, kajti to je, prav kot western in znanstvena fantastika, oblika moderne umetnosti (pop art). Že od viktorijanske dobe na-

prej je bistven del pop arta, najbolj nepopravljiv od vseh vrst sublitterature, razumljen kot vrsta zabave, ki je bližje pregrehi kot umetnosti. Mnogo modernih uglednih del tega žanra je prikričevalo to dejstvo, pogosto zato, ker avtorji sami niso vedeli, kaj hočejo in so skušali prikriti svoje delo kot pošteno moralcko (Hubert Selby: Zadnji odcep za Brooklyn) ali parodijo (Terry Southern: Bonbon).

Kakršenkoli je avtorjev zavestni namen, so vsi avtorji, ki so pomagali pornografiji iz podzemlja na prosto, nastopali proti konceptu pornografije ter za njeno likvidacijo, kajti konec umetnosti na eni strani pomeni konec pornografije na drugi. In ta konec je zdaj blizu, na področju popevk, filma in poezije, še posebno pa pri romanu, ki se je vsaj v začetku zdel najbolj soroden neke vrste privatizmu in masturbacijskemu sanjarjenju, kar je bistveno za pornografijo.

Poučno si je ogledati kariere dveh založnikov, ki sta izredno uspela, ker sta zaslužila, da množična družba ne bo več dolgo prenašala razlik med nizko in visoko literaturo, še posebno na področju spolnosti, ter da bo meja, začrtana na začetku stoletja, ki ločuje resno »umetniško« izkoriščanje pornografije (na primer Lady Chatterley) in tako imenovano »hard core« pornografijo, izbrisana. Celo klasiki tega žanra se izogibajo meji. »Fanny Hill«, na primer, de Sadova »Justine«, prav tako tudi moderna dela kot »Mesto noči« Johna Rehya ali »Nočni uradnik« Stephena Schnecka, čigar gola nesposobnost je lahko ponarejen sentiment ali ironija, a ostane glavni adut. Vsekakor sta Maurice Girodias in Barney Rosset to zaslužila, zato sta oskrbovala bralce z obeh strani Atlantika s knjigami (vključujoč »Lolito« Nobokova, edino delo, kjer je težnja k pornografiji omogočila emigrantškemu pisatelju, da je pobegnil omejitvam avantgarde v zgodnjem dvajsetem stoletju), ki pogosto izkoriščajo v zaničevanju umetnosti in resnosti ne samo dobri čisti seks, ampak sadizem, mazohizem, homoseksualnost, koprofilijo, nekrofilijo itd.

Standardna oblika spolne združitve, standardno ali poetično zapisana, se nam zdi nenavadno staromodna, celo malce smešna. Zahtevamo fafanje, sodomijo, bičanje, da smo prepričani, da ne beremo ljubezenskih zgodb, ampak pornografijo. Poseben koristnik tega trenda je Norman Mailer, čigar prvi romani »Goli in mrtvi« se je zaradi verjetnosti kosal z umirajočo tradicijo protivojnega umetniškega romana, s priložnostno obscenostjo. Toda Mailer je bolj in bolj premikal obscenost v središče, družbeni komentar pa na rob in končal roman »Zakaj smo v Vietnamu?« z vztrajanjem pri prostaškem govorjenju in obscenostjo, ki sta sami sebi konec, prevztrajni, da bi jih čutili le kot napad na staromodne občutke in okus. Celo v svojem prvem pop romanu »Ameriški sen«, ki se je pojavil po desetih letih mirovanja, se je posvetil pornografiji kot poti v področje, o katerem namiguje naslov: kraj, kjer so v temi in umazaniji vsi moški enaki – diplomiranec iz Harvarda in bralec Daily News uživata v fantaziji, kako bi umorila ženo in posilila služkinjo. Govoriti o takih knjigah v terminih Dostojevskega, kot so nekateri zmedeni kritiki mislili, da morajo, je absurdno, potem je že boljši James Bond. Toda če bi to priznali, bi priznali tudi, da stare razlike niso več veljavne in da bodo morali kritiki najti drugo pravico do avtoritete, bolj primerno našemu času, staromodno sposobnost razlikovati med visokim in nizkim.

Še bolj vznemirljivo kot Mailer, je Philip Roth z delom »Portnoyeva tožba« načel vprašanje ali »pornografija« in to kar so še do včeraj imenovali »hard core porno-

grafija« sploh še obstaja. Nedvoumen, vulgaren, zabaven, surov in poetičen se je Roth uveljavil ne samo kot pesnik masturbacije in oralno-genitalne ljubezni, temveč tudi kot mojster »tankega« romana, romana z minimalno notranjostjo – ironično predstavljenega kot izpoved psihiatru. Brez spolnosti, torej nenehne izmenjave ščegetanja in burleske, knjiga sploh nima nobenega pomena in očitno pripada temu žanru. Mnogo je patosa, strahu, toda vedno je odvisen od neslanih šal o materah, Židih, psihiatrah, potenci, impotenci.

»Jaz sem židovski posebnež,« vztraja Roth, »ne pa židovska saga,« in nehote se spomnimo na Lenny Brucea, vmesneža med zabavnim in pravim pisateljem. Toda Bruce ni trdil, da je romanopisec in zatorej ni motil kritikov niti ni odprl novih možnosti prozne pripovedi. Pred delom »Portnoyeva tožba« je bil židovsko-ameriški roman nezaslišan primer smrti leposlovja, ker je postal domišljjav, uveljavljen, ponavljajoč se in sterilen. Portnoy pa označi prehod tega žanra v nov svet pornografije in popa, kot dokazuje ogromna prodaja (celo trdo vezanih knjig).

Trdo vezane knjige pa kupujejo predvsem premožni ljudje srednjih let, čeprav tudi njihovi otroci niso izjeme, kajti včasih ne morejo čakati na cenejšo izdajo. Oni vedo, da je to subverzivna knjiga, njihovi starši pa ne (prepričani, da deček, ki ljubi svojo mamo, ne more biti slab) in celo Roth sam se morda sprva tega ni zavedal. Pred objavo knjige je dvomil o odkrito razdiralni literaturi, poln nezaupanja do Normana Mailerja – in videti je, kot da je nehote postal pop upornik, manj zaradi principa kot zaradi lakote občinstva, prav tako kot John Updike, ki je postal ugleden s svojo najbolj prodajano knjigo »Pari«.

Nova publika ni čakala na kritike, da bi jo vodili v to smer. Pri preobratu, tipičnem za modernizem, pod čigar zaščito so starejšo elitno publiko počasi, zelo počasi pridobili za sprejetje življenjsko pomembne umetnosti svojega časa, podaja postmodernizem primer mlade, množične publike in sili starejše, obotavljive kritike k opustitvi elitnega statusa v zameno za svobodo, ki jih bolj straši kot spodbuja. V bistvu postmodernizem označuje tudi zapolnitev vrzeli med kritikom in občinstvom, če pod besedo kritiki razumemo »vodjo okusa«, in občinstvo kot tisto, ki mu sledi. Najvažnejše pa je, da označuje zapolnitev vrzeli me umetnikom in občinstvom oziroma med profesionalcem in amaterjem v kraljestvu umetnosti.

Tisti, ki zna vse, v vsem ni dober, sploh pa ne kot profesionalec in zatorej ni nič boljši od kogarkoli izmed nas. Pesnik Ed Sanders ali romanopisec Leonard Cohen postajata utrujena od omejitev v kraljestvu tradicionalne visoke umetnosti, zato pesnik ustanovi glasbeno pop skupino »Fugs«, Leonard Cohen pa posname svoje pesmi s spremljavo kitare.

Medtem pa, še bolj začudujoče, so nekateri pop izvajalci z višjimi cilji mejo prekoračili s svoje strani. Frank Zappa je zahteval, da se ga jemlje resno kot pesnika in satirika, rekoč, da je glasba njegove skupine Mothers of Invention načrtna parodija popa, ne pa podaljšanje le-tega v psihedelično dimenzijo. Bob Dylan pa je opustil protestno in folk glasbo v prid elektronskemu rock and rollu in v okviru tega ustvaril neko vrsto pop nadrealistične poezije, strastne, skrivnostne in zapletene; dovolj zapletene, da začnejo pisati članke o njegovi »umetnosti«. Nedavno se je vrnil k »akustičnim« instrumentom, ter k najbolj naivnim tradicijam

country glasbe, ker očitno misli, da je postal preveč »umetniški« in je še enkrat zapolnil vrzel z vrnitvijo prek meje, ker je prej zgubil občinstvo, ko jo je prečkal. To je poseben primer novega umetnika kot dvojnega agenta.

Še večji posebnost je bil John Lennon, ki se je izkazal kot romanopisec, dramatik, režiser, guru, kipar itd. Pri njem opazimo poseben patos, kajti čeprav so nanj vplivali ameriški modeli, je poskušal izdelati ameriško strategijo na angleški način. Ni hotel postati ujetnik svoje glasbene nadarjenosti, vstopajoč v druga kraljestva, kjer je imel vsaj na začetku zelo malo avtoritete. To je še en primer mladeniča brez posebnega daru ali poklica, ki vztraja pri možnostih, si izmišlja Ameriko ter povsod na svetu dela na tisoče plošč, filmov, zbirk poezije, slik, kipov, celo romanov v popolnem zaničevanju profesionalnih »standardov«. Verjetno je roman najbolj neobetavna oblika za amaterje (lažje se je naučiti igrati kitaro ali posneti dvominutni 8-mm film), usojeno mu je izgubiti pomembnost, ne glede na to, kako se spremeni. Toda vsaj v tem trenutku, na meji med svetom umetnosti in neumetnosti, je v razcvetu, zavedajoč se svoje prehodnosti, voljan predati se »realizmu« in analizi, kar je včasih spadalo v njegovo področje v iskanju fantastičnega in skrivnostnega.

Samuel Richardson je morda verjel, ko je pisal »Pamelo« in »Clariso«, da je rešil prozo pred odvisnostjo od čudežev, ki so bili značilni za stare romance; toda zdaj je jasno, da je samo prevajal fantastično v nov jezik, namreč v malomeščansko angleščino. Čas je da se prenehamo pretvarjati, kajti zapolniti vrzel pomeni tudi narediti kompromis med fantastičnim in verjetnim, resničnim in mističnim, svetom damskih sob in pisarn in kraljestvom pravljic; toda do sedaj je bila to samo norost. Osnovne pop oblike, kot na primer western, zanstvena fantastika in pornografija, imajo mitološki, politični ali metapolitični pomen. Prehod na indijanski teritorij, polet v vesolje, ekstatičen spust v fantastični svet orgij – vse to so analogije s tradicionalnim potovanjem ali romanjem (zdj pravimo temu »izlet«, ne da bi spremenili pomen) proti transcendentnemu cilju, trenutku vizije.

Mitologija potovanj in vizij, ki sta jo srednji vek in renesansa podedovala iz klasičnega sveta krščanske tradicije in ki je zašla v pikolovstvo in akademizem v 18. in 19. stoletju, ni preživela ironične uporabe v začetku 20. stoletja: burleskno-patetično obujanje spominov v Joycevem Odiseju, Eliotovi Pusti deželi, Mannovem delu Jožef in njegovi bratje ali v delu Ezra Pounda Pesnitve. Če še niso čisto mrtvi, bi to morali biti zaradi zdravja post-umetnosti, kot je predvidel že Walt Whitman, sluteč 21. stoletje že pred več kot sto leti.

Vendar ne pop-art ne visoka umetnost ne moreta vztrajati v mitološkem vakuumu. Miti starodavnega srednjega vzhoda so se pognali na otroštvo: zgodbe tradicionalnih pravljic iz Črnega gozda se zdijo zdajšnji generaciji zelo privlačne, ker jim njihovi »napredni« starši niso zaupali. Toda pojavilo se je nekaj radikalno novega: Metropolis in miti sedanje prihodnosti v katerih se nečloveški svet okoli nas, sovražen ali zloben, ne povrne v obliki škratov, čarovnic ali bogov, marveč kot stroj, skrivnosten in nesmrten kot grški bog. Naprave in mitološke figure, primerne za množično produkcijo in množično distribucijo: mladi raznašalec časopisov, ki kriči »Shazam« v opuščenem predoru podzemne železnice, postane kapitan Marvel; reporter, ki v telefonski celici odvrže svojo civilno obleko in postane superman, imun za vse, razen za kripton – to so podobe moči in privlačno-

sti urbanega, industrijskega sveta, ki se mu mudi izdelati prihodnost.

Toda junaki stripov niso sami, V svetu jazza, rocka, v časopisnih naslovi, političnih risankah, starih nesmrtnih filmih, bedastih programih, novih anti-bogovih in anti-junakih prihajajo valovi le-teh »niti malo zaslepljenih z odtočnimi cevmi, plinovniki, umetnimi gnojili« (komentar Walta Whitmana), »smejoč se in očitno zadovoljni ostati« – v naši izmišljeni Ameriki seveda. V glavah naših novih pisateljev živijo drugo življenje, začenjajo doumeti njihovo nesmrtnost: ne samo Jean Harlow, Marlyn Monroe, Humphrey Bogart, Charlie Parker, Louis Armstrong, Lenny Bruce, Geronimo, Billy the Kid, Samotni jezdec, Fu Manchu, frankenštajnova nevesta, ampak tudi Hitler, Stalin, John F. Kennedy, Lee Oswald, Jack Ruby. Tisk mitologizira določene javne figure in igralce pop zgodovine, še preden umrejo. Iz predsednika, ki mu je usojeno umreti, in supermana naredijo v trgovini pop kulture celoto, kot je Norman Mailer ganljivo poročal v eseju o John F. Kennedyu.

Toda skrivnost, ki jo je povedal, je bila znana že mnogim mlajšim pisateljem in zapisana v njihovih delih.

V pisanju Leonarda Cohena »Čudoviti poraženci« ali Richarda Farine »Tako dolgo sem spodaj, da imam občutek, da sem zgoraj« ne oživljajo podobe iz knjig, ki smo jih brali v šoli ali na željo staršev, ampak tiste iz prepovedanih stripov ali iz prepovedanih radijskih in TV programov. Bistvena mitologija izhaja iz kulture tabujev, iz podzemlja otrok po drugi svetovni vojni. Že v času T. S. Eliota obujajo jazz ritem, toda Eliot zasmehuje svet, ki ga zavrača, in celo v Brechtovi »Operi za tri groše« se zdi tekmovanje s pop glasbo še vedno revno. Pri najnovejših pisateljih sta zasmehovanje in blagohotnost odsotna, živijo v svetu, kjer se počutijo kot doma. Sposobni so zajeti magijo v avtentičnem kontekstu in dojeti mit, vendar ne iz enciklopedije ali priljubljenega starodavnega dela, temveč v trenutku nastajanja, ko še ni označen kot »mit«.

Sedanje gibanje v iskanju mitov daje prednost sentimentalnosti pred ironijo in v svojem posvečanju primitivnem spominja na začetke romantike s hrepenenjem po naivnosti in iskanjem avtentičnih virov za poezijo v ljudskih oblikah, kot so na primer pravljice ali balade. Romantiki so se vrnili k preteklosti v upanju na obnovo – k sanjam o preteklosti, o katerih so vedeli, da lahko pišejo, niso jih pa mogli dejansko živeti.

V postmodernizmu še vedno obstaja nostalgija za ljudskimi navadami in ritmi, čeprav vemo, da so ljudske pesmi elektronske dobe posnete v super studijih in ne v kmečkem okolju. Moderni pisatelji so odkrili, da je razveseljujoče to, da ni navivno samo tisto, kar lahko naredi stroj, ampak da so lahko tudi sanje narejene, projektirane na TV ali z laserskimi žarki z vso živostjo vizij svetnikov. V prvem valu romantike, v predelektronski romantiki je Novalis dejal: »Življenje niso sanje, toda lahko bi bile in bi morale biti.«

Sanje, vizija, ekstaza: to so zopet postali priznani cilji literature. Moderni pesniki so spoznali, da v tem času koncev, kar so vedeli že daljnji predniki v dobi začetkov, samo »poučevati in uživati« ni dovolj. Tako kot Longinus, tudi novi romanopisci in kritiki verjamejo, da velika umetnost odrešuje in osvobaja, toda prepričani so, da morajo biti čudeži in domišljije, ki osvobajajo um od telesa, telo od uma, sprejeti v svet naprav spremenjeni, toda ne uničeni ali zanikani. Konec v

delu »Let nad kukavičjim gnezdom« Kena Keseya metaforično izraža prepričanje, da je indijanec, ki je pobegnil iz norišnice, »sistem« ujel in ga naredil impotentnega. Potem pobegne in se pridruži prijateljem, ki gradijo jez na ogromnem nasipu elektrarne. Nasip in jez sta bistvena za postelektronsko romantiko, ki se zaveda, da na naslednjem obzorju ni pomembno iskati nepokvarjenega zahoda, ker nepokvarjenosti ni in ker so vsa obzorja že dosežena. Bolje je usvariti tisoč majhnih zahodov v prostorih med civilizacijo strojev na njenem jeklenem in betonskem hrbtu, živeti plemensko življenje med in s pomočjo strojev, zavarovati nove komune s katedralami, zgrajene po tehnologiji Buckminstra Fullerja in greti goloto novih primitivistov z naprednimi tehnikami sončnega ogrevanja.

Vse to ni stvar izbire, ampak potrebe, saj se je izkazalo, da civilizacija strojev nezogibno sintetizira primitivno, ekstaza pa je nepredvidljiv konec napredne tehnologije, mysticizma in stranskih proizvodov ter znanstvenega raziskovanja. V antiseptičnih švicarskih laboratorijih, kjer so prvi razvili psihadelično mamilo LSD, sta to preizkusila dva zdravnika. Družba Dow Chemical, ki proizvaja napalm, proizvaja še močnejše mamilo STP. Tem napravam se lahko zahvalimo, da živimo sredi velikega religioznega preporoda, ki ga uradni predstavniki krščanske cerkve komaj opazijo, ker govori popolnom drug jezik. A mnogi izmed nas mislijo, da so sposobni živeti pošteno samo v tistih rečeh, ki jih naprave ne znajo bolje narediti kot oni – zato nekateri pesniki in pisatelji, pop pevci in dramatik pogosto predlagajo v tisku, na radiu, povesod, da ni delo, ampak vizija prava človeška aktivnost in da je zatorej kontemplativno življenje bolj zaželeno od aktivnega. V naši dobi ni presenetljivo, da so knjige, ki najbolj ganejo mlade, v bistvu religiozne knjige, kot da je dejansko pop art religiozen.

Nedavno je obstajala že absolutna razlika med visoko umetnostjo in pop umetnostjo; dela pop umetnosti so bila neke vrste tajna biblija revne cerkve, religija, ki je hotela ostati ponižna, lastnost neambicioznih in nepismenih, v nasprotju s konom visoke umetnosti, ki je hotela ostati poseben evangelij umetnosti same, dostopen le izobraženi eliti. Toda v času zapolnjevanja vrzeli, literatura spet postane preroška in univerzalna, nadaljevanje odkritja, primerne permanentni religiozni revoluciji, katere naloga je preusmeriti posvetno množico v sveto skupnost, enako blizu svetu tehnologije in kraljestvu čudežev. Izaija je prisegel, da bo govoril jezik vsakogar, preroki novih verskih zakonov pa ne morejo biti zahtevni ne imenitni, zatorej ponavljajo obupen krik hebrejskega pralika: »Sem človek nečistih ust med ljudmi nečistih ust«.

Naj bodo tisti, ki menijo, da religija pomeni varnost, oprezni, kajti nobena nova cerkev ni v procesu ustanavljanja in njeni obhajanci so bolj podobni stebru luteranske cerkve ali angleškemu gospodom kot pridigarjem, navdušencem, dionistom ali anabaptistom: sveti kršilci miru pobožnih. Leonard Cohen jim v trenutku vizije, predstavljajoč vrhunec dela »Čudoviti poraženci«, pravi »novi Židje«, kajti predstavlja si jih kot rešen ostanek, premikajoč se skozi puščave dolgega, izgnanstva iz nas samih proti rešitvi, ki si jo nihče izmed nas ne predstavlja.

Tem novim Židom (Cohen je Žid in Kanadčan), pravi, ni potrebno, da so Židje, toda verjetno morajo biti Američani, s čimer prav gotovo misli na »izmišljene Američane«, kajti kot smo opazili, drugačnih sploh nikoli ni bilo.

Prevedel in priredil: Aleš Debeljak

Esej, ki ga je Leslie Fiedler napisal že leta 1969 in objavil v decembrski številki revije Playboy, je postal klasična referenca v teoriji ameriške literature postmodernizma. Nanj se sklicuje nenavadno mnogo raziskovalcev postmodernistične kulture v Ameriki, saj Fiedler poleg Ihaba Hassana velja za najvplivnejšega – a tudi najbolj provokativnega – teoretika literature postmodernizma. Fiedlerju gre za rehabilitacijo prezrtih, trivialnih in žanrskih oblik književnosti navsezadnje tudi zato, da bi se s tem demonstrativno ločil od bržčas najopaznejše tendence v ameriškem postmodernizmu, tj. od vrnitve k avtoriteti Univerze in Akademije. Z odklanjanjem izključno literarnih palimpsestnih prodiranj skozi zgodovino civilizacij se postavlja po robu na primer Johnu Barthu, Williamu Gassu in drugim, ki uveljavljajo simulacijske tehnike v književnosti in jih legalizirajo v šolah kreativnega pisanja. Fiedlerjev esej, ki se navdušuje nad razsežnostmi pop kulture in umešča literaturo natanko v kontekst brisanja razlik med pop in visoko kulturo, poudarja specifično ameriško potrebo po kvalitetah ulice in gospostvu množičnih medijev. Zanima ga neka značilna varianta **american way of life**, kakor se reflektira v literaturi. Ker na nek način ta way of life kontaminira tudi zakonitosti našega amerikanizirajočega se življenja, nemara lahko esej govori tudi še danes, četudi iz preteklosti. Navzlic dejstvu, da je mnogo tez iz eseja prodrlo že v vsakdanjo zavest in okrajšavam/priredbam, izvirajočih iz omejenega prostora, bo esej lahko služil za prikaz »pluralizma« pristopov k postmodernizmu in razpršil podtikanja o monolitnem bloku tovrstne teorije.

Leslie Fiedler je trenutno Samuel Clemens Professor za ameriško književnost na newyorški univerzi v Buffalu.

Tomaž Mastnak

»...neizrečna dobrotà, da nam niso usta več zavezana!«

Uvodno sporočilo knjige Alenke Puhar **Peticije, pisma in tihotapski časi*** je, da je zgodovina fikcija. Namreč: naša zgodovina je fikcija, **fiction**. »Namesto uvoda« namreč beremo odlomek iz Bevkove **Iskre pod pepelom**, ki pripoveduje, kako so predstavniki tolminskih kmetov v davnem letu 1700 prinesli cesarju na Dunaj »neko pritožbo«, peticijo, in z njo vznemirili veličanstvo.

* Alenka Puhar, **Peticije, pisma in tihotapski časi**, založba Obzorja, Maribor 1985, 180 str., 1.350 din.

Naslov je vzet iz članka, v katerem so **Kmetijske in rokodelske novice** leta 1848 hvalile svobodo tiska: »Na dalje so milostljivi Cesar Ferdinand ravno ta dan tudi dovolili, de prihodnjič se bojo smele vsake bukve, Novice ali časopisi in vsaka druga reč v natis dati, brez de bi jo mogli, kakor dosihmal, tiskarni sodnici (cenzuri) pokazati in od nje posebno dovoljenje natisa dobiti. Zdaj bomo tedej prosto pisali, kar bomo hotli, da bo le resnično in pravično. Oj, to je neizrečna dobrotà, da nam niso usta več zavezana! Odsihmal bomo smeli v Novicah in kjer bodi brez ovinkov in brez zadržkov vsako resnično napačnost in krivičnost očitno razglasiti. . . « (Cit. na str. 164, op. 26. – Vsi nadaljnji citati so označeni samo z navedbo ustrezne strani.)

Alenka Puhar se ne ukvarja z zgodovino kot literarnim žanrom. Prikazuje nam poseben literarni žanr skoz zgodovino. Njena knjiga je, grobo rečeno, zgodovina peticij na Slovenskem. Vendar ne gre za zgodovinarsko knjigo. Gre za dobro politično esejistiko, ki na tej ravni najprej demonstrira, da zgodovinarskih knjig na to temo ni. Tam, kjer bi moralo biti zgodovinopisje, je fikcija. Fikcija kot beletristična konstrukcija nacionalne zgodovine ali kot predstava, da določenih tradicij v nacionalni zgodovini ni. To, da je nacionalna zgodovina fikcija in da zgodovinopisja ni tam, kjer ga iščemo, je politično dejstvo. Z diktaturo takih dejstev se lahko neposredno spoprime politična esejistika. Alenki Puhar se je v takem spoprijemu posrečil učinkovit prijem: o neznani zgodovini je pisala kot o literaturi in dokazala, da je politično dejstvo fikcija.

Beletristični konstrukciji (nacionalne) zgodovine se namreč lahko izognemo, če pripoznamo, da je zgodovina že napisana, da se zgodovina piše sama. Da je mi ne moremo pisati, marveč jo lahko samo beremo in razbiramo (in tako konstituira mo zgodovinskost, v kateri živimo). Takšno stališče priznava zgodovini avtonomnost in subvertira tisto politično dejstvenost, ki avtonomnosti zgodovine ne

more priznati, ker po eni strani ne dopušča nikakršne avtonomnosti v aktualnem in političnem življenju, po drugi strani pa se prikazuje – in to je njen temeljni legitimacijski mehanizem – kot zakonito povezana z zgodovino, kot zgodovinska zakonitost.

Knjigo **Peticije, pisma in tihotapski časi** sestavljata dva dela: zgodovinski prikaz peticionaštva, ki ga sklepa refleksija o tej »metodi«, in ponatis nekaterih peticij – od peticije rabeljskih rudarjev iz leta 1811 do »židovskega pisma« iz leta 1984.

Uvodoma se avtorica spreneveda: ko bi se že vrsto let ne ponavljali grozeči očitki državopartijskih funkcionarjev in režimskega tiska, kako nedopustne da so peticije, pravi, »bi komaj vedeli zanje« (11). To seveda ni res. Kdor ve za peticije samo iz državopartijskega obregovanja obnje, o njih še zmeraj komaj kaj ve ali ne ve ničesar. Državopartijski govor namreč prav nič ne prispeva k védenju in spoznavanju, marveč védenje otopeva in spoznavanje preprečuje. Ta govor ima zelo majhno sporočilno vrednost, njegova funkcija je razlaščevalska. To ni govor, ki bi mobiliziral, ampak govor, ki demobilizira. Država-partija govori zato, da bi drugi ne mogli. Če že govori tudi o peticijah, govori zato, da ne bi mogle spregovoriti peticije, da ne bi slišali peticijskih besed, in če jih obsoja, pač želi ubiti moment avtonomnega družbenega govora. Če v zadnjih letih toliko razlaga, da so peticije nedopustne, ne govori o peticijah, pač pa o svojem odnosu do njih.

Vendar, če pravim, da se avtorica spreneveda, mislim predvsem na nekaj drugega: da praktično ve, da peticije s te, oblastne pozicije, niso dostopne. Njena študija je prikaz zgodovine »od spodaj«, z »druge strani«, s pozicije vladanih in zatiranih, ki se upirajo gospostvu in otriesajo jarmov in bremen, s strani ljudstva, ki noče biti podložno. Stavi na »nešteto drobnih, lokalnih pobud in spopadov, množico komaj opaznih konfliktov, uravnanih po ustavno in zakonsko določenih poteh.« Prikazuje, kako se je »v ljudeh krepila zavest o pravno urejeni državi in o njihovi lastni vlogi v njej«; z vsakim sporom, pravi »pa naj se je razvnel zaradi še tako neznatne iskre«, »se je povečevala pripravljenost ljudi, da nastopijo kot avtonomni subjekti dogajanja«. (43) Knjiga nakazuje, kako se je družba borila za pravico govora in kako se je učila govoriti.

Védenje o peticijah je na strani tistih, ki jih pišejo in podpisujejo. To, ne nazadnje, dokazuje tudi avtoričin osebni zgled. V drugem delu knjige jo odkrijemo kot pobudnico, avtorico ali podpisnico nekaterih peticij, napisanih v zadnjih letih. Od tod pa se nam odstira pogled več kot pol tisočletja nazaj.

»Že vsaj šest stoletij (. . .) se (tudi) na slovenskem ozemlju pišejo pritožbe, prošnje in protesti, ki jih tlačani in meščani pošiljajo cesarjem, dožem, nadškofom in drugim nosilcem oblasti.« (13) »Vsi boji za staro pravdo in vsa prizadevanja za pridobitev novih pravic in svoboščin so imeli stoletja in stoletja podobo pisem, ki so jih delegacije odnašale tja, kjer so upale na ugoden odziv. Vsi veliki kmečki panti (. . .) so se vedno začeli s pismeno uverturo, s kolektivnimi pritožbami in predlogi, ki so skušali na civiliziran, legitimen in miren način poravnati konflikte.« (13–14)

18. stoletje je prineslo bistveno večjo pravno varnost za peticionaše. Različne pisne »pobude« spadajo med tiste aktivnosti državljanov, ki so postale z reformami razsvetljenega absolutizma »legitimna, normalna in celo zaželena oblika vedenja« (17). Po avtoričinem mnenju so peticije odigrale pomembno vlogo pri nast-

janju moderne države v naših krajih in pri zlomu fevdalnega reda. (17, 22)

V letu demokratične revolucije, 1848, ko se razmahne med Slovenci »množično gibanje za uveljavitev človeških, državljanskih in narodnostnih pravic«, postanejo tudi peticije množične. Z množičnostjo pa ne smemo razumeti le velikega števila peticij, spomenic, odprtih pisem ipd., ampak še posebej to, da je podpisovanje postalo množično in da so bili ti materiali načeloma tiskani in objavljeni in tako množično dostopni. (23–25) »Časi tihotapstva so, hvala Bogu, minuli; vse važniši deželne opravila morajo očite biti,« se glasi dokument iz tistega časa, ki ga citira Alenka Puhar. (30) Formirala se je demokratična javnost in ta javnost je lahko zahtevala tudi nadzor nad dejavnostjo države.

Udeleževati se javnega življenja je postala samoumevna – in zakonsko sankcionirana – državljanska pravica, ki so jo tudi v drugi polovici 19. stoletja obilno uveljavljali kmetje, učitelji, pravniki, obrtniki, delavci itd., ki so pisali in podpisovali peticije, pritožbe, prošnje, predloge, pobude, zahteve in proteste ter pošiljali delegacije na oblastne instance. (33–35)

»Na prelomu iz 19. v 20. stoletje je bila pripravljenost Slovencev za osebno izrekanje v zadevah javnega pomena že visoko razvita« (43), to pa je bil nujni pogoj deklaracijskega gibanja v letih 1917–1918, ki predstavlja plebiscitarno izrekanje za ustanovitev jugoslovanske države. To deklaracijsko gibanje ima obenem »razločne poteze mirovnega gibanja« (47), prelomnega pomena pa je tudi v procesu emancipacije žensk (51); do besede so takrat prišli menda celo otroci (47).

»Vsesplošni pijanosti za jugoslovansko državo« (47) je sledilo trpko iztreznenje. »Država, ki je bila ustanovljena konec leta 1918, ni niti zdaleč izpolnila velikih pričakovanj«, vendar pa »ni mogla ignorirati dotlej uveljavljenih svoboščin«; mednje sodi seveda tudi pravica do osebnega in kolektivnega opredeljevanja in nastopanja v javnem življenju, kamor se med drugim uvrščajo peticije, pritožbe, spomenice, izjave, odprta pisma, javna vprašanja in podobno. (54) Ne glede na stopnjo zastraševanja in terorja, poroča avtorica, pisanje tovrstnih tekstov ni nikdar zamrlo (oziroma bilo zamrto) in »promet« med ljudstvom in oblastjo je bil celo »izjemno živahen«. (54, 58) Pisci in podpisovalci se »na svojo z zakonom zagotovljeno pravico do tega ponavadi niti ne sklicujejo, saj je bila splošno znana in priznana«, poskusi države, da bi to početje inkriminirala, pa so bili v glavnem neuspešni. (58, 63 sq.)

Do zasukar pride po I. vojni. Revolucionarna jugoslovanska država je »pravico prošnje in peticije organom državne oblasti« sicer vnesla v ustavo leta 1946 – in tudi (vendar brez uporabe besede peticija) v naslednji ustavi, 1963 in 1974 – vendar te pravice tja do začetka 60. let očitno ni nihče uporabljal. To je bil, kot slikovito opisuje Puharjeva, čas »dirigiranega enoglasnega zborovskega petja«, čas, ko so »zamrle (ali se vsaj potajile) osebne pobude in pripravljenost na individualno opredeljevanje«, čas, v katerem so »ljudje živeli in delovali v kolektivu, (. . .) dvigali roke v množicah, v četreredih hodili na volitve in na udarniško delo«, »podpisovali se pa niso«. (71) »Sklicevanje na pravice in svoboščine, pridobljene v stoletjih in stoletjih prejšnjih družbenih ureditev, je bilo v tem času hudo kočljiva zadeva.« (73)

Prvi javni »disonančni glasovi« so bili glasovi strokovnjakov, ki so leta 1961 brez uspeha nasprotovali »uradni varianti« reševanja prometnih zastojev v Ljubljani.

Ta »uradna« pot v lepšo prihodnost je zahtevala rušenje in sekanje. Graditev socializma ima pač neodtujljive herostratske poteze. Prve povojne peticije pa so bile napisane ob likvidaciji revije **Perspektive** (76 sq.) Takrat – leta 1964 – se prvokrat po vojni »zgodí, da vznemirjenje (javnosti) noče več ostati prikrito in da se solidarnostno javno in demonstrativno artikulira« (78) – ne le solidarnost z uredništvom ukinjane in ukinjene revije, ampak tudi »z zaprtim človekom«, s političnim obsojencem (šlo je za Jožeta Pučnika in Tomaža Šalamuna). (77) Čas ukinjanja **Perspektiv** je obenem vrh prvega vala študentskega gibanja, ki začne intenzivneje spostavljati javnost in načenja »nove in nove tabuje«. (79 sq.)

Sredi 60. let število različnih javnih pisnih izjav narašča, konec desetletja se že govori, da se je Slovencev polotila »izjavomanija«. (86) Peticij v tistih liberalističnih letih niso pisali samo t. i. marginalni posamezniki in skupine, ampak tudi etablirani kulturniki, ki so po tej poti, denimo, napadli mlado slovensko »**die entartete Kunst**«. (87) Poleg te kuriozitet avtorica nekoliko podrobneje omenja še dve besedili iz tega časa, ki se upirata šolski reformi (84 sq.) in pobudo za ustanovitev Russelovega sodišča (87 sq.; na str. 89 je vredno prebrati podpise).

Peticionštvo in sorodne oblike javnega izražanja so se še razmahnile v drugem valu – tokrat jugoslovanskem – študentskega gibanja (1968–74). Študentsko gibanje, pravi avtorica, »razodeva izrazito pismenost in verbalni talent«. (91) Podpisovanje je postalo znova množično. (92) Protestira se proti brutalnemu obračunavanju s študentskim gibanjem na Poljskem, proti okupaciji ČSSR, vendar tudi proti represiji nad jugoslovanskim študentskim gibanjem in njegovimi aktivisti. Prvo je v očeh oblasti dopustno, drugo že ne več, zaradi česar avtorica govori o njeni dvojni morali. (92 sq., 101 sq.) 1969 je bila napisana »Dachauska peticija«, nekaj let kasneje se piše proti sodnemu pregonu Draga Jančarja. (96 sq.)

S tem obdobjem avtorica v glavnem sklene zgodovinski pregled slovenskega peticionštva; obdobju zadnjih petnajstih jugoslovanskih let je posvečena študija beograjske sociologinje Vesne Pešić **Peticije i politička emancipacija**, Beograd 1984, ki pa žal še ni bila objavljena – bila bi dobrodošlo dopolnilo knjigi Alenke Puhar.

Puharjeva v zadnjih dveh poglavjih prehaja k povzemanju historične rekonstrukcije. Najprej govori o obdobju 1964–1984 kot o poltihatapskih časih. »V vseh teh dvajsetih letih (...) iniciative ne morejo izkoptati iz statusa pollegalnosti« (98), iz »poltihatapskega statusa« (99). Še huje, po letu 1980 se položaj poslabša: »Pozimi 1980/81, se pravi ob peticiji, ki nasprotuje preganjanju verbalnih deliktov in se zavzema za spremembo kazenskega zakona, je mogoče zaznati pravo eskalacijo odklonilnih, omalovažujočih, posmehljivih in vse bolj jeznih in zstraševalnih besed proti peticijam.« (98) »Status peticij se počasi bliža kriminalnemu deliktu in se aprila 1984 de facto kriminalizira.« (107) Avtorica misli na uverturo v zloglasni »beograjski proces«, ko je policija v preiskovalnem postopku med hišnimi preiskavami zaplenjevala peticije, med zaslišanji vpraševala o pisanju in podpisovanju peticij, naposled pa se je peticionaška dejavnost znašla v obtožnici kot eden od dokazov za »obstoj sovražne dejavnosti«. (178) Vendar pa bi lahko o inkriminiranju peticij govorili že dobri dve leti poprej. O tem piše Vesna Pešić takole: »Januara 1982, 34 građana su obavestili Skupštinu SR Srbije da je, između 18. decembra (1981) i 7. januara (1982), 'služba državne bezbednosti

privodila, pretresala i saslušavala' osamnaest lica, 'a neke držala pritvorene po više dana, sve to na osnovu sumnje da navedeno lice poseduje peticiju upućenu V. Jaruzelskom, kao i potpise gradjana na istoj'.« (Op. cit., str. 35)

V obeh primerih, v katerih je prišlo do inkriminiranja peticij, je javnost proti temu protestirala – tudi s peticijami. Alenka Puhar ugotavlja, da se je krog pobudnikov in podpisnikov peticij toliko bolj razširil, kolikor hujski je bil pritisk države-partije proti peticionaštvu. »V vsej Jugoslaviji,« piše, »pride do tako rekoč prave poplave pisanja in podpisovanja.« (107) Značilnost, ki se je začela uveljavljati konec 60. let, je zdaj še izrazitejša: »izredno veliko peticij ima jugoslovanski značaj, se pravi podpisnike iz najrazličnejših republik«. (108.) Pod pritiskom demokratične javnosti se začne dogajati celo to, da uradna glasila objavijo posamezne primerke te literature, na osnovi česar avtorica – morda preveč optimistično – domneva, da poltihotapski status peticij kopni. (108)

Preden preidemo k avtoričinim sklepnim refleksijam o peticijski metodi, pogledmo, kaj nam posredno ali neposredno sporoča zgodovinski prikaz. Ta »relativno dolga štorija, ki pa je vendarle bežen in hudo površen pogled v slabo znan segment naše preteklosti, polpreteklosti in sodobnosti« (110), spodjeda nekatere forme ideološke diktature.

Ena najbolj nevšečnih, že kar grešnih (moralnopolitično oporečnih) misli za srednjeevropske socialne režime je, kako dolga in bogata je pravzaprav zgodovina. V tej dolgi (retro)perspektivi avtoričino zatrjevanje, da nobena politična represija ne more anulirati tistih »premikov v osebnostni strukturi ljudi in s tem v kulturi«, ki jih je povzročila izbojevana pravica do javnega objavljjanja, tiskanja, razmnoževanja, vselejšnje dosegljivosti besede, ki se tičejo javnega življenja, komurkoli (34), sicer še vedno zveni optimistično, ne pa več patetično. Zadnjih pet let, ko se državopartijska oblast trudi inkriminirati peticije, ni niti stotina dolgega razdobja, ker v teh istih krajih obstaja peticionaštvo. Preprosta misel, da je ne le aktualni, marveč tudi zgodovinski svet večji in širši od socializma, je osvobajajoča.

Socialistični režimi so, če se skličemo na njihovo ideološko samorazumevanje, zgodovinska nujnost, neizogibni dosežek zgodovine. So telos zgodovine, in ko se zgodovina v njih dopolni, se teleologija začne ogledovati v preteklosti. Da bi se v njej ugledala, jo mora reglementirati in logicizirati. Avantgardizem je neločljiv od retrogardizma, tj. vsak avantgardizem ima svoj retrogardizem. Zgodovina je povzeta v zgodovini avantgarde, napisana – in po potrebi vedno znova pisana – vse ostalo pa je odpisano kot negativno določilo zmagovite zgodovinske logike.

Avstro-Ogrska, denimo, velja za ječo narodov. Kot tako jo denuncirajo še na današnjih partijskih kongresih. Alenka Puhar jo oriše kot pravno državo, nabito z družbenimi antagonizmi, ki pa so se lahko artikulirali. Njena študija bi prav lahko bila načrt za poglavje knjige, ki bi nosila naslov **Za drugačno Avstro-Ogrsko**. Tudi stara Jugoslavija je morala – »kljub izrazitim nihanjem« – delovati kot pravna država; vztrajalo se je »pri evropskih vedenjskih vzorcih«, ki jih Puharjeva ponazarja z danskim pregovorom: »Oblast, ki nima ušes za poslušanje, tudi nima glave za vladanje.« (55) Dokler se bo javnost pustila intrigrirati **cronique scandaleuse** vladajoče partije, ki danes uspešno konkurira že malce utrujeni in obrabljeni epopeji, bo seveda slepa za drugačne vedenjske vzorce, za drugačne

tradicije politične kulture. Oblásti, ki je – v smislu citiranega pregovora – brezglava, bo še naprej pripisovala vražjo zvijačnost uma in ostala brez lastnih misli. Knjigo **Peticije, pisma in tihotapski časi** lahko beremo tudi kot opozorilo pred to nevarnostjo. Drugače rečeno, pripoveduje nam, da tudi stara Jugoslavija ni več tisto, kar je bila, predvsem, da ni samo fantazma.

Alenka Puhar prikazuje zgodovino kot civilizacijski proces. Ena od potez tega procesa je rafiniranje izražanja in reševanja družbenih antagonizmov. »Pretakanju krvi se kot legitimno sredstvo pridruži pretakanje črnila« (17), poleg silovitih in nasilnih »manifestacij ljudske volje« se »enako množično« razširjajo tudi »dosti bolj umirjene metode izražanja predlogov in zahtev, naravnane k istim ciljem – metode prepričevanja, dokazovanja in sporazumevanja s pisano in izgovorjeno besedo. Na tej ‚mirni, od postav dopušeni poti‘, kot so temu rekli naši predniki, so imeli najuglednejšo vlogo razglasi, pozivi, spomenice, peticije.« (29) Proces civilizacije je neločljivo povezan s procesom formiranja (civilna) javnosti, in peticionaštvo je njegov pomemben moment. Knjiga Alenke Puhar je dragocen prispevek k – še nenapisani – zgodovini javnosti na Slovenskem, zgodovini, v kateri je pred več kot sto leti v časopisu s popačenim nemškim imenom, ki spominja na čase nacistične okupacije, v **Laibacher Zeitung** nedvomno zapisano: »neupoštevanje javnega mnenja je terorizem«. (38)

V tej civilizacijski perspektivi so nekatere zadeve videti drugače, kot smo privajeni. Kmečke puntarje so znali prikazovati kot nekakšne prapartizane. Ko beremo knjigo Alenke Puhar, ugledamo v njih prapeticonaše, davne prednike današnjih disidentov. Takšna razlaga je seveda prenapeta, a nič manj kot prej omenjena. In če je prenapeta, je le zato, da bi ostreje ugovarjala absolutizaciji vojnega modela reševanja družbenih konfliktov ali kar zasnavljanja družbenih odnosov. Njegova idealna podoba, kristal, skozi katerega se gleda »našo usodo« kot v stekleni krogli, je partizanstvo. To ni le idealna zgodovina, temveč je vse odtlej tudi idealni model družbenega vedenja, idealni vedenjski vzorec; politična kultura je krojena po politikomisarskem idealu.

Kako zelo je ta model absolutiziran, se pokaže ne le v razmerju do stoletne civilizacijske zgodovine, marveč celo v razmerju do polstoletne komunistične. Komunisti so tako zelo prikazovani kot vojaki revolucije, da si jih kar ne moremo predstavljati kot protagoniste civilne neposlušnosti, kot nosilce civilnih metod boja. Ne čudi nas, denimo, če najdemo med peticonaši Franceta Prešerna, pač pa preseneča, da je med njimi Edvard Kardelj. (27, 67 sq.) Da je temu tako, kajpak ni kriv oziroma zaslužen Prešeren. Avtorica večkrat uganjuje, ali so nekdanji peticonaši morda občutili vsaj nelagodje, ko so kot komunistični oblastniki odrekli to isto pravico sodobnim piscem in podpisnikom peticij.

Civilizacijska perspektiva, o kateri govorimo, relativizira samoabsolutizirajočo se socialistično izkušnjo. Socializem nastopa kot moment procesa civilizacije, in to kot tisti moment, ki nas varuje pred evolucionističnim pojmovanjem civilizacijskega procesa. Če je namreč pravica do peticije – in vsa kompleksna problematika, ki je povezana z njo – civilizacijska pridobitev, delujejo socialistične oblasti, če to pravico krnijo, decivilizacijsko. Če označujejo peticionaštvo za »sovražno dejavnost«, izražajo svojo dejavno sovražnost do civilizacijskih dosežkov. Na avtoričino vprašanje, kaj je torej tako novega v peticijah, da vznejevoljujejo sociali-

stično oblast (12), je treba odgovoriti s preprostim: nič. In vprašanje premestiti: Kaj je novega v socialistični oblasti, da ne prenese peticij? Niso se namreč toliko spremenile peticije, kot odnos nove oblasti do njih.

Idealni odnos socialistične oblasti do peticij je neodnosnost. Neodnosnost je atribut absolutne, božanske oblasti, pogoj zanjo pa je, v danem primeru, da peticij ni. Takšna idilika je trajala do začetka 60. let, odkar pa peticije spet so, si jo oblasti želijo in prizadevajo ponovno vzpostaviti.

Za socialistično oblast je nasplošno značilno, da je bolj od kake druge obsedena s sovražnikom, da sovražnika bolešno preveličuje in precenjuje, obenem pa skuša smešno nerodno vsakemu konkretnemu pojavu, ki bi utegnil ustrezati sovražniški fantazmi, zmanjšati ceno in pomanjšati velikost. Tipično je, kako »kontrarevolucije« vedno organizira največ »peščica« »posameznikov«. Tudi peticije so bile najprej smešene in omalovaževane. Boris Majer jih je 1964 odpravil kot »intelektualistično psihozo« (81). Obenem pa je politični instrumentalni um že od vsega začetka dvomil, »ali je bil sprejet in izveden ustrezen postopek«. (81) 1966 je že slišati mnenja, da takšna metoda povzroča »pravo katastrofo v oblikovanju javnega mnenja« (86), dve leti pozneje pa je podpredsednik slovenskega izvršnega sveta svaril študente »Spremembe da, cirkus ne!« – in grozil, da bo, če bo »cirkus«, nastopila tudi policija. (95) Nauk iz teh let je bil, da so tudi razumljive in umestne zahteve nesprejemljive, če so metode neustrezne. Razumljivost in umestnost zahtev lahko namreč dokazujejo tudi tisti, ki jih postavljajo, o ustreznosti metod pa odločajo tisti, ki imajo metodično v rokah vso moč in oblast. Potemtakem ni težko razumeti, da se vseskozi obtožuje in zavrača prav metodo peticij. Peticije so razglašene za nedopustne, čeprav jih ustava dovoljuje; za izvensistemske, čeprav so v mejah ustavno dovoljenega in se naslavljajo na sistemske institucije; za nedemokratične, čeprav nastajajo kot protest proti zastoju demokratizacije oziroma proti involuciji dosežene demokratičnosti sistema. Ko obtožbe eskalirajo do tistih o »sovražni dejavnosti« in obliki »specialne vojne«, postajajo vse bolj »nesprejemljive« tudi vsebine peticij. Inkriminiranje peticij je logična posledica takšnega odnosa oblasti do njih, ni pa zakonito, je in ostaja eksces oblasti. Sodni pregoni peticionašev (kot peticionašev) so redki, zato pa je drugačnih pritiskov nanje toliko več.

Odgovor Alenke Puhar na vprašanje, zakaj tako, je zelo preprost in tudi plavzibilen. V zaključnem poglavju pravi, da »vsaka peticija (. . .) razkrije celo vrsto rezkih kontradikcij v družbenem življenju«. (114) V svetu, »v katerem se ljudje ne delijo na vladajoče in vladane, natančneje rečeno, v svetu, ki se močno trudi, da bi vsakršno tako delitev prikril«, vsaka peticija »razgalja dvojnost sveta«, »pobudniki se postavljajo v podrejen položaj prosilcev in s tem eo ipso razgaljajo nadrejenost tistih, na katere svojo pobuda naslavljajo«, »spostavljajo »izrazito podrejeno-nadrejeno komunikacijo«. (112–114) Peticije, skratka, subvertirajo vladajoči anarhistični etatizem. Po eni strani dokazujejo, da državna oblast pač je in si je ne prizadevajo ukiniti, nasprotno, afirmirajo jo kot državno oblast. Po drugi strani pa želijo omejiti njeno moč, jo postaviti v zakonite in racionalne (funkcionalne) meje. Neznosnost peticij za anarhistične etatiste je v tem, da zahtevajo in po svojih močeh spostavljajo pravno državo.

Peticije zbujejo pri oblasteh tolikšno nelagodje, ker niso niti državne niti protidr-

žavne. So v prostoru, ki je po definiciji socialistične ureditve neeksistenten. S tem, da obstajajo, s tem, da so prakticirane, namreč ne izražajo samo nasprotovanje med vladajočimi in vladanimi, med oblastjo in tistimi, ki nimajo politične moči in niso na oblasti, temveč tudi med državo in civilno družbo. To nasprotje konstituirajo, v socialistično politično karto vnašajo svoj kos novega kontinenta. S tem dejansko nasprotujejo ne le socialistični viziji brezkonfliktne »družbe«, ampak tudi realni diktaturi, materializirani ideologiji »harmonične skupnosti«. Ni ga bolj zadušljivega gospostva od tega, ni je bolj represivne vladavine od vladavine nediferencirane občosti, ni je bolj totalitarne oblasti od oblasti, ki noče biti oblast.

S stališča socialistične ideologije so peticije preživela forma politične dejavnosti in prevladujoče zahteve v njih meščanske. S pozicije državno-partijsko materializirane socialistične ideologije si je mogoče razlagati dejstvo, da posamezniki ali avtonomno (»izvensistemsko«) in *ad hoc* grupirani državljani/občani zahtevajo uveljavitev ali spoštovanje te ali one klasične človeške pravice ali državljanske svobosčine, le kot anahronistične in regresivne težnje (če že ne kot duševno bolezen). S te pozicije peticij ni mogoče razumeti in obtožbe, da gre za delovanje, ki je nasprotno ali sovražno socializmu, le zasilno krpajo ideološki red. Če pa gledamo na peticije sociološko ali politološko, nam razkrivajo, da so v socialističnih »družbah« človeške pravice strukturno suspendirane in da oponiranje državljanov ni konstitutivni element političnega sistema (prim. V. Pešič, op. cit., 18, 98), še več, da politični sistem izključuje sleherno neodvisno, avtonomno družbeno dejavnost.

S tega vidika se mi zdi eksplikacijski model, ki funkcioniira v knjigi Alenke Puhar od začetka do konca in razlaga peticije z nasprotjem individualizem vs. kolektivizem, preveč poenostavljajoč, »prekratek«. Avtorica govori, da je za peticije značilna »poudarjena individualnost«, da podpisane peticije pomeni, da je človek »pripravljen izstopiti iz brezimne množice, iz mase, iz delovnega ljudstva, občanstva, kadrov, inteligence, naprednih sil, proletariata, delovne sile, baze, terena. . . skratka iz vseh tistih ustaljenih izrazov, ki so po svojem značaju neštevni samostalniki in s katerimi ga kar naprej opredeljuje veljavna ideologija. Večnemu vkalupljanju v nešttevna obča imena se upre s tem, da se poimenuje in se pusti šteti. (. . .) Napravi torej izrazito individualen in avtonomen akt (. . .)« (114–115) Če gledamo samo aktualni sistem (in njemu sorodne), ne moremo reči, da individualnost načelno izključuje. Nasprotno, v določenih formah jo ne le dopušča, ampak celo spodbuja (denimo privatistične, ostentacijske, narcistične individualne strategije, nacionalni športi, morda tudi politični stahanovizem etc.). Individualnost postane moteča in nedopustna, če je povezana z neodvisno politično in, vse bolj, antipolitično javnostjo. Če je usmerjena v kolektivnost, ki je ne pogasi in ne uduši. Avtorica se tega zaveda: »Vendar podpisniki peticij ne bi doživljali tako nestrpnega in odklonilnega odziva,« piše, »ko ne bi izražali še ene pomembne ambicije – prepričanje, da je treba delovati javno.« (115)

Pri peticijah gre za prizadevanje za neodvisne, avtonomne forme oziroma afere družbenosti in obenem za njihovo konstituiranje. In to je tisto, kar socialistični sistemi v principu izključujejo. V razmislek v tej smeri se izteka tudi knjiga Alenke Puhar. Kolikor peticionaštvo povezujemo s civilno družbo in kolikor je, na

drugi strani, »zaželeni model obnašanja v socialistični družbi usklajen s pravili vojaškega protokola« (117), je na mestu vprašanje: ali lahko rečemo, da je pisanje in podpisovanje peticij »deležno takšnega nasprotovanja, ker se militarističnemu svetu postavlja po robu s poudarjanjem civilnih elementov družbenega življenja?« (118–119) Ali kot pravi jugoslovanski komunistični veteran v citatu, s katerim se študija Alenke Puhar končuje: »Jer, znate šta, ako nam se takvi motaju oko nogu ne možemo da maršujemo. U tome je vic!« (120)

Vprašanje, ki si ga Alenka Puhar v **Peticijah, pismih in tihotapskih časih** ni zastavila – in ki ga v tem prikazu samo zastavljamo – je, kateri so tisti elementi oziroma mehanizmi v peticionaštvu, ki bi lahko tudi znotraj konstituirajoče se civilne družbe delovali nedemokratično ali celo protidemokratično; ki bi lahko prispevali k temu, da bi se demokratizacijski in emancipacijski družbeni projekt sprevrnil v – bolj ali manj alternativno – **Gemeinschaft**?

Vid Snoj

Štirje kvarteti T. S. Eliota

Scenarij življenja in teksta z epitafom,
ki je tu na začetku (ki je vedno že v koncu)

1888 26. septembra se je Thomas Stearns Eliot rodil v St. Louisu v ZDA. Bil je sedmi in najmlajši otrok v družini, katere ameriški predniki po očetovi in materini strani so izvirali iz puritanskih naseljencev, ki so prišli iz Anglije v 17. stoletju.

1917 Zaposli se v londonskem Cityju v Loyds Bank, v kletnih prostorih oddelka za kolonije in tujino, kjer ostane osem let . . .

1922 *Pusta dežela* izide prvič.

1925 Odide iz banke Loyds in postane direktor založbe, ki postane kasneje znana kot založba Faber and Faber . . .

1926 Stopi v anglikansko cerkev; istega leta postane tudi naturalizirani britanski državljan.

1936 *Burnt Norton*, prvi kasnejših *Štirih kvartetov*, objavljen v *Zbranih pesmih 1909–1935*.

1940 . . . Objavljen kvartet *East Coker*.

1941 Objavljen *Dry Salvages*.

1941 *Little Gidding*.

1943 V Londonu in New Yorku izidejo *Štirje kvarteti*.

1948 Nobelova nagrada za književnost . . .

1965 4. januarja T. S. Eliot umre v Londonu. Njegov pepel so zakopali v farni cerkvi v vasi East Coker, kakor je pesnik želel (z napisom »V mojem začetku je moj konec – v mojem koncu je moj začetek«) . . .

Skica za biografijo Thomasa Stearnsa Eliota, ameriškega pesnika z angleškimi predniki, ki se je še za svojega življenja povrnil h koreninam rodu, se je ravnokar, tako rekoč po njegovi zadnji želji, sklenila s koncem v začetku in začetkom v koncu. Z letnicami, ki markirajo pesnikov čas, in z dosjejsko zgoščenimi podatki ob njih je ta skica skoraj v celoti povzeta po biografskem dodatku prevajalca, bržčas osrednjega pesnikovega promotorja pri nas, Vene Tauferja. »Čemur pravimo začetek je pogosto konec / in končati pomeni začeti. / Konec je tam kjer začnemo,« poje Eliot v petem, zadnjem spevu sklepnega kvarteta *Little Gidding*, v prvem spevu uvodnega kvarteta *Burnt Norton* pa takole: »Čas sedanjí in čas pretekli / sta oba morda navzoča v času prihodnjem / in čas prihodnji vsebovan v času preteklem.« Četudi sleherni čas je vsebovan v drugih dveh in je začetek venomer že v koncu oziroma konec v začetku, pa se, vsaj med tem pregledovanjem Eliotove pesnitve ne, ne smemo pustiti zapeljati pesnikovi sugestiji in se ujeti v nastavljeno past – niti ne začeti niti ne končati. Tudi če bi vnaprej, pred začetkom pa hkrati ravno tako pred koncem, kakorkoli že razprli in si izbojevali prostor med le-tema in bi potem za moto pričujočega pregledovanja izbirali med gesloma »od začetka h koncu« ali »od konca k začetku«, kakor komu drago, bi se najbrž ušтели. O Eliotovi poeziji je bilo namreč napisanih – ne pretiravamo, če rečemo – na stotine knjig, še zlasti pa člankov in razprav, zato bi se med premerjanjem razdalje, ki vpenja skrajni točki tega pesniškega opusa, kakor tudi med premerjanjem posebnih poetoloških dimenzij v njem, elipse in vsakršni drugi nedopustni izpusti neogibno veržili drugi v druge. – Čas je torej, da razgrnem svoj načrt.

Na začetku potemtakem, čisto navadnem začetku, ki se mu seveda še ne da popolnoma napovedati konca, je takoj treba reči, da nista dosledna filološka oziroma tekstualna kritika *Štirih kvartetov* ali celo razčlenitev celotnega pesniškega opusa sploh zastavljeni cilj te preiskave, ki sicer bo posegala tako v konkretnější tekstualni kot splošnejši poetiški resor Eliotove pesniške zapuščine, temveč da je to pred tema dvema in predvsem literarnosmerna opredelitev *Štirih kvartetov*.

Kar bi bilo torej mogoče z gotovostjo reči že ob prvem stiku z Eliotovo poezijo, je to, da je bil Eliot po svoji pesniški konstituciji poeta doctus. Ta izraz je nastal v aleksandrijskih knjižnicah kot nasledek razkrajajočega se helenističnega duha, ko

sta osrednja termina klasične poetike entuziazem in inspiracija – biti entuziastičen je pomenilo biti poln Boga, inspiracija pa božansko navdihnenje – izgubila veljavo. S tem da sta se prvotna impulza pesnenja utrnila, je bila poezija aleksandrijskih pesnikov internirana zgolj v erudicije, se pravi, v izvedensko citiranje in prizivanje na prejšnje, entuziastično oziroma inspirirano pesništvo in v formalistično igro brez kakršnegakoli furor scribendi. Če pa se na široko razgledamo naprej, vidimo: kolikor je božjost dandanašnji zavoljo entuziastičnega eksorcizma znanosti in prav takega holokavsta urbane civilizacije izginila iz entuziazma, da le-ta pomeni samo še navdušenje, tako mračnjaško navdušenje najprej in potem šele – čisto preprosto – človeško radost, je sodobni svet, Eliotov in naš, še toliko na slabšem. Svet brez Boga ali z mrtvim Bogom je dokončno razveljavljeni svet.

Kratek dialog z Eliotom kot piscem avtopoetike in še kom

V svojem malone programskem in še danes precej razvpitem eseju *Tradicija in individualni talent* Eliot leta 1919 piše takole: »Tradicija . . . vključuje zgodovinski čut, ki je, lahko rečemo, neogibno potreben vsakomur, ki hoče po svojem petindvajsetem letu še ostati pesnik. Zgodovinski čut pa ne vsebuje samo predstave o pretečenosti preteklega, ampak tudi o njegovi prisotnosti. Človeka sili pisati ne samo s svojo lastno generacijo v krvi, ampak z občutkom, da sočasno obstaja celotna evropska književnost njegove lastne domovine – in se združuje v sočasen sistem.« Seveda, in tega ne smemo pozabiti, ne gre le za koketiranje s tradicijo, temveč za jemanje iz nje, izvzemanje, in končno za praizvedbo tradicije, postavljeno v sodobni kontekst, še več, amalgamsko zlito s tem kontekstom. In še manj gre za zgolj protokolarni »iz oči v oči« z drugimi pesniki, njihovimi poetičskimi maskami in tako, sonorno besedno figuraliko, pač pa za izvrstno proklamacijo depersonalizacije v poeziji.

»Preostane nam, da razložimo ta proces depersonalizacije,« spet Eliot poprime besede v *Tradiciji*. »Zato vas vabim, da si za prepričljivo analogijo zamislite proces, ki nastane, če v komoro s kisikom in žveplovim dioksidom spravimo košček platine.« Nadalje to razloži takole: »Za analogijo mi je bil katalizator. Če prej omenjena plina pomešamo v prisotnosti platinskega vlakna, se spojita v žvepleno kislino. Spojita se samo, če je zraven platina. Vendar v novonastali kislini ni sledu o platini, platina sama pa je na videz neprizadeta – ostala je inertna, nevtralna in nespremenjena. Pesnikov duh je košček platine.« Pristavimo: najsi bo pesemski preparat spojina kakršnihkoli že pesniških snovi, mora pesnika, da bi ta osebno ostal zunaj svoje pesmi in da se slednja ne bi zmeščala v sentimentalno razčustvovan dnevniški zapis, zamenjati »bazična« tretja oseba, ali v Poundovem jeziku rečeno, persona. Katere so te persone v Eliotovi zgodnejši poeziji, recimo v *Prufrocku* ali v več pesmih o Sweeneyju, je nemara jasno. Morda pa je Poundovemu vplivu treba pripisati tudi Eliotove metode ravnanja s tradicijo, ki se je – za razloček od uporabe persone – potegnila tja do *Štirih kvartetov* v njegovi poeziji. V tej namreč ni najti le reminiscence, aluzije bodisi na ustno bodisi na pisno izročilo naših prednikov in vsakršno ogledovanje v njem, kar bi seveda ne pomenilo nič novega ter bi v resnici bilo samo tradicionalno, marveč še posebej zlasti ci-

tiranje iz literarne v najširšem pomenu besede, se pravi, zapisane zapuščine. Morda najbolj avtogena plast Eliotove poetike pa se zgrinja okoli pojma objektivni korelativ, ki ga je pesnik definiral l. 1919 v eseju *Hamlet*. Zaznamuje diskontinuiteto s tradicionalnim pesnjenjem, ki v tem primeru pomeni toliko kot primarni lirizem (če si sposodimo termin iz slovenske literarne teorije), saj zamenjuje deskripcijo čustvovanja ali kar neposredno nominacijo čustva s posredno evokacijo subjektivistične razbrzdanosti očiščene emocije iz verižnih tokov in trkov predmetov, situacij, dogodkov v zvozanem senzorijskem pesmi, ki ga sleherno branje vsakič znova malo drugače razvozla – ne več tradicionalno, čustveno enosmerno, temveč takó dvosmerno, ambivalentno.

Zdaj, potem ko smo postopoma vložili pomembnejše liste v Eliotov pesniški fascikel, je bržčas neogiben naslednji vtis: da smo zašli v dvoumnost. Prek objektivnega korelativa nemara, brez dvoma pa v luči prisposodbe za pesniški postopek se namreč Eliot kaže kot izrazit modernistični pesnik. To, kar razodeva raziskovanje Huga Friedricha v knjigi *Struktura moderne lirike*, je transparentno – da se romantični in po romantiki nastali teoretski zasnutki pesnenja ali celo vizije poezije v prihodnosti izpolnjujejo v modernistični pesniški praksi. Tako od analogije med poezijo in algebro pri Novalisu ali anorganskim pri Baudelairu ter od primerjave pesniškega postopka s calculom pri Novalisu in Poeju ali alkimijem eksperimentiranjem pri Rimbaudu ni daleč od Eliotovega načelnega opisa pesmotvorjenja, ki ga je podal v kemijski podobi, in do njegovega depersonaliziranega, »katalizatorskega« in seveda ob nenehnem menjavanju, veriženju dogodkov, prizorišč itd. fluidnega pesnjenja. Tu – pribijmo – je modernizem na pohodu. Po drugi plati pa Eliotovo oklepanje tradicije, ki mu ne pomeni le gradiva za obdelavo in še manj dekor, že zdaj postavlja njegovo pripadnost k modernizmu pod vprašaj. Naš čas, postmoderni čas, je po besedah Mihajla Pantića čas aleksandrijskih knjižnic in naša uvodna poteza, to, da smo spregovorili o aleksandrijskih eruditih, tudi v zvezi z Eliotom ni bila naključna. F. L. Lucas namreč v eni od prvih recenzij *Puste dežele* pravi, da Eliot tako kot aleksandrijski pesniki v literaturi najdeva »inspiracijo, katere življenje ne daje več«. Eliota in njegovo razmerje do preteklosti – s tem merimo predvsem na direktno citiranje literarne zapuščine v njegovi poeziji – bi bilo zatorej po tej plati mogoče prepoznati za postmodernista oziroma njegovo razmerje do tradicije za postmodernistično. In če namesto sklepa rečemo, da Eliot vsekakor sodi med urbane, akademske, kabinetne pesnike, naj navzlic temu ostane odprto vprašanje, ali je modernist ali postmodernist, da ga zaenkrat še ne poskusimo kako drugače označiti, se pravi, ali po svoji pesniški provenienci prihaja iz nove formule proizvajajočega modernističnega laboratorija ali izmed labirintnih knjižnih skladovnic postmodernističnih knjižnic; ali je torej laborantski ali pa knjižniški pesnik. – Tempora mutantur – časi se spreminjajo z neulovljivo naglico, bi lahko rekli, in morda je v Eliotovem času sedanjem navzoč naš literarni postmoderni sedanjik.

V navzkrižju premis smo in končno pri *Štirih kvartetih*. Najprej k naslovu! Vzbujena je že prva asociacija: kvartet je glasbena forma, namenjena komorni izvedbi. Čeprav je, recipročno gledano, komorna izvedba povezana s kabinetno avtorsko pozituro v času glasbenega oziroma pesniškega snovanja, pa ta asociacija seveda še ne razpira razločka med laboratorijskim in knjižniškim pesniškim po-

stopkom v *Štirih kvartetih*. – Na pragu slepe ulice smo in treba bo ubrati drugo pot. Pa zastavimo razpravljanje drugače – a spet asociativno – z navedbo iz spretnega eseja Jovana Hristića k srbski izdaji izbranih Eliotovih esejev: »Teorija imagistov in Ezre Pounda ni bila samo neposredno nadaljevanje teorije simbolistov, ampak tudi klasične teorije ‚ut pictura poesis‘.« V nasprotju s to koncepcijo, vendar po enakem ključu, bi lahko Eliotovo, kot sledi iz naslova in potem nadaljnega poteka pesnitve, poimenovali »ut musicorum poesis«, »kakor v glasbi tako v pesništvu«. Ali še konkretnje, po čemer je hrepenel Beethoven v svojih zadnjih delih oziroma zadnjih štirih kvartetih, po tem je hrepenel Eliot v *Štirih kvartetih*, svojem poslednjem pesniškem delu, če izvzamemo nekatere njegove po nastanku kasnejše poetične drame. Na to opozarja Eliot sam v predavanju *The English Letter Writers*, ki ga je imel med svojo turnejo po ameriških univerzah leta 1933: »... kar sem dolgo nameraval, pišoč poezijo. . . Seči onstran poezije, kakor si je Beethoven v svojih zadnjih delih prizadeval seči onstran glasbe.«

Ne samo po intenciji, tudi po globalni formalni kompoziciji so si eni in drugi *Kvarteti* podobni. Pomenljive za nas so namreč misli, ki jih je o Beethovnovih tako imenovanih *Zadnjih kvartetih* zapisal David Ewen v knjigi *Enciklopedija glasbenih umetnin* (pri nas je izšla leta 1973), češ da jih je od vseh »najteže razumeti in ceniti«. »Formalno uporaba tematskega materiala je enkrat za vselej odpravljena,« trdi nato. »Namesto tega se utrinja téma za témo; odlomki melodije se spreminjajo, preoblikujejo, potem skoraj svojevoljno izginjajo in se spet vračajo, stavki izginjajo, potem se ravno tako nenadoma spet vračajo, nazadnje pa sestavljajo organsko celoto. . . Tukaj so stvari, ki presenečajo domišljijo: čudne in neprijetne modulacije, togi intervali, grobost, nestrpnost, celo osorni poudarki. V drugih trenutkih slišimo spokojno, razmišljajočo in mistično polifonijo.«

Čeprav je faktura Beethovnovih skladb očitno polna ponorov, kamor ponikajo glasbene téme, melodije, stavki, in tudi vrêl, od koder ti čez čas spet brizgnejo spremenjeni, preoblikovani, pa se navsezadnje, po menjavah rezkih kakofonij in spevnih polifonij, vendarle strnejo v celoto. To pomeni: oklene jih, ali bolje rečeno, od vsega začetka jih je oklepala kvartetna forma, sicer ne klasična, vzorčna kvartetna forma, kakršno je utrdila Dunajska klasika, a vendar. Nobene poljubnosti ni bilo v prelivanju tém, melodij in stavkov, ta je bila navidezna samo v času, času izvedbe, seveda, bi na koncu dejal Beethovnov poslušalec – in obenem Eliotov bralec. »Besede se gibljejo, glasba se giblje / samo v času; a tisto, kar sámó živi, / lahko sámó umre. Besede, po govoru, dospejo / v molk. Samo z obliko, razvrstitvijo, / lahko besede in glasba dosežejo / mirovanje, kakor se kitajski vrêč še zmeraj / nenehno giblje v svoji negibnosti,« namreč pravi Eliot v kvartetu *Burnt Norton*. In zdaj ni več mogoče zamolčati, da po Eliotovem mnenju le z obliko in razvrstitvijo obvladane besede obmirujejo (ne da bi se zavoljo tega dokončno umirile v mrtvi negibnosti) – recimo – v kvartetni formi in da se zgolj kot take lahko uprejo molku, tej – po simbolistu Mallarméju – idealni muzikalni pozituri, vendar hkrati ničlišču poezije. Kvartetna forma ima torej izreden pomen. Na to pa, kakšen je ta pomen, in tudi na to, ali je tekstura *Štirih kvartetov* zares spletena iz samih variacij, variabl in vpletenih modulacij, ter da bi tole razpravljanje ne bilo brezpredmetno, se bo dalo odgovoriti šele, ko se bo razpletla zgodba o *Štirih kvartetih*.

Zapisalo se je: zgodba o *Štirih kvartetih*. Vendar ne po naključju, kajti v pesnitvi bi zaman iskal trojno enotnost, če si pomagamo z dramaturškim prijemom. So samo okruški prostorov, drobci časov, preteklega, sedanjega in prihodnjega, in ker ni nobenega junaka, je vse to šplitsko razdrobljeno v toku zavesti. Ko bi skušali verodostojno ponoviti zgodbo *Štirih kvartetov* in si ne bi poiskali izhoda v sili z zgodbo o *Štirih kvartetih*, ki je sleherna – tale, napovedana, ali katerakoli druga – zagotovo le bolj ali manj posrečeno, provizorično vezivo za kraj, čas in dogajanje v pesnitvi, bi to, torej pesnitev, morali tako rekoč recitirati od verza do verza. In zato je, kar je še treba pripomniti, med zgodbo *Štirih kvartetov* in zgodbo o *Štirih kvartetih* razloček, seveda.

»Toda četudi je Logos vsemu skupen, večji del ljudi vendarle živi, ko da bi imel vsak svojo zasebno pamet« – to se Heraklitove besede, ki jih je Eliot postavil na začetek pesnitve, *Kvartetom* za intonacijo. Mar ni Logos v evangeliju apostola Janeza postal Beseda? Mar ni potem Logos, beseda, ki jo pesnik izroči, rahlo različna od besede, logosa, ki ga njegov bralec prejme? In ali zategadelj Eliot sam ne dopušča, da po svoje interpretiramo njegovo pesnitev, da si zmislimo zgodbo o *Štirih kvartetih*? Tako je, napake, ki jih bomo morebiti zagrešili pri tem, so nam že odpuščene.

Torej, prvi kvartet nosi ime Burnt Norton po angleški kmetiji, kamor se je avtor umaknil, da bi prebolel življenjsko stisko. Vendar *colour locale* takoj v prvem spevu zbledi. Poetska iniciacija nas po poti zanikanja, nekakšnega zaklinjanja, vpelje v spominsko, celo *déjà-vujevsko* krajevnost »skoz prehod po katerem nismo krenili / proti vratom ki jih nismo nikoli odprli / v vrt rož«. Meja med tistim, »kar mogoče je bilo in kar je bilo«, pa tudi med časi, ki so bili, ki so in ki bodo, je tako zanesljivo zabrisana. Ker pa »človeški rod ne prenese dosti resničnosti« in ker se delna ekstaza, kakor to imenuje Eliot, izpolni, nastopi refleksija o takem kraju in takem času, se pravi, o still point, mirni točki. »V mirni točki krožečega sveta. . . / . . . v mirni točki, tam je ples, vendar niti zastoj niti gibanje. In ne recite temu stalnost, / kjer preteklo in prihodnje je združeno. . . / . . . / . . . / Samo rečem lahko, tam smo bili: a ne morem reči, kje. / In ne morem reči, kako dolgo, ker bi pomenilo postaviti to v čas.« In nadalje: »Zavedati se ne pomeni biti v času / a samo v času lahko hip v vrtu rož / . . . / . . . / pomnimo. . . « Refleksiji o kraju in času pa sledi refleksija zavesti o sami sebi, v kateri so razvidne sledi indijske, bržkone budistične modrosti – ekstaza je »notranja prostost od praktične želje. / oproščenost dejanja in trpljenja, oproščenost notranje / in zunanje nuje, vendar obkrožena / z milostjo čuta, belo lučjo mirno in gibljivo«. Potem je tu »kraj nezadovoljstva / . . . / v motni luči«, prej, – v vrtu – narahlo trepetajoči zrak je zdaj razvtrén med raztresenimi obličji in s papirčki nastlanimi ulicami londonskih gričev. »Nenadoma v sončnem žarku / še ko se vzdiguje prah / raste pritajen smeh / otrok v listju / brž zdaj, tukaj, zdaj, zmeraj – / smešen zapravljeni žalostni čas / ki se razteza prej in potlej,« sklene Eliot ta kvartet. Za hip zatrepeta zrak v vrtu rož, vse je še v zraku – zraku, ki je kot eden od štirih praelementov, kakor so jih prepoznali predsokratiki, tudi osrednji in najbolj pogosto variirani simbol tega kvarteta.

»V mojem začetku je moj konec« – te besede, ki so hkrati inverzija izreka Marie Stuart »V mojem koncu je moj začetek«, uglasijo drugi kvartet. Ta je poimenovan po angleški vasi East Coker, iz katere je Andrew Eliot, nekakšen mojzesovski očak te rodbine, sredi 17. stoletja odšel v Ameriko. Od tod naprej beremo: »Jaz sem tukaj ali tam, ali drugod.« Lega pesnikove zavesti se seli hitreje od svetlobe njegove sence – med staroselce. Tu je in to je – zelo korenito – izstop iz samozadostnega, samó v sebi počivajočega sebe in iz »njegovih« – osebnih – doživljajev v krog večnega vračanja enakega, v arhitekturo rojstva, rasti, razkroja, smrti, vnovičnega rojstva itd., kajti »hiše rasejo in padajo, razpadajo, razširijo jih, / odstranijo jih, podrejo, obnovijo. . . / . . . / Star kamen v novo stavbo, star tram v nove plamene, / stari plameni v pepel, in pepel v zemljo, / ki je že meso, kožuh in gnoj, / človeška in živalska kost, list in steblo«. Vas, ki ždi v soparni električni hipnozi, je sprva tukaj in potem že tam in drugod, medtem ko so letni časi kot iz sebe, iz utečenega krogotoka, saj je november ves nasičen s spomladanskim nemirom in, še več, razžarjen od rož visokega poletja, ki rasejo vse v slutnjah o zgodnjem snegu. Zdi se, kakor da bi bila kontinuiteta večnega vračanja enakega nenadoma pretrgana; še posebej zdaj, ko zavest o agoniji docela napolni volumen ekstaze: »Divji timijan neviden in divja jagoda, / smeh v vrtu, ekstaza ki odmeva / ne zgubljen, temveč terja, in kaže k agoniji / smrti in rojstva.« Napotki, kako priti iz te agonije, pa so Eliotova prepesnitev napotkov, kako priti do mističnega zrenja, svobodna prepesnitev verzov Sv. Janeza od Križa, španskega mistika iz 16. stoletja. »Zato da bi prišla tja, / prišla kjer si, odšla od tam kjer nisi, / moraš po poti na kateri ni nobene ekstaze. / Zato da bi zvedela tisto česar ne veš / moraš po poti ki je pot nevednosti.« Kolikor te, nagovorjenko, – in s tabo vred nas vse – Eliot s takimi dvoumnostmi, ki se gibljejo od čistega zanikovanja k čistemu pritrjevanju, pušča v nevednosti, pa ti – in nam vsem – potem razodene, da je naš svet zapuščina propadlega milijonarja, Adama, da je to svet, nad katerim ranjeni ranocelnik, Kristus, drži svojo prebodeno roko, in da se mi v tem svetu brez križa, a zato v razkrižju tega sveta stigmatizirani, vseskoz vicamo – da nam je tako rekoč sleherni dan Veliki petek. »Moramo mirovati in vendar se gibati / v drugo napetost.« In vendar – pribijmo – se kvartet konča z rekom: »V mojem koncu je moj začetek.« Vse je povzeto v tem koncu in tem začetku, vsa življenjska in smrtna agonija prednikov, čeprav morda že kaže k novemu rojstvu, je še zmeraj vpeta mednju, vsa predniška agonija na čelu z zemljákovo Adamovo. In vse je v znamenju zemlje, kar je upesnjeno v tem kvartetu, kajti »prah si in v prah se povrneš«, kakor ob božji stvarniški navzočnosti priča svetopisemska *Genesis*. – Za zdaj, zaenkrat. Dry Salvages (Suhi rešenci v prostem prevodu), po katerih je dobil ime tretji kvartet, je skupina čeri s svetilnikom ob obrežju nove Anglije v ZDA, kjer je Eliot kot otrok preživel počitnice. »Ne vem mnogo o bogovih; mislim pa, da je reka (močan rjav bog – mrk, neukročen in neukrotljiv« in »njegov ritem je bil v otroški spalnici.« To je otroška izjava, polna že poprej priporočene nevednosti, z vednostjo neobremene predstavnosti. Nato sledi: »Reka je znotraj nas, morje je vse okrog nas.« Govor je o času in reki, kakor bi dejal Thomas Wolfe, in o morju in večnosti. Treba je prisluhniti temu, kako »težko nihajoči val, ki je in je bil od začetka, / maje / zvon«, in poslušati, »ko se oglašá neutajljiva / zvonjava zvona zadnjega oznanjevanja«. Medtem ko so mornarji na morju in potniki v vlaklu na

poti, ko se za enimi brazda, ki jo ladja urezuje, sproti zaliva in ko se za drugimi vzporednice tračnic ožajo, dokler se ne stanjšajo v premico nekje v daljavi, ko so torej oboji popotniki samo še med bližnjim in daljnim obrežjem in medtem ne pomišljajo več, ali je preteklost končana in ali je prihodnost pred njimi, takrat vedo: biti zbran v duhu, kadar pride čas smrti – »to je edino dejanje / (in čas smrti je sleherni hip) / ki obrodilo bo v življenju drugih«. Te besede je, popotnikom v vednost, Eliot položil na jezik Krišni, božanskemu učitelju junaka Arjune iz *Bhagavad-gite*, in so, kakor obrežne skale s svetilnikom, »ob plovnem vremenu . . . zmeraj znamenje / ki kaže pot«. Obenem pa je treba neodjenjajoč moliti h Gospej, k priprošnjici Mariji, ki ima kapelico na rtu, na rtu dobrega upanja nemara, saj »doumeti / točko, kjer se križa brezčasnost / s časom, je zaposlitev za svetnika«. Namreč: »Za večji del nas, je samo hip / nenavzočnosti, hip v času in zunaj časa, / raztresenost ubrana, zgubljeno v sončnem žarku, / divji timijan neviden, ali zimski blisk / ali slap, ali glasba slišna iz takih globin / da sploh slišna ni več . . . / . . . To so le namigi in ugibanja, / namigi, ki jim slede ugibanja; in ostalo / je molitev, spolnjevanje dolžnosti, red, misel in dejanje.« In zdaj (ko tisti, ki si vsemu navkljub še prizadevamo, da bi dosegli prostost pred preteklostjo in ravno tako pred prihodnostjo, še vztrajamo), zdaj se zadnje predsmrtno oznanjevanje –mimo vsakršne časne evolucije – v hipu, in sleherni hip je čas smrti, izpolni v oznanjenje. Takole: »Namig je napol uganjen, dar napol razumljen, je Učlovečenje. /tukaj nemogoča združitev/ sfer bivanja je resnična, /tukaj sta preteklost in prihodnost/ zmagani in zbotani.« Voda, ki se toči iz rek v morja, valovi in buta ob čeri s svetilnikom, iz katerega v izmenični napetosti utripata časnost in večnost, je kot od nekdanji znani simbol življenja tudi izvir simboliko tega kvarteta. V naslovu četrtega kvarteta Little Gidding pa je ime zaselka na angleškem podeželju, kjer je Nicholas Ferrar v 17. stoletju osnoval versko komuno in postavil kapelo, katere razvaline je Eliot obiskal nekega zimskega dne med vojno. Spet simbioza letnih časov, prvega preseljenega, drugega vseljenega: »Pomlad sredi zime je samostojen letni čas / . . . / zaustavljen v času, med tečajem in povratnikom.« Zaustavljen zunaj povratnikov večnega vračanja enakega in zunaj evolviranja predniške agonije, velja pripomniti. »Nikjer duha po zemlji / ali vonja živega bitja. To je čas pomladi, / ki ga ni v zavezi časa. Zdaj se živa meja / pobeli za kratko uro z minljivim cvetom / snega, cvetjem bolj nenadnim / kot je poletno, ne vzbrsti in ne ovne, / niti ga ni v načrtu rodu. / Kje je poletje, nepredstavljivo / lediščno poletje?« Iz zadnjega oznanjevanja in oznanjenja se slej ko prej razlije fuzija letnih časov v apokaliptično pokrajino in svetlobo, da nastopi obskuren, mističen letni čas, tisti, »ki ga ni v zavezi časa«, in »ni vetra, temveč binkoštni ogenj / v mračnem letnem času«. Zdaj velja poklekniti v kapeli in se pomoliti v binkoštnem pričakovanju, pričakovanju prihoda Sv. Duha, kajti: »Tukaj, križišče brezčasnega hipa / je Anglija in nikjer. Nikoli in zmeraj.« Neogibno smo potem na sledi pesnikovi glosolaliji, binkoštnemu daru, ko pesnik, kakor apostoli z ognjenimi jeziki nad glavami, ves poduhovljen in zamaknjen spregovori v ne docela prevedljivem jeziku o smrti zraka, o smrti zemlje in o smrti ognja in vode, se pravi, o apokaliptičnem koncu življenjskih prapočel in hkrati simbolov, iz katerih je v različne vzorce spletena simbolna mreža *Kvartetov*. Vendar tudi ko ognjeni jezik izgine, zamaknjenje ne preneha in pesnik, kakor da bi se spozabil, spregovori

iz sebe: »... ko temen golob s plamtečim jezikom / je zdrsnil pod obzorje vrnitve / ... / ... / ... v dimu / sem srečal nekoga ki je šel, begal / ko da ga žene k meni s kovinskim listjem / pred mestnim svitom veter brez odpora.« V bombardiranem Londonu (in kateri kraj bi bil primernejši od tega za razodetje apokaliptičnega mysterium tremendum et fascinans, za prihod Sv. Duha, goloba, ki kot zadeti bombnik »strmo skozi zrak pada / v plamenu razbeljene groze«) – tu se torej prikaže mrtvi mojster, razlagalec in zagovornik pesnikove binkoštna glosolalije: »... govor / je naju gnal čistiti narečje plemena. . . « Ali je ta mojster Dante, Eliotov čaščenec, ali Vergil, Dantejev vodnik, ali je Mallarmé, čigar verz (»donner un sens plus pur aux mots de la tribu«) je Eliot s tem verzom pravzaprav posnel, ali Yeats, ob čigar poeziji je Eliot v eseju *O poeziji in pesnikih* leta 1940 zapisal, da je depersonalizacijo pri pesnenju mogoče doseči tudi takrat, ko se pesnikovo osebno izkustvo v pesmi transformira v univerzalno, ali pa je morda sam Kristus – to in še marsikaj drugega ostaja za nas in sploh za interpretatorje Eliotove poezije odprto vprašanje. To pa, kar pride zdaj, ni več zgolj oznanjevanje iz tretjega niti ne zgolj ekstatični samogovor in samohodstvo iz prvega kvarteta: »To ni obešanje zvona za kembelj / niti ni to zaklinjanje / da bi priklicali pošast Rože.« »Konec je tam kjer začnemo,« kar pomeni, da to tudi ni več zgolj agonija prednikov iz drugega kvarteta, ki bi bila povzeta v pesnikovem koncu in začetku. Brez izjeme vsi smo tu in »v samotni kapelici / zgodovina je zdaj in Anglija«. »In vse bo dobro in / vse se bo izteklo dobro / ko se bodo jeziki plamenov vgubali / v kronani vozeli ognja / in ogenj in roža bosta eno.« Torej, ko bosta očiščujoči ogenj vic in roža, ki je božja podoba v *Božanski komediji*, se pravi, ko bosta človek z »nevzdržno srjaco iz plamena« in Bog v edenskem vrtu rož vsa eno in vse drugo vseeno. – Naposled reči, da je osrednji simbol tega kvarteta ogenj, je skoraj že odveč.

V znamenju tehtnice: naperjanje kazalcev, tehtanje, ugrez

Smo na koncu zgodbe o *Štirih kvartetih*, na koncu tega citatnega kolaža, gotovo, toda spet na začetku. Samo izhodiščna točka se je premestila: in smo toliko bolj v precepu, ko je treba ekscentrični ductus *Kvartetov* slednjič uravnati v črtovje kateere od literarnih smeri; v točki, ki je brez profila. Ali pa v točki, ki je omejena z vseh strani in ki je zato s profili zasuta od povsod.

Začenjamo tedaj v tej smeri, in sicer z Eliotovo simboliko kot tako in njenim morebitnim koneksom z literarnim simbolom fin de siècle. Ni težko – med drugim – zapaziti: simbolna mreža *Kvartetov* se na površini zgošča v vse tisto, česar je po štiri. Štirje so kvarteti, seveda, in kraji v naslovih, četvero je letnih časov in antropoloških faz, pa tudi arhetipski simboli so štirje. Arhetipska formula četvernosti po Jungu namreč najdlje razkrije podobo Boga, kadar se iz razmerij pragalaksijskega nezavednega preslika v zavest. To je tako imenovano sončevo kolo ali mandala, ki opisuje magični krog s štirimi odseki in s središčem v presečišču leteh. Središče v *Štirih kvartetih* in sploh v navzkrižju drugih kvartetnih štiric pa je, kakor rezimira Elisabeth Drew v knjigi *T. S. Eliot: The Design of His Poetry* iz leta 1949, still point, »točka, kjer se križa brezčasnost / s časom«, inkarnacija.

Matrica mandale, kolikor šablonizira simboliko pesnitve in jo hkrati speljuje vz-

dolž centripetalnih radijev, je nazorna in funkcionalna, brez dvoma. Toda navzlic temu je na mestu vprašanje, ali Eliotovo difuzivno izpisovanje simbolov gravitira k simbolistični oziroma neosimbolistični tehniki. Zgledna in za primerjavo zrela je brčkone Mallarméjeva tehnika, simbolistična par excellence. Gradivo za simbolizem – Mallarméjevih sonetov, na primer – je že na prvi pogled žlahtnejše od Eliotovega. Pesniški assortment tu posega v salone urbanega sveta – po žlahtnih kamnih, tkaninah, posodah, glasbilih itd. Od odsotnosti govorečega subjekta je taka predmetnost edina upesnjena fenomenalnost v teh sonetih, za nameček pa je, če se spet zatečemo k Friedrichovi ekspertizi, še nepregibna. Ni dinamična, a tudi ne statična, temveč astatična, saj lovi ravnotežje nad spodmikajočo se horizontalo gibljivega jezika. Predmetnost pesmi je skrajna podvržena anesteziji jezika, kar pomeni, da je ta tudi agens pesemske ikonografije. Vsa pesem, se pravi, pesniški simbolizem v svoji nemara najčistejši podobi, sledeč imperativu poesie pure, je afera jezika. Zemljevid pesmi je namreč ena sama sinklinala, ki jo dolbe jezik prek zastranjujočih hipotaks, na te pripenjajočih se interpolacij in spet te podaljšujočih apozicij. In ne nazadnje, ko ta kompresija vzburi globinski hipocenter (ki je molk), se anestezirani fisis predmetnosti, zateznjen v površinski epicenter, razpusti v duhovno prisotnost (ki je nič). Medtem ko se Mallarméjev simbolizem sprošča iz skrajnih zmogljivosti sintakse, iz introspekcije jezika, pa je jezik v Eliotovih *Kvartetih* ekstrovertiran. Še več: retorika, eruptivna jezikovna figuralika, je s samim naslovom postavljena v kontekst glasbene obravnave snovi, glasbene kompozicije. Tonaliteta simbolnih pomenov je nenehno varirana v komorni akustiki, dokler se razsipno razvrščena, pulzirajoča simbolika, ki jo poganja pace-maker kontrapunkta, vsa končno ne vkrči ali, recimo, v guba v poslednjo sistolo. »... so možnosti kontrapunktične razporeditve vsebine,« pravi Eliot v eseju *Glasba poezije* iz leta 1942. Slej ko prej je tedaj med meritorno vlogo jezika v simbolistični teksturi Mallarméjevega soneta in teksturo Eliotove kvartetne forme razviden razloček, ki ga, kakor je že bilo rečeno, še dodatno razpirata simbolistov besednik molk in – kar recimo spet in zgolj tako zaenkrat – komornikova besednica glasba. Če bi odločitev o dozdevnem simbolizmu ali morda neosimbolizmu lahko padla na ravni teksturne primerjave, pa aplikacija mandale na pesnitev ni pristojna za to. S tega stališča je mandala seveda videti kakor *Kvartetom* od zunaj priložena matrica. Z druge besede, domislica, ki kljub brezprizivni interpretatorski sprevidevnosti vendarle sodi, bi rekli, v kontekst zgodbe o *Štirih kvartetih*, te, ki je sleherni nekoliko eliptična, nekoliko hiperbolična, malce napačna.

»Tukaj so stvari, ki presenečajo domišljijo: čudne in neprijetne modulacije. . . « – ponavljamo citat o Beethovnovih skladbah. »... so možnosti prehodov v pesmi, ki jih je mogoče primerjati različnim stavkom simfonije ali kvarteta,« odgovarja – in motira – Eliot. Drugi del (oziroma glasbeni stavek) drugega speva drugega kvarteta *East Coker*: »Tako se je zapisalo – ne posebno zadovoljivo: / opisna študija po obrabljeni pesniški modi, / ki pusti človeka še zmeraj v nevzdržnem boju / z besedami in pomeni.« To so besede, ki pomenijo glasno modulacijsko premeno, oster zasuk iz vizionarnega liričnega bria prvega stavka, malone interupcijo. Nov violinski ključ: kakor da se je, po prozaičnosti teh besed sodeč, ironična rokopisna marginalija iz dnevnika, ki je spremljal nastajanje pesnitve, po-

nevedoma prikradla z roba tiskajočega se teksta, kjer je v kaki posebno izbrano opremljeni bibliografski izdaji sicer njeno mesto, in se zatisnila v tekst sam. Ta faux pas, nemara najbolj izrazit med vsemi drugimi podobnimi v *Kvartetih*, ta – najbrž premišljena – napaka ni brez posledic. Morda je celo izvrsten vzorec postmodernistične poetike. Postmodernističnemu postopku je namreč inherentno to, da poseže v arhive in med zgodovinske listine vloži kvazizgodovinske dopise, ter tudi to, da v listnice fiktivnega teksta zameša refleksijo o tej fikciji ali, kakor v tem primeru, list iz avtorske beležnice. Tabula rasa, zapolnjena s posevki avtohtone fiktivne pisave in hkrati z metastazami tujkov, pa je v točki, »kjer je vsaka beseda doma«, kamor je tako pripuščeno »sproščeno občevanje starega in novega« in –vrinimo – tudi spremne beležke, navsezadnje legitimni prostor postmodernistične ironije. Čeprav sožitje paleografije in neografije pri Eliotu ni tematizirano kot mimikrija zgodovine (kakor, na primer, v postmodernističnih short-stories in romaneskni formah borgesovskega tipa), temveč tradicija tu postavlja vrednostne kriterije novemu literarnemu dosežku in je v zadnji instanci njegova poetološko-zgodovinska potrditev, navzlic temu Eliotova inkriminirana avtoironična pripomba, ker je kakorkoli že integrirana v tekst, še v istem zamahu sproži – paradokсно, ni kaj – brezmejno avtorsko distanco do tega teksta. To ni več depersonalizirana modernistična pozitura, ki bi se zgubljala v sredobežnih znotrajtekstualnih razdaljah, ki bi sama sebe zalotila na sledi preveč konvencionalni pesniški maniri in ki bi se z objektivno samokritičnostjo samoobsodila. Ne gre več za interno afero znotraj enega samega teksta, nasprotno, meja znotrajtekstualnosti je prebita: trenutek, ko se zalotiš, venomer loči tisto, kar je bilo prej, od tistega, kar bo potlej. Taka refleksija je vselej že onstran enega samega teksta, z njo vselej že nastaja para-tekst. Kar modernistično avtorsko pozituro odvezuje posiljevalskega sentimentalnega subjektivizma in kar ji zagotavlja distanco do teksta, je to, da se izpostavlja v persono kot masko, kakor ju je – recimo – priličila že grška tragedija, ali sploh, in še bolj radikalno, v depersonalizirano masko nikogar. Postmodernistična avtorska pozitura pa distanco dosega docela drugače – z vstavkom para-teksta teksta, najbolj intimnega zapiska iz delovnega dnevnika (ki bi ga bilo treba najmanj založiti, da ne bi morda nagnil – nikoli se ne ve – tehtnice literarne zgodovine na napačno stran), v ta isti tekst. Ironija postmodernistične ironije?

Atmosferski impulzi iz galaksije prebrane literature in potem, ko ni mogoče ničesar več reči – ko je treba zajeti sapo, med predihni –, namigi, reference, citati, inverzije citatov; vse tisto, čemur postmodernistična copyright podeljuje imprimatur, je zbrano v *Štirih kvartetih*. Ločnica, ki po tem kriteriju predeljuje – recimo – postmodernizem *Kvartetov* in, med drugim, tudi citatološki modernizem *Puste dežele*, je razvidna. Medtem ko je v palimpsestnem postmodernizmu nasploh, pa tudi, seveda, kar zadeva *Kvartete*, takšen inventar zmeraj impliciten, tako rekoč preseven, je v modernistični *Pusti deželi* še sramežljivo ekspliciran. Eliot je namreč tej pesnitvi na konec pripisal obsežne opombe. Kot v opravičilo, če lahko tako sklepamo, in opomin modernistični kritiki, da ga ne bi obsodila – pa ne, kar najširše rečeno, zaradi privzemanja motivno-tematskih sklopov, temveč zaradi nedopustnih in povrh tega še v tekstu prikritih literarnih kraj, ali docela dobesedno rečeno, verbalnih deliktov. Le tako razkriti postopek je lahko postal sakrile-

gični člen modernistične inkvizitorske obravnave tradicije, prispevek k modernistični reformaciji. Drugače rečeno: k modernističnemu razformiranju oziroma, če nekoliko kompilatorsko in zato ne čisto povezano nadaljujemo z naštevanjem, k modernistični destrukciji, invenciji, prevrednotenju. Kljub Eliotovi siceršnji afiniteti do literarnega patrimonija univerzum tradicije, ki ga jedka kemikalija sodobnega sveta, v *Pusti deželi* razpade. Leksikalne pasaže v citatnih funkcijah, kakor jih vidimo iz žive zdajšnjosti, se tu kažejo kot rudimentarne, komaj zajete in že vstran odplavljene naplavine, kot mrtvi rokavi toka zavesti. Kolikor pa ta ostaja main stream tudi v *Štirih kvartetih* in kolikor, veskoz v funkciji forme, preplavlja tekst s para-teksti vred, se v njegovih vrtničastih vzgonih – takrat, ko je treba predahniti – dvigne usedlina z dna ter kot citatni sediment sine skoz razredčeno gladino. Mat glazura teksta je znenada presojna.

Eliotov napotek bralcu na koncu *Puste dežele*: »Ne zgolj naslov, temveč tudi razporeditev in precejšen del naključne simbolike v pesnitvi je sugerirala knjiga Jessie L. Weston o legendi o Graalu: *From Ritual to Romance*. V resnici toliko dolgujem knjigi Westonove, da njeno delo bolje pojasnjuje težja mesta v pesnitvi kot pa moje pripombe. . . Veliko dolgujem še nekemu drugemu delu iz antropologije, ki je globoko vplivalo na našo generacijo; v mislih imam *The Golden Bough*. . . Kdorkoli, ki je seznanjen s tema deloma, bo v pesnitvi takoj prepoznal določene namige na obrede plodnosti.« Toksičnost, sterilnost sodobnega citoyenskega prebivanja se – po Eliotu – veskoz premešča v referencialni okvir starogermanske legende o Sv. Graalu: pusta dežela je namreč dežela Ribiškega kralja, ki je zavoljo njegove impotence postala nerodna. Mitološka metoda, kakor to imenuje Eliot, pišoč o Joycejevem *Ulikšu*, je tista daljica, ki vpenja obe krajišči, obe modernistični remek deli. Čeprav prigodniška transverzala mitskega Odiseja natančno markira efemerno Uliksovo popotovanje po Dublinu in četudi se zato Joycejev stream conscius po tej paraleli tako rekoč prilagaja trojni enotnosti, Eliotov pa podira celo to univerzalno dramaturško bariero, *Pusto deželo* kot celoto – da se ne »razpusti«, bi rekli – utrjuje ravno nenehno namigovanje na legendo o Sv. Graalu ali vsaj na sižejsko poanto te legende.

Helen Gardner v knjigi *The Art of T. S. Eliot* iz leta 1968 izjemno lucidno ugotavlja naslednje: »Kakorkoli že, očitno je, da je kljub temeljni podobnosti struktur forma daleč bolj razvita v *Štirih kvartetih* in da so *Štirje kvarteti*, celotna pesnitev in posamezne pesmi, bolj odvisni od forme kor *Pusta dežela*. Pri *Pusti deželi* je g. Eliot vzel Graalov mit, kakor ga je interpretirala g. Weston, za svoj dozdevni predmet ali izhodiščno točko. *Pusti deželi* koherence ne zagotavlja forma, pač pa ta podloženi mit, na katerega se da nenehno sklicevati in katerega ilustrirajo vsi različni vstopi in številne osebe. Toda pri *Štirih kvartetih* nam naslov celotne pesnitve ničesar ne pove o njenem predmetu in naslovi posameznih pesmi nam povedo zelo malo.« Kar torej steza *Štiri kvartete* v kohezivno »glasbo poezije«, je kvartetna forma. Kar pa bržčas ustreza spreminjajočim se témam in melodijam Beethovnovih *Zadnjih kvartetov*, ki jih v nasprotju z mozartovsko skladnostjo oblikuje disperzivnost, je variabilna simbolika, so simboli kot variable pri Eliotu, in kar ustreza ostrim modulacijam, je, na primer, interruptivni para-tekst. Daljna, iz glasbe v literaturo transponirana in hkrati tako bližnja podobnost med fakturo Beethovnovih in teksturo Eliotovih *Kvartetov*, mar ne? In čeprav sleherno veliko

literarno delo ali sploh umetniško delo prebija zakonodajni, ustavni blok normativne poetike, ki so jo izpisala podobna prejšnja, pa sleherno veliko preobličenje kanonizirane oblike ni venomer že popolnoma novo in sčasoma spet avtomatizirano konstrukcijsko načelo, temveč takšno preobličenje včasih »zgolj« na novo avtorizira ustaljeno formo, jo prenovi in kot tako utrdi. Tako, bi rekli, je nenadkriljivi erudit Eliot prebil zvočni zid – v literarni jezik je prevedel Beethovnovne *Zadnje kvartete*, še več, kvartetno formo kot tako.

Tu smo in zdaj. Sonet, per definitionem stalna pesemska oblika, se pravi, to, za kar ga razglašajo šolski učbeniki, je osrednja forma slovenskega postmodernističnega repertoarja, kakor ga prepoznavajo izvedenska mnenja. Sonet kot prazna struktura, napeta na kvartetni in tercetni skelet, v tem postmodernizmu privzema odločilno vlogo. Zamenjuje namreč pesniški diskurz, da ne bi tok zavesti, ki je dandanašnji kot vse bolj nadzorovani procesor »self-conscious pesnjenja« najbrž še vedno legitimni dedič božanskega entuziazma, preveč zašel iz kurza, recimo v radikalno modernistično, formalistično ludistično igro s poljubno vsebino. Sonet je tedaj glasnik tistega postmodernističnega gesla, ki se mu – resnici na ljubo – z nekoliko obrabljeno terminologijo in kljub ideološkemu prizvoku reče: primat forme nad vsebino. In formator, če rečemo s Hribarjevimi besedami, zrele teže jezika, jezika, ki je prestal neartikulirano dado, ki spet lahko tehtno spregovori in ki je spet najmanj svečano eliotovsko oznanilo. – Še tole, česar ne bi smeli prezreti: tudi postmodernistična »žanrska« izraba literarne tradicije odmerja sonetu posebno mesto, kajti determiniran je le s kompozicijsko shemo, drugače od vse bolj uveljavljajoče se v prozi, tako imenovane žanrske literature, ki je vsakokrat znova zaznamuje specifična žanrska topografija, se pravi, fabulativni in sižejski toposi.

Kolikor je torej dandanašnji sonet kohezijska forma, je v tem pogledu – oziramo se nazaj – pionirski Eliotov kvartet, saj naslov *Štirje kvarteti* pesnitvi ni postavljen le pro forma. – Čas v igri brez meja premerja meridiane in Eliotov čas sedanjice, pravzaprav imperfekt, nedovrš(e)ni pretekli čas, se naseljuje v našega.

Še bliže Eliotu, kar zadeva s strani forme dirigirano razporeditev, pa je – četudi roman, vseeno – pred dvema letoma izšli *Hazarški besednjak* Milorada Pavića. Postmodernist Pavić, ki je, recimo, že leta 1967 izdal pesniško zbirko z naslovom *Palimpsesti*, je avtor borgesovsko simulirane historiografije izginulega naroda, v srednjeveških listinah le komajda kdaj omenjenih Hazarov. In protagonisti? Sanjalci, borilci z Bogom kakor izraelski očak Jakob in obenem slepi potniki na omnibusu zgodovine – s falsificiranimi dokumenti, seveda. In kar je bistveno, roman je podnaslovljen z: *Roman leksikon v 100.000 besedah*. Zares je potem tako rekoč ves, razen uvoda in dodatka, organiziran kot leksikon, s tem da ga členijo leksemi. Rigorozna etika leksikografske forme, ambasadorke filologije, rekli bi para-literarne vede v literaturi, si tu potemtakem podreja romaneskno teksturo. Pavićeva leksikografska in Eliotova kvartetna forma pa ne korespondirata samo po merodajnosti, marveč tudi po zunajliterarni provenienci v ožjem smislu; sta namreč nasledka filološke-literarne oziroma glasbeno-literarne koprodukcije. Potegnimo črto: Eliot v *Štirih kvartetih* ni pesnik venomer novih, tradicionalni kodeks razjedajočih modernističnih formul, temveč pesnik znova etabrirane postmodernistične forme. Ekstrakt iz fakture Beethovnovih *Zadnjih kvartetov* se

v teksturi *Štirih kvartetov* kaže kot strukturna delta, ki zavzema osrednjo znotrajtekstualno raven, kot kapilarna mreža, ki je od izhodiščnih eskalacij sèm v sredi na gosto razpredena in na koncu zapredeno stanjšana. Meandri – take oključke variable, ki slej ko prej interruptivno spreminjajo toku smer, in nikakor ne več mrtvi rokavi – pa so spodaj naplasteni s sedimenti in ob straneh s prav takimi palimpsestnimi nanosi.

Toda to, kar smo ob primerjalnih ekskurzih doslej povedali in zdaj zgoščeno povzeli o Eliotovi literarni kvartetni formi, je vendarle samo razgledovanje po znotrajliterarnih razsežnostih, ki jih sproža ta forma, le daktiloskopija njenega pečatnega, avtoritarnega odtisa v postmodernistično poetiko. Treba se je torej – črtomirovsko, kajpada – odločiti za izpad, se pravi, poskusiti prebiti znotrajliterarni volumen in naposled – morda se posreči – izmeriti, kako globoko takšna postmodernistična morfologija z Eliotom na čelu, seveda, posega v razveljavljeni svet.

Ecce Deus

Eliotovi *Kvarteti* so, denimo, filigran. Filigran so zrnaste nitke, uvezene v tkano, les ali kost. Filigran pa je v prenesenem pomenu, in to šele je pomembno, risba, vtisnjena v bankovec; vtisk vidimo, kadar bankovec podržimo proti svetlobi. V tej luči se potem kvartetna forma, ki ni le pro forma v *Štirih kvartetih*, temveč je po njenem diktatu ubrana tekstura (dobesedno: tkanje) pesnitve, v tej luči se torej takšna kvartetna forma razodeva kot platforma za naslednjo metaforo: Eliotova kvartetna in sploh postmodernistična forma je kot filigran tista v razveljavljeni svet vrisana splendid isolation, ki je edina še trdna valuta. Edinole še iz te forme je mogoče že spet tehtno spregovoriti, kakor Eliot oznanjati in hoc salus, govoriti celo glosolalično. Glosolalično – kaj se dogaja? Nemara Bog, ta preklicani oblikovalec razveljavljenega sveta, postaja izomorfen tej formi. In poezija je spet, kakor bi dejal Jorge Guillén, oblika, skrivnost inkarnacije.

Življenje samo ne piše več romanov, pa bi navrgel Pavić. In Eliot, piščo o Poundu, pravi: »Obstaja neka šepava hipoteza, po kateri naj bi izviren pesnik delal neposredno iz življenja, derivacijski pesnik pa po 'literaturi'. Ko pa si stvar поблиže ogledamo, odkrijemo, da je pesnik, ki je dejansko 'derivacijski', tisti, ki *zamenjuje* literaturo z življenjem, in zelo pogosto je vzrok temu, zakaj počenja to napako – da ni dovolj bral. Običajno življenje običajno kultiviranih ljudi je mešanica literature in življenja. Lahko bi se reklo, da za izobraženega človeka literatura *je* življenje in življenje *je* literatura. . . « Postmodernistični habitus tedaj ni preprosto prebivanje v knjižni polici. Sploh ne, samo forma je – navezujemo – *conditio sine qua non* za upesnjevanje česarkoli, literature in življenja, njunega iluminacijskega dopisovanja.

Še tale korespondenca: tu pesniška poslanica z Zaratustrovih povzpethih višin, ki obenem razkriva resnico evropske metafizike, da je Bog mrtev. Vsenaokrog razveljavljeni svet. Tam pa iz komorne splendid isolation in skoz decibele, osuplo, pritajeno zgoščene v črke, po ulicah, trotoarjih, kioskih, ovešenih s parti, zveneč glissando besed. Tak De profundis. *Formatio Dei*. Nova epistola z zračne črte Little Gidding–London, ki se glasi približno takole: Ni mrtev Bog, mrtvo je le ime

Marko Crnkovič

Modrovanje o postmodenizmu in metaromantiki v 14 slikah

1. BICIKLIST I

To se je zgodilo na letališču v Casablanci, ko je Humphrey Bogart, ki ga je igral Luke Reinhart, tako zaljubljeno gledal Ingrid Bergman, ki jo je igrala Jane Frank in ki je ravnodušno strmela čez Bogiejevo ramo v velikega kovinskega ptiča.

– **Dovolj mi je vsega**, je dejal Humphrey Bogart, nežno odrinil od sebe navidez medlečo babo in odšel. Nameril se je naravnost na bazar, kjer je po zelo ugodni ceni kupil bicikel znamke diamant. S svojim na oči potisnjenim klobukom in dežnim plaščem z zavihanim ovratnikom ga je zajezdil in, kakor da okrog njega ne bi bilo nikogar ali ničesar, kar bi ga zadrževalo, usmeril balanco vzdolž obale proti jugu.

2. VEČNO VRAČANJE, KI GA PREJ SPLOH NI BILO

Pojem modernosti se pojavi šele takrat, ko je vzpostavljen princip večnega vračanja. Ko se stvari začnejo ponavljati. Do začetka devetnajstega stoletja je bil razvoj evropske kulture in umetnosti premočrten: ravna cesta brez ovinkov. Razvoj je potekal sam od sebe, neločljivo povezan s samim časom, kronološkim: srečno novo leto, stoletje – srečna nova umetnost. Vrv časa, na kateri, obešeno drugo poleg drugega, čaka sveže oprano perilo umetnosti, da ga posušenega poberejo. Kasneje, z devetnajstim stoletjem, se stvari ustavijo. Metafizična pozicija ostaja ista, spreminjajo se le različni pogledi nanjo: različni upori, različni napor, da bi jo potrdili. Z vso močjo se izpostavi dihotomija lokalnega in globalnega: variranje prvega se začenja dinamizirati, statičnost drugega pa se konsolidira. Nastopi Baudelaire, prvi pesnik v tem smislu modernega sveta, Baudelaire, ki je kot neoromantik bil tudi prvi, ki je moral začeti ponavljati. Prvi, ki se je, mutatis mutandis, vrnil na, recimo, Chateaubriandove ali Rousseaujeve pozicije. Modernost je zdaj zavestno in nujno potrebno prizadevanje, da bi se stvari spremenile. Toda paradoksalnost devetnajstega in še bolj dvajsetega stoletja je v tem, da se kljub vrtoglavo stopnjujoči se dinamiki in naraščajočemu pluralizmu vsega vrtita v svojem temelju na mestu. Toda na katerem mestu? Morda na več mestih? Ali pa se

vrtna nekje ali celo nikjer? Kakorkoli že, moderen je tisti, ki je privezan na projektil večnega vračanja, pri tem pa ga centrifugalna sila v tem neskončnem ovinku potiska iz tirnice. Zaradi tega lahko vidi naprej. Seveda: modernist je videc in obenem astronaut – zunaj tirnice, zunaj časa, zunaj prostora. Do devetnajstega stoletja je človeštvo hodilo naravnost, ne da bi moglo izbirati. Kasneje se je začelo vrteti in ni več vedelo, kaj bi izbralo. Napočili so hudi časi; človeštvo je začelo živeti zelo težko.

3. BICIKLIST II

Humphrey Bogart oziroma – imenujmo ga raje s pravim imenom – Luke Reinhart je medtem prekolesaril celo zatilje afriške lobanje ali – geografom na ljubo – zahodnoafriško obalo, obšel Gvinejski zaliv in se, **naveličan nenehnega vrtenja pedalov**, ustavil v Gabonu, v Librevillu, ki leži le še komajda na severni polobli in kjer se začenja čeljustni del te nekoliko prazgodovinske lobanje. V tem mestu je, prav tako kot v Casablanci, na bazarju, od nekega preklastega Angleža, Davida Lindsaya po imenu, ki ni hotel izdati, kako je bil zašel v te kraje, in ki je nosil sivo karirasto obleko, cilindar ter na nosu dokaj opazno alepsko bulo, kupil walkmana ali – če sprejmemo namig francoske Akademije, ki priporoča domačo besedo baladeur – pohajkovalo. Sivi sir mu je zagotovil, da bo s kaseto, ki jo vključeno v to ceno, že skrito v to pojočo škatlico, kupcu velikodušno prepušča, nad vse zadovoljen in da se je zlepa ne bo naveličal, pa če se pelje ne vem kako daleč.

– Bet yer ass, je nejeverno zinil Reinhart, kakšna glasba pa je to?

Anglež se je skrivnostno pomenljivo nasmehnil in dejal:

– Steve Reich, The Desert Music.

4. BORGESOVA LEKCIJA

Večnega vračanja, vrtenja in brezizhodnosti hlastnega oziranja na vse strani se je prvi zavedel Nietzsche; ta je na tem principu zgradil filozofski sistem, ki bi ga naj nadzoroval človek, nadkrona nadstvarstva. Šele na tem mestu se izkaže vsa tragičnost človekove pustolovščine: negotovost, tveganje, nihanje med življenjem in smrtjo skuša Zaratustra preseči s skorajda brezglavim in – tu je kleč – teleološkim optimizmom. Pevec novega človeka ni opazil bistvenega dejstva, namreč, da še ni bilo tega, čemur pravi Hassan indetermanenca. Bil je determiniran, radikalno determiniran, kakor tudi za njim zgodovinske avantgarde, ki so, kot opaža Pirjevec, morala propasti zaradi ekskluzivnosti zastavljenega cilja. Torej: cilj, in to en sam, in to tak, ki je bil zunaj njega. »Zaratustrov smeh je skrivnosten: ne smeji se ne iz radosti in ne iz bolečine; kvečjemu iz zaprepadenosti,« piše Pier Aldo Rovatti. In še prej: »Če nujnost odmikamo proč od sebe, se nam kaže težka kot železo.« Zaratustro-Orfeja, ki ga niso razumeli, so torej raztrgali, razkosali.

Njegove genialne glave pa tokrat ni odplavilo na Lesbos, ampak čez lužo, v Argentino, kjer jo je potegnil iz vode Jorge Luis Borges. Vrli slepec v bistvu ni imel težkega dela: velik del je opravila indetermanenca. »Pierre Menard, avtor Kihō-

ta«: v tem tekstu je vsebovana vsa radikalnost pristajanja na večno vprašanje, ki pa ni več znova obnavljajoči se *télos*, do katerega pelje *kalós drómos*, ampak *fait accompli*. Tako je; kaj zdaj? »Ali je pisanje sploh potrebno?« se je vprašal že Mallarmé, ki je bil Valéryjev učitelj, ta pa se mi zdi, če me občutek ne vara, nekakšna zgodovinsko realna predloga za Borgesovega Pierra Menarda, Valéryjevega – tlónskega? – pendanta. Za Johna Bartha je ta zgodba »čudovito in originalno literarno delo, katerega implicitna tema je težavnost, morda celo nepotrebnost pisanja izvirne literature«, vendar »se sooča z intelektualno slepo ulico in jo upoablja proti njej sami, da bi ustvaril novo človeško delo.« Nastopila je doba paradoksa: enako ni enako, istovetno ni več istovetno, novo je staro, ki je zdaj novo, vendar drugačno in obenem enako kot prvo novo. Vsi pogoji, ki omogočajo postmodernost, so tu. Moderna doba je bila determinirana, da svobodno izbira med nešteti možnostmi, ki so bile vse zunaj nje: blizu ali daleč, toda zmeraj še neobstoječe. Postmodernist nima več neomejenih možnosti izbire, vendar ni determiniran: ali bo izbral ali pa ne – to je čisto vseeno – in karkoli bo izbral, bo že imanentno vsebovano v njegovem literarnem spominu – v Borgesovi Babilonski knjižnici.

5. BICIKLIST III

Luke Reinhart alias Humphrey Bogart pa je kar kolesaril in kolesaril. Reichova Desert Music, évidemment, mu je bila zelo všeč, nikar že, da bi mu bila nadležna. Zdaj, ko je poslušal glasbo, mu ni bilo več do vožnje vzdolž obale, kjer je vse od Casablance poslušal šumenje valov, morja, ki se vrača na breg sámo, vedno sámo, in je zavil v notranjost celine, bližajoč se puščavi Kalahari, za katero je upal, da bo še stopnjevala njegovo navdušenje za omenjeno glasbo.

Toda glej: na nekem ovinku je zagledal čisto majhnega dečka, ki je ždel ob vznóžju orjaškega baobaba.

– Prekletó, si je mislil Reinhart, ali niso tistega zmešanega pilota že zdavnaj sestrelili? Z zanimanjem se mu je približal.

– Kdo si, je vprašal dečka.

– Ime mi je Anatole, je precej odrezavo odvrnil smrkavec. Sicer pa me pristaši kabalistične frakcije tukajšnjih Pigmejcev iz meni neznanih vzrokov kličejo kar Elbehnon.

– In kaj počenjaš tukaj?

– Oh, nič posebnega, je važno odgovoril mali. Malo beračim, malo pa se preživljam z izdelovanjem kock.

– Kaj pa na to pravijo tvoji starši? je zaskrbljeno vprašal Reinhart, ki ga je ta družinski imidž vedno skrbel, pa naj je šlo za kogarkoli. Ali so tu, pri tebi?

– Kje pa, v Franciji so. Moj oče je pesnik in misli, da sem umrl. Ne upam mu sporočiti, kje sem in kaj počnem, ker bi ga to še bolj užalostilo kot moja dozdevna smrt, čeprav je tudi on sam kazal nagnjenja do tega, da bi šel v Afriko beračit in da bi kockal. Všeč si mi striček, ná, tu imaš kocko, podarim ti jo; morda ti pride prav.

Luke Reinhart, ves ganjen nad dečkovo srčno dobroto, je spravil kocko v žep,

vtaknil med gube umazanega in razcapanega Elbehnonovega burnusa, za katerega ni prav natančno vedel, ali ni nemara kaftan, potovalni ček Thomasa Cooka za dvajset dolarjev, ki ga je pred tem seveda vestno countersigned, mu pomolil pregreto coca-colo iz nahrbtnika, ki pa je je mali bil vseeno vesel, ga pobožal po laseh, razmršenih in prašnih, ter odkolesaril naprej.

6. MET KOCK BO ODPRAVIL NAKLJUČJE I (Boste že videli!)

Kaj pomeni ta blasfemična parafraza? Na koncu svoje življenjske poti je Mallarmé pač spoznal, da nič ne more odpraviti naključja. Svetu vlada naključje, poljubnost, nepredvidljivost, nezanesljivost, vprašljivost, nejasnost, temà. In to gledano s kateregakoli stališča: zlasti pa s pesnikovega, ki mu pride na misel ta in ta beseda, ki zaradi rime zahteva to in to besedo, ali če se nečesa pomembnega spomni le zato, ker ob čaju po naključju grizlja te in te kekse, ali če mu naključni avtomatizem asociacij narekuje te in te besede, ali če založnika tik pred izdajo njegove pesniške zbirke povozi tramvaj, podjetje pa zaradi grabežljivosti dedičev bankrotira. Mallarmé, ki stoji v kritični točki, v sečišču silnic devetnajstega stoletja, pripravljenih (sur le point), da se čimprej razpršijo, z vso težo čuti problem urejenosti sveta in zato radikalizira tisto, za kar v svojem še vedno romantičnem svetobolju misli, da je vsemu temu vzrok. Tako odpre dobo naključja. Dvajseto stoletje, vsaj doslej, je doba naključij, naključja. Prve svetovne vojne sploh ne bi bilo, če bi v Clochemerlu ne bilo prišlo do zapletov okrog nesrečnega javnega stranišča. Tako vsaj pravijo. Princip nadrealistične avtomatske pisave tudi ni možen brez pristajanja na naključje. Finnegan's Wake še manj. Ionescove osebe, ki se poznajo, se pretvarjajo, da so se znova po naključju srečale: iz njega izhajajo zato, da bi potrdile svojo identiteto. Nujnost je iz umetnosti izgnana. Ohranja se le še v družbenopolitični praksi, katere mašinerija se, posplošeno rečeno, boji samo ene stvari: naključja. Totalitarizmi ne dopuščajo ničesar nepredvidljivega. Radikalni nikjer, bolj ali manj prosvetljeni pa vsaj v umetnosti, kjer se razmahne s tem večjo silovitostjo.

7. MET KOCK BO ODPRAVIL NAKLJUČJE II (Še vedno ne verjamete?)

Stavek »Met kock nikdar ne bo odpravil naključja«, obenem naslov pesnitve in – dejansko in idejno – njeno nosilno ogrodje, pomeni Mallarméjev pristanek na nepredvidljivi red sveta in na njegovo kaotično razpršenost, ki jo je dvajseto stoletje potrdilo in še bolj ekspliciralo. V bistvu gre za sprijaznjenje: toda to ni bilo dejanje resignacije ali defetističnega odrekanja lastni avtonomnosti, postromantični jokavi met puške v koruzo. Človek, ki se čuti dovolj suverenega, dovolj voyantsko močnega – kar je Mallarmé dejansko bil – si lahko privoščiti, da samega sebe »poniža«, da se naredi slabega, nemočnega. To se mu lahko bogato obrestuje, če le zasluži zasluži pravi čas za to, torej situacijo, v kateri je – biti mora precej genialen. »Met kock« je značilen primer potrditve dejanja, ki se sprva zdi defetistično, eskapistično, kasneje pa se izkaže, da je omogočilo nova iskanja, nove smeri:

da je bilo produktivno.

Mallarméjev pristanek na naključje ta princip vesoljnega zakona pojmuje še poznanjeno, neimanentno. V mehanizem naključja, naključnega reda človek ne more posegati, saj mu njegova logika ni dostopna, **niti z metom kock ne.** (Kako naj ena izmed najbolj naključnih gest na svetu odpravi naključje? Ali Mallarmé že napoveduje paradoks?) Mallarmé ne postavlja šestih ali dvanajstih možnosti, od katerih bo kocka izbrala eno, ampak jih dopušča: izbiro prepušča kocki, logiki naključja, ne da bi vedel, katero bo izbrala. Človek se ne sme vmešavati v kaos sveta, ker ta tega ne dopušča: vsakršno razumno ali nerazumno »sodelovanje« v drami sveta je nemogoče, aktivno poseganje vanjo ali celo priličevanje nekemu lastnem imaginarnemu, idealističnemu, ideološkemu redu pa je kot totalitarna akcija nedopustno in v skrajni fazi tudi smrtno. Toda Mallarmé je našel svoj azil: Ozvezdje, Veliki voz, belo na črnem – pisal je izključno s **črnim** črnilom! – negativ sveta-Knjige, nad katerim se veličastno in nedosežno razprostira. To je bilo zanj zelo lepo.

8. EVANGELIJ PO LUKU RHEINHARTU

V postmodernizmu so stvari drugačne. Kako obravnava naključje Kundera? V »Neznosni lahkosti bivanja« navaja šest ali sedem naključij, nepredvidenih dogodkov ali dogajanj, ki so bili potrebni, da sta se Tomaž in Tereza spoznala v tisti zanikrni gostilni. Odnos je že spremenjen. Razlika je pravzaprav že v tem, da začnjenja postmoderni človek naključje sploh reflektirati in da ga ne sprejema več kot obstoječe dejstvo, na katerega bi bil navajen in nanj več ne mislil. In refleksija o neki stvari je zanesljivo znamenje, da se ta stvar spreminja ali da se vsaj preverja in postavlja pod vprašaj. Kundera se s temi razmišljanji za razliko od modernistov spet vrača na bolj čustveno obarvane pozicije: njegovo življenje se mu zdi preveč pomembna zadeva in prevelika vrednota, da bi jo smela uravnjavati neka slepa sila. Toda Kundera ve, da naključje ne bo odpravljeno, če se mu bo zoperstavljalo, in da je potrebna neka druga rešitev, ki jo sam nakazuje šele prikrito. Njegov odnos do naključja je v bistvu ambivalenten: deloma nanj gleda, kot rečeno, kot na nekaj nerazumnega, antropocentričnega povsem tujega, od njega ločenega, deloma pa tudi s tiho, nostalgično, nikoli zares jasno izraženo naklonjenostjo. Kunderove osebe so namreč hkrati srečne in nesrečne: »življenje je drugje«, toda vsi imamo to življenje tu, ki ga živimo. Tomaž in Tereza sta se srečala povsem po naključju, iz vzrokov, ki so preveč banalni za takó vzvišeno stvar, kakršna je ljubezen. Toda kljub vsemu, kljub naključjem in medsebojnim nesoglasjem, živita na svoj način srečno, četudi kot meščana, četudi kot Švicarja, četudi kot kmeta in četudi brez Karenina. Tomaž in Tereza sta srečna, ker ne govorita o sreči in nesreči: srečna, ker srečo čutita, in obenem nesrečna, ker vesta za nesrečo. **Zakaj sreča je občutje, nesreča pa racionalno duševno stanje.** Tomaž in Tereza molčita. Prepuščata se naključju, ki sploh ni nič slabega, treba ga je le znati sprejemati. Kundera se kaže kot podoben defetist kot Mallarmé: resigniran, a produktiven. Videli bomo, zakaj.

In zdaj nastopi biciklist.

Če bi bil jaz na Rheinhartovem mestu, bi storil vse, kar je v moji moči, da bi pri svetem sedežu dosegel, da Janezov evangelij preimenujejo v Lukovega: avtorstvo obeh evangelistov bi preprosto zamenjali. In če se Cerkev s tem ne bi strinjala – kar je zelo verjetno – bi se odločil za preprostejšo rešitev: preimenoval bi se v Janeza, torej v Jamesa Rheinharta. Tako bi bil efekt dovršen – zadetek v polno, ki pa ga muhasta Kocka Luku Rheinhartu očitno ni bila pripravljena nakloniti.

Kakšen efekt, kakšen zadetek v polno?

Začetek romana – predgovor – Luka Rheinharta »Mož na kocki« (The Diceman) se glasi takole:

»V začetku je bilo Naključje in Naključje je bilo pri Bogu in Naključje je bilo Bog. To je bilo v začetku pri Bogu. Vse je nastalo po njem in brez njega ni nastalo nič, kar je nastalega. V njem je bilo življenje in življenje je bilo luč ljudi«.

»Bil je človek, ki ga je poslalo Naključje; ime mu je bilo Luke. Ta je prišel v pričevanje, da je pričeval o Nestanovitnosti, da bi po njem vsi vero sprejeli. Ni bil on Naključje, ampak naj bi pričeval o Naključju. (. . .)«

Gre seveda za skoraj dobeseden posnetek Janezovega evangelija (1,1–8), le da je beseda Beseda zamenjana z besedo (Besedo) Naključje. (Romana v izvorniku nisem imel v rokah, toda vseeno ne verjamem, da je Rheinhart spreminjal biblični tekst še kako drugače kot z omenjeno zamenjavo; bolj verjetno bo, da prevajalec v slovenščino ni opazil, da gre za parafraziranje, in ni prevajal po novi zavezi, kot sem si za ta odlomek dovolil jaz.) Je to torej blasfemična parodija, ironična persiflaža, antiklerikalizem ali kaj?

Ne, to dejansko je evangelij po Luku Rheinhartu, petem evangelistu, še enem Tlönčanu, avtorju nove nove zaveze. (Barth: »Kateri pisatelj si ne bi želel ustvariti Britanske enciklopedije?« Novalis: »Napisati sveto pismo je blaznost, ki jo mora sprejeti vsak razumen človek, če hoče biti popoln.«) Vzpostavljena je nova religija, religija naključja, hazarderstvo. To ni več Mallarméjevo začetno dopuščanje ali kasnejše Kunderovo blagohotno sprejemanje in prepuščanje, ampak dokončna potrditev, skoraj že etabliranje.

In to še ni vse.

Med Rheinhartovim in prejšnjimi pojmovanji naključja obstaja še bolj bistvena, v resnici kapitalna, usodna, daljnosežna razlika.

Torej: Mallarmé in Kundera, pa tudi vsi tisti med njima, ki so naključje sprejemali, so ga priznavali kot vrhovni princip, kot najvišji zakon urejenosti sveta, v katerega se niso vmešavali. Le prepuščali so se. Toda Rheinhart se ne prepušča več popolnoma. Rheinhart ni več popolnoma indeterminiran, izročeni naključju: Rheinhart **sodeluje** z naključjem, s svojo Kocko. Rheinhart reče: če bo enica, bom naredil to, če bo dvojka, to, če bo trojka. . . Rheinhart vnaprej določi možnosti, katerih število ni več neomejeno – celo zelo majhno je. Rheinhart noče več popolne indeterminiranosti: prevelika svoboda, prevelike možnosti izbire, svobodne izbire – to ni več privilegij. V kaotični zmedi nešteti možnosti je izbira res neomejena, toda na vsak način je pretežka; s tem se stvari komplicirajo, človeka pa njegov naravni nagon vodi le k poenostavljanju in večji jasnosti. Naključje da, toda le do neke mere. Rheinhart je našel ravnotežje med popolno poljubnostjo, ki v skrajni fazi pripelje v anarhijo, in determiniranostjo, ki po svoji strani vodi v moralizem in totalitarnost. Ne piše zaman Turner: »The great mistake of the mo-

dernists was to identify randomness with freedom.« Nadaljuje sicer konservativno, saj pravi, da »freedom lies in the far side of order« in »the random is the most complete of tyrannies«, toda prvi stavek drži, da bolj ne bi mogel. Človek sam vnaprej določi nekaj možnosti, ki jih nato izbere naključje; dandanašnji človek ne pozna več hierarhije vrednot, temveč le še vrednote kot take, postavljene nasproti ne-vrednotam. Izbira je tisto, kar človeka najbolj teži. Človek ve, kaj hoče, toda izbrati ne more: to odločitev prepušča naključju. Tako ohranja imanenco svoje svobodne volje, obenem pa znova išče (vsaj delno) determiniranost. Ali z drugimi besedami: **ve, da ne more vsega; ne ve, kaj je boljše; težko mu je izbrati.** Izbira je veliko breme; naj izbere raje Kocka. To mu popolnoma zadošča. To je biciklist zaslužil in to vključuje zelo daljnosežne posledice. Med drugim tudi to, da je naključje zdaj odpravljeno. Ostala je le še Beseda.

9. LITERARNA ZGODOVINA

Poskusimo potegniti nekaj vzporednic: romantika – metaromantika. Pred romantiko je bila predromantika: Rousseau, Goethe, Chateaubriand, Mme de Staël, Constant, Chenier. Bi lahko torej govorili o predmetaromantiki? Goto vo je še prezgodaj, sliši se smešno. Pred-pojmi so drugotni. Razen tega se predromantika ni formirala v območju poezije. Poezija predromantike stoji šele na samem prehodu v romantiko, zgodnjo. Bistveno je seveda tole: paradna disciplina romantike je poezija. In kar se danes zdi metaromantika, so predvsem poetični teksti – poezija ali zelo kratka proza, pri kateri je prehod iz ene v drugo nejasen. In poezija je prevladovala najbolj v zgodnji romantiki. Torej bi bilo smiselno govoriti o zgodnji metaromantiki, prej kot o predmetaromantiki? Brez dvoma. Visoka romantika: pojavijo se druge zvrsti, dramatika in proza, kratka, in roman. Če metaromantičnih dram, romanov in novel še ni, bi jih lahko pričakovali v visoki metaromantiki? Se obetajo »metavzporednice« Hyperionu, Mačku Murru, Pečorinu, Onjeginu? in Hernaniju, Chattertonu ali Lorenzacciu? To je zelo verjetno.

Vse kaže, da lahko metaromantiko v literaturi (v glasbi je Philip Glass, o drugih umetnostih je bolje, da molčim) zaenkrat najdemo le v poeziji. To trditev lahko podkrepimo na primeru slovenske poezije. Postmodernizma v slovenski poeziji ni: bili so in so še modernisti, Ihan pa je že metaromantik. Morda pa postmodernizem v poeziji obstaja kje drugače, pri tistih, ki so za razvoj umetnosti bolj relevantni? Nad temi seveda nimam celovitega pregleda, toda za nekaj takih stvari vem. Imenujejo jih postmodernizem, toda z veliko manjšo eksaktnostjo, kot to velja za prozo ali dramska dela. Ali je torej poezija tista, ki se izmika definicijskim mrežam postmodernizma? Najbrž. Metaromantika za zdaj obstaja le v območju poezije.

Po drugi strani pa moramo dopolniti to z ugotovitvijo, da če je torej vse drugo – proza, drama – postmodernizem, potem sta postmodernizem in metaromantika izključujoča se pojma. Vsaj zaenkrat ali navidez in načeloma. Tako kot realizem in romantika. Spomnimo se karikatur v francoskih časnikih, ki so smešile romantike. Spomnimo se besa Duranty-Champfleuryjeve école réaliste do romanti-

kov in Parnasovcev. Ti slednji so se zavzemali za objektivno pesnjenje, in zato danes nekateri – kakšna ironija! – v zvezi z njimi govorijo o realistični poeziji. Toda sčasoma je prišlo do nekakšnega zblizanja: Flaubear je trdil, da ni realist, v Nemčiji pa je nastal poetični realizem, ki ga danes opredeljujemo kot postromantiko. Zveze med realizmom in romantiko niso le kronološke, v smislu dveh vzporedno potekajočih obdobij, ampak so brez dvoma tudi globlje. Ali ne bi bilo možno trditi, da so tragične usode Balzacovih in Stendhalovih protagonistov pravzaprav le racionalna, domišljijve okleščena (dénouée) analiza nezmožnosti avtentičnega bivanja človeka devetnajstega stoletja, ki se ni nič manj personificiral v Larmartinu, Byronu. . . no, skratka pri romantikih? Še danes se sicer najdejo očitki, da je v romantiki šlo za eskapistični razkorak med literaturo in realnostjo; toda take trditve, ki so v bistvu posledica mešanja (zamenjavanja) literature in življenja, lahko spodbijamo vsaj z blagohotnim nasmeškom. Naj preidem k stvari: tako kot so obstajale globlje povezave med romantiko in realizmom, obstajajo tudi danes povezave med metaromantiko in postmodernizmom. Vladimir Nabokov: Ada ali strast; Gabriel García Márquez: Ljubezen v času kolere; Milan Kundera: Življenje je drugje, Neznosna lahkost bivanja; Max Frisch: Sinjebredec; Julian Barnes: Flaubertova papiga; Luke Rhinhardt: Mož na kocki; Dominique Fernandez: V angelovi roki; Botho Strauss: Teorija grožnje; John Fowles: Ženska francoskega poročnika. Ti romani so brez dvoma postmodernistični, toda v njih so elementi, ki jih metaromantika – v poeziji – lahko uporabi: poetizira, stopnjuje, razširi, eksplicira. Natančnejša analiza vseh teh romanov bi bila preobsežna; gre, skratka, za to, da se v njih kaže nekakšno premagovanje smrti ali, splošneje rečeno, življenjske tragike, za dobro viden premik k človeku, ki z novo močjo vztraja in hkrati napolnjuje svet – **ki si celi rane** – z ljubeznijo do sočloveka; ta mu ni več sovražen kot intimni individuuum, ampak kvečjemu še kot metafora za globalno družbo, iz katere pa se ta človek že umika in osredotoča na svojo lastno psiho, ta pa je spet pogojena bolj s samo seboj, ne več toliko z družbenoekonomskimi silnicami. Tako je romantika razčlenjevala svojo subjektiviteto, ki je bila absolutna, ločena od vsega in dvignjena nad vse, realizem pa je fenomen te interpretacije, te attitude utemeljeval s socialno razliko. In priznajmo, da Sorelova smrt ni manj pretresljiva kot smrt Léopoldine Bugojeve, ki jo kovač objokuje v *Contemplations*. Ljubezen in strast, čakanje, minevanje časa, uresničitev čez celo večnost. Ljubezen do literature, ki je v življenju brez moči, znotraj same sebe pa vsemogočna. Ti romani so vedno bolj avtonomni: precej heterogena sta še Ada in Ženska francoskega poročnika – oba 1969! – z nešetimi citati in referencami. To je zbiranje koščkov sesutega sveta; od tod gre roman proti makrocitatu, ki meji že na identifikacijo – Julian Barnes kot Gourstave Flaubear. Vélika Sinteza. Povečuje se avtonomnost in globalnost, namreč, univerzalna veljavnost fiktivnega sveta. Frisch v zadnjem romanu ruši shemo odnosa romaneskni junak – svet, ki sta le še v navideznemu nasprotju; to je proces, ki naj dokaže človekovo nedolžnost. Da, nedolžnost: človek ni nikoli kriv, krivi so vedno le ljudje. In ti romani govorijo, da se moramo naučiti spet živeti sami. Pred nami je odgovornost, ki nam velevala, da zanikamo odgovornost posameznika za občestvo; ta je stara modernistična (avangardistična) utopija. Človek lahko ljubi le tiste redke ljudi, ki so mu blizu, ne pa družbo v celoti kot neko imaginarno duhovno skupnost. Človeka

in literaturo: pisatelje in njihove junake, naše prijatelje, katerih spomin moramo obujati. Občestvo pa je le skupek vase zazrtih posameznikov, ki jih nezanimanje za druge nujno vodi v medsebojno toleranco. Stendhal in Flaubert! Kdo pa drug?

10. BIKIKLIST IV

Luke Reinhart je drvel po klancu navzdol in gromoglasno prepeval »begin my friend« z začetkom prvega dela Desert music. Seveda je znal kompletno partituro za vsak instrument in glasove že na pamet in je iskreno obžaloval, da lahko žvižga le za en glas in instrument hkrati. No, tedaj mu je z velikansko hitrostjo, veliko večjo od njegove, nekaj z blaznim hruščem švistnilo tik nad glavo in ga prehitelo; preden je ugotovil, kaj leti, je bilo že predaleč.

– Kako voziš, kreten! je začel tuliti. Vozniki so ga obvezno spravljali ob živce. Zakaj za NLP ne delajo posebnih cest, je zagodrnjal, ko se je že malce pomiril, in v istem hipu opazil, da se zadeva vrača. Iz previdnosti je ustavil, sestopil in legel na trebuh. In ko je tako ves prestrašen gledal izpod klobuka, je spoznal, da se predmet približuje tiho in počasi; vstal je in pomirjen ugotovil, da ne gre za noben NLP, temveč le za precej out-moded – '55, mogoče '57 – pučov 500-kubični jikker. Z njega je stopil mož s čelado in očali, ki jih je snel, in rekel:

– Luke Reinhart? Ste to vi?

Luke Reinhart je osupnil.

– Ja, jaz sem. Pa me ja ne iščete?

– Prav vas. Tukajle je telegram za vas. Izvolite podpisati.

Podpisal je in moža – očitno brzega sla SZP – vprašujoče pogledal, da bi morda iz njega izbežal še kak podatek. Ta pa si je nataknil očala nazaj, sédel na jikkerja, vžgal in odbrzel. Reinhart je raztresen raztrgal višnjevo zalepko in prebral: »stop pojdi na rt dobrega upanja stop nato se takoj vrni stop **vsi te zelo pogrešamo** stop.«

Podpisa ni bilo.

11. GENIJ NAŠEGA ČASA

Philip Glass je morda skladatelj, ki pa bi si zaslužil, da ga – prvega po tistih zadnjih iz devetnajstega stoletja – imenujemo genija. Zakaj? Tega ne more nihče vedeti, noben muzikolog ali kdo drug. Možen poskus približnega odgovora je ta, da Glass poje (kaj pa drugega?!) o nečem, česar v našem času ni. Naš čas pa je, kot pravi Luka Novak, vizualizacija idej, ki jih ni. Ali, natančneje, audiovizualizacija izpraznjenosti. Music Box twenty-four hours a day, the choice of a new generation, l'Oréal – total control (of your hair!), real gum – real taste, we do what others don't, the taste of paradise, The Art of Noise is paranoid, The Art of Noise is weird, hello, is anybody home, can I leave a message (what message?), sécurité aux moments où l'on oublie tout, why don't you guys take a break, future shock, holy shit! Swatch! **To je naš čas: water-resistant, shock-resistant, always new, al-**

ways different! Baterije zamenljive, če se pokvari, vržeš stran. Če kdo misli, da je med videom »Peter Gunn« benda The Art of Noise in Robbe-Grilletovim romanom »Djinn« ne vem kakšna razlika, se moti. Razlika med množično in elitno kulturo je izključno vprašanje medijev. V središču obojega pa je praznina, nič, nula. Reklama na postaji metroja: ça colle, je bricole! Vse je eno samo lepljenje, brkljanje, stikanje za pisanimi kamenčki na obodu, finte, ustvarjanje feelinga in vtisa neke celovite lepote ter dovršenosti. Toda kaj je znotraj?

Luka Novak je tudi napisal, da se bo našel nekdo, ki bo tej generaciji – nam – prodal idejo. To je možno, obenem pa tudi vprašljivo, ker tako nori pa spet nismo. Vprašanje, ali smo ljudje danes pripravljeni sprejeti neko ideologijo, se mi zdi še bolj pomembno od tega, ali smo jo sposobni ponuditi. Naš bedasti, toda očarljivi čas je seveda tako alergičen na ideologije, da se to zdi izključeno. Edina, ki jo danes sprejemamo, je ideologija forme. Najbrž zato, ker je nenevarna. Ker pa ni nič drugega kot sistem kodificiranega shita, ki lepo diši. Potrebna bi bila ideologija vsebine: tisto, zaradi česar je bil realizem realizem, romantika romantika, simbolizem simbolizem itd. itd. Tudi modernizem je imel ideologijo vsebine, gotovo, le da je že bila neprimerno bolj disparatna. Skrajni, potencirani postmodernizem je postmodernizem zato, ker nima vsebine, ker vsebina obstaja na način odsotnosti. Presežen pa bo takrat, ko se bo pojavila. Metaromantika, kot skušam pokazati, to ima, toda to je še v zametkih; vprašanje je, ali bo res kaj nastalo oziroma ali bo res tako.

Poslušajmo Philipa Glassa: na njegovih zadnjih ploščah se »nekaj dogaja«. Že na »Photographerju« (1979) je skladba, ki vsebuje nek blazen patos, ki človeka mora prevzeti. Tu ni več lepih, toda monotoničnih minimalističnih repetitivnih struktur, kakršne so prevladovale prej in ki so se začele morda že leta 1967 z Reichovo »Violin Phase«, ki je bila še zelo grda. Še bolj se to opazi z njegovo drugo opero, s »Satyagraho« (1980), katere téma je, mimogrede, politika. To je čudno, toda glavna oseba je Gandhi, ob njem pa Krišna, Arjuna, Tolstoj, Tagore in Martin Luther King. Libreto pa so odlomki iz Bhagavadgite, v sanskrtu, se razume. Ta opera je nenavadno patetična, pompozna, vzvišena; lahko mi verjamete, da nič manj kot kakšne stare Verdijeve čipke, s tem da ni nažrta od moljev. Da o »Songs from Liquid Days« (1986) ne govorim. Ti samospevi so – ne pozabimo, da v neoločljivi zvezi s poezijo, na katero so napisani! – metaromantika. To sem že pojasnjeval, zato zdaj še z druge strani. V primeru Philipa Glassa, bi se najbrž dalo govoriti o tem, da nam prodaja neko ideologijo, ki pa ni ideologija postmodernizma, torej ekskluzivno formalistična. Ta ideologija je nejasna; morda gre za patos bivanja, nekakšno srečo ali radost – dandanes se zdi, kot da je nemoralno biti srečen, še posebej v tem kotu – radost, ki je kakor arhetipična življenjska drža, pomešana z žalostjo samó zato, ker je žalost estetska. To vidim pri Edmondu Dischu, Jonathanu M. Pigerju, pesnikih, ki so napisali besedila za Glassove samospeve, Jimu Heynenu. V že omenjenih romanih pa ustrezne korelacije, pač vpete v socialnozgodovinski okvir. In last but not least, pri Alojzu Ihanu, seveda. Ti pojavi očitno niso čisto osamljeni. Toda Philip Glass je glasbenik, glasbeniki pa svojih idej ne morejo podajati zelo eksplicitno; to je razumljivo. Glassova ideologija je neka, nekakšna, nebulozna, eterična ideologija. Je to Glassova zvi-tost? Genialen način, kako nekomu prodati idejo, ne da bi ga pri tem postavil

pred dejstvo – da njegova mačka, recimo, **mora** žreti Whiskas – ali pa, po drugi strani, pred sodnika ali celo zid? Pri tem je zelo uspešen; Amerika in Evropa sta znoreli za Glassom, Glass je kultni skladatelj modernih intelektualcev, uglajena histerija elite. Mogoče se komu zdi čudno, toda to je značilno. Eno je gotovo: človek potrebuje neko ideologijo. Nižje razviti osebkji jo tako ali tako sprejemajo, intelektualci – v metazgodovinskem smislu – pa jo zavračajo; v družbenem smislu gre za teror, brž ko se pojavi ideologija. Takole bom povedal: dovolj smo pametni, da znamo tako ideologijo zavračati. Bodimo tudi dovolj pametni, da jo bomo znali tudi porajati in/ali sprejemati. Taka ideologija je, brez skrbi, neškodljiva, tudi za umetnost: vzpostavlja ravnotežje in napolnjuje s smislom. Jaz sem jo imenoval pač metaromantika. To je moj predlog in prispevek.

12. KAJ JE METAROMANTIKA?

Metaromantika je literatura prihodnosti: tista, ki bo sledila postmodernizmu in ki jo slutim že zdaj, vzporedno z njim. Metaromantika je Knjiga prihodnosti.

Če se mi, kot recimo Appolinairu, posreči uveljaviti novo oznako, toliko bolje. Dal si bom vklesati na nagrobnik: »Tu počiva metaromantik.«

Sicer pa so tla tu zelo spolzka.

Izvor izraza: tisto, kar je za romantiko, kar je nad njo. Jasno je, da se v samem bistvu stvari od romantike naprej niso spremenile. Drugačne so le najbolj opazne: antropološke postavke funkcioniranja človeške zavesti, ki so se v dvajsetem stoletju osvobodile vseh zavor. Če sem radikalen: enako je ostalo vse razen estetike in zavesti. In ti sta nas preslepili. V čem je razlika med Mallarméjem in Grafenauerjem? Bodimo realni: **ni razlike!** Oba evocirata isto – nič. Pri prvem je ta še neimmanenten, transcendenten, zunaj njega, v svetu, ki je izpraznjen, pri drugem pa je immanenten, ponotranjen v njegovo zavest. Nič obstaja še naprej, le da se je v antropocentričnem modernizmu zažrl v človeka samega. In v čem je, denimo, razlika med Gautierovimi »Contes fantastiques« in Klečevo »Briljantino«? (Primer, s katerim bi živa komparativistična duša ne vedela, kaj početi.) **Je tudi ni.** Gre pač za fantastiko, s katero se kratkocasi človek, ki je v svetu osamljen. Perverznost ali ironičnost gor ali dol, tok zavesti, stil, narativni postopki, citati gor ali dol – vse je enako, le da imamo zdaj indetermanenco.

Ernest Hemingway je – verjetno po naključju – zapisal zelo pametno misel: »Če to pripovedujete ljudem, se jim zdi čudovito. Če jim poveste še enkrat, pravijo: 'To je že nekoč povedal. Kje neki je to staknil?' Če jim poveste v tretje, se na smrt dolgočasijo in nočejo poslušati. Resnica postaja preočitna.«

Prišlo bo do Vélíke sinteze.

Človeštvo bo nehalo tožiti nad svojo nesrečno usodo. Zaenkrat seveda še ni izgledov, da bi postala kaj bolj rožnata, toda ljudje bodo o njej nehali govoriti. Jamraje romantične subjektivitete ne bo več. Človeštvo bo pozabilo na svoje travme, ki mu bodo postale kratkomalo zoprne. Da ne bo pomote: sploh nimam v mislih nekakšnega nadprekrasnega novega sveta, kjer bi ljudje živeli v glajhšaltani, uniformirani sreči, ki pa bi bila v svojem bistvu gnusna. Gre le za **ново življenje**. Ljudje bodo še zmeraj čutili strah pred smrtjo, praznino in odsotnostjo svobode –

tako bo zmeraj. Stvar je le v tem, da bodo živeli, kakor da smrti ni, ker je ta pač neizbežna, in torej nima smisla, da bi si z njo grenili že tako ali tako kratko življenje; da bodo znali praznino zapolniti in si svobodo vzeti. Sem naiven? Vsekakor. Toda mislim, da bi bilo treba izgubljeno nedolžnost poiskati. Videli boste: rodil se bo nov Proust, ki bo napisal »A la recherche de l'innocence perdue«. Verjetno tudi Balzac: »Les illusions retrouvées«.

Svet bo postal Knjiga. Homo homini lector in fabula erit. Bo metaromantična književnost neproblematična? Bo le lepa fasada, ki bo zakrivala usodno, nezacepljivo razpoko? Da, natanko to bo, vendar le na videz. Zakaj človeštvo bo sprevidelo, da nima smisla o vsemtem govoriti. Človeštvo bo to vedelo. Misel na to bo vedno prisotna, toda skrita. Jim Heynen, mlajši ameriški pisec short short stories, piše v zgodbici »Death Death Death« tole:

»And this was not unusual. Things die. It's just that the boys happened to be noticing it all at once. Which happens in the summer. What was good about winter was that snow hid dead animals and other dead creatures. (. . .)

»There's only one thing to do about all this death, said the smallest boy. Clothespins. So they put clothespins on their noses and ran off to play.«

Jim Heynen je metaromantik. To je tak simpatičen eskapist, ki zbeži in se gre igrat kot naiven, nedolžen otrok, ki je že slišal, da obstaja smrt: umrla mu je babica, in je videl mamo jokati. Ni vedel, zakaj; vedel je le to, da je nekaj narobe. In ko so bili odrasli na pogrebu, se je doma igral s prijatelji. Človeštvo se bo moralo pomladiti. Modernistični ludizem je smešen: to je igra starcev, občni zbor društva upokojencev, ki se igrajo gnilo jajce. Prihodnost je na dvorišču otroškega vrtca, kjer mulci z walkmani poslušajo pesmice in divjajo sem ter tja na biciklih BMX. Vsi imajo potolčena kolena in komolce in odrgnjene brade in nosove. Babice in dedki so jim že vsi pomrli, in vsi vsi nejasno slutijo, da nekega dne tudi njih ne bo več. Toda mulci so vendarle srečni.

Tla so bila res zelo spolzka. Ne vem, morda sem padel. Toda govoriti se dá tudi s tal. In kričati.

Prišlo bo do Vélike Sinteze.

Nasprotja se bodo združila.

Nadaljevati je treba tam, kjer se je začela romantika. A kaj vse mi danes vemo o romantiki. Literarna zgodovina!

Morda bomo nekega dne preseglji celo metafizični nihilizem. To bi bila najbrž največja sinteza. In glejte: kaj govorita človeka, za katera se zdi, da stojita na diametralno nasprotnih pozicijah? Janko Kos piše o tem, da se utegne kdo ve kdaj izoblikovati neka nova religija, Tine Hribar pa o svetem, ki da je stopilo na mesto božjega. Prvi je previden v imenu znanosti, drugi pa nestrpen v imenu poezije. Toda zdaj nam ne previdnost in ne nestrpnost nista potrebni. Odločnost, volja, trud, čas in upanje so tisti, ki bodo naredili svoje.

Tega nisem povedal kot znanstvenik in ne kot pesnik, ampak kot človek. Ne tisti stari človek, ki se je važil z veliko začetnico, ampak kot mlad človek, ki ni nikdar obžaloval, da ni imel idealov: če so jih ljudje izgubili, ideali že niso mogli biti kaj prida. Zakaj treba je verjeti v ljudi, ne v ideale.

Je sera un autre.

Povedal sem preveč in obenem premalo.

Ampak po mojem vseeno **bo** nekaj iz tega.

13. BICIKLIST V

Luke Reinhart je prispel na Rt dobrega upanja. Ura je bila polnoč. Stopil je s kolesa, ga prislonil ob skalo, izklopil Steva Reicha in šel do roba planote: pod njim so bučali valovi obeh oceanov. Ker ga je bilo strah teme, je iz nahrbtnika vzel vžigalnik, šel k posušenemu grmu in pritaknil plamenček. Grm je kmalu zagorel. Znova je stopil na rob in se ozrl v nebo; zagledal je nekaj svetlikajočega in že je pomislil, da vidi Véliki voz, ko se je zavedel, da je vendar na južni polobli. Nad njim je bil, razumljivo, Južni križ. Dejal je, odločno in naglas:

– Res, prišel sem do Knjige; vidim, da je že napisana. **Toda to je šele vmesna doba; zdaj moram postati Knjiga še jaz sam.**

Obrnil se je, že hotel spet sestri na bicikel, a ga je prešinilo; rekel je samemu sebi:

– Kocke ne potrebujem več. In še baterij za pohajkovanje mi je zmanjkalo. Nič ne dé, se bom pa v tišini vozil.

Vrgel je walkmana in kocko proč – iz navade je že hotel pogledati, kako je padla, pa se je spomnil, da to sploh ni the point – zajahal diamanta in se odpeljal.

14. FINALE – QUOTATORS' MANUAL

Vse je metafora, samo poezija obstaja. (Norman O. Brown)

Da, Literatura obstaja, in to, če hočete, sama, izvzeta od vsega drugega. (Stéphane Mallarmé)

All is true! (Honoré de Balzac)

Il y aurait un monde présent et un monde réel; le premier serait seul visible, le second seul important. (Alain Robbe-Grillet)

This is the time. (Laurie Anderson)

And this is the record of the time. (Laurie Anderson)

V skriptoriju je mraz, palec me boli. (Umberto Eco)

Es muss sein. (Ludwig van Beethoven)

Es könnte auch anders sein. (Milan Kundera)

Postmodernizem je pot za tistega, ki razume namig. (M. C.)

En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. (Charles Baudelaire)

Il faut être absolument moderne. (Arthur Rimbaud)

Listening to umm-pah-pah, umm-pah-pah over and over again is intolerable and, indeed, a mistake. (Steve Reich)

Bit vseh naših jezikov ponovno prevzema prihodnjo imanenco razuma. (Ihab Hassan)

Ponavljjam: že samo to, da je taka knjiga mogoča, zadošča za to, da je. (Jorge Luis Borges)

Pot se nadaljuje, potovanje še ni končano. (M. C.)

Edina stvar, v katero smo glede prihodnosti lahko prepričani, je ta, da bo v resnici fantastična. (Arthur C. Clarke)

J'assure que l'homme, un jour, s'en libérera /de ce malheur/. Mais je ne possède

de cet avenir aucune preuve. Pour moi aussi, c'est un pari. (Alain Robbe-Grillet)
Il faut parier; cela n'est pas volontaire, vous êtes embarqué. (Blaise Pascal)
You're walking and you don't always realize it, but you're always falling. With
each step, you fall forwards slightly, and then catch yourself from falling. Over
and over you're falling and then catching yourself from falling. And this is how
you can be walking and falling at the same time. (Laurie Anderson)
Don't toy with me. I have no time for semantics. (Mark Helprin)
World without God is like a movie without happy-end. (Woody Allen)
All material contained herein is for entertainment purposes only, and should not
be confused with any other form of artistic expression. (Frank Zappa)
Nekoč v prihodnosti, ko to ne bo več potrebno, bomo prenehali citirati. Celo sa-
me sebe. (M. C.)
Ah, je dejal, nova možnost! (Luke Reinhart)

(Aprila in junija 1986)

Prevod

Walt Whitman

Na neshojenih poteh

Na neshojenih poteh,

v rastju na obrobju ribnikov,

ubežnik življenja, ki samo sebe razgalja,

od vseh doslej splošno uveljavljenih načel, užitkov, koristi,
prilagodljivosti,

s katerimi sem vse predolgo hranil svojo dušo,

jasna so mi zdaj pravila še ne objavljena, jasno,

da se moja duša,

da se duša moža, v čigar imenu govorim, osrečuje v tovariših,

tukaj, sam zase in proč od žvenketa sveta,

v ravnovesju, zapleten v pogovor vonjavah besed,

nič več zasramovan (ker se lahko na tem osamljenem kraju

izpovedujem, kot se ne bi drznil nikjer drugje),

čvrsto krog mene življenje, ki se ne razgalja,

pa vendar zajema vse drugo,

trdno namenjen peti danes le pesmi o moški

zvestobi,

jih razprostrti čez to polno življenje,

jemaje tako slovo od oblik mišičaste ljubezni,

popoldne tega ljubkega devetega meseca mojih enainštiridesetih

let

nameravam vsem, ki so ali so bili mladeniči,

razodeti skrivnost svojih dni in noči

ter opevati hrepenenje po tovariših.

(1860)

Mesto ladij

Mesto ladij!

(O črne ladje! O krute ladje!

O čudoviti krotki parniki in jadrnice!)

Mesto sveta! (ker tu najdeš vse rase

vse dežele sveta se tukaj srečujejo)

Mesto morja! mesto naglih in bleščočih se plim in osek!

Mesto, čigar živahne bibavice nenehoma naraščajo ali upadajo

ter se vrtinčijo v penastih vrtincih!

Mesto pomolov in skladišč – mesto visokih marmornih in železnih

pročelij!

Ponosno in strastno mesto – zagnano, besno in objestno mesto!

Plani kvišku, o mesto – ne la za mir, temveč bodi resnično

ti, bojevito!

Neustrašno bodi – nobenih vzorov, razen svojih, ne priznaj,

o mesto!

Poglej me – utelesi me, kot sem jaz tebe utelesil!

Ničesar, kar si mi ponudilo, nisem odklonil – kogar si ti

posvojilo, sem jaz posvojil,

naj bo dobro ali zlo, nikoli te ne sprašujem – jaz ljubim

vse – ničesar ne obsojam,

opevam in slavim vse, kar je tvoje – vendar nič več miru,

v miru sem opeval mir, toda moj je zdaj vojaški boben,

vojna, rdeča vojna je moja pesem na tvojih ulicah, o mesto!

(1865)

Hlavo odpri kaverio,

o, to ni pesem našega časa, pesem je naša, pesem je naša, pesem je naša,

o, poznata roka piše na našem prsih, o, poznata roka piše na našem prsih,

delo ali stvarstvo in ojača ni dvigla se danes in danes se dvigla,

Vse se vrta in črno blešči okrog, vse se vrta in črno blešči okrog,

najvažne besede, najvažne besede, najvažne besede,

priloga stavke sod strela med v prvi, zgodaj končnice,

odpejme v bolnišnico, odpejme v bolnišnico,

znanost kaže slabo, vendar bo kmalu boljša.

Tabor na pobočju gore

V tem trenutku vidim pred seboj premikajočo se armado, kako se
ustavlja,
spodaj – razprostirajoča se rodovitna dolina s hlevi in poletnimi
vrtovi,
zadaj – terasasta pobočja gore, strma in ponekod visoko se vzpenjajoča,
razdrobljena, polna skal, prižemajočih se cedar ter temnih obrisov,
v bližini in daljavi raztreseni številni taborni ognji, nekateri
plamtijo daleč zgoraj v planini,
sence mož in konj, nadnaravnih velikosti in migetajoče,
čez vse pa nebo – nebo! daleč, daleč od dosega posute, trepetajoče,
večne zvezde.

(1865–66)

Korpus na pohodu

Z rojem sovražnikov pred seboj,
med posameznimi streli tu in tam, ki udarjajo kot bič,
in pretrganim grmenjem,
gomazeča vojska hiti naprej in naprej, strnjene brigade
spešijo naprej,
motno svetlikajoči se možje, ko se s prahom prekrti mučijo
pod žgočim soncem,
v kolonah se dvigajo in padajo na grbinasta tla,
pomešani z artilerijo – kolesa brnijo, konji se znojijo,
ko vojaški korpus napreduje.

(1865–66)

Pridi s polja, oče

Pridi s polja, oče, tu je pismo našega Petra,
pridi na hišni prag, mati, prispelo je pismo tvojega
ljubega sina.

Glej, jesen je,
glej, kje so drevesa bolj zelena, rumena in rdeča
in ohajske vasi hladne in mile z listi, ki drhtijo v blaženem
vetru,

kjer zrela jabolka krasijo vrtove in grozdje mrežaste trte
(ali čutiš vonj grozdja s trt?
mar vonjaš ajdo, nad katero so čebele nedavno brenčale?)

Predvsem pa glej nebo, tako mirno in prozorno po dežju,
s čudovitimi oblaki,
tudi spodaj, vse mirno, vse polno življenja in lepote, še
kmetija se lepo razvija.

Doli na polju vse dobro uspeva,
vendar – pridi z dela, oče, odzovi se na hčerkin klic,
ti, mati, pa pridi na hišni prag, nemudoma pridi.

In ona hiti, kakor hitro le more, z neko slutnjo, tresočih
korakov,
ne pomudi se niti toliko, da bi si uredila lase ali popravila
ruto.

Hitro odpri kuverto,
o, to ni pisava našega sina, vendar – podpisano je njegovo ime,
o, neznana roka piše za našega ljubega sina, O uboga materina
duša!

Vse se vrtil in črno blešči okrog nje, sem ter tja ujame le
najvažnejše besede,
pretrgane stavke »od strela zadet v prsi, spopad konjenice,
odpeljan v bolnišnico,
trenutno kaže slabo, vendar bo kmalu boljše.«

Ah, le eno postavo zdaj vidim,
med vsem bogastvom in izobiljem Ohija z vsemi njegovimi
kmetijami in mesti,
bledo bela v obraz, otopela ter na moč slabotna
sloni na podboju vrat.

Ne žaluj tako, draga mati (med ihtenjem govori pravkar odrasla
hči,
male sestre se gnetejo okoli, prestrašene in brez besed),
glej, najdražja mati, pismo pravi, da bo Petru kmalu bolje.

Žal, ubogemu fantu nikoli ne bo bolje (mogoče mu niti ni treba
biti bolje, ta pogumna in preprosta duša),
medtem ko stojijo na pragu, je on že mrtev,
njihov edinec je mrtev.

Vendar – mati mora ozdraveti,
njeno shuššano telo, v črno odeto,
podnevi – njeni obroki nedotaknjeni, ponoči – nemirno spanje
in pogosto prebujanje,
opolnoči se zbudi, objokuje in hrepeni z globokim hrepenenjem,
o, ko bi se lahko neopazno umaknila, tiho pobegnila življenju
in odšla,
da bi mu sledila, ga poiskala in bila z njim, s svojim
ljubim mrtvim sinom.

(1865)

Bobnajte! Bobnajte! Bobni!

Bobnajte! Bobnajte! Bobni! – trobentajte! Trobente! Trobentajte!

Skozi okna – skozi vrata – prodrite kot neusmiljeno nasilje,

v posvečeno cerkev in razženite shod,

v šolo, kjer se dijak uči;

ne pustite ženina pri miru – nobene sreče ne sme zdaj užiti

s svojo nevesto,

niti miroljubnemu kmetu, ki orje svoje polje ali pobira

dračje, nobenega miru,

tako kruto donite in razbijajte, vi bobni – tako rezko

trobentajte, ve trobente.

Bobnajte! Bobnajte! Bobni! – trobentajte! Trobente! Trobentajte!

Čez mestni promet – čez trušč avtomobilskih koles na

cestah;

so zvečer postelje v hišah pripravljene za spanje? – nobeden

ne sme spati v teh posteljah,

nobene prekupčevalske kupčije čez dan – nobenih mešetarjev

ali špekulantov – bodo nadaljevali?

Bodo govorci še govorili? Bo pevec poskušal zapeti?

Bo odvetnik še vstal na sodišču in pred sodnikom zagovarjal

svoj primer?

Zato še hitreje, še močnejše udarite, vi bobni – in ve

trobente, še bolj divje trobite!

Bobnajte! Bobnajte! Bobni! – trobentajte! Trobente! Trobentajte!

Ne sprejmite nobenih pogajanj – nobena grožnja naj vas

ne ustavi,

ne ozirajte se na bojazljivce – ne menite se za jokavega

in prosečega,

naj vam ne bo mar starec, ki obupano roti mladeniča,

naj se ne sliši otrokov glas niti materine prošnje,

s svojim zvokom stresite celo mrtve, ki ležijo in čakajo

na mrliški voz,

tako močno udarjajte, o strašni bobni – tako glasno,

ve trobente, trobentajte.

(1861)

Zbogom, moja Domišljija

Zbogom, moja Domišljija!

Zbogom, draga sopotnica, draga ljubezen!

Odhajam proč, ne vem, kam,

niti kakšni usodi nasproti in ali te bom sploh še kdaj srečal,

zato – zbogom, moja Domišljija.

Zdaj na koncu – naj za trenutek se ozrem nazaj;

počasnejše, šibkejše tiktakanje ure čutim v sebi,

smrt, zmračitev in takoj zatem srce preneha biti.

Dolgo sva živela, se skupaj veselila in ljubkovala;

prečudovito! – zdaj ločitev – zbogom moja Domišljija.

Vendar, naj ne bom prenagel,

resnično dolgo skupaj sva živela, skupaj spala in se očiščevala,

zares sva spojila se drug z drugim;

torej – če umreva, umreva skupaj (da, ostala bova eno),

če bova kamorkoli šla, skupaj bova šla, da naju skupaj

doleti, karkoli že,

mogoče bi bilo bolje, ko bi odšla in poklepeta ter se česa

naučila,

mogoče pa si ti tista, ki me vodi v resnično poezijo

(kdo ve?),

mogoče si v resnici ti tista smrtna vrata, vrteča se in

pogubna – torej, zdaj dokončno,

zbogom – in živela! moja Domišljija.

(1891)

To gnojilo

1

Kjer sem se čutil najbolj varnega, me je nekaj prestrašilo,
umikam se tihim gozdovom, ki sem jih ljubil,
ne bom šel na sprehod čez pašnike,
ne slekel obleke, da bi se združil s svojim ljubimcem –
morjem,
svojega mesa ne bom položil na zemljo niti na drugo meso,
da bi me poživilo.

O, kako je mogoče, da se Zemlji ne zagnusi?
Kako morete dehteti, ve pomladanske rastline?
Kako si sploh zdravilen, ti sok zelišč, korenin, sadovnjakov,
žita?

Mar ne polagajo venomer gnilih trupel vate?
Mar niso vse celine čez in čez od trpke smrti zorane?
Kam si se znebila vseh svojih mrličev?
Pijancev in požeruhov toliko generacij?
Kam si odlila vso smrdečo tekočino in meso?
Ničesar od tega danes ne vidim na tebi, ali pa se morda
motim;
s plugom bom zaoral brazdo, v zemljo bom zasadil lopato
in jo obrnil,
prepričan sem, da bom razgalil nekaj pokvarjenega mesa.

2

Poglej to gnojilo! Dobro si ga oglej!
Morebiti je bil vsak črv nekoč delček bolne osebe – –
še glej!
Pomladna trava prekriva prerije,
fižol poganja neslišno skozi prst v vrtu,
občutljivo čebulno stebelce prodira kvišku,
jabolčni popki se zgrinjajo na jablanovih vejah,
pšenica z bledim obrazom vstaja iz grobov,
vrba in murva se prebujata v barvah,
ptičji samci žvrgolijo jutra in večere, medtem ko samice
sedijo na njihovih gnezdh,

piščančki lezejo iz jajčnih lupinic,
mladiči se kotijo, teliček pride iz krave in žrebiček iz
kobile,
z griča zvesto poganjajo temno zeleni krompirjevi listi,
poleg njih se dvigajo rumena koruzna stebela,
španski bezeg cveti na vrtnih vratih,
poletna rast je nedolžna in vzvišena nad vsemi tistimi
plastmi grenke smrti.

Kakšna kemija!

Da vetrovi resnično niso kužni,
da to ni nobena prevara, ta prozorna umita zelenina morja,
ki je tako zaljubljena vame,
da ji lahko brezskrbno prepustim celo svoje golo telo,
da ga liže s svojimi jeziki,
da me ne bo ogrozila z vročinami, ki so se nastanile v njej,
da je vse tako čisto od vekomaj do vekomaj,
da se hladen požirek iz vodnjaka tako prileže,
da so borovnice tako dišeče in sočne,
da noben jablanov sadež, nobena pomaranča, melona, breskev
ali sliva, niti grozdje, da me noben od teh plodov ne bo
zastrupil,
da ne zbolim za nobeno boleznijo, ko ležem v travo,
čeprav verjetno vsaka travna bilka poganja iz tega, kar je
bilo nekoč nalezljiva bolezen.

Zdaj sem prestrašen ob Zemlji, tako mirni in potrpežljivi,
iz take pokvarjenosti rojeva tako sladke stvari,
brezmadežna in neškodljiva se vrti okrog svoje osi s tako
neskončno vrsto bolnih trupel,
iz uparjenega smradu destilira tako dišeče vetrove,
s tako nezavednim pogledom vsako leto obnavlja obilne in
sijajne žetve,
ljudem daje tako božanske potrebščine in nazadnje prejme
take ostanke.

(1856)

Pepel vojakov

Pepel vojakov, južnjakov ali severnjakov,
ko gledam v preteklost, mrmraje si pesem v mislih,
vojna znova obuja v mojih čutih vaše oblike,
in znova uspeh armad.

Neslišno, kot meglice in hlapi,
se dvigajo iz svojih grobov v jarkih,
s pokopališč širom po Virginiji in Tennesiju,
z vsake točke na zemljevidu z nešteti grobov,
kot oblaki v rojih prihajajo, v mirijadah, v vrstah po dva,
tri ali eden,
in se tiho zbirajo okrog mene.

O trobentači, nobene note zdaj ne zaigrajte,
ne na čelu moje konjenice, ki paradira na iskrih konjih,
s pripasanimi in lesketajočimi se sabljami ter karabinkami
na svojih stegnih (o moji neustrašni jezdec!
Moji čedni jezdec! zagorelih obrazov! kakšno življenje,
kakšna sreča in ponos
v vsem vašem tveganju).

Niti vi, bobnarji, niti za jutranjo budnico,
niti za preplah v taboru, celo ne za pridušen ritem pogreba,
tokrat ničesar od vas, bobnarji, ki nosite moje vojaške
bobne.

Toda ne glede na vse to in bogastvo trga ter prenatrpano
promenado,
ki poraja tovariše tesno krog mene, drugim nevidne in brez
glasu,
mrtvi znova dobijo pogum in oživijo, dvignejo se prah in
ruševine,
jaz pojem to pesem svoje tihe duše v imenu vseh padlih
vojakov.

Obrazi tako blede, čudovitih oči in na moč očarljivi,
še tesneje skupaj stopite,
pomaknite se bliže, vendar ne govorite.

Neštete prikazni izginejo
drugim nevidni postanejo odslej moji spremljevalci,
vedno sledite – ne zapustite me, dokler bom živ!

Ljubka so cvetoča lica živečih, ljubki so zvoki glasbe,
ki igrajo,
toda kako, o kako so ljubki mrtvi s svojimi tihimi očmi.

Najdražji tovariši, vse je končano in daleč,
toda ljubezni ni konec – in kakšne ljubezni, o tovariši!
Dišave se z bojnih polj dvigajoče, iz smradu se porajajoče.

Zato odišavi mojo pesem, o ljubezen, nesmrtna ljubezen,
da skopam spomine na vse mrtve vojake,
da jih zavijem v prt in balzamiram, da jih vse obdam
z nežnim ponosom.

Vse dišave – naj bodo vse zdravilne,
naj se ta pepel hrani in razvija,
o ljubezen, reši vse, oplodi vse s poslednjo kemijo.

Daj mi neizčrpnosti, da bom studenec,
da bom povsod, kamor bom šel, kot vlažna celoletna rosa,
izhlapeval ljubezen,
za pepel vseh padlih vojakov, Severa ali Juga.

(1865)

Ko sem neko noč bedel na bojišču

(1866)

Ko sem neko noč bedel na bojišču,
ko si ti, moj sin in tovariš, padel poleg mene tistega dne,
zadoščal je en sam pogled, ki so ga tvoje ljube oči vrnile s pogledom,
ki ga ne bom nikoli pozabil,
en sam dotik tvoje roke, o fant, ko si ležal na zemlji,
nato sem pohitel naprej v boj, v noč trajajočo bitko,
dokler si nisem pozno ponoči, v trenutku zatišja, nazadnje utrl pot do
tebe

in našel tvoje mrtvo telo tako hladno, ljubi tovariš, tvoje telo, sin,
vračajočih poljubov (nikoli več na Zemlji vračajočih),
tvoj obraz, razgaljen v siju zvezd, nenavaden prizor, mrzlo pihljajoč,
mirni nočni veter,
dolgo sem stal tam in bedel, mračno se je razprostiralo bojno polje
krog mene,
čudovita in sladka nespečnost tam v dišeči tihi noči,
toda nobena solza ni pritekla, še dolgega vzdihla ni bilo, dolgo, dolgo
sem strmel,
nato sem poleg tebe sedel na zemlji in nekoliko upognjen z rokami
podpiral brado,
preživljal blažene ure, nesmrtnine in skrivnostne ure s teboj, najdražji
tovariš – nobene solze, nobene besede,
budnost tišine, ljubezni in smrti, budnost zate, moj sin in vojak,
ko so zatem zvezde zbledele, so nove na vzhodu nebo osvojile,
poslednje bedenje nad teboj, pogumni fant (nisem te mogel rešiti, nagla
je bila tvoja smrt,
zvesto sem te ljubil in zate skrbel, prepričan sem, da se bova spet
srečala),
dokler nisem ob zadnjem obotavljanju teme, resnično tik preden napoči
zora,
pokril svojega prijatelja z njegovo odejo, dobro ovil njegovo telo,
skrbno spodvil odejo in jo pazljivo zavihal čez glavo ter pod nogami,
in nato sem tam, kopajoč se v vzhajajočem soncu, položil svojega
sina v zasilno izkopen grob
ter s tem končal svoje čudno bedenje, bedenje noči in mračnega
bojišča,
bedenje za telo vračajočih poljubov (nikoli več na Zemlji vračajočih),
bedenje za naglo ubitega tovariša, bedenje, ki ga ne bom nikoli
pozabil, kako sem, ko se je začelo svetlikati,
vstal s hladne zemlje in skrbno zavil svojega vojaka v njegovo
odejo,
ter ga nato pokopal, kjer je padel.
(1865)

Prevedel: Uroš Mozetič

Uroš Mozetič

Kakšna bo (slovenska) usoda Walta Whitmana?

»Najiminitnejši pesnik komaj pozna neznatnost ali vsakdanjost. V katerokoli stvar, ki je do tega trenutka veljala za nepomembno, dihanje, že se le-ta razmahne v veličastnost in živahnost vesolja. Pesnik je prerok ... je posebnost ... v sebi je popolen ... drugi sicer niso nič slabši, le ne vidijo vsega kar on. Prav tako on ne poje iz zbora ... ne meni se za pravila ... on sam jih postavlja. Pesnik je oko ljudstva. Kdo razume čudno skrivnost vida? Drugi čuti se med seboj dopolnjujejo, medtem ko je vid, ločen od drugih, sam sebi zadosten in deluje kot spoznavni znak duhovnega sveta. En sam njegov odblesk osmeši vsa človekova odkritja, vsa glasbila in vse knjige sveta ter vsakršno umovanje. Kaj je nenavadno? kaj je neverjetno? kaj je nemogoče ali neutemeljeno ali nejasno? potem, ko si enkrat razklenil breskvino koščico in njeni notranjosti tako kot sončnemu zahodu prisluhnil od daleč in blizu, in ko si vse to usmeril, da je z naelektreno sladkostjo vstopilo vate, počasi in v vrsti, brez zmede ali prerivanja ali mečkanja.«

To je odlomek pregovora, s katerim je Walt Whitman leta 1855 pospremil v svet prvo izdajo Travnih bilk. Takrat že šestintridesetletni pesnik (1), ki si je čez noč pridobil veliko oboževalcev in prav tako nemalo nasprotnikov, je v zvezi s svojim relativno poznim prihodom na pesniški oder v nekem intervjuju novinarjem izjavil, da človek šele po petintridesetem letu starosti doseže tako stopnjo zrelosti, da lahko ustvarja res umetniško vrhunska dela (2). Misel, ki na prvi pogled deluje kot samohvala, postane tehtna in opravičljiva, brž ko osvojimo podrobnejši vpogled v pesnikov opus in s tem začnemo razumevati Whitmanov način življenja, ki s svojo kontemplativno, predvsem pa naravno in asketsko podobo, mogoče ne pomeni nič novega kakšnemu indijskemu guruju ali že aklimatiziranemu puščavniku, pa zato toliko bolj izstopa iz pesniških-literarnih krogov tistega časa. Za te je bilo namreč značilno, da so v nasprotju v Whitmanom videli edini možni izhod iz družbenega oz. življenjskega primeža v bohemi.

Seveda pa je Whitmanovo prepričanje o »minimalni pesniški starosti« možno in opravičljivo le v specifično whitmanovskemu konceptu pojmovanja npravstvenih in umetnostnih zakonov, saj vsi vemo, kakšna dela so nam zapustili npr. Lautreamont, Laforgue, Trakl, Wolker pa pri nas Murn, Kette, Kosovel in še mnogo drugih, ki bi skoraj vsi morali začeti pisati več let po svoji smrti, če bi se hoteli držati Whitmanovega načela.

Kot že rečeno, so se v drugi polovici 19. stoletja zlasti zahodnoevropski umetniki vdajali bohemskemu načinu življenja, kar se je močno odražalo v njihovih delih – poeziji, če ostanemo pri tej zvrsti. S tem v zvezi si vzemimo kot primer Baude-

lairovo zbirko Cvetje zla in jo postavimo ob bok Whitmanovim Travnim bilkam. Primerjava ne bo nasilna, če upoštevamo, da je prva zbirka izšla le dve leti za drugo. Že skoraj na prvi pogled lahko ugotovimo, kako se Baudelairova in Whitmanova poezija razlikujeta druga od druge. Vse to je še toliko bolj zanimivo, ker sta si naslova zbirk v določenem oziru celo podobna, s to razliko, da Baudelairov vsebuje nekakšen »kvalifikator rož«, medtem ko »bilke« o tem molčijo. Tudi ko beremo dalje, ne potrebujemo mnogo vzporednic, da ugotovimo, kako si pesmi enega in drugega avtorja v svoji refleksijsko-razpoloženski izkušnji skoraj polarno stojijo nasproti.

Hkrati lahko poleg čisto estetsko-filozofskih medsebojnih razlikovanj obeh umetnikov ugledamo še tisto (pogosto spregledano) zakulisje pesnjenja, ki pijanega Baudelaira morbidno vodi v prenočevanje v občestnem kanalu, iz katerega zjutraj vstane še bolj naveličan življenja kot prejšnji dan. Whitmana pa s kozmično modrostjo ožarjenega na dišeče livade pod jasno zvezdno nebo, ki mu z novim dnevom vlije še več moči in zanosa v uživanje vsega tistega, kar ga obdaja. Njuna poezija je jasna odslikava njune izvenliterarne dejavnosti. Oba vzpostavljata popolni dialog med eksistenco pesniškega subjekta in njegovim produktom, ali z drugimi besedami, oba pišeta tako, kot živita, in obratno. Morda je po tej plati edina razlika med njima v tem, da Baudelaire piše, ker ne ve početi nič drugega, Whitman pa zato, ker počne vse drugo.

Da ne bi tole izzvenelo preveč pozitivistično, naj povem, da se ustavljam ob takih navideznih obrobnostih iz čisto preprostega razloga, ker predpostavljam, da je za popolnejše dojetje Whitmanove poezije potrebno poznavanje določenih okoliščin iz njegovega življenja, ki so v precejšnji meri vplivale na ta ali oni pesnikov umetniški korak. S strani kritike in bralstva dvajsetega stoletja bi omenjeno dejstvo, namreč pomembnost informiranja o ozadju nekega procesa ustvarjanja, ne pa zgolj vrednotenja umetniškega objekta samega na sebi, naletelo po vsej pravici na močan odpor. Vendar pa je kritika morala, to lahko z gotovostjo rečem, v Whitmanovem primeru narediti izjemo. Še več, na trenutke je bila in je primorana priznati, da veliki »kondor« ameriškega pesništva vseh časov izvablja iz občinstva vzklike začudenja in občudovanja.

Vrnimo se k predgovoru Travnih bilk. Pesnik se z njimi prvič predstavlja be-roči Ameriki, zato hoče v nagovoru čimbolj jasno in jedrnato podati svoja gledanja na poezijo in vlogo ter pomen pesnika kot narodovega duhovnega vodjo. Pomembno je to, da gre za vzajemno delovanje: narod se mora afirmirati le prek svojega predstavnika-barda, isto velja za slednjega, ki v osamljeni govorici brez trdne povezanosti z ljudstvom izgubi svoj smisel oz. funkcijo instrumenta človekove misli. Poleg tega Whitman meni, da si pravi pesniški mojster ne prizadeva, da bi svoje verze prelil s takšno originalnostjo idej ali eleganco stila, ki bi razprostrla med njim (pesnikom) in bralcem neprosojno zaveso. Pač pa bo naravnost povedal, kar ima povedati: »Ti (bralec) boš stal poleg mene in skupaj bova zrla v ogledalo.« (3)

Istočasno se v Angliji pri Wordsworthu, Coleridgeu, Byronu in drugih pesnikih pojavijo zelo podobne tendence v zvezi z nalogo ali programom poezije in pesnika kot njenim medijem. Značilne poteze romantike, ki se jih Whitman v toku pisanja še zdaleč ne skuša znebiti, prav nasprotno, vseskozi gradi na tem, da bi po-

ezija stala na trdnih tleh, ko bi se on s patetičnim zanosom vzdignil in z višav povzval nazaj k naravi. Pač svojevrsten paradoks.

Moram poudariti, da me ne zanima kakršnakoli siže bodi namenskost ali poučnost Whitmanove poezije kot same po sebi, temveč v povezavi s tistimi razlogi, ki pesnikovo delo iz dneva v dan bolj etiketirajo kot »muzejski eksponat«, kar pomeni, da se nagiba k tistim velikim klasičnim umetninam svetovne literature, za katere velja, kot je nekoč pripomnil Mark Twain, da si vsak med nami želi, da bi jih prebral, vendar jih nihče več ne vzame v roke. Vtis o pojemanju aktualnosti pesnikovega sporočila že nekaj časa ni plod kakšne statistične raziskave o stopnji priljubljenosti (in s tem berljivosti) določenih pisateljev, ampak je bolj subjektivne narave. (4) Poleg tega si ne znam pojasniti dejstva, da se od leta 1962, ko je v zbirki Kondor izšlo na borih devetdesetih straneh prevedenih nekaj »po splošni sodbi najpomembnejših pesmi« (kot jih označuje prevajalec Peter Levec) iz Travnih bilk, ni pojavila niti ena sama pesem iz tega cikla v kateri od revij ali kako drugače. Ob tem je treba povedati, da celotni Whitmanov pesniški opus obsega prek štiristo strani. (5) Prav tako ne kaže, da bi imele slovenske založbe v mislih skorajšnji ponatis (morda razširjen) Kondorjevih Travnih bilk (če se motim, prošim kompetentnejše tovariše urednike, da me, v primeru, da to berejo, popravijo in da ne zamerijo drznosti mojih obtožb slovenskega knjigotrštva, pač pa naj vse skupaj vzamejo kot nedolžno agitacijo, ki bi rada pospešila (ponovno) »vstajenje« Walta Whitmana v slovenskem prostoru).

Dejstvu, da Whitman drsi v pozabo ali vsaj, da so v knjižnicah police z njegovimi knjigami in knjigami o njem skoraj nedotaknjene, gre pripisati več razlogov. Prvi tak razlog bi lahko tičal v neizmernem optimizmu in bohotnosti, ki v celoti izžarevata iz poezije in ki pomenita za današnji (in tudi Whitmanov) čas s stališča pisateljevega temperamenta kometsko redek pojav. Če spet gremo v devetnajsto stoletje in si izposodimo vedno pripravnega Baudelaira, bomo vzdrgetali v hladni zoni, s katero nas oblije pesnikov izraz. Na drugi strani nas bo Whitman skušal ogreti s prijaznostjo življenja, narave in ljubezni do človeka in nas predvsem opominjal, da ne stojimo pred artistično dognano vpeto formulacijo, temveč pred ogledalom: »Kdorkoli vzame v roke mojo knjigo, vzame človeka.« (6)

Poskusimo namesto človeka v to maksimo vstaviti pojma: narava, bog. Posledica enačbe nam kaže, da Whitman pravzaprav figuralično ponavlja in razvija Spinozin izrek »deus sive natura« in si tako nehote nadeva filozofsko mistična oblačila s spretno všitim panteističnim vzorcem, čeprav sam pesnik tega verjetno ne želi.

Prav tako ne bi pretiravali, če ga imenujemo prerok nove civilizacije, božji poslanec na Zemlji, ki v pesmi Njemu, ki je bil križan odkrito koketira s Kristusom in mu zatrjuje, kako ga on (Whitman) od vseh najboljše razume, češ, saj imata vendar isto, skupno misijo na tem svetu.

Po vsem tem bo marsikdo pomislil, da bi Whitmanova prekipevajoča strast do življenja morala pravzaprav pritegniti modernega bralca, namesto da ga odteguje. Poglavitni vzrok bi bilo mogoče najti v realnem območju življenjskih izkušenj modernega bralca, pred katerim Whitmanov spev zadobiva naravo utopičnosti, tu in tam celo nekakšne zablodelosti. Skratka, pesnikova resnica se do take mere razlikuje od bralčeve, da le-ta ostaja neprizadet. Mimogrede lahko povem, da med posameznimi profesorji ameriške književnosti velja intuitivno pravilo, da ti-

sti med njimi, ki niso sposobni v sebi vzbuditi vsaj približnega whitmanovskega razpoloženja, raje ne predavajo o njem.

Drugi tak razlog, tesno povezan s prvim, je dejstvo, da Whitmanove Amerike ni več, nas pa lahko kmalu vznemiri pesnikova t. i. politična angažiranost, s tem v zvezi sem ter tja utilitaristično programirani ciklusi pesmi in neredko moraliziranje z didaktičnostjo, vse skupaj prežeto s patetično retoriko in domoljubjem. Težko bi v zgodovini umetnosti našli pesnika, ki je svoji domovini v čast zapel toliko in take hvale kot Walt Whitman. Če dosledno zanikamo ta podatek, dobimo definicijo realnega stanja-odnosa med politiko in umetnostjo v sodobnem svetu. Kdo se bo danes, pesnik ali človek, ozrl okrog sebe z radostjo, kakršna se je lesketala v Whitmanovih očeh, in zapel odo sočloveku ali državi?

Raje se bo ozrl v gnevu, kot bi dejal John Osborne; iz tega sledi, da je verjetnejše, da se bo literarni izraz absurda ali gnusa do sveta razlil po žilah modernega človeka, kot Whitmanova neizmerna ljubezen do sveta. Pod politično angažiranostjo si pri njem ne smemo misliti korumpiranega ali fanatičnega zagovornika nekega državnega političnega sistema. Demokracija je bila v tistem času v Ameriki v cvetu razvoja, kultura in umetnost sta se razvijali z neustavljivo naglico in še nekaj je bilo, česar danes skoraj ni več najti – narava je bila še nedotaknjena. Torej, mlada dežela z vsemi svojimi naravnimi bogastvi in napredka željnimi ljudmi. Vse to je obetalo megalomanski razmah v materialnem in duhovnem smislu. Je torej, upoštevaje vse te okoliščine, Whitmanova navezanost na domovino in njeno opevanje, še vedno tako osupljivo in obsojanja vredno? In poleg tega, če njegova pripadnost ni omejena le na npr. narod, jezik ali rodni kraj, kar ne bi bilo nič nenačnega, ampak tudi na ljudi, ki vodijo in usmerjajo razvoj dežele, torej ljudi, ki predstavljajo politični vrh, za te pa vemo, v kakšnih odnosih so z umetnostjo, ki hoče biti avtonomna.

Navkljub vsemu blišču ameriške demokracije, pa je tudi Whitman moral kdaj pa kdaj zamižati na eno, če ne kar na obe očesi. To se je dogajalo posebno v obdobju, ko je moral poslušati neljube kritike na račun Travnih bilk. Veliko se govori o tem, s kakšnim nasprotovanjem je bila ta zbirka sprejeta in s kakšnimi vsemogočimi vzdevki so obkladali pesnika, vendar ko gledam v kronološko razpredelnico njegovega življenja, lahko izračunam, da so od prve izdaje leta 1855 pa do Whitmanove smrti 1892. leta kar osemkrat ponatisnili Travnje bilke. (7) Mar bi se to res lahko zgodilo, če bi bila kritika in občinstvo tako uničujoča, kot se na splošno govori in piše? (8) Res da je pesnik slišal precej očitkov v zvezi s pesmimi s (homo)-seksualno tematiko (predvsem ciklus Kolmež) in še to le v nekaterih predelih Amerike, vendar je bilo to tudi pričakovati. V Angliji so še 73 let kasneje, ko je D. H. Lawrence poskušal s Ljubimcem Lady Chatterley streti spolne tabuje, drastično reagirali na takšen poskus pohujšanja s prepovedjo romana.

Da je možno spraviti skupaj veliko umetnino v spomin državnika, je dokaz pesem Ko je nedavno pred hišo cvetel španski bezeg, ki jo je pesnik napisal v svojem globokem žalovanju za umorjenim predsednikom Lincolnom. Pesem je izšla leta 1865 skupaj s ciklusom vojnih pesmi Udarci na boben. Štiriletna državljanska vojna, v kateri je kot bolničar aktivno sodeloval na strani pravičnejšega Severa, mu je vtisnila globok pečat. Če pesmi obravnavamo ločeno od družbenega konteksta, lahko na nas delujejo kot umetniško osiromašene bojne parole, vzkliki ter

ponekod nemoč in obup nad človeško neumnostjo, ki pretaka nedolžno kri. Naj spet navežem, ravno ob primerih, kot so Udarci na boben, na problem aktualnosti Whitmanove poezije v današnjem času. Zdi se, da bodo take vojne reminiscence za modernega človeka, razsmišljenega v sebi in svetu, ne le dolgočasne in nezadovoljive, temveč tudi banalne.

Nemogoče je na nekaj straneh podati zadovoljivo oznako oz. osvetlitev temeljnih pomislekov, s katerimi se današnji bralec srečuje pri branju pesmi Walta Whitmana, še posebno, ker je bilo o njem do danes napisanih izjemno veliko knjig. O njem so pisali tako slavni pesniki (George Santayana, Ezra Pound, T. S. Eliot, William C. Williams in še mnogi drugi) kot številni ugledni angloameriški kritiki. Nekateri se poglobljajo v to, kaj jim Whitman osebno pomeni oz. kakšen je bil njegov vpliv na njihovo pisanje, drugi poskušajo definirati njegov pomen za Ameriko v pluralističnem obsegu, tretji spet se trudijo z metodo psihoanalize prodreti v najgloblje in nezavedne motive pesnikovega ustvarjanja predvsem s podarkom na tolikokrat spornem seksualnem momentu, torej, vsak skuša s pomočjo tiste dimenzije, ki se mu zdi najpovednejša o umetnikovem ustvarjalnem procesu, orisati pravo podobo tega velikana ameriške literarne tradicije. Hkrati pa je tako množično kritiško zanimanje zanj neke vrste dokaz, da beseda Walta Whitmana še vedno ohranja del prvotne svežine. Da pa se nas bo dotaknila na pravem mestu, moramo biti pripravljeni zazreti se globoko v pesnikove oči, ki govorijo resnico človeštva.

OPOMBE

1. W. Whitman je bil rojen 31. maja, 1819, West Hills, Long Island. Umrli je 26. marca 1892. leta v Camden, New Jersey.
2. Cf. Roger Asselineau: *The Evolution of Walt Whitman*. Cambridge, Massachusetts 1960, p.2 ff.
3. Cf. Preface to 1855 Edition of *Leaves of Grass*, v: *Complete Poetry and Selected Prose*. Cambridge, Massachusetts 1959, p. 418.
4. Do tega sem prišel predvsem v pogovorih s kolegi o tem, kako pogosto prebirajo poezijo W. W. Čeprav se nekateri med njimi ukvarjajo z literaturo tudi bolj »profesionalno«, mi je njihova nezainteresiranost za t. i. »pionirja modernega verza« zbudila na moč veliko začudenje.
5. Podatek po: *Complete Poetry and Selected Prose*. Cambridge, Massachusetts 1959.
6. Za to osrednjo Whitmanovo maksimo nekateri kritiki (zlasti francoski) pravijo, da se v skoraj dosledni obliki pojavlja tudi v Montaignovih Esejih.
7. To je bilo v letih: 1856, 1860, 1867, 1871, 1875, 1881, 1888 in 1892.
8. Med drugimi tudi Peter Levec v Kondorju (1962) na straneh 101 in 107.

Šola kreativnega pisanja

Pogovor z Josephom Hellerjem

Joseph Heller se je rodil maja 1923 v New Yorku. Po srednji šoli, ki jo je končal 1941., se je prijavil k US Air Force in med vojno kot pilot bombnika opravil šestdeset bojnih poletov. Po vojni je študiral na New York University, Columbia University, leto dni – kot Fulbrightov štipendist – v Oxfordu. Po vrnitvi iz Evrope je poučeval na Pennsylvania State University, služboval v propagandnih oddelkih revij Time, Look in McCall's. Po osmih letih pisanja je leta 1961 izdal prvi roman – Catch-22, kasneje odrsko delo We Bombed in New Haven (1968) in še dva romana: Something Happened (1974) in Good as Gold (1979). Zapis, ki sledi, je delno skrajšani intervju z avtorjem, nastal pozimi 1974. Spraševal je eden od urednikov The Paris Review, George Plimpton.

HELLER: Leta 1962 sem sedel na terasi hiše na Fire Islandu. Bil sem prestrašen. Zaskrbljen, ker me posel, ki sem ga opravljal – pisanje propagandnih sporočil – ni več zanimal. Catch-22 ni prinašal veliko: prodajal se je zmerno (800 do 2000 izvodov tedensko), vendar pa nikakor ni našel poti na New York Timesov seznam bestsellerjev. Imel sem ženo in dva otroka. Brez ideje za naslednjo knjigo. Čakal sem, da se kaj zgodi(!). Moje pisanje se začinja čudno – brez določene teme ali osebe. Začnem s stavkom, ki ni zavestno pripravljen. Največkrat se ne zgodi nič: stavek, ki mi pride na misel, ne vodi k drugemu, včasih pa pripelje do naslednjih trideset, kjer se stvar ustavi. Dead end.

Na terasi sem bil sam. Med premišljanjem mi je prišel na misel stavek: »V pisarni, kjer delam, so štirje ljudje, ki se jih bojim. Vsak od njih se boji petih drugih.« V trenutku se je prikazala gora možnosti – izbira oseb, stil, s strahom ali nevarnostjo obarvano razpoloženje. V prvi uri (dokler me ni nekdo zmotil) sem poznal začetek, konec, večino sredice, celotno podobo tistega »nekaj«, ki se bo zgodilo.

Pravzaprav sem se kasneje odločil za drugačen uvod z drugačnim prvim stavkom (»Če vidim zaprta vrata, postanem živčen.«), originalni stavek, ki je spočel vse ostalo, pa sem porabil na začetku drugega dela.

Je bilo podobno tudi s Kavljem?

HELLER: Približno. Ležal sem v postelji mojega manhattanskega stanovanja, ko me je nenadoma zadel stavek: »Bila je ljubezen na prvi pogled. Ko je prvič videl duhovnika, se je Nekdo blazno zaljubil vanj.« Duhovnik ni moral nujno biti vojaški, lahko bi bil jetniški duhoven. Takoj ko je bil dosegljiv prvi stavek, se mi je knjiga začela razločno razpredati: vse sem domislil nekako v uri in pol. Tako me je razburilo, da sem storil tisto, kar pravi obrabljena fraza – skočil sem iz postelje in začel hoditi gor in dol po sobi. Naslednje jutro sem odšel v službo in tam na roko napisal prvo poglavje. Še pred koncem tedna sem poglavje natipkal in poslal svojemu zastopniku. K drugemu poglavju sem se spravil leto kasneje.

Kako bi razložili to nenavadno početje?

HELLER: Ne razumem delovanja imaginacije, čeprav vem, da mi je bila podeljena. Mislim, da ideje visijo v zraku in si me izberejo za tistega, ki naj si jih izbere. Ideje pridejo, ne izmišljam si jih; izsvetlijo se skozi nekakšno nadzorovano dnevno sanjarjenje.

Pridejo z začetnimi vrsticami tudi zadnje?

HELLER: Za *Something Happened* sem imel zaključni stavek še preden sem začel z delom. Bil je »Jaz sem krava.« Šest let sem mislil, da je dober, potem pa sem ga zavrzel. Nekaj časa se je pač zdel v redu, poleg tega pa – ne morem začeti, dokler nimam v glavi tudi zadnjega stavka.

Ko imate enkrat prvo (in zaključno) misel, kaj odloča o nadaljevanju?

HELLER: Mislim, da se pisci nezavedno približujejo tistemu, o čemer mislijo, da lahko naredijo, ubesedijo. Romana, ki sem se ju odločil napisati – *Catch-22* in *Something Happened* – sem napisal z občutkom, da zmorem obvladati izbrano temo in metodo, ki je zanjo potrebna. Z določenimi sposobnostmi sem obdarjen: lahko sem zabaven – po pol strani naenkrat, včasih celo več, seveda pa nočem izživati in se siliti biti zabaven deset strani. Zabaven sem lahko na različne načine – z ironijo, z dialogom, s farsičnimi situacijami in sem ter tja z epigramom ali aforizmom – vendar pa se nagibam k temu, da bi bil resen. Po drugi plati spet ne morem pisati naravnost, strogo pripovedno. Ne morem opisovati. V Kavlju je zelo malo fizičnih opisov, prav tako v *Something Happened*, kjer Bob Slocum zzna-

va ljudi enodimenzionalno: vse – tudi najbližje, ženo, hčerko, sina – določa njihova **single use**. Ko predstavljajo več kot zgolj eno dimenzijo, ima težave v komuniciranju z njimi.

Se vam ne zdi omejujoče pripovedovati skozi omejeno romaneskno osebo?

HELLER: Vsekakor drži, da bi jaz sam bil nemara mnogo zabavnejši in sploh inteligentnejši z besedami, kakor je Slocum, a sem ga bil prisiljen omejiti. Če bi mu pripisal svoje lastnosti, Bob ne bi delal v tovarni, ampak bi pisal *Catch-22*. Poleg tega postavljeno vprašanje vsiljuje misel, da naj Slocum (s)poroča. Sam – tudi kot avtor – ne mislim, da imam bralcem zapisati nevemžekakšno silno vednost. To bi lahko počeli filozofi ali znanstveniki. Lahko izrazim nekaj, s čimer se lahko strinjate ali ne, ste pa že gotovo slišali. Torej se mi zdi, da gre dober roman razločevati od slabega po estetski kvaliteti avtorjeve občutljivosti, njegovi spretnosti, po njegovi sposobnosti ustvarjanja in komuniciranja, skratka – ne »kaj« ampak »kako«!

Vas presenečajo odzivi na vaše pisanje?

HELLER: Nenehno. Zanašam se na odzive. Pravzaprav ne vem, kaj počnem, dokler ljudje ne preberejo tega, kar sem napisal in mi povedo svoje mnenje. Za *Catch-22* nisem vedel kakšen je vse do treh mesecev po izidu, ko so začeli – ponavadi popolni tujci – prihajati k meni in razpravljati o knjigi. Presenetilo me je, ko se je izkazalo, da so zadeve v Kavljju zelo šaljive. Zdelo se mi je, da sem zabaven, nisem pa pričakoval, da bom prav nasmejal bralce.

Na kakšen način se pogovarjate s prijatelji o tekstu, ki ravno nastaja?

HELLER: Nikoli ne gre za pogovor. Preprosto povejo mi, kaj se jim zdi dobro ali slabo. Ne verjamem zmeraj na besedo; poskušam se čim manj pogovarjati. Pisanje si predstavljam kot zasebno početje . . . veliko tega se pač izcimi iz osebnega prežvekovanja.

Kakšne so najboljše okoliščine za tako vrsto tuhtanja?

HELLER: Biti moram sam. Avtobus je v redu. Ali sprehod s psom. Čiščenje zob je čudovito – še posebej se je izkazalo v času *Catcha*. Ravno pred spanjem imam pogostoma kristalno čisto glavo . . . in takrat se domislim česa, kar potem obdelujem naslednje jutro. Najboljših idej ne najdem prav med pisanjem. Pisanje naj bi bilo iskanje besed za dobre ideje.

O sebi ne mislim kot o naravno obdarjenem piscu – vsaj kar zadeva uporabo jezika. Ne zaupam si. Na vse mogoče načine preverjam vsak stavek, odstavek in končno stran; izbiram besede, ritem . . . obseden sem od ritma, celo stavčnega.

Si ideje beležite?

HELLER: Ko se domislim dobrega stavka, si ga zabeležim na katero od malih kartic, ki jih nosim v denarnici. Kar si zapišem, ni ideja, ampak prav določen stavek načrtovanega teksta. Seveda se besedilo kasneje lahko še spremeni, občasno pa si zapišem tako tekoč stavek, da potem ostane nespremenjen. Kartice shranjujem v predalih. Za *Something Happened* se jih je nabralo za deset centimetrov globine, za *Catch* približno za dolžino škatle za čevlje.

Kaj pa ostali izvori?

HELLER: Veliko pobiram od prijateljev, na primer Mela Brooksa, še posebej od Georga Mandela. Pripovedoval mi je o svojih vojaških izkušnjah, recimo o vojaškem psihiatru, ki ga je spraševal o njegovih sanjah. George si je izmislil, da je v roki držal ribo. Nekaj tega je v 22.

Vplivi od branja?

HELLER: Od časa do časa. V *Something Happened* je stran in pol, ki sem jo napisal v svoji jamesovski fazi ... raba ah?-ov. Ko Slocum razlaga psihiatru, da nima slušnih halucinacij, da pa se mu zdi, da voha iztrebke, psihiater nekajkrat odvrne »Ah?« – kar je seveda iz *Ambasadorjev*.

Se vam zdijo koristni osebni stiki med pisci?

HELLER: Mislim, da se pisatelji ne počutijo lagodno drug med drugim. No, seveda se lahko pogovarjamo kakih pet minut, vendar se mi zdi, da se nočemo zares družiti. Zmeraj gre za mnenje enega pisca o drugem oziroma za to, koliko kdo koga ceni. Opazil sem, da je uvodni gambit v pogovor dveh piscev (in sam ga prav nerad slišim) »Všeč mi je vaše pisanje.« Slišati ga je tako pogosto. Zveni tako blagohotno. Kaj pa, če ogovorjeni še ni napisal ničesar? Nihče se ne bo pogovarjal z njim.

Govorili ste o glasbi, ki da je pomembna takrat, ko pišete?

HELLER: Glasba preglasi zvoke, ki bi me utegnili motiti – kapljajočo pipo, hčer-in rock iz drugega konca stanovanja ali radio z dvorišča. Večinoma poslušam Bacha, njegove korale. Beethoven je OK, izvrsten je, ampak zame je najboljši Bach.

Kako je s stvarmi, ki so povezane s pisateljevanjem?

HELLER: Ne udeležujem se poslovnih ali vljudnostnih kosil, kar pomeni, da ne zvrnem dveh martinijev. To bi sicer pomenilo ubiti popoldan, saj po dveh martinijih namreč lahko le še berem časopis.

Vendar ostane še veliko časa . . .

HELLER: Sem prav skrivnostno počasen pisec. Pravim skrivnostno, ker je to skoraj nerazložljivo. S *Something Happened* nisem začel resno še dve leti po dnevu na terasi na Fire Islandu. Vmes sem začel glasbeno komedijo, scenarij, neko stvar za televizijo – nič hudo resnega. Tudi za *Catch-22* nisem mislil, da bo kaj več kot noveleta. Rok za oddajo rokopisa sem zamudil za štiri ali pet let. Zdelo se mi je, da bo edina knjiga, ki jo bom napisal, zato sem hotel, da jo napišem kar najboljšo. Pravzaprav niti nisem bil prepričan, da bom pisatelj. Ko sem začel s *Kavljem*, sem mislil, da bi pisanje lahko bilo odlično početje za ubijanje časa. Ko sem napisal tretjino knjige in je moj zastopnik pokazal tekst urednikom, sem razmišljal, da če bodo rekli »Ne«, ne bom zadeve niti dokončal. Ne žene me narcisizem, megalomanija, da bi leta in leta pripravljaj knjigo, ki je nihče ne bi hotel izdati. No, pri iskanju založnika ni bilo težav. *Mimogrede – Catch-22* je bil prvi roman, ki sem ga napisal.

Kdaj ste začeli pisati?

HELLER: Pisatelj sem hotel postati že v šestem – seveda brez naporov. Želel sem si objave v newyorških *Daily News*, ki so tiste čase prinašale po eno short story dnevno. Spominjam se, da sem jim poslal zgodbo o ruski invaziji na Finsko – seveda so jo odklonili. Star sem bil enajst let.

Leta 1948, ko sem v *Atlanticu* objavil prvo kratko zgodbo (in skoraj dobil nagrado *Atlantic First*), se mi je zdelo, da sem »pretty hot stuff«. Nekako ob istem času je izšla *The Naked and the Dead* in Norman Mailer – bila sva približno istih let – se je pojavil na naslovnici *Saturday Review*. To me je postavilo na svoje mesto.

Front line

Philip Roth

Portnoyeva tožba

Mladinska knjiga, Ljubljana 1986

Philipa Rotha najbrž pozornejšim spremljevalcem prevedenega leposlovja ni treba posebej predstavljati; tu sta že njegovi knjigi **Profesor poželenja** in **Zbogom, Columbus**, ilustrirani tednik Teleks pa je pred leti objavljajal njegovo daljšo novelo **Človek – dojka** v nadaljevanjih. Zdaj je zbirka Zenit pri založbi Mladinska knjiga poslala na slovenski knjižni trg njegovo največjo uspešnico, kateri se ji ima zahvaliti za veliko slavo in finančni uspeh. To je roman z naslovom **Portnoyeva tožba**, ki je izšel davnega leta 1969, v letu 1986 pa ga je prevedel Boris Jukič. Ne bo pretiravanja, če rečemo, da je Portnoyeva tožba predstavljala ob izidu pravi škandal, saj je radikalno ogrozila (kajti zrušiti jih nič ne more) ameriške mite o moralni kreposti, tihi diskriminaciji in vsemočni psihoanalitičnega kavča. Za kaj gre? Zgodba je na prvi pogled preprosta. V učinkoviti obliki izpovedi svojemu psihoanalitičnemu doktorju se prvoosebni pripovedovalec spominja svoje traumatične mladosti, staršev, svojih strahov in obsesij, da bi na ta način razrešil svoje sedanje frustracije. Izkaže pa se, da se narava ali, če hočete, bistvo frustracij ni spremenilo niti za las, spreminjala se je zgolj njihova konkretna podoba. Pred očmi bralca hitro in v sunkovitih, literarno prepričljivih preskokih raste mozaik nekega odraščanja, ki reflektira ustroj in etično držo, pa tudi praktično ideologijo ameriške judovske družine.

Po tej razsežnosti je Philip Roth eden najznamenitejših ameriških judovskih piscev. Tu so znane konstante tovrstne literature, njihovi zaščitni znaki: bar mitzvah, obred moške iniciacije, tu so sovraštva do goyev, do vseh ne-judov, tu so simboli praznovanja pashe in Rosh Hashanaha, skratka, celoten arzenal judovsko sakralne mitologije, kolikor se je je ohranilo v ameriškem svetu. To poznamo tudi iz del drugih judovskih piscev. Vendar Roth postopa popolnoma drugače, kakor denimo Singer, ki uživa v opisovanju zaprtega judovskega kozmosa. Roth namreč odkriva traumatično zaznamovanost svojega junaka. Ravno v osvobajanju izpod primeža tradicionalnih judovskih prepovedi in zapovedi, s katerimi se vzdržuje etika preteklosti v njegovi družini, v tem emancipiranju leži kal vseh njegovih tegob. Pot, ki jo izbere pri reševanju svojega občutka krivde, izločenosti in greha, je pot spolnosti, je pot skoz postelje nejudovskih deklet. Skušaj namreč na ravni spolnosti porušiti predsodke, ki so mu jih doma vcepili na ravni morale.

In navzlic živahni dejavnosti se mu ne posreči, da bi se osvobodil svojega pečata strahu, končati mora slejkoprej spet pri vizijah preteklosti, iz katere vstaja duh kazni za storjeni prekršek. Skratka, večni poraženec, tragikomična figura judovske zakompleksanosti, vselejšnji zavrtelj in brezdomec, ki mu tudi obljubljena dežela Izrael ne pomeni več od izгона. Kakorkoli se obrne, se obrne narobe, bralcu pa pripravlja neznansko ugodje v komičnih, do absurda pritiranih situacij. Perspektiva neuresničene, nikoli odkrite in utrjene osebne in eksistencialne identitete pa zdaj nenadoma ni več zgolj delna perspektiva judovskega sveta, marveč zadeva nas vse. Zato se Rothu posreči napraviti iz neke posebne usode tudi zametke univerzalne metafore, ki je najbrž dober kriterij umetniške učinkovitosti in, ne nazadnje, uspešnosti. Portnoyevo tožbo odlikuje gibka uporaba jezika in živahno uporabljanje kolokvijalizmov, ki jih je Jukić s naravnost ustvarjalno spretnostjo – spomnimo se njegovih lastnih proznih del! – prelin v slovenščino. Asociativna mreža romana je seveda modernistični izum, ni pa se bati, da bi bralec izgubil rdečo nit. Z eno besedo, Portnoyeva tožba je imenitno delo svoje vrste, vprašanje pa je, ali je ne bodo nekateri brali zgolj na ravni duhovitih opisov posteljnih večščin in zlasti komičnih zadreg. Sicer pa . . . ali je to kaj slabega?

Aleš Debeljak

Tone Peršak

Vrh

Cankarjeva založba, v Ljubljani 1986

Obstajajo knjige, ki jih preberemo na en mah, knjige, po katerih le polistamo, knjige, ki jih odpremo in zapremo, še preden nam utegnejo do konca pokvariti naš bralni okus, in (na žalost) tudi knjige, ki jih nikoli ne preberemo, pa bi jih morali. Škoda bi bilo, če bi se med temi zadnjimi znašla Peršakova najnovejša knjiga.

Zgodovinski roman *Vrh* je gotovo Peršakova doslej najmočnejša knjiga. V njej mu je uspelo združiti intenzivnost obsesij, ki dajejo moč njegovim Noveletam (1981), s težnjo po dokumentarni podlagi za prozno fikcijo (*Sledi*, 1985). V romanu *Vrh* to uspelo umetnikovo pozicijo najdemo v Peršakovem opisu slikarja Lavrencija, ki je »želel delati, delati do obupa in norosti«. Lavrencij je »vedno slikal po modelu ali vsaj po spominu na kakšnega resničnega človeka«. Konkretna stvarnost je torej odskočna deska, s katere se lahko poženemo čez njen rob (obra-

tno ne gre, svet ideologij in metafizike z bliščem svojih železnih zakonov človeku ob doskoku vzameta vid).

Za prizorišče tega zgodovinskega romana iz štirinajstega stoletja je Peršak izbral kraje med Lenartom in Gornjo Radgono, kraje, kjer je preživel otroštvo. Lokacija postane pomembna šele, ko opazimo, da je zgodovinski roman pravzaprav kronika sodobnega dogajanja, psihološka študija tistih, ki vladajo, heretikov, ki v zoženem prostoru lovijo zrak (in se ne pustijo zadušiti), in umetnikov, ki iščejo svojo osebno resnico in svobodo. Tako se Peršakova konkretna geografska matrica naenkrat razširi v družbo, pravzaprav v vse družbe, v katerih obstajajo razmerja, ki jih prikazuje roman Vrh.

Glavni junak romana slikar Lavrencij je pravzaprav tisti, skozi katerega se plete idejna zasnova Vrha. Gospodar Vrha Adalbert ga najame, da bi mu poslikal na novo zgrajeno cerkev. Lavrencij v zakotnem kraju trdo poprime za delo, hkrati pa se poveže z heretiki, ki skušajo v vasi Kunovi ustvariti svojo, bolj humano ureditev, kot je tista, ki vlada na Vrhu. Prav tako se že na poti na Vrh Lavrencij sreča z gobavci in se z njimi zaplete v neprijetno razmerje. V tem dvojnem razmerju, ki štrli iz vpeljanih norm lastnikov Vrha (te norme so poljubna interpretacija človeških in božjih postav, ki imajo le vlogo ohranjanja oblasti), v tej dvojni izpostavljenosti miselni hereziji in telesnemu razkroju že pred koncem romana zaslutimo Lavrencijevo usodo. Ta postaja vedno bolj očitna, saj pakt cerkvene in posvetne oblasti, ki ne prenese Lavrencijeve umetniške in miselne svobode, vedno tesneje stiska obroč okrog njega. Proti koncu gospodarja Vrha skoraj ubijejo Lavrencija – tega rešijo gobavci –, gospodarja Vrha ubijejo heretiki (kar jih je še ostalo živih), njegov brat da v apokaliptičnem vzdušju porušiti cerkev. Lavrencija pozdravijo dominikanci in ga z nečloveškimi metodami vpeljujejo v svoj red. Uspe jim, kar ni uspelo tistim na Vrhu: zlomijo ga, iztisnejo iz njega čar individualnosti in ga naredijo za poslušen prst na njihovi trdi roki.

Jani Virk

Herman Vogel

Pajčevina in sveder

Cankarjeva založba, Ljubljana 1986

Osrečujoča poanta Voglove zbirke, kakršno osmišlja prva, orientacijska bralčevska recepcija, je bržkone v tem, da se te pesmi odrekuje sodelovanju na olimpiadi ruralnih agitk, največkrat črpajočih iz bontonov sodobne ekološke morale. Čeprav glas vpijočega v puščavi, in to je olajšujoča okoliščina urbane civilizacije, dandanašnji včasih zamre šele v parlamentarnem preddverju. Vijačnica *Pajčevine in svedra* se namreč dviguje na raven satelitskega, distanciranega razmerja do razmejenega sveta, ki ga – ravno takega – s svoje dominantne parcele mora vzpostavljati domačijska poezija, hkrati postavljajoč ta neogibni sinoptični postulat pred paskvilantski steber svojega rekvizicijskega patosa. Pesemski tonus tako po vzorcu domestikalne poetike nastaja zlasti iz izpovedne modalitete, ki temelji na blagem elegičnem resentimentu, in iz klenega besednjaka, ki ni že nepreklicno odložen v pozabo med platnice ljudskih bukev, temveč še živi na robu našega književnega spomina. S »satelitskega« zornega kota pa je posebno vznemirljivo dejstvo, da v arhitekturi Voglovih pesmi tako rekoč dosledno manjka kmečki ambient z relikvijami podeželskih muzejev in nepremičninami vred. Taki – čisto topografski – pesniški konceptiji je tedaj spodmaknjen metafizični temelj, dialektika nepomirljivega, antinomičnega razmerja med subjektom, ki si v puntarskem, a obenem osvajalskem pasijonu trasira oporišče, in odtujenim svetom pa izgubi eksplozivni naboj. Iskra preskoči: osrednji predmet poetske vizure postanejo medsebojni človeški položaji. V skladu s tem izhodiščna konfiguracija zbirke marsikdaj dolguje vse bolj pogostim tematizacijam osebne in domovinske dediščine. Tu je najprej tematizirana tista različica testamenta, ki pesnika zavezuje po najbližji genealoški vezi, tako da etika poetske obravnave sledi imperativu: naj staršem, kar je maternega oziroma očetnega. Voglovo pesem, ki je zavoljo ambientalne redukcije še najbližje krokiju, potem vsako zase kot tehnopoetski movens obvladuje bodisi prvoosebni, bodisi apostrofirani ali pa celo pluralni lirski subjekt, a venomer – kar je kohezijaska odlika zbirke – v medpesemskem dialoškem posluhu za drugega. Čeprav ti krokiji – zgolj z namigi, seveda – sem in tja posegajo v širok resonančni spekter kritičnih odzivov na družbeno stvarnost očetnjave in zato podlegajo zapeljivi nevarnosti, ki se slej ko prej konča v ohlapni pesniški gesti, pa jih najbolje označujeta verza »takó majcene line odprem / in uživam v osami«. Osama, bržčas »ključna« beseda *Pajčevine in svedra*, navzlic odsotnosti mizantropske in mizomundane naperjenosti izreka privrženost eksistencialističnemu spoznanju o vrženosti v svet. Negotova, brezizhodna lega vrženosti v svet namreč vendarle sponira zakritost, še več, odsotnost *primum mobile*

(od kod sicer vrženost?), medtem ko imaginacijski prostor njene posledice osame izpolnjuje izgubljeno občestvo. Za razloček od prvinske samote, recimo, ki reflektira le sama sebe. Tako se torej prek metafizičnega horizonta osame Voglova poezija premešča iz satelitskega razmerja do domačijske poezije v depandanso eksistencialistične filozofije.

Vid Snoj

Milorad Pavić

Hazarski rečnik

Prosveta, Beograd 1985 (slovenski prevod: HAZARSKI BESEDNJAK, Pomurska založba, Murska Sobota 1985)

Kdo si ne bi želel napisati kakšne slovite Enciklopedije, ne vem, morda britanske ali francoske? Enciklopedije so namreč knjige, ki jih bereš samo takrat, ko si potreben vsakdanjih novic – – – Enciklopedije ne prinašajo ničesar posebno novega, ničesar posebej pretresljivega, prinašajo pa tisto, kar lahko potrebuješ kar tako, vsak dan vedno znova – torej vsakdanje novice. In Pavićeva knjiga je natančen posnetek kakšne izmed velikih Enciklopedij – bereš jo lahko vsak dan, po malem, takrat, ko si potreben novic. Kakšni Hazari! kakšna apokrifna ljudstva! to, v bistvu, sploh ni pomembno; pomembna je modulacija vsakdanjosti, tiste slovite pa obenem tako sumljive vsakdanjosti, za katero lahko vedno rečemo, da zdaj je in da je zdaj zopet ni. Ali drugače: ne razumemo se; kaj ni nobene druge možnosti, kot da začnemo vsi pisati Enciklopedije? Zadeve se ne moreš lotiti lahkomišlno. Po vsej Kitajski, ki bi jo naj obzidali, je bilo že davno prej razglašeno: gradbena umetnost, še posebej zidarsko rokodelstvo, je najpomembnejša znanost, vse drugo se lahko prizna samo tedaj, kadar ima z gornjim kakšno zvezo. In kako sedaj vse skupaj povezati? Kitajski zid je vendar metafora za pisanje Enciklopedij, dovolj lahkomišlno rečeno. Vendar ne: niti najmanj lahkomišlno ni to, razen, seveda, da pisanje Enciklopedij ni prvenstveno sumljivo dejanje, kot je recimo gradnja Kitajskega zidu. Drugače ne gre. Hazari pa so že sami izdali knjigo, v kateri je opisana njihova zgodovina – pa jo Pavić namenoma zamolči – in ta nosi naslov (v nemškem prevodu) *Eine Abschiedsrede* in je izšla leta 1680, torej dobrih deset let pred (Pavićevim) priročnikom *Lexicon Cosri*, in to celo v nekakšni Daubmannusovi redakciji. Pavić tako vendar sploh ni uporabljal pravega vira! Vendar ne, tudi pri Paviću vse drži, podatki držijo, ne, **prav vse drži**, kljub natančni primerjavi ne moreš odkriti pomankljivosti. Tako vsakdanje je vse skupaj, prav enciklopedično zastavljeno. Odlično branje.

Tadej Zupančič

Jože Snoj

Fuga v križu

Založba Obzorja, Maribor 1986

Verjetno se na začetku postavi vprašanje, ali se bodo te slovenske **fuge v križu** sploh lahko kdaj pozabile. Kot kaže, se ne bodo, saj se še s preveč tipičnimi, skoraj arhetipskimi objektivizacijami vežejo na slovensko žalost onkraj sanj. Ne gre za paradigmo: gre za zamlčanje in zamlčavanje pretresljivih dogodkov, ki so tako usodno zaznamovali polpreteklo (še enkrat: slovensko) zgodovino. Vse skupaj pa je povezano z biblijskim paradoksom, skratka, s prilikom o dvojčkih, o Adamu in Gabrijelu, ki bi morala živeti – pa pri Snoju ne moreta več, saj se prepir konča razmeroma tragično za zmagovalca v tem prepiru (in poraženca v Drugi vojni), znori, zmeša se mu, od bratomora in vsega drugega, kar je še imel za doživetvi med to isto vojno, potem obleče uniformo svojega partizanskega brata in se spremeni v Josipa Visarionoviča Kristusa, v pošast, v tipično omejenega in pretresljivo grozljivega mogočnika brez moči, v samo senco smrti, ki živi še samo na račun zgroženosti. Lastne zgroženosti in zgroženosti ljudi, ki ga obdajajo. Pisanje, da, to ga še mogoče utegne rešiti iz prekletstva zamejenosti lastne norosti. Rešiti! Vendar ne, J. Visarionoviču Kristusu gre bolj za to, da bo s svojimi peklenskimi (tako slovenskimi) recepti, kuharskimi recepti iz Vseslovenskih kuharskih bukev (priboljškov), ki jih še uspe *zbrati* za svoje pretresljive načrte (Slovenci so tu in kaj bi bilo, če jih – – –), za načrte za uničenje vsega, kar da je Slovencem tako blizu. Ponarejenost – da, točno za to gre. Ponarejene žrtve raznih kategoričnih imperativov, da, to so Slovenci – pri tem, da ne poznajo bistva, ne poznajo izvirnika. In to je za njih tisto, kar je za koga drugega domači mit. Dobro napisana knjiga, neprizanesljivo in obenem izredno tenkočutno zarisana patologija vsakdanjega slovenskega življenja (kadarkoli, kjerkoli, kakorkoli) je to.

Tadej Zupančič

Boris Jukić

Mavrica in kukavičja pesem

Mladinska knjiga, Ljubljana 1985

V romanu **Mavrica in kukavičja pesem** Jukić podobno kot že v nekaterih zgodbah iz zbirke Loreana in druge novele (*Filozofi*, *Prepovedane igre*, *Ženska pred vrati*) poskuša vpeljati in izpeljati nekatere formalne postopke evropskega in predvsem ameriškega postmodernizma. Ob vseh možnih primerjavah se prav ob njegovem romanu ponuja tudi tista s Hudnikovo zbirko kratkih zgodb *Habent sua fata*, ki na zvrstno različnem področju uveljavlja isto ali vsaj podobno fabulativno izhodišče. Tako Mavrica in kukavičja pesem kot prva izmed Hudnikovih kratkih zgodb kot izhodiščno točko, ki pretežno usmerja tudi izbiro in vpeljavo ustreznega pripovednega postopka, predpostavljata domnevne junakove fragmentarne dnevniške zapiske. Toda če Hudnikova ugibanja kot način rekonstrukcije nečesa, kar naj bi se zgodilo, a se v svetu, ki se vztrajno upira poskusom človeške zavesti, da bi ga interpretirala ali vsaj logično opisala, zdi zmeraj manj opisljivo, črpajo vso svojo bravuroznost prav iz te negotovosti, v Jukićevem romanu o kakršnem koli dvomu o možnosti rekonstrukcije junakove življenjske zgodbe ni niti sledi. Pripovedovalec na začetku romana podaja kratko opozorilo o fragmentarnosti in težki berljivosti junakovih beležk. Toda začetna diskontinuiteta, drobljenje različnih, včasih popolnoma nepovezanih pripovednih drobcev in njihovo počasno sestavljanje v nekakšno mozaično, še zmeraj le obrisno podobo, ostaja z domnevno fragmentarnostjo junakovih zapiskov popolnoma nepovezana. V primeru Jukićevega romana predstavlja pripovedno tehniko, ki zdi se še zmeraj avktorialnemu tretjeosebni pripovedovalcu omogoča poljubno izbiranje posameznih fabulativnih drobcev, njihovo stilno uvrščanje v tok pripovedi. Mavrica in kukavičja pesem tako bolj kot rekonstrukcija usode nekega junaka postaja zarisovanje problematike nekega mestno-vaškega življenja. Diskontinuiranost kot stilni postopek tekom romana počasi slabi, vzporedno pa se razpira zmeraj bolj zaokrožen vpogled v usode treh pomembnejših, predvsem pa glavnega, med dve nacionalni identiteti ujetega junaka. Če sta v prvem delu romana uporaba ironično-parodičnih poudarkov in stiliziranje z mešanjem žargonskih in že preteklih literarnih izrazov, ki je mestoma le preveč izsiljeno, še omogočala zanimivo branje, v drugem delu, predvsem v pasusih o junakovih vojaških skušnjah, Jukićevo pisanje izgublja na intenzivnosti. Vzporedno z zdi se več kot očitnim vpeljevanjem avtobiografskih elementov se zmanjšuje tudi avtorska distanca do pripovedovanega. Avtorsko nadzorovano govorico zmeraj bolj nadomešča sicer prizadeto, a neselekcionirano, razvlečeno in včasih patetično pisanje, ki se ne more otresti preveč očitnih verističnih poudarkov. Jukićev roman tako razpade na posamezne vsebinske, motivne in tematske drobce, ki se ne združujejo v poetološko čisto in koherentno celoto.

Tomaž Toporišič

Virginia Woolf

Valovi

Prev. Srečko Fišer. Mladinska knjiga, Ljubljana 1986

Ni potrebno posebej poudarjati literarnozgodovinskega pomena Valov, enega pomembnejših del tako imenovanega »moderne romana«. Avtorica je šla v tej knjigi precej daleč v destruiranju tradicionalne romaneskne forme. Roman ni več enovita homogena celota, pač pa je sestavljen iz monologov šestih govorcev. Ti govorcev so pravzaprav samostojne, vase zaprte monade; njihovi monologi so nanizani eden za drugim, niso torej kot elementi vključeni v kako širšo pripovedno celoto. Pravzaprav Virginia Woolf nekako naravno, »naivno« uporabljata tehniko montaže, izrazito modernističen princip, po katerem nastaja pomen iz zaporedja oz. soodvisnosti dveh samostojnih členov. Monologi pa so medsebojno povezani še drugače – ne le na »zunanji« način z montažo, pač pa tudi na »notranji«, namreč tako, da govorcev stalno interpretirajo eden drugega. Tako interpret »ve« vedno manj kot interpretirani subjekt sam (že Gorgias je ugotovil, da komunikacija ni mogoča, kajti četudi bi resnica bila spoznatna, ne bi bila sporočljiva), hkrati pa tudi več. Kartezijanskemu subjektu je v modernizmu spodmaknjena njegova samogotovost, obvladuje ga nekaj, kar ni subjekt sam. Modernistični subjekt zato sporoča več kot ve in ve več kot se zaveda. Govorcev pa niso le drug drugemu interpreti, pač pa že s tem tudi drug drugemu vsebina. Modernistični subjekt je brezupno obsojen na samega sebe, omejen vase, hkrati pa mu je odvzeta trdnost absolutnega samozavedanja: subjekt je nekaj drugega kot on sam (v njegovi najgloblji notranjosti počiva zunanost), nima se (zato mora interpretirati tudi sebe).

Ni torej problematičen literarnozgodovinski pomen Valov; vprašanje pa je, ali danes še lahko funkcionirajo kot relevanten tekst. Na to vprašanje mora seveda po branju odgovoriti vsakdo sam zase. Toda literarna pisava Valov je gosta in ne navadno težko berljiva, zato naj – ker sem prepričan, da gre za pomembno delo in ker se bojim, da se bodo Valovi pridružili tekstom, ki se jih preprosto ne bere – opozorim bralce, naj vložijo potrebni trud in pisateljici sledijo po preciznih mikrostrukturah teksta, naj bodo pozorni na poetičnost, s kakršno izgovarja najbaldnežje stvari (recimo opisuje mizo pri večerji ipd.) ali na spretnost, s kakršno združuje čustvenost z ostro ironično distanco.

Igor Zabel

Carlos Castaneda

Bitka za neznano

Državna založba Slovenije, Ljubljana 1986

Zanimiv roman, vsekakor, splačalo bi se ga prebrati, čeprav je tako zajeten. Toda to je v bistvu krivda Uroša Kalčiča, ki je za knjigo »Bitka za neznano« izbral in prevedel odlomke iz štirih ali petih – če sem prav razumel skrivnostno pojasnilo – Castanedovih motivno in tematsko povezanih romanov o indijanskem modrecu, strokovnjaku za meskalin in njegovem učencu, Castanedi samem. Zanimiv, pravi, toda na tem mestu to ne more biti prav velik kompliment. Po eni strani se ta zanimivost kaže kot zelo postranska, neliterarna kvaliteta, namreč, da zna Castaneda pač lepo opisovati življenje in šege Indijancev in podobnih tam nekje v Mexiki in Arizoni, kar lahko v drugih daljnih krajih izpade na moč privlačno. To je ena zanimivost. Druga pa je ta, da lahko ob branju »Bitke za neznano« precej natančno analiziramo ideologijo sedemdesetih let, obenem pa tudi današnjo, če to sploh še je kakšna ideologija. Ker Castaneda je zelo tipičen model pisatelja sedemdesetih let, morda na podoben način, kot je bil v šestdesetih Hesse. Za kaj gre torej? Predvsem za odnos učitelj (guru) – učenec; prvi je nekako mističen in ezoteričen original, ki ima vedno prav, drugi pa se le stežka ločuje od svoje trde zahodnjaške kože. Razvoj od šestdesetih prek sedemdesetih do osemdesetih let bi potekal nekako takole: pred dvajsetimi leti je mrgolelo gurujev, resnobnih vzhodnjakov, ki so bili deloma španska stena ali »globlja potrditev« nirvanistične izpraznjenosti intelekta v krizi, ki bi jo naj povzročila družba; od tod tista pasivnost, od tod tisti aktivizem: ali droga ali barikade. Kasneje, v sedemdesetih, ko so ulice počistili, je revolucionarnost upadla. Nastopila je faza očiščevanja, ostal je le še malce utrujen frik, ki ga nič več ne briga: Castanedov guru pravi, da človek ne sme ničesar resno jemati, še samega sebe ne, predvsem pa mora izbrisati svojo osebno zgodovino. No, to je za današnje pojme precej težko sprejemljivo, še zlasti, če vam to pove kak guru. Guruji! Leta '86! Zakaj ni ta roman izšel vsaj pred desetimi leti? Morda bi imel celo odmev; in v tem primeru bi imeli danes lažje delo. Zdi se mi, da se otroci šestdesetih in sedemdesetih let pri nas še niso dovolj naigrali; imeli so nesrečno otroštvo, polno travm. Zato danes govorijo o svojem otroštvu, namesto da bi govorili o svojih zrelih letih. Škoda. In mi? Mi se igramo, kljub vsemu se igramo, čeprav so naše igre resne. Mi jemljemo vse resno, tudi igro samo in našo osebno zgodovino. To je važno, ker edino, kar lahko spremenimo, smo mi sami. In edino, kar lahko storimo, je to, da gledamo, očitajoče in resnobno gledamo. Kdo bo vzdržal ta pogled? Bo kdo, ki ne bo povetil oči? Neznane ga ni, vse je znano, bitka ni potrebna. Meskalin in guruji pa tudi ne: čakanje na red znanega pomeni osamljenost. Seveda, kak joint bomo pa že še kdaj pokadili.

Marko Crnkovič

Victor Hugo

Izbrane pesmi

Državna založba Slovenije, Ljubljana 1986

Dejstvo, da velja Victor Hugo za enega največjih francoskih pesnikov, je znano, predvsem pa čudno in nerazumljivo; zdi se, da gre tu za res kapitalno literarno zmoto, ki ji zlepa ne najdemo podobne. Hugoja kot mit – »tiho, osamljeno božanstvo v daljni kripti« (Mallarmé) – so seveda uzakonile natančno določene socialne, zgodovinske in politične okoliščine, ki so se očitno morale postaviti v idealno konstelacijo. Literarnih je bolj malo, in še te so obrobne: pač romantika, pač to stoletje, že samo po sebi mit, ki pa se – res neverjetno – z njegovim mitom izključuje. Če razmišljamo o Hugoju, je »njegov« stoletje – 1802–1885 – povsem odveč. Ali je sploh bil romantik? Ni nujno, žalostne pesmi so ljudje pisali že od nekdaj in še jih bodo. Za romantično žalost Hugoju veliko manjka: lepota, intelekt, sposobnost molčanja in malce prekletstva. Njegove pesmi so baročne razpokane štukature, razsvetljsko sklicevanje na zdravo pamet, srednjeveško razglašanje summae omnia in rajska blaženost, kjer sta bolezen in smrt le občasni motnji. Verjetno je prav ta časovni zaostanek, ki ni Hugoju bil nič mar, tisto, kar danes pri njem najbolj moti. Anahronizem je od devetnajstega stoletja naprej vse bolj in bolj nekakšen Damoklejev meč, ki visi nad slehernim avtorjem. Kdor se ga preveč boji, utegne pasti v pozabo; tistega, ki se zanj ne zmeni, kakor se ni Hugo, pa Množica, Narod in Politika – tri monolitne strukture, ki se res bistveno spreminjajo morda le pod vplivom tihe, toda vztrajne subverzivne dejavnosti – vzamejo za svoj dični temelj in vrhovni ponos. To se lahko zgodi tudi drugim, toda tem se to zgodi praviloma. Pesniti o vsem, kar obstaja, vse vkovati v verz. Toda zakaj? Pri Hugoju razloga ni videti, raison d'être njegove poezije ne obstaja. To ni poezija zaradi poezije ali poetiziranje realnosti ali eskaltacija super-ega namreč jaza, ki je super. To je poezija, ki nima nobenega vzroka in nobenega namena, ki je neškodljiva in obenem nepotrebna in ki nima nobenega smisla; vse to je, razumljivo, mišljeno v popolnoma banalnem pomenu, ki ne more vrebovati niti najmanjše konotacije, saj v teh pesmih tudi ni nikakršne rdeče niti intelekta – tudi nevidne ne – ki bi jo opravičevala. To je poezija, ki leži ob cesti, po kateri hodi veliko ljudi. Radi jo pobirajo, ker ne vedo, kaj bi z njo. Take stvari so najbolj razpoložljive. Možno je, da bodo Hugojeve »Izbrane pesmi« pri Slovencih naletele na precej ugoden odmev. Izdala jih je Državna založba Slovenije, verze pa je prepesnil Janez Menart. Mislim, da zelo dobro, ker so pesmi tudi v slovenščini slabe. Drugič malo manj diakritičnih znakov, prosim. Spremna beseda je zelo poučna.

Marko Crnkovič

Brane Mozetič

Modrina dotika

Mladinska knjiga, Ljubljana 1986

In potem se nekaj zgodi: **Kretzschmar** se začne izogibati slovitim pitagorejskim obrazcem, po katerih je bilo takrat še mogoče razlagati sholastično, torej **vsakdanjo** literaturo, v katero je bila ujeta klasično solidna (z mitološkim ozadjem označena) recepcija **zakonitosti sentimentalnega** — — — ugotovil je, da se tako ne more več naprej. Iz tega početja se je razvil **Kretzschmarjev paradoks**, ki gre takole: Če se ekonomija sentimenta poskuša razložiti kot metonimija za nedoločeno in nedorečeno tega istega sentimenta, potem postane hierarhija, ki nujno obstaja v določenem umetniškem delu (odvisnost, podrejenost, vloga naracije — vse je odvisno od notranje reakcije) samo izprijeni kategorični imperativ, ki ga mora nujno ovijati tisata slovita senca dvoma, ki je tako značilna za **predumetniško literarno produkcijo**. Z drugimi besedami: umetnost sreče se spremeni v nesrečo slehernega umetniškega ustvarjanja. Sentiment se na tej ravni (gre za polje **recepcijskih arbitraž**) spremeni v sila npravno in podlo, nezanimivo in dolgočasno opravičevanje sumljivih, vehementno strukturiranih Dogodkov. Da, sholastično početje je to. In temu se je hotel Kretzschmar v bodoče izogibati.

Kretzschmar tako gotovo ni eden izmed lažnih prerokov — in po pesmih **Braneta Mozetiča** bi lahko sodili, da to ve tudi pesnik konstrukcij, v katerih se »sto in sto podob« izzrcali v občutje čudne, sproščujoče strasti, za katero je tako značilno, da »le s pogledi, blažen, ljubim«. Ta strast, ki je vedno znova samo **Eros** (brez **Thanatosa**), ta strast opravičuje tudi uročeno modulacijo: »ližem, stiskam, grizem tvoje spolovilo / da lahko te ljubim, v tem je vse življenje«; kar pomeni, da se ljubezenskega razmerja nikakor ne more (prislovično — slaboumno) deliti na npravno-lepo in npravno-grdo (kakšen grenek priokus imajo takšne »npravne« delitve na »lepo« in »grdo«, ki so obenem tako npravnostne!). S trdimi, neizprosni rimami (ter aliteracijami) in enjambementi zaznamovana poezija je to, ki razmeroma uspešno presega **Kretzschmarjev paradoks** — kaj več pa, žal, tudi ne.

Tadej Zupančič

I. B. Singer

Rodovina Muškat

Založba Borec, Ljubljana 1986

Nobelova nagrada za književnost je navsezadnje pomembna tudi za nas Slovence; zaradi nje smo spoznali kar nekaj avtorjev, ki bi jih sicer mnogo kasneje ali celo nikoli. Eden tistih, ki jih je do nas odbila Nobelova nagrada in ga še živega izkopala iz anonimnosti, je na srečo tudi Singer. Leto dni po Nobelovi nagradi (1979) sta v zbirki Nobelovci izšla njegova romana *Sovražnice*, zgodba o ljubezni in *Šoša*, in ko se je z njima Singer polegel na naše knjižne police, smo ga leta 1985 in na začetku 1986 zasidrali z romanoma *Suženj* in *Rodovina Muškat*. Tako ga že poznamo do tistih prvinskih vozlov njegove človeške-pisateljske duševnosti, v katerih se skrivata neznanska moč in sugestivnost, in zaporedje branja njegovih romanov po kronološkem nastanku je manj pomembno kot kasnejše vzporejanje komponent Singerjevega sveta, ki nam o Singerju pove tole: pozna absurd, genocid, individualne izrojenosti, blodnost zgodovine, plehkost ideologij, moč zvestobe, negotovost ljubezni, votlost življenja, pa v tem kaotičnem konglomeratu vseeno najde neko dovolj trdno točko, v katero lahko privijemo vijak, ki drži neko precej določno in precej veliko upanje. In to je dovolj, da Singerju odpustimo njegov tradicionalni način pisanja, predvsem če vemo, da z njim razkrije stvari, ki so krepko aktualne.

Jidiš, v katerem piše Jud Singer, je jezik, ki skozi tisočletja prinaša duševne in čustvene nianse, ki jih mi ne poznamo kaj dosti. Zato se Singerjevo opisovanje njegovega ljudstva večkrat zapre pred nami, čeprav sicer prav dobro poznamo njegovo zgodovino. Nepredvidljivost in skrivnost se vlečeta po Singerjevih zgodbah in iz njih se (kot iz začetne človeške ali vesoljske plazme) razvijajo oblike in dogodki, ki imajo za notranjo zakonitost predvsem vitalnost in ustvarjajo tako samosvoj in prepričljiv romaneskni svet, da ga bralec brez zadržkov lahko sprejme kot legitimno kroniko judovskega sveta. Pa naj beremo *Sužnja*, ki je zgodovinski roman iz 17. stoletja (v glavnem junaku Jakobu idealno judovsko življenjsko psiho z realnim in nič kaj idealnim življenjem), ali pa varšavsko judovsko kroniko od začetka dvajsetega stoletja do druge svetovne vojne v *Rodovini Muškat*.

Ravno v *Rodovini Muškat*, ki je eden izmed prvih zares odmevnih Singerjevih romanov, lahko razberemo Singerjev odličen posluš za šume iz (kot pravi sam) »kotla narave«. Singer zares pozna take in drugačne strasti, nagibe, tipe in dovolj je močan, da jih v fiktivnem svetu napolni s krvjo. Zato se njegove knjige kar tresejo od nabitosti z življenjem, in ko se bomo na njih malo navadili, bomo na naših knjižnih policah ob klasičnih dvajsetega stoletja morali narediti prostor tudi za Singerja.

Jani Virk

Prejeli smo

M. Stefanić

Pa vzroki nacionalizma?

I. NAMESTO UVODNIH MISLI:

KAKO V JLA GLEDAJO NA SLOVENSKI NACIONALIZEM*

»Slovenski nacionalizem gradi svoj program na domnevi, da je moč domačega etatizma v ekonomiji, moč ekonomsko manj razvitih etatizmov pa v politični nadvladi. Zaradi tega se mora Slovenija bojevati za ohranitev političnega odnosa moči v danih okvirih in hkrati terjati bistvene spremembe v ekonomskih odnosih v korist kapitalsko močnejših delov Jugoslavije. To se kaže kot program trdne povezanosti naroda pod ustreznim vodstvom, to vodstvo pa se pojavlja v različnih inačicah – od klasičnega katoliškega tutorstva, prek neokonservativnega anti-socializma, pa vse do pragmatično usmerjenih delov obstoječih sil republiškega etatizma. Naroda tu ni mogoče obiti, jemlje se kot plen, ki ga vodje vlačijo za sabo, zganjajo v trop in z njim ravnaajo, kakor se jim zljubi. V takšnem konceptu je ideja sprave ves čas navzoča, kajti sprava ni samo želja, da bi se med sabo spravili partizani in belogardisti ali njihovi potomci, ampak je predvsem ideja o narodu brez razrednega konflikta in ideja o zagotovljeni oblasti oblastnikov, o razredni in družbeni spravi pod modrim vodstvom.

V vsebinah slovenskega nacionalizma se poudarjajo vrojene ali zgodovinsko podedovane značilnosti slovenskega naroda, kot so poslušnost in volja do dela pri podložnikih, splošna intelektualna sposobnost za pametne ekonomske in vsakršne odločitve itd. Prav zaradi tega ne prevladajo zmerom ideje o slovenskem separatizmu, temveč ideje o možni nadvladi marljivih nad lenimi, discipliniranih nad nediscipliniranimi, kulturnih nad nekulturnimi, razvitih za zaostalimi – tako v okviru svojega naroda kakor v Jugoslaviji kot celoti. Slovenski nacionalisti poudarjajo, da morajo uzde držati Slovenci, ki ne bodo vladali s trdo roko politike, temveč z zvitostjo trde logike ekonomskih odločitev.

Konflikti znotraj naroda bi se morali urejati z modro in strogo, vendar pravično in popustljivo vodstveno roko, njihov družbeni in emocionalni naboj pa naj bi se usmerjal proti 'drugim'. Ti 'drugi' so lahko lastni odpadniki in izdajalci, t. i. ana-

* Tekst je bil objavljen v reviji Narodna armija (8. 5. 1986) kot priloga k Programu ideološko-političnega izobraževanja starešin v letu 1986, in sicer pod naslovom: Idejno-politična gibanja v družbi in njihov vpliv na moralno-politično stanje oboroženih sil SFRJ.

cionalni sumljivi ‚marksisti‘ in ‚komunisti‘, ob drugih priložnostih spet pa je te ‚druge‘ mogoče najti v ‚delavcih iz drugih republik‘ ali kje ‚preko Kolpe‘ ali ‚v Beogradu, kjer Slovencem krojijo nemilo usodo‘. Pri tem so izpostavljeni napadom delavci iz drugih republik, še posebej tisti, ki so v najtežjem življenjskem in socialnem položaju.

V svojih pojavnih oblikah, v katerih apelira na čustva, na šovinizem in ksenofobijo, je ta nacionalizem manj nevaren od tistega, ki se razvija skozi etatizem in birokratizem in skozi nerazvitost samoupravljanja.«

II. VZROKI IN POSLEDICE

Po omenjenem klasičnem zgledu, kako se v zadnjem času predstavlja nacionalizem narodov in narodnosti v Jugoslaviji, po zgledu, ki mu zadoščajo oguljene konstatacije, katere brez iskanja v z r o k o v nacionalizma ne prispevajo k njegovemu vsestranskemu ovrednotenju, se upravičeno zastavlja vprašanje: mar ne govorimo, pišemo, razpravljamo in celo sestavljamo knjigo o mednacionalnih odnosih in nacionalizmu zelo pogosto (ali prepogosto) s »tehniko«, ki jo lahko imenujemo črnobelo. Obenem se v različnih narodih in narodnostih pojavljajo in pridobivajo na teži (njihove) zahteve, ki vsebujejo elemente temeljnih nacionalnih teženj in pravic, pogosto kot reakcija na zahteve po oblikovanju novega (ali novih) narodov, enotnega jezika ipd. Iz tega in drugih razlogov postaja vprašanje nacionalne enakopravnosti v nacionalno heterogenih državah in okoljih vse bolj aktualno. Upravičeno se zastavlja vprašanje: kako v nacionalno mešanih okoljih razvijati nacionalno kulturo, značaj, posebnosti, nacionalni jezik idr., da pa pri tem ta razvoj ne bi šel na račun (škodo) pripadnikov drugega (ali drugih) narodov, narodnosti? Podobno vprašanje lahko postavimo tudi o mestu in pomenu (nacionalnih) jezikov v nekaterih specifičnih organizacijah širšega pomena za državo kot celoto ali za republiko kot nacionalno državo enega ali drugega naroda ipd., pri čemer ni mogoče obiti JLA kot organizacijo širšega pomena. V nekdanjih okoljih so, zavestno ali manj zavestno, zapostavljeni jeziki (številčno) manjših narodov in narodnosti, v drugih pa se uveljavlja p o v p r e č n o s t , ki pomeni stagnacijo. Še zmerom v številnih okoljih ni dovolj prostora za različne oblike in vsebine nacionalno-kulturnega delovanja in izražanja, podpira se določena sumničavost do tega, kar vsebuje nacionalne značilnosti, posebnosti, značaj, kulturo. . .

Sidrom Kosova in kriza, ki kar traja, imata učinke, ki jih je treba oceniti z več smisla in volje, prav tako pa ne bi smeli ignorirati vzročno-posledične soodvisnosti. Iskanje vzrokov – ko vendar (očitno) drugače ne gre – mora postati praksa, vse to pa s težnjo, da bi nepravilnosti poimenovali s pravim imenom in nakazali alternative za progresivni razvoj na različnih področjih in ravneh življenja. Očitno je že skoroda kritično nesorazmerje med:

- proklamiranim in uresničenim,
- javnim in stvarnim,
- legalnim in anonimnim,
- političnim in socialnim,
- možnostmi (ki se ponujajo ali obstajajo) in interesi (ki obstajajo), ipd.

V času, ko je »splošno priznano, da je nacionalizem verjetno najmočnejša politična sila sodobnega sveta«,* in ko je vse bolj prisotno spoznanje, da se ta (realna politična) sila ukvarja z narodom, njegovim jezikom in vsem, kar določen narod okupira, ni odveč, če poiščemo prav v z r o k e takšnega stanja, z željo, da nacionalizem ne bi zadobil zgodovinsko znanih ekstremnih tendenc, prilagojenih sodobnim in konkretnim razmeram in možnostim, ki že obstajajo ali lahko sčasoma postanejo dominantnejše in ugodnejše (v negativnem pomenu in smislu).

V današnjem času skušajo narodi svoje ožje in širše interese reševati po legalni poti, pri tem pa obstajajo različne ovire, ki jih je težko opravičiti glede na skorajšnji konec dvajsetega stoletja in glede na razvoj demokracije in avtonomije na različnih straneh (in v različnih sistemih) sveta. Spopad oziroma kolizija r a z l i č n i h interesov (katerih in čigavih?) je očitna, vse bolj jasno pa tudi postaja, kdo ima kakšne:

- interese,
- možnosti,
- moč,
- položaj,
- vpliv,
- status,
- »zaveznike«,
- koristi,
- želje po spremembah ipd.

V tem smislu bi delitev na: tiste, ki jim sedanje stanje ne ustreza in ki si želijo sprememb, in tiste, ki jim sedanje stanje ustreza in si sami ne želijo sprememb, (pogojno) zadržala sodbo kritike. Očitni val kritike bi lahko »prerasel v ustvarjalno revolucionarno spreminjanje deformiranih življenjskih odnosov ali pa ga bodo morebiti uspešno zlomili novi gasilci, ki namesto ognja z vodo hočejo plimo kritike zatreti zatreti z ognjem in mečem«,* kot bi se izrazil pesnik.

Z iskanjem svojega, kulturnega izraza in identitete, z razvijanjem svojih družbeno-kulturnih vrednot, se pravi z repersonalizacijo postajata vsak narod in narodnost v vse večji meri akterja dogajanja in sprememb, gospodarja svojih (različnih) bogastev in prihodnosti. Tako se vse hitreje presega čas, ko so kulturno (jezikovno oziroma nacionalno) bogastvo zanemarjali in omalovaževali v imenu »enotnosti«, »internacionalizma« ipd., kajti reafirmirati se mora ukvarjanje z resničnimi skrbmi človeka, ljudi, narodov in človeštva. Argumentirana in ostra KRITIKA, USMERJENA K ISKANJU BOLJŠIH REŠITEV, bi se morala odmakniti od (pogostega) zadovoljevanja ali »reproduciranja iluzij vladajočega razreda (naročnikov) o samem sebi«. * Progressivnejše rešitve bi morale dosti hitreje dobivati

* Friedrich C. J.: Trends of Federalism in Theory and Practice, Frederick A. Proeger, New York, 1968, str. 30.

* Petrović G.: Avantura kritike, članek v Književnih novinah, št. 710 (leto XXXVII), Beograd, 15. 5. 1986, str. 5.

* Gl. Osmi kongres ZKJ, str. 38, in Tito J. B.: Govori in članki, knjiga XIX.

podporo in konkretne pozicije za vgrajevanje v sistem, ne glede na to, ali prihajajo iz manjšega ali (številčno) večjega naroda oz. narodnosti. V tem smislu je s približevanjem kulturnih (jezikovnih oziroma nacionalnih) vrednot širšim slojem narodov in narodnosti mogoče postopoma odvzeti svojevrsten monopol (nacionalni oziroma nadnacionalni) birokraciji, ki imajo tako tu kot tam enake ali podobne »metode in način« dela in obnašanja, ki se dogovarjajo, si delijo »pristojnosti« ipd.

Obenem proces demokratizacije v svetu nezadržno napreduje, celo v tistih sistemih, ki so »bili obsojeni na propad«, obsodili pa so jih tisti, ki so si tega še posebej želeli in v tem iskali in našli opravičilo za svoje položaje.

Tudi razvite dežele (na primer na zahodu) ne posvečajo kar tako brez razloga izjemne pozornosti nacionalnemu vprašanju, pa vprašanju jezika in odnosov med narodi. Ravno nasprotno, smisel razvoja nacionalne kulture (nacionalnega jezika idr.), popoln in suveren nacionalni razvoj je pogoj za vključevanje, združevanje in povezovanje z drugimi narodi, asociacijami, družbami ipd. Pri tem je treba poudariti, da je smisel razvoja jugoslovanske kulture utemeljen in uresničljiv kot SVOBODEN IN VSESTRANSKI RAZVOJ NACIONALNIH KULTUR narodov in narodnosti v Jugoslaviji* in ne kot pragmatična kompilacija oziroma reproduciranje iluzij. . . To je smisel in bistvo AVNOJ-a, za osvobajanje od preteklih in »novokomponiranih« zablod ter za njihovo preseganje pa je danes več možnosti tudi zato, ker se odgovornost pred svojim narodom in pred drugimi spet uveljavlja glede številnih, tudi jezikovnih in drugih kulturnih vprašanj in področij.

Ni treba posebej poudarjati dejstva, da se s svobodnim in demokratičnim razvojem utrjuje nacionalna (in s tem tudi jezikovna) politika, seveda ob upoštevanju razlik in različnosti, kajti »enotnost«, ki prikriva razlike, ne deluje v funkciji razvoja, prav s tem pa nekateri manipulirajo in etiketirajo. Tudi to je lahko vzrok nacionalizma, ki vodi do nestrpnosti, konfliktov in celo spopadov; ti pa so lahko:

- očitni,
- latentni (skriti),
- potencialni (čakajo na svojo priložnost) in
- neproduktivni (najpogosteje).

Kajti nacionalizem se le redkokdaj ali »nikoli ne hrani samo s sovražnimi parolami, ampak zmerom tudi s stvarnimi materialnimi vzroki«,** prav te vzroke pa je treba raziskovati, ocenjevati in presegati. Za to pa je treba ustvarjati nove možnosti, imeti več volje in posluha tudi zaradi očitno in zgodovinsko potrjene možnosti **maligne alteracije nacionalizma oziroma** (kadar gre za nacionalno heterogene države) *nacionalizma*.

* Mežnarić S.: Bosanci, Raskršća, Beograd, 1986, str. 23.

** Janša J.: Vprašanja slovenskega jezika v JLA, Problemi 1/1986, str. 63.

**PROBLE
MI**