

LITERATURA

POEZIJA

Milan Dekleva, Peter Semolič, Milan Kleč

PROZA

Maja Novak, Maja Jančič, Ivan Dobnik

INTERVJU

Miha Mazzini

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Marko Juvan

ZADNJA IZMENA

Javier Marias

REVIZOR

Matevž Kos

FRONT-LINE

Šteger / Dane Zajc / Strehovec

Maja Novak / Hudej

ROBNI ZAPISI

NOVEMBER 1995

53

Poezija

- 1 Milan Dekleva: *Improvizacije na neznano temo*
 7 Peter Semolič: *Pet ljubezenskih pesmi*
 12 Milan Kleč: *Katalogi*

Proza

- 15 Maja Novak: *Vlasta*
 29 Maja Jančič: *Kratke zgodbe*
 37 Ivan Dobnik: *Prelom*

Intervju

- 40 Miha Mazzini: *In potem ta sentimentalni odnos do knjige!*

Enciklopedija živih

- 52 Marko Juvan: *Sonet, avtoreferencialnost in parodičnost*

Zadnja izmena

- 87 Javier Marías: *Tako belo srce*

Revizor

- 105 Matevž Kos: *Organ za kulturo*

Front-line

- 113 Peter Kolšek (Šteger: *Šahovnice ur*) / Vanesa Matajč (Dane Zajc - *Interpretacije*) / Ženja Leiler (Strehovec: *Demonško estetsko*) / Matej Bogataj (Maja Novak: *Cimra*) / Gašper Malej (Hudej: *Mumps v zrelih letih*)

Robni zapisi

- 135 Bédier / Churchill / Beyer / Črnič / Genet / Haslinger / Kremžar / Matičič / Peršolja / 50 zlatih zrn / Rendell / Šalamun-Biedrzycka / Llosa / Waller / Zagoričnik

POEZIJA

Milan Dekleva

Improvizacije na neznano temo

VII

Nobeno sevanje ne poškoduje pesmi,
le moj skelet, ki strmi iz ljubezni
kot opomba iz Shakespeara.
V nedoločljivosti pesmi je praznina
virtuozna.

In resnična, kamenptič resnice,
ki je v sleherni izgubi obrnjena sama vase.

Skoz pesem gredo težke konjenice
kužne svetlobe, a se ne dotaknejo
njene spomina,
saj medtem, ko vojske prihajajo in odhajajo,
pesmi naježene stoje v grozi biti.
Živ bog ne zdrži nasmeha pesmi,
a galaktični mulj lažje od rešenikov.

Nikoli nisem mislil, da te bom obdržal
s pesmijo,
a v njej te imam, srečnooko,
in tisto najhujše mi podarja besedo metulj
in možnost, da ponovim metulj metulj metulj.



VIII

Ponovitve niso ključ do absolutnega,
 ampak prstne vaje ljubezni,
 ker Bog ni popoln: igriv vstaja
 v zarjo veselja
 in truden lega
 v človekov zaton.

Lahko ponavljam vodomec vodomec,
 a ljubezni ni moč pridobiti
 z žebranjem:
 ljubezen je prazna molitev,
 je praznina molitve.

Ljubezen skoz ponovitve strmi v nas
 kot arktični led v plameneče oči
 Johna Franklina.
 To je vsevsebnost Neminljive
 igre, ki nam daruje datelj resnice
 hkrati z osulim cvetom.

Ponavljam, da bi mojstril
 zapuščenost. Na tak način voda zapušča
 sito v rokah iskalca zlata.

Častilec kože sem! S kakšno plemenito
 vdanostjo koža objema dušo
 in kaže smer mojim objemom!

IX

Odlagam, zadržujem veliko Besedo,
odlagam, zadržujem seme,
polzim vate, presunjen, ker si me poklicala
z vsemi odtenki pomenov,
ki so v naplavinah slučaja razvili
škržata in bogomoljko,
okrogolino lastavičjega gnezda,
hišno številko zaupanja,
Gargantuov smisel za mero,
kulinarični delirij bele pritlikavke ...,

ki so v naplavinah slučaja razvili

čas,

najprej njegov popek, s katerim je
komajrojeni ukrivil prostor
in uročil Brancusijeve kamenptiče,
potem njegov spomin,

spomin časa,

v katerem so se hahljali gnostiki,
kabalisti in razkosane makedonske lubenice,

presunjen, da se ponavlja
 zbranost vesolja v zadržanosti
 razdajanja,
 tako kot se v Babilonski knjižnici
 stvaritelja Borgesa
 kopičijo čebele
 in se zapletajo v šesterokotni zakon
 šesterokotničnega sveta,

presunjen,
 ker je ljubezni zmeraj tako malo,
 ker sem je nevajen
 in je ne morem zdržati
 na enak način, kot grmade niso mogle zdržati
 lepote čarovnic,
 katerih spolovila so se spremenila
 v magnolije.

X

Kar me davi, taščica,
 je neznanska preprostost
 magnolije, cvetočega dokaza
 popolne zgodnosti:
 v bližini lepote ni mogoče
 biti evolucionist, še manj verjeti
 v božji mezinec,
 v bližini lepote se nas loti norčavost
 à la Mozart. Rezgetamo na noge
 klavirjev in dvornih migetavk

in tudi na globokoumna rezoniranja
 inkvizicij. O, kako rablji ljubijo!
 Ljubijo žrtve in svoje žrtvovanje,
 ker uresničujejo pravično kazen,
 pravico kazni.
 Se spominjaš, kako je Sonce kaznovalo
 Giordana Bruna?

Ti pa me nisi kaznovala,
 čeprav sem se vrtel okrog tebe,
 izgubljen za sijaj zvezd,
 ki jih je poslednji videl Ptolomej,
 izgubljen za materine skrbi,
 za skrbi, ki so jo razžrle, da je postala
 drobna bucika hrepenenja in nostalgije
 in me gledala v neznanem jeziku
 kamenptiča,
 težkem in lahkem,
 glinenognjenem.

Nisi me kaznovala,
 tavajočega, neodločnega,
 podobnega medvedu brez hoste,
 Kantu brez čiste misli.
 Šla sva in se sprijela,
 da se je večnost dušila v svoji lastni krvi
 in da so preskakovali dedni zapisi
 najinih usod
 kot lahkokrila smrt
 v zgodbah Dekameronu
 z gobavca na gobavca.

XI

V Giottovi slutnji perspektive
 je bil zajet težki vonj
 cvetoče akacije,
 danes,
 konec maja,
 v mlačnem dežju,
 kajti v ozadju gozda
 je s pomanjšanim glasom
 pela kukavica.
 Ampak ta glas je bil bistven
 za obzorje moje izkušnje.
 V spomin mi je priklical otroške vraže,
 drhteče prisluškovanje neki drugi ptici,
 ki je pela o istem:
 kolikor klicev, toliko let.
 Perspektiva je človekov občutek
 za primanjkljaj biti.
 Giottova slutnja je zarisana
 v sistematiko nevronskih stikov,
 s katero moje telo prehaja v dušo
 in shranjuje vonj cvetja
 v spomin nekega bitja,
 ki se na čuden način naslanja
 na dar tvoje ljubezni,
 izgovarjajoč blizke besede:
 talni metulj, plameneče oči vodomca,
 govnač te slači, Izolda, govnač
 glinenognjeni,
 Giottov objokovani mrtvi kralj.

Peter Semolič

Pet ljubezenskih pesmi

Na tržnici

Nad mano žužnja dan
s klici branjevč,
ki prodajajo češnje.

Jezik juga
in govorica severa,
združena,

kot da je Bog
ohranil babilonski
stolp.

Naj se skrijem
v vlažno vežo
in vržem na tla karton

in ga
prekrijem s časopisi?
Naj te tako pričakam

z vrečko sadja
in rečem:
Pajčevine so najin baldahin.

Sprejel te bom med
ljudmi.
Obesil ti bom za uhlje

češnje,
da se boš smejala
in skakala okrog mene

kot otrok.
Uhani se bodo bleščali
v soncu

in vem,
s polnimi usti češenj
boš zaklicala:

Ulovi me!

Zumurud

Videl sem te na tržnici ljubezni.
Tvoje oči so se svetile kot dva diamanta,
vdelana v prstan,
s katerim sem te hotel kupiti.

Najel sem arabskega pesnika,
da je sedel v prah k tvojim nogam
in te opeval,
Zumurud.

Predrzno si se smejala bogatim kupcem
in tvoj posmeh nas je skelel
kot pravkar dobljena rana.

Potem si si izbrala dečka,
ki ni imel ničesar drugega
razen svoje mladosti.

Stopil sem k tvojemu gospodarju
in ga vprašal:
Quanto costa questa bambina?
Dieci milla bacci.

Vrt

Šel sem skozi goščave solate
in gozdove peteršilja,
pod rdečimi sonci paradižnika
sem te iskal,
mon petit chou.

Ne v Borgesovem vrtu – metafori časa,
ne v Herbertovem univerzalnem vrtu,
ampak v tem resničnem vrtu,
domu polžev in žuželk,
sem našel odtise tvojih bosih nog.

Poletni dež jih je spreminjal
v jezera.

Kamen

O kamenčku,
 ki si ga našla na pobočju
 Jelovice,
 si mislila,
 da te bo odrešil
 vsaj ene skrbi.
 Nemara celo tiste
 največje.
 Jaz sem ti oporekal
 s Sartrom
 in nesrečnim Roquentinom.
 Na dan sem privlekel
 vso eksistencialistično
 ropotijo,
 kar je poznam.
 A ti si neomajno verjela
 v magično moč
 svoje najdbe.
 In ko sem te tako gledal,
 obsijano s poševnimi
 žarki sonca
 in presvetljeno
 z varljivim upanjem,
 sem se čisto resno
 vprašal,
 kdo ima prav.

Ljubljana

Presunilo me je,
 da ne vem,
 v katero smer teče reka
 mojega rojstnega mesta.
 Sva sedela na levem
 ali na desnem bregu,
 ko sem si želel
 pridobiti prostor
 v tvoji postelji
 in hkrati odvezo
 za svoje srce?
 Ti si to vedela.
 Rekla si: "Nobenih igric.
 Ljubezen se giblje
 v skladu s svojo
 naravo. Kot reka."
 Ko si odšla,
 ti nisem znal
 določiti smeri.
 Si šla proti izviru,
 proti izlivu?
 Kje naj te iščem ...
 Hočem verjeti,
 da je sveta nekje konec
 in da tam vse vode grmijo
 v brezno,
 ki nima dna.

Milan Kleč

Katalogi

Škatlice

Iz majhnih škatlic,
ki mi jih prinašaš,
delam veliko škatlo
in po njej opažam,
da boš kmalu za večno odpotovala.

Senca

Senca
na nebu
me izda.
S celim telesom
se upiram.

Jezik

Glava se mi danes
vrti
le okrog jezika.

Želva

Želvina senca
v moji glavi.
To so njeni spomini.

Ne slišim te

Ne slišim te
in potem ugotovim,
kako govoriš
z visokega drevesa.

Ženske

Ko se zbudim,
 zahtevam,
 da se zbudijo
 tudi ženske.
 Torej!
 Toda spet je eno in isto.
 Pred mano si ne pokrivajo
 oči,
 temveč gole prsi,
 ki bi jih lahko po mili volji
 gledal
 in se jih naužil.
 Toda vse preveč je tako,
 kot je bilo.

PROZA

Maja Novak

Vlasta

(odlomek iz romana)

Gledam ženske na stenah, slike iz revij: vse tiste gole lepotice. Kakšnih žensk pa se spominjamo v resnici? Nobena usta niso ravna. Nobena koža ni brez madeža. Nepomembni ljudje smo in izbiramo med tistimi, ki so na voljo. Nič rožnatih trebuščkov in svilenih površin. Ona je bila drugačna, drži. Tudi ne lepa. In njene fotografije tudi nimam nabite na zidu. Bila je drugačna, ampak ne lepa. Še spomin – ta jedki spomin, ki ga z mazohistično trmo ujčkam ponoči, molče potuhnjen v temi med drugimi nespečneži v Kazensko popravnem domu Dob – še spomin, ki polepša in poplemeniti stvari, ne more priklicati na njena lica niti trohice lepote. Na ulici se ljudje obračajo za njo zaradi njene hoje, zaradi dolgih, nebrzdanih korakov, ne zaradi njenega videza. Ko hodi, vihra odpet plašč za njo kot za jezdecem. Ostro in svobodno zavija okoli vogalov kot veter. Včasih zavije iz sence v svetlobo, da ji posije sonce v obraz in ga razgali: njene pege, njene kot las tanke gubice okrog oči in mesnati zarezi ob ustnah, njene nepravilno raščene zobe, njene trepalnice in obrvi, presvetle, presojne kot morska živalca. Ni lepa. Pa sem vseeno spal z njo. Ne edini, ampak najkrajšo sem potegnil jaz. In nihče ne bi pomislil ... Tako prekleto vsakdanja je videti. Kdor jo bo srečal v Ljubljani, ko bo z dolgimi, svobodnimi koraki kot veter treščila izza vogala s soncem v obraz, ne bo pomislil name in na tri umore, storjene v daljnem Karfanaumu: na tri umore, za katere delam pokoro v KPD Dob – na tri umore, ki jih ima na vesti ona, ne jaz.

Patetičen? Ja, recimo, da sem patetičen. Kaj hočemo. Drugače ne znam. Ampak bolj ko nas gledam, ko tule v Dobu glodamo svinčnike ("Draga mama, jaz sem dobro ... - krščenduš, dobro, v zaporu!), bolj spoznavam, kaj je v resnici narobe z nami, funkcionalno nepismenimi - ne smejte se, nisem si jaz izmislil izraza, ampak tale, ki vodi tečaj kreativnega pisanja. Hoditi moram na tečaj kreativnega pisanja, ker se moram zdraviti zaradi alkoholizma, v zaporu moraš biti na povelje tudi zdrav, in tečaj sodi k terapiji. Pa ne, da ne znam pisati. Znam. V dvajsetih letih službe sem napisal manjšo zbirko zapisnikov in tisti, ki so jih po službeni dolžnosti morali žvečiti, so rekli, da se berejo kot kriminalke. To je natanko tisto, kar sledi: zapisnik o zločinu. Je pa res tudi nekaj drugega. Gradbeni zapisnik je lažji. Tam moraš na primer povedati, da na tretjem kareju tesarji ne morejo do objekta, ker so tisti tepci iz nizke gradnje pozabili zasuti kineto; samo to in nič drugega in temu sem kos. Zaplete se, ko hočem povedati kaj lepega lepo. Takrat si pomagam z edino literaturo, kar sem je kdaj bral, in se trudim pisati kot Cankar, ki sem ga bral v šoli, pa kot pisatelj Ljubavnih vikend romanov, ki sem si jih sposojal od drugih delavcev na gradbišču, potem pa mi rečejo, da sem patetičen. Sonce v obraz in podobna navlaka. Ampak solit naj se grejo: ko se z amanskega letališča v ravni črti voziš na vzhod v Karfanaum, ti skoz vetrobransko steklo res sije sonce v obraz, sijalo je meni, leto dni pozneje pa njej tudi, in vroče mi je bilo kot psu, njej pa gotovo tudi, ker je tudi ona prispela nekega jutra. V Karfanaum so se vsi pripeljali zjutraj, vozni red Royal Jordaniana na liniji Beograd-Aman je bil pač tak. Sonce v obraz in potočki znoja v očesnih kotičkih in nad obrvmi potemtakem, jaz pa žal ne vem, kako se to nepatetično pove. Ampak take težave imam res samo takrat, ko mi ni vseeno, kako bo kaj zvenelo: kadar hočem napisati "resnico o sebi, resnico, ki je ne pozna nihče drug" - ne smejte se! Tak je naslov naloge s tečaja in to je spet natanko tisto, kar bo sledilo. Rad bi, da bi bilo dobro opravljeno, pa se zapletam. Sicer pa sem normalen. Lepo vas prosim: vodja sektorja visoke gradnje, ki bi bil ven in ven patetičen - saj bi se mu krave smejale!

Na gradbišču v Karfanaumu so bili štirje sektorji visoke gradnje in štirje sektorski vodje: jaz, Ljubo, Pavle in Matjaž. Ljubo je zapustil ženo in predšolska otroka. Pavle ni bil poročen, oba starša pa sta še živa. Njima so zamolčali resnico. Rekli so, da je bil samomor. Matjaž je bil čudak, imel pa je psa, doma v Logatcu namreč, enega pa si je udomačil tudi na projektu. Enega izmed črnih puščavskih psov, ki so podobni volčjakom, samo šape in gobec imajo bolj oglate, in prosto tavajo po puščavi, dokler jih kaj ne povozi, dokler jih kdo ne udomači ali dokler jih Alah po naravni poti ne vzame k sebi. Če jih kaj povozi, jih pustijo ležati ob robu ceste, dokler jih sonce ne mumificira in jih ne razreže drobni pesek, ki nenehno potuje z vetrom sem ter tja, da izginejo, kot da bi izhlapeli v vroči zrak. Dokler ne izginejo, je dvesto petdeset kilometrov ceste med Amanom in Karfanaumom videti kaj zanimivo. Matjaževega psa smo klicali Mali Matjaž in upam, da za Velikim Matjažem žaluje vsaj on. Pravzaprav ni bil slab človek. Bil je tudi vražje dober vodja sektorja. To v Karfanaumu ni dosti pomagalo. Dvesto Jugoslovancev in osemsto Arabcev je gradilo objekte štabnega poveljstva letalskih sil jordanske vojske, raje ne bi pripovedoval, kakšne, omeniti smem samo, da je iz puščavskih tal rastle celo mesto in da sta bila med objekti tudi bazen in mošeja, to pa tako ali tako sodi k vsaki boljši jordanski vojašnici. Pa kino. Vse skupaj je bilo nameščeno nekje v četverokotniku, ki štrli na desno iz glavnine jordanskega ozemlja, na pasu zemlje, ki se zajeda med Sirijo, Savdsko Arabijo in Irak. Na zemljevidu je videti, kot da bi hašemitsko kraljestvo stegnilo dolgo roko v ohlapnem rokavu in seglo po okrutnem soncu Jutrova. Počutili smo se malce nelagodno, ti kraji so bili namreč nekoč iraški in človek nikoli ne ve. Ampak puščavski vihar leta 1991 je prišel in minil, mi pa smo bili še kar tam in nikomur se ni nič zgodilo, samo s projektom smo krepko zamujali, na veliko veselje investitorja, generalštaba JAF, jordanske vojske. Če je v Jordaniji česa dovolj, so to vojašnice. Ene več potemtakem niso potrebovali tako zelo nujno. Zato pa je zamuda pomenila penale, penali pa dolarje v gotovini. Menim, da je investitor sam krepko pomagal, da so se zgodile zamude. Bile so zgolj v njegovem interesu. V takih delovnih

okoliščinah je že marsikatero tuje podjetje dvignilo roke od Jordanije, mi, Slovane Masons, pa smo še hrabro vztrajali in se mučili, da bi dokončali zastavljeno v skladu z določili pogodbe, ki jo je podpisala zvezna direkcija za rezerve in preskrbo v Beogradu, oziroma kljub določilom pogodbe, ki nas je kot mlinski kamen vlekla k tlom. Delali smo nemogoče v zameno za fosfate, ki jih je neko podjetje, ne naše, še iz Slovenije ne, že zdavnaj kupilo na up in jih tudi že zdavnaj porabilo, mi pa smo jih odplačevali tako, da smo z jordansko delovno silo in jordanskimi materiali skušali ugoditi zahtevam britanskih gradbenih standardov. Z Arabci, razumete. Temu se pravi čarati in čarali smo, če oprostite izrazu, za fosfate, ptičji drek. Bog živi zvezno direkcijo. Ob večerih smo pili, ker sredi kamnitega nič drugega nimaš početi, ob petkih, ki je dela prost dan, pa smo se z rent-a-cari, ki so razpadali, morda zapeljali do dvesto petdeset kilometrov oddaljenega Amana na točeno pivo v hotel Marriott ali na bazen v Azrak, kjer je imel trdnjavo Lawrence Arabski. Tisti, ki so jo videli, pravijo, da od nje ni ostalo dosti. Turiste pa so se šli le mlajši in režija, tisti torej, ki so bili dovolj sveži za miganje. Delavci in delovodje pravice do avtomobilov tako ali tako niso imeli, sektorski - Ljubo, Pavle, Matjaž in jaz, ki smo se cele dni preganjali po gradbišču, po soncu in vetru, nasičenem s peskom, in smo vedeli, kako utrujeni bomo čez leto dni, ker je bila za nami že vrsta podobno zavoženih projektov v Libiji, Alžiru in Iraku - no, mi pa smo ob petkih varčevali z energijo, posedali smo na pragih bivalnih kontejnerjev s pločevinko piva - to se je kmalu ogrelo do neužitnosti - v roki. Sedeli smo v gruči, ker smo se dobro razumeli med sabo, govorili pa nismo, ker ni bilo kaj reči. Bilo nam je dolgčas, čakali smo, da petek mine, in smo buljili v kamnito puščavo.

* * *

Kamnita puščava: to je pojem zase. Pripovedujte o Sahari, o puščavi Gobi, o Atakami in Kalahariju, ampak Vlasta je rekla: "Če hočeš spoznati, kakšna je puščava človeškega srca, moraš priti v Karfanaum." Tam so tla kot posejana s prhkim kamenjem, ki je črno kot poper. Razteza se na desetine kilometrov daleč, vse do praznega obzorja. Včasih se zdi

modro, tako črno je. Vseh oblik je in vseh velikosti in tu in tam leži tako na gosto, da se prekriva kot skrilnati strešniki. Ostrih robov je in reže v stopala. Tam čez ne pridejo ne romar, ne konj, ne vojska, ne karavana, ne Camel Trophy. Kamenje spominja na nabrušene črepinje položene vaze. Med njim pelje cesta naravnost na vzhod. Prašnate bankine so široke skoraj kot cestišče in včasih je pametneje voziti po njih. Cesta je polna lukenj in poskakuje gor in dol kot podlasica na lovu. Arabcem še na misel ne pride, da bi kak polmetrski hribček zravnali, kadar se trasa ceste ustavi pred njim; raje jo potegnejo naravnost čezenj, kot ga je Bog ustvaril. Arabci pač. Nad cesto je nebo zanimivejši del razgleda. Zavzema večji del vidnega polja in spomladi se na njem nakopičijo stolpasti kumulusi zlatih robov. Sredi puščave zaznaš, da je res zaobljeno kot skleda. Ponoči Veliki voz lebdi nad obzorjem, velik kot mesto. Zvezde so za dlan velike in videti so vroče. Kjer ob cesti še tli kakšna lučka civilizacije, tam kamenje zbirajo in zlagajo v ograje, za katere ne moreš dognati, kaj naj bi ograjevale in kakšno imetje branile. Ograje so kajpak črne in kamni se po robovih ne prilegajo najbolje, zato ograje spominjajo na škrbaste zobovje ali na preperelo črno čipko. Proti vzhodu postajajo čedalje bolj čipkaste, čedalje bolj naključno nametane, dokler povsem ne izginejo in ostane samo še kamenje. Kamenje, ki ga ni rodila zemlja: kjer se nekoliko razgrne, da je mogoče videti prst pod njim, je ta oranžna in prašna in mehka, da bi se vrabčki kopali v njej in psi z užitkom valjali z boka na bok. To je tisti pesek, ki potem zajaše veter in se v visokih svetopisemskih trombah odvrtniči prek puščave; ognjeni steber, ki je vodil Mojzesa. Ampak pesek je oranžen, kamenje črno. Bazalt. V pokrajini je tujek, kot smo bili tujeji mi in Slovenci. Od kod se je potemtakem vzelo? Ma baref, ne vem. Nekateri pravijo, da je to velikansko ozemlje pred davnimi tisočletji med podvodnim izbruhom vulkana poplavlila lava in potem skrepenela. Torej bi na tem mestu nekoč moralo biti morje. Morda, ne vem. Nekaj pa vem zagotovo: če hočete spoznati, kakšna je puščava človeškega srca, potem je bazaltna puščava na vzhodu Jordanije pravi kraj za vas. Karfanaum ni naselje, ampak ime projekta in taborišča, v katerem smo prebivali. Okolica Karfanauma ni privlačna niti v najlepših dneh, tistega jutra, ko je prišla Vlasta, pa je bila videti še slabše kot po navadi. Začeli smo namreč hidroizolacijo streh.

Dela je izvajal lokalni podizvajalec. Moral jih je, po tisti famozni pogodbi zvezne direkcije. Ko so bile strehe prelite z raztopljenim bitumnom, pa smo Slovenski zidarji v navzočnosti nadzornih oficirjev jordanske vojske nanje nalili pet centimetrov vode in čakali, kaj bo. Žal je bilo največkrat tako, da je bilo po predpisanih dvainsedemdesetih urah čakanja več vode v betonskem stropu vrhnjih nadstropij kot zunaj na izoliranih strehah. Toliko o britanskih standardih in lokalnih podizvajalcih. Ampak vodni testi nas tistega dne še niso skrbeli. Bitumen je bilo treba šele raztopiti. Jordanci so v skladu s starodavnim islamskim izročilom podkurili kotle bitumna s starimi avtomobilskimi gumami. In nekatere niti niso bile tako zelo stare. Nekatere smo naslednjega jutra pogrešili na kolesih naših dostavnih vozil. Nepopisno je smrdelo. Gost, oljnat črn dim se je v čokatih stebrih dvigal kakih šestdeset metrov visoko, tam pa se je zapletel z večno navzočim vetrom iz Savdije, ta ga je zgrabil in zasukal v širokem polkrogu in ga potisnil nazaj k tlom, tam se je razlezel tik nad skeleti pol zgrajenih objektov in nato obvisel kot premočena črna zastava. Bilo je februarja, sonce je bilo še nizko na nebu. Usnjata, sajasta pregrada je razslojila spodnjo in gornjo polovico neba. Na gornji tipične kričee barvice arabskega sončnega vzhoda, azurne in strupeno zelene in žolte in limonovo zlate, pa vijoličasta kot rožmarin. Pod pregrado je vse rdelo. Ogrodja sončnih kolektorjev na strehah objektov so bakreno, zlobno mežikala. Skeleti zgradb so boljčali s praznimi okenskimi odprtini, vsi enaki, enonadstropni, neometani, plečati, zgrajeni iz masivnih sivih betonskih blokov na škrlatno vreščecem ozadju. Porozni zidaki so vsesavali krvavo svetlobo kot presušena goba močo. Ubijali so luč. Levo in desno od glavnega vhoda na kompleks – petnajstmetrskega slavoloka, ki je bil še ves opasan z odri – je stalo na desetine objektov, podobnih lobanjam izumrlih plazilcev z močnimi čeljustmi, ozkimi očesnimi duplinami in miniaturno možgansko votlino. Poleg slavoloka ni bilo nikjer nobene vertikale: minaret še ni stal, tudi vodni stolp ne. Celotno gradbišče je bilo razmazano v širino kot siv pljunek, podoba hotene, uniformirane bede. In vendar je bilo na njem nekaj veličastnega, ne, silovitega: nihče ni znal o projektu povedati dobre besede, ampak bogme, kako je pogled nanj lahko človeku zlomil dušo!

“Kot Boschev pekel,” je za mano rekel ženski glas.

Sunkovito sem se obrnil, kot da bi me pičila ena tistih za vezalko velikih črnih kač, ki so se tako rade skrivale v votlih opekah vsepovsod po gradbišču.

"Kot kaj?" sem znil.

"Kot Boschev pekel," je rekla ona.

Stal sem pred Gradom in se grel na tistem, kar je od sonca prodiralo skoz črno zastavo.

V kontejnerju, ki smo ga krstili za Grad, je čemela režija: vodja projekta, predstavnik zvezne direkcije, tehnični direktor, računovodstvo, podizvajalski oddelek in podobne izgubljene duše; zagrenjena, cinična tajnica in fant, ki je vodil gradbeni dnevnik; vase zaverovani obračun, ki je verjel, da bo zmanjšal izgube, če bo podizvajalcem od računov, ki so jih izstavljali, odbil vse stroške z zrakom, ki so ga dihali na tleh projekta, vred. Arabec, ki je kahal kavo, in fotokopirni stroj. Pa vodja operative. Z njim smo sektorski imeli sestanek in nanj se mi v tistem trenutku še ni ljubilo iti. Dobro nas je privijal, naš vodja operative. Bil je sila, zares.

Grad je stal med bivalnim delom taborišča in gradbiščem, takoj za slavolokom. Popoldne je senca slavoloka legla nanj kot prerokba. Pred Gradom je bilo parkirišče, širok polkrog, posut z gramozom. Kadar so avtomobili prihajali parkirat, se je prašilo, da je uboga režija za okni, ki so tesnila približno tako, kot je delovalo vse drugo v Arabiji, ves dan mlela pesek med zobmi. Potem je nekega dne vodja operative popenil in podučil Vlada, vodjo mehanizacije, da je treba gramoz polivati z vodo. Naslednjega dne je izjemoma deževalo, na parkirišče pa je Arabec, zaposlen v mehanizaciji, prignal cisterno in hladnokrvno škropil po gramozu. Vodja operative je spet popenil in od takrat pa vse do konca projekta se je prah spet smel dvigati po svoji všeči.

"Boschev pekel," je mirno reklo dekle. "Nerazumen in zato strašen. Saj poznaš Hieronimusa Boscha in njegove triptihe? - desno pekel, levo raj, vmes pa tisto, kar pač pride vmes. In njegovi pekli so natanko taki kot tole." Kritično si je ogledala prvo vrsto objektov, oddaljeno kakih tristo metrov. "Vsaj barvno," je omilila svojo sodbo in samovšečno pokimala.

Popeljal sem pogled prek njene glave in ga prikoval na šoferja Pišta, ki je stal ob odprtih vratih nissana vodje projekta in se v zadregi režal.

"Tole si pripeljal z letališča?" sem vprašal in z brado pokazal na punco.

Pišta je razprl roke in se zarežal še širše.

"Pa si prepričan, da je za nas?"

"Je to Karfanaum?" je namesto Pišta rekla punca.

"Tako pravijo," sem zarenčal.

"No, torej," je pribila ona. "In ne govori o meni, kot da sem poštni paket."

"Pišta, kaj nam pa bo?" sem vprašal.

Pišta se je odhrkal. "Pojma nimam, Kosta," je zatarnal. "Jaz vozim betonsko črpalko. Danes pa mi je Vlado rekel, naj vzamem šefovega nissana in grem v Aman. Šel sem, ker mi je Vlado tako naročil, Kosta. In v amanskem predstavnštvu so mi v avto naložili tole. Drugače pa vozim betonsko črpalko in nimam pojma, kaj se grejo v Gradu." Govoril je opravičujoče kot vedno, kadar je odprl usta.

"Kaj je Grad?" je rekla punca.

Strogo sem jo pogledal.

"Pa kdo si sploh ti?"

"Vlasta," je rekla Vlasta. "Arhitekt. Poslali so me iz Ljubljane risat načrte izvedenega stanja - as built dokumentacijo, saj veš."

"O ti ljubi Bog," sem rekel in se zakrohotal.

"Kakšne načrte?" je zazijal Pišta.

"Izvedenega stanja," je milostno ponovila punca. "Objekte je treba narisati tako, kot so zgrajeni, razumeš? Za kolavdacijo in prevzem in predajo investitorju."

Pišta je odločno odkimal. "Tu pa nekaj ni v redu," je prepričano pribil. "Načrte se riše, preden se zida, ne šele potem."

Punca se je namuznila in pokroviteljsko odkimala.

"Tudi potem, Pišta, tudi potem," sem rekel; nikakor nisem mogel ukrotiti smeha. "Ampak za načrte izvedenega stanja moraš imeti že kaj izvedenega, tule pa ..." Pogled mi je zataval k slepim betonskim skeletom. Prav nič prijazni niso bili. Raje sem spet pogledal punco. "Riši-briši," sem jo poklical - prijazno, za arhitekto med nami gradbeniki obstajajo še bolj neljubeznivi vzdevki. "Koliko pa si sploh stara?"

Oči so se ji zožile in okoli njih so se zarisale gubice, kot da bi na

tanko razpokal marmor. "Petindvajset," mi je zabrusila, kot da se me ne tiče. Saj se me res ni.

"Toliko?" Vse do gubic jih je kazala šestnajst. "Kje pa si že delala?"

"Na inženiringu," je rekla. "Brisala sem prah s fikusov."

"Kako, prosim?"

"Pripravnica sem bila."

"Na inženiringu?" Inženiring z arhitekturo nima zveze; še z resničnim življenjem komaj. "In zdaj si prvič zunaj?"

V priprte rjave oči se je prikradel malce sovražen izraz. "Ja, pa kaj potem?" je ledeno vprašala.

"Ti moj ljubi Bog," sem ponovil in se zasmejal.

* * *

"Pavle," je rekel Pavle in iztegnil debelo poraščeno dlan. V drugi je držal papirnat kozarec s kavo. Tudi njemu se ni mudilo noter na operativni sestanek.

"Pustita mi, naj še naprej sama ugibam, kaj je kaj," je sarkastično rekla Vlasta. "Prišel si iz kontejnerja, ki mu pravite Grad. Torej spadaš k režiji?"

"To nedokazano," sem pripomnil. "Vodja sektorja je. Vodje sektorjev smo pravi mali mojstri za lovljenje ravnotežja med režijo in operativo, med administracijo in delavci. Kot desetarji v vojski, pa približno tako nepriljubljeni smo tudi. Reci nam operativna režija, če nas že moraš zmerjati."

"Reci nam jebene stranke," je rekel Pavle in njegove debele ustnice so se sploščile v nekaj, kar bi na manj opičjem obrazu morda obveljalo za nasmeh.

"Pa oprostite za izraz," sem ji rekel. "Smo pač gradbinci. Ne fina gospoda kot diplomirani inženirji arhitekture."

"Je že v redu," je odrezavo rekla Vlasta. "Sem navajena. Kadar popizdim, kolnem kot furman."

"Fino," je rekel Pavle in glasno vsesal vročo kavo.

"Vlasta," mu je rekla Vlasta; zazdelo se mi je, da je Pavlova neotesanost ne odbija, ampak celo privlači; da se v njej prebujata, vrag si

ga vedi – nekakšno akademsko zanimanje za našo živalsko vrsto? "Ti si pa menda Kosta?" me je napadla. "Si Makedonec?"

Utrujala me je. V petih minutah, odkar je prišla, je dvakrat predavala in dvakrat na slepo ugibala. Sit sem je bil. "Ne, ampak Konstantin," sem zalajal. "Le da je tako ime predolgo, da bi ga nosil na gradbišču."

Pokimala je, češ da razume. Kolikor sem lahko presodil, se ji je res zdelo, da razume.

Pavle je pljunil in zabrisal v kroglico zmečkani kozarec prek parkirišča k žični ograji, k drugim usedlinam našega leto dni starega projekta. Bilo jih je veliko. "Nova tajnica?" je vprašal.

Kaj ima diplomirano ženstvo proti tajnicam? Razpoke v marmorju Vlastinega obraza so se spet prikazale. Sonce je prek puščave poslalo nekoliko ostrejši žarek in videl sem, da pravzaprav ni marmor, ampak prej teraco: brušen rožnat teraco, precej bolj zemeljski od marmorja. "Arhitektka," sem rekel. Vsak zlog posebej sem poudaril. Vrag me je obsedel, hotel sem biti hudoben. Izzivala me je s svojo navzočnostjo. "Prišla je risat as built." Z očmi sem spet poromal k nedodelanim stavbam. "Kakšno leto prezgodaj, bi rekel."

"Kaj se sekiraš?" je rekel Pavle. "Raje se žri zaradi tega." Hudomušno je opazoval dimno zaveso, ki se je valila izpod bitumenskih kotlov na prvem kareju.

"Zakaj pa jaz?" sem ga zavrnil. "Tole packarijo smodijo na tvojem sektorju, ne na mojem."

"Naslednji teden jo bodo na tvojem, ljubček," je rekel Pavle. "In če se medtem prikaže kakšen guverner in začne nalagati o ekologiji, je ne bodo kurili nikjer več; potem pa se slikaj."

"Kakšen guverner?" sem vprašal. "Kilometre daleč ni nobenega večjega kraja in potemtakem tudi nobenega guvernerja."

"To ti misliš. Veš, kaj se je zgodilo v Ramti?"

Ramta leži na jordansko-sirski meji. Še ena vojašnica v nastajanju. Še eno podjetje, ki je zagrizlo, ne da bi se prepričalo, v kaj se spušča. Konkurenca, ampak smilili so se nam kljub temu.

"Kaj se je zgodilo v Ramti?"

Pavle je zmignil z rameni. "Ustavili so hidroizolacijo streh, jasno. Guverner Ramte je prepovedal kuriti gume. Fantje so prosili rezi-

denčnega inženirja, naj jim pomaga. Rezidenčni inženir bi lahko spodbijal guvernerjevo prepoved, ker guverner kot civilna oblast na območju vojaškega projekta nima besede. Tam odloča nadzorni oficir z najvišjim činom, torej rezidenčni inženir, in njegova beseda je zakon. Ampak rezidenčni v Ramti je molčal kot zalit. Pa veš, zakaj? Lastnik podjetja, ki je polagalo izolacijo, je njegov sorodnik. In ko fantje iz Ramte s strehami niso mogli nikamor naprej, jim je predlagal, naj jih izolirajo tako, kot se izolirajo sanitarni elementi v kopalnicah: z bitumensko lepenko in varilnim aparatom."

Zažvižgal sem.

"Koliko pa to stane?"

Pavle je povedal cifro. "Na kvadratni meter," je dodal. "Pomnoži s kvadraturu streh v Ramti, pa boš videl. Ampak na koncu niso imeli izbire. Strehe je bilo treba izolirati, naj stane, kar hoče. In pri tem se ni smelo kaditi. In edini način, pri katerem guvernerju ni šlo nič v nos, je bil tisti, ki ga je ponujal rezidentov sorodnik. Torej so privolili. In danes so v rdečih številkah; rezident, njegov sorodnik in guverner pa si bratsko delijo zaslužek, ki ga je vrgla izolacija."

"Pasji sin," je rekla Vlasta.

Pavle je pohvalno pokimal. "Menda ja," je zinil in z zobmi iz zavojčka izvlekel cigareto. Jordanski reem, ob katerem je tisto, kar smo počeli z gumami, dišalo kot vijolice. Ogrizeni zavojček je pomolil Vlasti. Pričakoval sem, da se bo ob tolikšnem pomanjkanju olike zrušila na tla, pa se ni. Prav mirno je vzela eno. Jo prižgala. Še vedno sem čakal v pripravljenosti, če bi jo vendarle treba bilo prestreči v naročje zaradi močnega tobaka. Pa sploh ni hotela pasti vkup, ne ona.

"Dobro," sem rekel, "ampak v Ramti je bil rezident pač podizvajalčev sorodnik. Tu teh problemov nimamo. Sajed Šalabi je gentleman."

"Polkovnik jordanske vojske je," je rekel Pavle.

"Pa se mu ne pozna," sem odvrnil.

Pavle je odmahnil z roko. "Le počakaj," je kratko rekel.

"Prasec," je rekla Vlasta.

Pavle je bil videti zmeden. "Kdo, Sajed Šalabi?" je vprašal.

"Ti," je rekla Vlasta. "Prasec in pasji sin. Kako lahko trdiš, da so v

Ramti goljufali? Nobenih dokazov nimaš. Ampak Arabci morajo biti krivi za izgubo, a ne, sicer bi bili krivi 'naši' iz Ramte, mimogrede pa si še rasist in ti čisto ustreza, če lahko malo opljuvaš Jordance." Poslala je tleči čik po poti, po kateri je bil šel Pavlov kozarec. "Daj še eno, veliki modri belec," je hladno velela.

Pavle jo je zabodeno gledal.

"Prvič je v Arabiji," sem mu pojasnil. "In zato na tvojem mestu še nekaj časa ne bi bil nič pameten," sem rekel njej. "Raje se spravi noter v Grad in se predstavi vodji projekta in drugemu plemstvu in poišči si stol in mizo, sicer se bo res zgodilo, da bomo že kaj zgradili, preden boš začela risati."

Umorila me je z očmi.

Pavle se je krakajoče zahihital.

In potem se je prikazal Matjaž s fosilom.

* * *

Ljubezen ubira čudna pota in vsa so zavita. Verjemite meni, ki sem se ločil zaradi gradbišč. Karfanaum je bil moj sedmi inozemski sajt, kot se po angleško reče, dama pa je medtem odšla. Nisem se cmeril za njo, nisem bil ne prvi ne zadnji. Ampak ljubezen v Arabiji ...! Tajnica iz Gradu mi je pripovedovala, kako se je pred leti v Iraku zaljubila v obračunskega tehniko samo zaradi nekakšne šale na račun arabskih števil. Povedala mi je šalo, pa je nisem razumel. Naša tajnica je bila živ komplikator. In morda je bila vsa skrivnost samo v tem, da ženskam njene baže hormoni začnejo prav delati šele malo južneje. Kakorkoli že, tokrat je šlo za amonita. Uboga žival si pred milijoni let, ko je crknila in se pustila zagrebsti v mulj, gotovo ni predstavljala, kakšno katastrofo bo povzročila.

Bil je popolno zaokrožen rebrast svitek sredi popolno zglajenega presojnega kosa rožnatega peščenca. Ležal je v Matjaževi dlani in fant ga je očarano opazoval.

"Glej no, okamenela kača," je rekel Pavle.

"Amonit," sta rekla Matjaž in Vlasta v en glas.

"Huh?" je rekel Pavle.

Vlasta je spregovorila latinsko, to je pomenilo ime, priimek in telefonsko številko našega amonita. Matjaž, ta neizživeti piflar, je nehal zijati vanj in se je spoštljivo zabaljil v Vlasto.

"Zaradi mene," je rekel Pavle.

"Pri mošeji sem ga našel," je slovesno izjavil Matjaž.

"To pomeni, da si bil danes že tam," je rekel Pavle. "Priden Matjaž."

"Kakšne šifre so spet to?" je zahtevala vedeti Vlasta. "če je tale oguljeni kontejner grad, kaj je mošeja?"

Drobno sem se nasmehnil. "Matjaževa džemile," sem povedal vse, kar znam po arabsko.

Pa je bila res džemile, lepota, mošeja štabnega poveljstva letalskih sil JAF: majhna in trebušasta kot majolika; domača kot farna cerkvica; premajhna za vse verne vojake, ki naj bi služili v karfanaumski vojašnici; ampak ker investitor tega ni sam uvidel, ga tudi mi izvajalci nismo hoteli vznemirjati.

"Objekt številka pet," je Matjaž pojasnil Vlasti, kaj je mošeja. Rasla je na njegovem sektorju in bil je ponosen nanjo, kot bi bil na sina, če bi živel dovolj dolgo, da bi pridelal sina.

Matjaž je z iztegnjeno roko kazal Vlasti, kje na gradbišču je mošeja. Vlasta je gledala Matjaža namesto mošeje in njene oči so postale dva odtenka svetlejša.

"Boš videla, kako bo lepa, ko bo kupola prekrita z bakrom," je rekel Matjaž.

"Boste videli, kakšno sranje bo, ko bodo nadzorni malo bolje pogledali načrt," je rekel Pavle.

Tloris mošeje je bil začrtan v obliki grškega križa. Tloris islamske mošeje, razumete. Križa, razumete? Še ena malenkost, ki je ušla budnemu očesu nadzora. Budnemu, no ja. Kolikor se spomnim, so bili najbolj budni takrat, kadar je bilo treba jesti. Po pogodbi smo jim hrano iz civilizacije vozili mi, kdo pa drug.

"Morda pa so že pogledali in nočejo težiti," je rekla Vlasta.

"Ah, nehaj no," je zamomljal Pavle in cuzal cigareto. Vlasta je avtomatično dobila novo. Dobra dresura.

Matjaž se je pretegnil in zazeהל na jutranjem soncu. Na amonita je pozabil. "Danes smo startali s keramiko, na mošeji," mi je rekel. "Poživi-

nil sem, ko sem jih gledal, kurbe arabske. Lepo ti začne polagati ploščice na sredi prostora, ko pa pride do stene, pusti vse skupaj in gre pit čaj. Ploščico bi moral odrezati – pretežko zanj. In niti en vagris se ne ujema, in ne vprašaj, kako fugirajo. Če kaj poznam stvari, bo nadzorni dal vse zmetati ven. Svinje arabske, eni in drugi.”

Vlastin obraz je potemnel. Brez besed je zgrabila amonita in ga iztrgala Matjažu iz dlani. Odstopila je za korak in se zazrla vanj, kot da smo mi še živeči fosili ... no, hotel sem zapisati, “kot da smo pičkin dim”, pa ne bom.

Ne bom, da ne bi pokvaril lepote trenutka, ki mi še vedno ne da spati ponoči v Dobu. Bilo je, ko je držala amonita v dlani in zviška zrla vanj kot v ogledalo, kot da si dve rožnati lučki svetita nasproti prek vesoljskih prostranstev, dve rožnati luni; okrogli fosil v pastelnem peščencu in Vlastin obraz; nobeden izmed njiju ni sodil tja med črno kamenje Karfanauma, pa sta bila vendar tam in sta si vračala pogled: dva rožnata kroga, zglajena in svetleča; hladna na dotik, na videz trda, krhka kot steklo v resnici; nadzemeljsko lepa, ne da bi mogel reči, zakaj; dva čudeža, tujka, posebnosti.

In ljubezen v Arabiji ubira čudna pota in vsa so zavita. In čeprav se je pozneje zgodilo še marsikaj in čeprav se tega takrat nisem zavedal niti razmišljal o tem, sem pozneje doumel, da sem se v Vlasto zaljubil že tistega prvega jutra, ko je Matjaž besnel zaradi arabskih polagalcev keramike in je Vlasta pestovala amonita.

Maja Jančič

Kratke zgodbe

Siesta

"Ne morem več razmišljat." Segel je v lase, pihnil skoz nos, potem si ga je izpraznil v robec. Glas, jokav, se mu je tresel do skrajnosti. In bilo je vroče. Tipično, značilno, paradigmatično vlažno tropsko podnebje v drugi polovici avgusta. Dan, ko se je šolskost primera kazala naravnost idealno. V zaspano motnost popoldneva sta šklopotala samo star, razmahan ventilator in razsrjeno nabijanje muh ob okensko šipo. Prava intonacija naveličanosti.

Emilu je po sencih počasi polzel pot, kaplje so ga žgečkale, brisal jih je, s hitrimi, neučinkovitimi kretnjami, pot je kar lil z njega. Živčno je za silo, v isti odsmrkani robec, podrgnil tudi stekla očal, si jih nazaj nataknil, sopesl, sklonjen nad mizo, prekrito z razprostrtimi situacijskimi načrti, tlorisi in grafikoni. "Peter, ni mi več jasno." Peter je sedel v bambusovem stolu, bil je visokorasel blondinec najsvetlejše sorte, ožgan nos mu je gledal spod mokre gaze, poveznjene čez oči in čelo. S pahljačo v desnici je leno mešal negibni zrak. "Misliš, da meni pa je ..." je zamrmral, "pa še tako pofukano vroče je ..." Emil ga je pogledal (prekleta jebe se mu projekt ... ne samo projekt, vse skupaj se mu prekleta jebe ...), prepričati se je hotel, ali Peter res ne zmore nobenega zavestnega čustva več, celo bebavega sočutja ne. Ni se premaknil, ni mu vrnil pogleda, še naprej se je samo pahljal, nič. Pogosto je tako težko

verjel svojim očem (in midva sva ljubimca?), vsakič ko mu je spomin lahko segel v čas nekaj mesecev nazaj. Peter. Siesta. Enkratni čas nekaj ur, ko resnično nista mogla, ker tudi nista hotela, početi drugega kot pri miru sedeti, pohlepno srkati ledeni čaj, džintonik, gola, jasno, ali spati na hladnih lanenih rjuhah, dremati v viseči mreži s sprehodom mravlje čez Petrov gladki, mladeniški torzo. In fuk? Takrat je bil najboljši, izžet iz zadnjega mogočega vira moči, prepotenega telesa, izmozganega od previsoke zračne vlage. Vsak dan ta posebni čas, ki je sedaj bolel, ker je hotel biti samo njegova lastna obsesija. Oblastna, da se je čutil nesposobnega narediti kar koli odločnega. Zoprna, ker je vedel, da bo Peter vedno privolil v spontanost, ali bolje rečeno, navajenost fuka, želel pa več nikoli. Gledal ga je, s palcem in kazalcem, kot bi ga mučila migrena, zakopanima v nagubano čelo. Peter je še vedno prilagojeno odpočival telo v gnezdu iz bambusa, pihal rob gaze, ki je prekrila tudi njegova lepa usta.

In spet sta se prepuščala strasti, Emil v strahu, da jo izgubi, Peter v stoični prepuščenosti ustreči.

Dokler? Ne vem konca, morda se ni zgodil. Morda se je izgubil, neke v razdalji med tihomorskimi otoki, kjer je njun arhitekturni projekt bolnišnice zaradi nestabilnosti tal in pogrezanja propadel, in Salzburgom, Emilovim studiem, risalnico v podstrehi stavbe pokopanega razkošja iz sedemnajstega stoletja, s pločnikom iz granitnih plošč, magnolijo v senčnatem vrtu, ki je že tretjič zacvetela, prah pa že zdavnaj prekril kupe vijoličnih ozalidnih svitkov, nered skic in luči s kositrnimi pokrivali. V izenačeni impresiji prašnih sončnih lis razmetan divan, temno prepojeno pregrinjalo, odprt predal pisalne mize. Pravkar izginuli Walter.

Conte poje naprej

Vse je, kot si predstavljam. Crknjeno osvetljen lokal, dim pod zelenimi senčniki, topo trkljanje biljardnih krogel s filozofskimi predahi. Zavaljen tip, nemogoče jih je prezreti na takih lokacijah, malomarno poseden s svojim volumnom vleče narazen sprano karirasto strajco in

skoz zobe preceja postano pivo.

"Torej, ... dogovorjeno, ... da, drži." Ravno prav visok, svetlopolt, da zaštrli iz mizanscene, govori v slušalko. Jodlanje kantrijevskega radia močno prodira v skopo odmerjen prostorček pogovora po žici. Ko izstopi, vratca se za njim s tleskom zložijo nazaj, ga skriva senca klobuka in počasi se razgleda po prostoru. Nobene akcije. Vidi zaraščen obraz, koncentrirano opazuje vrh biljardne palice, kot bi omahovala ob dotiku z osmico, barmana v soju zelenkaste, kolobarjaste svetlobe, briše kozarec, dahne vanj, spet briše. Počakati mora.

Čaka torej. Z viskijem z veliko sode, škatlo rothmank in veliko severnjaške nepotrpežljivosti. Obrnjen proti šanku, naslonjen nanj, gleda spačene odseve v zrcalu, prepreženem s steklenimi policami. Ne zagleda je čisto takoj. Dolgo mora togo oko privajati na ta čudni svet zrcalnih podob. Najprej je to samo bežno migljanje barvastih svetlob, uokvirjenih v pravokotnik stene, v kromirane profile. Potem, v levem zgornjem kotu, v oceanu teme opazi polovično osvetljen obraz, sence so ga naredile nerazpoznavnega, belino papirja, roko, ki piše. S trzljaji, drobnimi, hlastnimi trzljaji v tisti pičli svetlobi. Ženska roka, čeprav so nohti kratko pristriženi, ženski obraz, koder, ki je zdrsnil iz čopka nekje zadaj, ker večkrat seže v lase prav tako nemirno, kakor dela zanke po papirju. Lahko bi uganil ostanek, nadaljevanje te, že načete zgodbe. Izmišljene, skrojene iz tisoč opaženih detajlov. Navada, ki se ji ne more upreti, ko takole čaka, v žepu mu prsti drobijo stresen tobak, led se je že zdavnaj stopil v pol spitem viskiju in gleda jo. Ugiba. Tujka? Dekle s pravkar končano eno izmed madridskih gimnazij ali ženska, čustveno navezana na enkrat starejšega, poročenega moškega? Je to, kar piše, ljubezensko pismo? Brska. Sledi vidnim podatkom, jih poskuša strniti v vzorec. Sociologija na terenu? Ravnokar je morda zapisala:

"... sociološka analiza družabnega življenja v revnejših četrtih New Orleansa ..."

Karnevalski prepah. Proti zgodnjim jutranjim uram so posvinjane ulice prazne. Kot bi preprezale mesto duhov, edini znaki življenja so trakovi svetlobe, ki se prikradejo iz prehodov, obrnjenih na vzhod, ki drzno odkrijejo ves totalno katastrofalni kos razbitih, pohojenih, raztrganih, razlitih. Organov, steklenic, lampijonov, izgubljena pahljača s

polomljenimi rebri. Daljši sprehod bi naletel na še vedno odprt bar. Utrujeni šansonjer bi, ob dremavem pianistu, dihal v mikrofon Gelato a limon, mešal bi ga z Blue tango, brez razburjanja publike. Večina bi namreč spala. Po kotih, pod politimi mizami. Nekdo bi, zadržan v kockast prt, vaje teatra bliskanja nožev, medtem nemo izkrvavel.

Neha pisati, pogleda na uro, preučuje položaj kazalcev. Koliko minut do odhoda vlaka? Ekspres za?

Moj dedek – pilot

Verjetno ena tistih zgodnjih pomladi. Veliko golobov, nežen zrak, ulice, ki vibrirajo od nestrpne napetosti. Prijetno mesto, ki pa ima nenehen, neodpravljen zadah po zaprtosti vase. Stopila je v antikvarnico, vrata so zadela ob zvonček in rahel prah, vedno na takih krajih nekje v zraku, se je leno zvrtničil. Sredi cele kopice zamolklo sijoče postarane krame je stala steklena kredenca, bidermajer iz ene izmed malomeščanskih jedilnic, prvotno najbrž poln porcelana, obteženega z vse preveč dekorja. Limoges, zlate girlande, variiran rokoko, ščepec empira, vonj po pravem času z mlečnimi oblaki ... Sedaj pa je v njej bahavo kraljevalo tisoč drobnarij, drobiž nakita, osiroteli kosi dragocenih kavnih servisov, šatulje, ustniki, tobačnice in žepne ure. Brez obotavljanja, ne da bi se kaj dosti menila za zaprašene čare drugih stvari iz prejšnjih stoletij, morda vrednih vsaj male, obzirne pozornosti, je počasi, kot tolikokrat prej in kot v svetišču, šla čez debelo preprogo, pete so vanjo delale mehke, takoj zaceljene udrtine, do malih vratc, stekel, vdelenih v oreh, zrezljan do onemoglosti. Potem je s pogledom, v obveznem ritualu, dolgo drsela čez žametne pladnje, iskala in našla. Ni je mogla zgrešiti. Nikoli. Omega, magično modrih, tankih kazalcev, od starosti ali nalašč porumenele okrogle številčnice, arabskih številčk, s skoraj dramatičnimi – morala se je nasmehniti – stanjšavami v slogu art decoja. Vabila jo je, s preteklostjo, s spominom, čeprav tista velika dedkova ura, ki jo je njegova asketsko koščena roka, pokrita s pegami, s skoraj bolešno preciznostjo jemala iz žepa na telovniku, ni bila omega. Kljub vsemu, steklena ura,

ki je ujela šibko svetlobo zimskega popoldneva v dedkovem stanovanju. Sneg, ki je zdrsel s strehe in se izgubil v mrzlo tišino. Metri davno pozabljenih naslovov, knjig s pošvedranimi platnicami, načrtih, z drobnimi črkami potiskanih stvari. V skromen okvir dana fotografija. Jose K., pilot prvega reda, ostanek rokopisa nerazpoznaven.

Ozrla se je čez ramo, še vsa v sanjah je ujela hudomušen pogled drobnega antikvarja v posvaljkanem žametnem suknjiču, z očali s precejšnjo dioptrijo. Nasmehnil se je, zmajal z glavo in se znova zatopil v dobavnico. Pobrskala je za denarnico, izvlekla tisočaka in mu ga pomolila: "Ne prodajte je, ... prosim ..." Vsakič z enako rotečim pogledom, istim hrepenenjem, na svidenje, izstopila je, zvonček je zazvenel v odgovor. Obisk je za danes končan.

V iskanju Cassandra

Verjetnost, da kar koli pozabim ali pa je že izgubljeno v kraljestvih korteksa, je pravzaprav dokajšnja. In se je ne da nadzirati. To pa najbrž zgodbe ne bo odpeljalo na mejo resničnega, pa tudi če bo, je vseeno. Trpim namreč za hudimi simptomi domišljije.

Montmartre pri Le Thermidor, posledica zimskih mesecev je nič Japončkov. Gringa zakriva dolg plašč, edina sled pred dnevi pretrganega vegetabilnega zakona z žensko njegovega življenja. Z ovratnikom docela čez teme diha v dlan, jaz pa kadim. Gitanes, to bi kar šlo v kontekst. Ura za Pariz precej zgodnja. Dvanajsta. Nalašč za prazen zajtrk. Sladka bela kava, posuta s kakavom po mlečni peni, francoski rogljič z marcipanom in spet zavojčka s kockami sladkorja, nenačeta, na robu krožnička. S podobnicami slavnih, nekoč pišočih francoskih genijev. Provansalec za kelnerja mi prihaja prižigat cigareto ali pa si samo domišljam, da se mu zdim dovolj vredna truda, ustrežljivega poskakovanja in dunajske šole. Nepojasnjeno čudo, saj sploh nisem videti kot dama. Obleka, ena sama zmečkanina, se po meni valja še od predvčerašnjim, okus po zobni pasti blede z zanesljivo hitrostjo, ki pa sploh ni presenetljiva.

Morda bo kriv moj ustnik, lepa starinska stvarčica z vdelano biserno

matico, trofeja enega mojih večnih, obsedenih romanj po boljškajih vseh evropskih mest. Ali pa bo to do perfektnosti sofisticirana francoščina, govorjena z bolešno preciznostjo, z odlično skladnjo, briljantnimi retoričnimi poudarki, prepoznana za plemenito tudi laiku, čeprav samo z naročanjem zajtrka.

Verjetnost, da so se detajli porazgubili, je zdaj očitna. Ne vem, ali mi je nadvse čedni, uslužni Provansalec kljub zimi zagorelih dlani in ploskih nohtov res prihajal prižigat cigareto. Po spanju na metrojski postaji je to res nemogoče vedeti, dan pa je ne le mrzel, ampak do kosti moker.

Sediva torej. Gringo je kihnil, uživava najbrž svoj zadnji topli zajtrk, zadnji zajtrk sploh, kupljen za kupček blago pozvanjajočih frankov, do brotljivo puščen od včerajšnjega nasilnega odvzema. Iz tranzistorja (zvok je brenčeč) nama v popolnoma praznem lokalu, kot v ironični sanji, igra lambada. Kakšna nora, absurdna ironija. Sili me v huronski smeh, če pomislim, da bi se v tistem trenutku lahko grela pod gvajanskim soncem, prebirala školjke na neznani zahodnoafriški obali, se prepuščala absolutni ustrežljivosti temnopoltih evnuhov, če bi le sprejela Greyevo povabilo. Pojdi z menoj v vročo Afriko (na prav gotovo izmišljeno, dolgočasno plantažo kakavovca), povabilo, zagrgrano v nekakšnem – ne da se mu upreti – baritonu. Mimogrede, Peter Grey je še eden tistih osebkov, pridobljenih z naključnim trčenjem na istanbulskem bazarju, ki v meni vidijo še eno žensko bitje brez predsodkov, torej tudi brez predsodkov, ki se tičejo fuka. Slavne neslanosti o angleškem posebnem smislu za perversnosti ...

Lahko bi se res. Pa mi je najbrž ljubše to, da so me oropali. Popolnoma. Če se ne bi pojavil Gringo, bi me gotovo, kot mimogrede in v objestno zabavo, še spolno izrabili, za troje zakrinkanih dvometrskih svinj to ne bi bilo težko. Gringo jih je odgnal s sezutimi škornji, odmajali so se v posmehljivem, idiotskem režanju njegovemu klovnovskemu početju.

Končno bi lahko zastavila tale ljubki ustnik. Kot je Belogorcev iz Kiša jantarjevega, usnjene galoše in srebrno tobačnico v Carigradu dvajsetih, na begu pred carjevo nemilostjo. Mogoče bi potem še lahko nekajkrat grela svoje riti v kakšni izmed kavarn, namesto da bova čez

dobro uro, praznih žepov in prepuščena muhavosti zimskega Pariza, spet iskala zavetje pri Gringovih prijateljih. Zanje se bo izkazalo, da to niso.

Začelo se je pred slabim letom, natančneje, z raziskovalno nalogo, logičnim in uradnim koncem študija. Vroč junij, julij in avgust, preživeti v arhivih in čitalnicah, inštitutih, fondacijah. Esej o francoskih afišistih, ustvarjalni postopki, zgodovinski konteksti, od 1890 do 1940. Septembra je pisanje prišlo na svetlo, cela gora podatkov s sinoptično natančnostjo zgodovinskega konteksta. Vsesplošna splošnost. Vendar pa v komisijo zbranih resnih gospodov to, kot je bilo videti, sploh ni motilo. Predavalnica je nabito polna zadrževala dih, sem in tja je kdo pritajeno zakašljaj, prepričan, zbran govor je naredil svoje, nemoteno sem jim polnila glave z namišljeno zgodovino, reducirano na najmanjšo mogočo količino. Po kozarcih, v katerih je šumel šampanjec, po razglasitvi ocen naj bi se vame naselil mir, olajšanje, ki ga je bilo upravičeno pričakovati. Ni ga bilo. Ne takoj, še manj pa pozneje.

Rus je leta 1915 prišel v Pariz, A. M. Cassandre, kot se pozneje poimenuje. Prvotno ime? Neznano. Skopo trivrstično podatkovje v Zgodovini grafičnega oblikovanja mi pove samo še to, da umre leta 1968, v Parizu. Medtem ko si skušam predstavljati, kako je primerjati zlata leta gospodarskega vzpona in študentske nemire v enem samem življenjskem ciklu, ugotovim, da mi določnost njegovega življenja uhaja skoz prste. Od leta 1928 do 1936 ustvari večino svojih neprekosljivih mojstrov. Ena izmed njih je Etoile du Nord, litografija za plakat francoske državne železnice, ki pa je, od tiska v majhni podružnici pariške založniške hiše v Lyonu, ni več moč zaslediti.

Jeseni štopam v smeri Budimpešte. Popoldne sedim ob kosu doboš torte, beli kavi in v zabrisanem sijaju empirskega okrasja hotelske kavarne Astoria. Vozni redi vlakov proti jugovzhodu so ugodni, ob osmih bo s perona številka 4 eden izmed njih z mano vred vozil proti Varni. Teden pozneje, na začetku oktobra, že blodim po istanbulskih labirintih, sitim radovednost, prijetna kaotičnost mi zabrisuje občutek obsedenosti z izginulo Etoile du Nord, dokler, išoč kinematograf Beyoglu, ne povprašam za smer v sterilni turistični agenciji na Istiklal Cad. Na eni izmed rustikalno ometanih sten je za steklom in pod klimatsko napravo visela originalna litografija: A. M. Cassandre, 1932, se-

veda ni Etoile, pa vendar Cassandra, dovolj, da postane odločitev za potovanje v Francijo edino mogoča.

V Lyonu sem nekaj dni po božiču in takoj se lotim brskanja. Ne najdem ne litografske delavnice ne nobenega tiskarskega podjetja, ki bi bilo starejše od trideset let. Mestni ahiv o obstoju podružnice Gallimard ne ve ničesar, noben dokument ne priča o tem, pa tudi če bi – kamen so gotovo že zdavnaj odbrusili in sprali, pripravljen, da prenaša zadovoljivo količino komercialnega tiska. Če so Etoile du Nord sploh kdaj natisnili. V Lyonu sem še nekaj časa, tretjega januarja se mislim vrniti domov. Ta tretji januar je jasen zimski dan, razočarana blodim po starem delu Lyona in na desni strani starega trga s suho fontano odkrijem starinarnico. Tabla, razpotegnjena plošča nad vhodom, črkujem: Cassandre. Lastnica, nezakonska hči gospoda A. M. Cassandra, mi do večera, medtem ko srkava grenak ruski čaj, pripoveduje o svojem očetu, o podružnici, ki je propadla med recesijo leta 1935, pripoveduje, da njen polbrat še vedno živi, v Parizu, na Rue Dauphine, prepričana, da je dedoval Cassandravo zapuščino. Tam sem bila v ponedeljek, gospod je umrl lani, srčna kap, resnične zapuščine pa sploh ni bilo, le dolgovi pri krojaču in nekaj zvezkov pornografske literature. To je bilo tudi zadnje, kar mi je uspelo zvedeti, potem je neljubi včerajšnji dogodek pretrgal lov za Cassandrom. Začasno, seveda.

Provansalec se je odločil poračunati zajtrk. Zadnji cekini. Res bom zastavila ustnik.

Ivan Dobnik

Prelom

*Avec la parole nue revient toute vérité.
Avec la vérité revient toute l'âme.*

(C. Bobin)

Zbúdi se. Vzdrami, razpri oči, poti do drugačnih stvari, vdahni globoko, prislušuj tišini, mesto je tu, visoko in čisto, skrivnostna galeja iz cvetočih ulic, prerojeno mravljišče, kip s krvavečim srcem, ležeči stolp nepreštetih labirintov, tvoja glava, deževje, letni časi, strahovi in radosti, zdaj, v sanjariji, ki jo luščiš, odločen, a svoj, ki jo odlupljaš, vračajoč se in hkrati nepreklicno dozorel za pot, krik, vojskovanja, prelom. Je noč. Lahko bi bilo popoldne, mlečna svetloba bi te lahko pretapljala med črke srebrnorumenih knjig, medtem ko bi ti vsrkaval poznopoletne mreže spominskih oživljanj, negiben, a strmo buden, tih, nem, in živ, ognjeno vroč, strnjen v padanju k novemu utripanju. Si tukaj. V zraku, v pokrajini, sobi, mestu, v stari kamniti hiši. Mimo je suženjstvo. Tvoj železni volk, zastrupljena past, pekoča, v minevanju obtolčenih mesecev, porcelanasto poslikanih brez resničnega smisla, kalnih, zapackanih odbleskov osušenih listov tvoje duše, ki zdaj angelsko širi pljuča, da bi lahko letela, postala nebo ptičjih naslad. Razpršel se je star prah čez pozabljene zvezke. Jutranje skladbe človekovega vrveža ti žuborijo v nosnicah, ženska, ki še diši po predrznih sanjah, vzvalovi, ne joče, kipi s smehom, ki jo brez-

skrbno omamlja, preden se znajde v službi, ob zgodnji ambri kave, še jo vidiš, kako si z roko ujame radovedne lase, hiteče pred njo, čez obraz, v globino. Zdaj si sam. Dobro. Zdaj si zunaj. Prav. Šumiš. Dihaš. Poslušаш. Hodiš. Govoriš. Pišeš. Lahko rečeš: za zmeraj. Drevesa so polna bohotnih cvetov, ulice ljudi, razvnetih od opravil, ki jih, ali bičajo, ali osrčujejo ali pa mimobežno drsajo zagrobju v objem. Ne da bi se ozrli, postavili vprašanje, da, saj ga, spotoma, čas je, dan je, leto je, vidijo se v stopinjah večerov, v sanjah, ki potemniijo neuničljive oči in ustnice želja.

Zakrpane notranjosti zim se zdaj levijo proti poletju; njegova sočna koža že zrelo obljublja zanosne plodove ali vsaj trenutke potešenosti – spal boš sam, mogoče tih, poslušal boš padajoč dež, potrkavajoč z vetrom ob šipe, sredi narave, razprt kot tulipan, poln razmišljanj, ki pa te ne bodo nikamor pripeljala in se bodo znala takrat razporejati v dojemljivejše pisave samo v manj občutljivih predelih.

Kaj si delal prej? Tista dolga leta notranjih oklevanj pred zdajšnjim nepreklicnim odhodom, ki so ti načenjala um, dušo, tvojo celoto, da si nehal brati knjige, obiskovati prijatelje, nehal pisati pisma prijateljem ali prijateljicam, ki si tudi na ulici ob srečanju s teboj niso imeli kaj dosti pomagati, kar si vendarle nemudoma zaznal, in zelo slab občutek steklene nemoči te je vseskozi zalezoval po razpokah misli. Čakal, dremal, a ne potonil, se prestopal, včasih za toliko tednov popolnoma odsoten izgubljal življenje, predan mlačnosti, ki si jo zmeraj sovražil, v službi, ki se te v ničemer več ni dotikala, in med sodelavci, ki ti niso imeli povedati nič novega, izvirnega ali prepričljivega, velikega. Ne, v takšnem nisi mogel nadaljevati življenja.

Napravil si premor, bi lahko izdaval. Bil je počitek, trenutek slabosti, nekoliko daljši spanec, tavanje skozi morasto noč, postanek jadrnice v brezvetrju, bile so stvari, ki te zdaj zapuščajo, strahovito. O tem si hotel spregovoriti njej, vztrajajoči do zadnjega s tvojimi odločitvami, ne da bi podvomila o tebi celo takrat, kadar si se ti na robu z močmi grizel med stebri brezplodnih mesecev, s pričakovanji dežja, spremembe letnega časa, potonjen v naravo, ki je bila še edino, kar si zanesljivo zaznaval.

Veter se zareže v prah slik. Katero pot poznaš? Poznaš. Več kot sanje. Ali govornice besed, skrivnostnosti pogledov dveh, ki se rada sre-

čujeta, v trenutku, ko se lahko znajdeš na katerem koli koncu planeta in ti to tedaj ne predstavlja čisto nič – goreč pragozd osredotočenih pre-mišljevanj te ne zadrži – kje visoko v slovenskih hribih na začetku junija se predajaš opoju prvič videnega drugačnega sveta tako blizu tebe – grad duše se ne pomiri – brat se ti čudi – navpično nad tvojo hojo kroži ujeda – toneš k sebi, očiščuješ se gnilob, ki so se nabrale s teboj med vsa-kodnevnimi ponavljanji let – tu ni še nič raziskanega in oblikovanega – s konkretnimi imeni stvari se še ne želiš ukvarjati, danes, nocoj, preden pride poletje s šelestno svetlobo mladih deklet – knjige so odprte – vmesni trenutek negotovega okušanja edine odločitve bo kmalu minil.

Kadarkoli si lahko pri njej. Pogovarjata se o dnevih, ki še pridejo. V mraku, zmehčanem s kapljami rumene svečne svetlobe, ko vse diši po zmleti kavi ali neizsledljivem dimu iz blagih cigaret. Poslušata, kako na njenem vrtu dežuje. Siamski maček Lamur, ki se premočen vrne, zmečka časopise na okenski polici, ona ga ovije z brisačo in osuši, smeji se mu, polna je magnetnih besed, ki ji glas, ki se kot angelova perutnica prepušča ovonjanemu zraku, podaljšujejo v spominsko trajanje kar naprej, s presunljivostjo, življenjem, z njenim telesom – ko se zliva z naravo zunaj, ko je nedosegljiva tako blizu, del tebe, in govori z božajočo govoricu v jeziku, ki ji je bil podarjen, za zmeraj, in še speča jih ponavlja naprej, v drugih deželah, nad skritimi pokrajinami.

Lahko nadaljuješ. Ne gre za nov začetek, za nekaj, kar bi izničilo preteklost, jo izbrisalo in zanimalo. Gre za življenje. Ne samo besed, pisanja, knjig, torej vsega, kar je z njim povezano in te varuje. Zdaj si izpostavljen zunanjemu svetu in odprt samemu sebi. V resnici nič posebnega. Na videz. Knjige in zvezke pustiš nedotaknjene na mizi, nalivnik zaprt. Zavežeš si čevlje, ogrneš ponošen suknič, se brezskrbno spustiš proti središču mesta. Pročelja ulic so spremenjena. Obrazi ljudi živi, porazgublajo se za svojimi skrbmi, pljuskuje kot spokojno jezero pod visokimi hribi, dotikaš se jih z očmi, del njih si in hkrati nekdo drug, v čajnici se zadržiš dolgo, dolgo, klepet in smeh deklet te zaposlujeta bolj kot kadarkoli prej, pripravljen si, zdaj, medtem ko pri sosednji mizi dolgolasi fant poljublja črnooko srednješolko.

INTERVJU

Miha Mazzini



Foto: MIHA FRAS

In potem ta sentimentalni odnos do knjige!

In potem ta sentimentalni odnos do knjige!

Miha Mazzini je imel kot otrok prečo v laseh in kar naprej se je pretepal, dokler ni moral začeti nositi očala. Postal je pametnejši, ni se več boril s pestmi, temveč na vse druge načine, saj mu ni bilo nikoli samoumevno, da bi kdor koli drug naredil kaj namesto njega. Med stvarmi, za katere se spleča bojevati, dela vedno večjo selekcijo, in ena izmed njih – in vedno bolj – je literatura. Njegov prozni prvenec *Drobtinice* je izšel leta 1987 v neverjetni nakladi 54 tisoč izvodov in postal uspešnica. Po njem sta nastala scenarij in film *Operacija Cartier*, le-ta je dobil prvo nagrado Prix Circom na evropskem tekmovanju več kot sto umetniških televizijskih programov. Leta 1989 je kot sam svoj založnik izdal zbirko žanrsko raznovrstnih zgodb *Godbe* in ugotovil, da se misijonarskega dela, kot je samozaložništvo, ne gre več. Po zadnjih romanih, *Satanova krona* in *Zbiralec imen*, ki sta izšla leta 1993, piše hkrati dve zbirki kratkih zgodb in mladinski roman, vendar ni več tako zelo nestrpen, da bi hitel z izdajanjem. Svoja publicistična besedila občasno objavlja v Mentorju, Razgledih in Mladini, trenutno pa je glavni urednik novega časopisa za računalništvo PC & mediji.

Literatura: *Večkrat si rekel, da si v družbi dolgočasen in duhomoren tip, medtem ko pišeš, pa da se popolnoma spremeniš. Zakaj se zgodi ta metamorfoza?*

Mazzini: Pravzaprav sem v družbi zelo malo, ker sem strašen mizantrop, ne maram množice in vsega, kar spominja nanjo. Ko pišem, sem lahko sam, ni mi treba imeti intimnih prijateljev, ni se mi treba izpovedovati ali koga poslušati. S poslušanjem je res problem; človek pride ves nedolžen in mizantropski v družbo ter je tiho, ker ne mara govoriti, toda potem takoj priletijo nevrotiki in psihotiki ter se mu začnejo izpovedovati. To je pravzaprav v redu. Opravljaš nekaj koristnega, funkcijo, ki jo je imela včasih Cerkev s svojimi spovednicami, hkrati pa to, kar psihiatri zaračunajo, delaš zastonj. Zoprno pa je, da so tisti, ki se radi izpovedujejo, ljudje, ki bi se ti izpovedovali vsak dan in v nedogled. Edini protiudarec, ki ti ostane, je, da se začneš še sam izpovedovati. Toda najprej moraš pol ure poslušati, da potem lahko pol ure govoriš, tako so pač narejene človeške komunikacije. Ker se pa jaz ne izpovedujem, običajno še tiste moje pol ure porabijo zase.

Literatura: *Ti nimaš potrebe po živem izpovedovanju zato, ker raje*

pišeš?

Mazzini: Ta enačba pri meni ne vzdrži; zelo sovražim izpovedovanje v literaturi. Toda nekje na dnu, zelo, zelo maskirano, skoraj nerazpoznavno, je pa literatura vedno izpovedovanje. Za pisanje katerega koli besedila se pripravljam, kot se igralec pripravlja na vlogo, vsaj tako si predstavljam. Recimo za *Satanovo krono*, kjer je glavni junak zelo odpuljen, sem rabil kar nekaj časa za priprave in koncentracijo, da sem zlezal v njegovo kožo, deloval in razmišljal kot on. V knjigo sem vpletel dogodke, ki najprej niso bili mišljeni; glavni junak se pogovarja z žensko, ki kadi, požre njen dim in to se mu gnusi; potem tisti svinčniki v njegovi sobi, ki se premikajo ponoči, in on prisluškuje, ali so vsaj drugi predmeti nepremični. Te stvari so se mi res zgodile, zato ker sem že tako razmišljal kot glavni junak. Po tipkanju vloge odvržem, zato je velik problem besedilo popravljati, saj bi to pomenilo vnovično vživljanje v drugo kožo. In ker velikokrat konstruiram grozne, obupne, umazane in grde osebe, se mi vnovično vživljanje vanje prav gnusi.

Literatura: *Torej ima kritika prav, ko ti je za zadnji knjigi – to sta Zbiralec imen in Satanova krona – očitala prav nedodelanost, slogovno in žanrsko neuravnoteženost ter premalo poglobljeno ukvarjanje s kompozicijo?*

Mazzini: Se strinjam z nedodelanostjo, a verjetno mislim na druge stvari kot omenjeni kritiki. Za *Zbiralca imen* sem imel štiri dni časa, da ga naredim, in ker je horror, se med tipkanjem še nikoli nisem tako bal. Ha! Pri *Satanovi kroni* pa sem naredil napako, za katero mi je danes žal. V zgodbi naj bi bil glavni junak računalnikar, ki se sprehaja po kibernetskih svetovih, komunicira z ljudmi prek interneta in potem se naenkrat zave, da nima nobenega stika s kakšno pravo osebo. Izhodišče romana je bilo prav krčevito iskanje osebnega stika. Šit, sem si rekel, vsi bodo mislili, da se Mazzini izpoveduje, in sem vrgel računalnikarja ven. Roman zato mogoče obvisi v zraku, zdi se mi, da bralec ne ve, zakaj ta junak "ipak" išče neki človeški stik. Je pa tako, da tega romana ni prebralo veliko ljudi do konca, ampak na to sem tudi računal.

Literatura: *Zakaj se tako izogibaš neposrednemu izpovedovanju; se bojiš, da bi se s tem, če bi se preveč razgalil, tudi preveč izpostavil brezčutni sodbi javnosti?*

Mazzini: To ne, saj karkoli napišeš, se že tako razgaljaš, po drugi strani pa vemo, da gre za literaturo. Toda čiste izpovedi, ki jih ljudje pišejo za terapijo, na primer v norišnicah, so zelo slaba literatura, čeprav so zelo iskrene. Samo enkrat sem sedel v neki žiriji, ki naj bi izbrala nagrajeno kratko zgodbo z natečaja. Prišli so celi paketi in prebral sem več kot sto zgodb – kot se reče – neuveljavljenih avtorjev. Polovica jih je bila sestavljena iz dveh tem, ki očitno Slovence zanimata. Prva je grunt in pravljanje zaradi njega, kdo je komu odžagal vejo, in sicer v detajle, to pomeni, da je ta literatura zelo dolgočasna. Gre za dejstva, sodne postopke, in ne vem, zakaj bi kdor koli to bral. Druga stvar pa so bolezni, rak na dojki, recimo, preiskave ... vse je iskreno popisano, ampak to ni literatura. Z gruntom se ne morem poistovetiti, ker nimam nobenega, rak na dojki pa, joj, mene je vse bolelo, ko sem to bral. O literaturi ohranjam svoje mnenje izpred petnajstih let: literatura je postavljanje majhnih min, ki se sprožajo, ko naletijo na enako mislečega bralca. Lahko je opis kakšne malenkosti, na primer ozračje jutranje gneče na troli. Toda če se bralec lahko z napisanim identificira, ti je uspelo. Dobro si ga nategnil.

Literatura: In običajno so najmočnejše zgodbe tudi najenostavnejše.

Mazzini: Ja, res, bazične zgodbe na mitski ravni; teme, ki so bile že milijonkrat obdelane, toda potem pride po nekaj tisoč izgubljenih različicah tista, ki te zadene. Ena takih stvari je bil recimo hongkonški film *Chungking express*, ljubezenska zgodba, v kateri ženska zapusti tipa. Ta se vrne v prazno stanovanje, in ko si umiva roke z milom, opazi, da ga je vedno manj, začne ga tolažiti: Hujšaš zato, ker te je zapustila, pa saj ni tako grozno. In ko si obriše roke v brisačo, z brisače kaplja, in on jo tolaži: Jokaš? Pa saj življenje ni tako črno. Ko se k njemu priseli nova ženska, ga osvaja prek stanovanja; zamenja mu milo, in on, ki se je že navadil tolažiti predmete, opazi debelo milo in mu reče, da se je zredilo. In tako naprej, malo sem zabluzil.

Literatura: Vem, da zelo veliko bereš in da kar naprej vlačiš kakšne knjige s seboj, toda kako se je to prijateljstvo do pisane besede sploh začelo?

Mazzini: Odgovoril ti bom s stavkom iz ene mojih zadnjih knjig, ki še ni izšla. Neki mulec reče drugemu, da najraje od vsega gleda groz-

ljivke. In ko ga drugi vpraša, zakaj, mu reče, da zato, ker si ob grozljivkah lahko zmerom reče, saj to ni res, tega si pa doma ne more reči. Se pravi, eskapizem. Knjige sem bral in gledal filme zato, da mi ni bilo treba biti doma. Pika. Zato sem od šestega leta naprej hodil vsak večer v kino.

Literatura: So vmes kakšne travmatične izkušnje z očetom, tako kot jih ima Max v Zbiralcu imen?

Mazzini: Sem tipičen predstavnik družine iz slovenskega filma; očeta ni. Sem zrastel pač ob stari mami, ki je bila verski mistik.

Literatura: In ki ti je vsak večer brala Zgodbe svetnikov, kot smo brali v časopisu *Ars Vivendi*.

Mazzini: To, kar je bilo objavljeno, je odlomek iz daljšega besedila, ki je precej avtobiografski.

Literatura: Iz tega odlomka se ne da razbrati samo tvoje osebne zgodbe, temveč je v njem navzoč tudi "duh časa" sedemdesetih let, v katerih si odraščal. Bil si premlad za hipija in prestar za pankerja, čeprav si sodeloval v pankovskem bendu na Jesenicah. Toda vseeno imam občutek, da se nikamor ne spustiš brez distance in si zato bolj opazovalec kot pa akter.

Mazzini: Na Jesenice so stvari prihajale z nekajletno zamudo in ta mi je ravno zadostovala. Sem bil že prestar za pankerja? Niti ne, bil sem ravno prav star, ko je izšla prva plošča Sex Pistols. Res pa se nisem preveč identificiral ne z enimi ne drugimi zaradi svoje čudne lastnosti, da mi je množica zoprna. Takoj ko gre za kakšne skupinske psihoze, se odmaknem. Mogoče imam tako šibek ego, da se ga bojim izgubiti v množici, ha, ha. Samo dve stvari v življenju počnem brez distance – prva boli, druga redi. Distanco imam tudi do svojega pisanja. Kot sem že rekel, gradim neki lik, ko je knjiga napisana, ga razgradim, počakam in potem grem še enkrat brat kot nedolžen jagenjček, pri tem mi pomaga to, da sem zelo pozabljiv. Nekateri ljudje mislijo, da sem poln odpuščanja, to pa ni res, sem samo pozabljiv.

Literatura: Zakaj se ti zdi, kot si že večkrat priobčil, večina slovenske literature zatežene?

Mazzini: Preveč je izpovedi. Jaz se ne izpovedujem zato, ker mi je nerodno bralcu krasti čas, nimam se za tako pomembnega, da bi bralce

gnjavil s svojimi težavami, če te ne funkcionirajo znotraj zgodbe. Ampak to je očitno zdaj slovenska psihoza in manija; če recimo pogledaš Sobotno prilogo, so notri samo še dnevnik. Zadnjič sem bral dnevnik nekoga, ki je celo stran porabil za to, da je opisoval, kako je nekemu telefoniral v arabske dežele, ker ga je zanimalo, ali so mu objavili neko besedilo. Verjamem, da se njemu zdi to zanimivo, meni pa čisto nič. Ali pa, neki avtor se zjutraj zbudi in ugotovi, da ima tur na riti. O tem napiše cel traktat in ljudje naj to berejo. Kaj pa mene briga njegov tur na riti, če ni iz tega nič izpeljal?

Literatura: *Recimo, da bi se tur spremenil v žuželko.*

Mazzini: Recimo, ja, in da bi ta žuželka tudi imela tur. Toda če gre samo za izpovedovanje, me to ne zanima, zato me večina slovenske literature ne zanima. In potem ta sentimentalni odnos do knjige! Ravno sem prišel nazaj s frankfurtskega sejma, ki je hud biznis in se bistveno ne ločuje od računalniškega sejma; na njem so zbrani razni profili ameriškega in anglosaškega biznisa, pravniki in ekonomisti. Potem pa neki Slovenci, ki organizirajo svoj udar tja, pridejo in pojejo slovenske narodne. To je noro. Pri televiziji tega ne pokriva poslovna, temveč kulturna redakcija. In problem slovenske literature je tudi v tem, da ji ni treba iti skoz pregosta sita, vsakdo lahko objavlja, kar hoče. Če pogledaš v stroj tujih založb, vidiš, prek česa vse mora iti rokopis pred izidom. Zato je poglobljena cenzura, ki jo delam pri sebi, to, da se vprašam, ali to, kar imam povedati, sploh koga zanima. Zato tudi malo pišem.

Literatura: *Imajo zato tvoja publicistična besedila vedno neko poanto? Kolumne, ki si jih pisal za Razglede, so se vedno končale z nekim sklepom ali celo naukom.*

Mazzini: Pisanje za Razglede mi je koristilo, ker je bil obseg strogo omejen. To se mi zdi dober trening. Najhujša napaka, ki jo lahko naredi urednik pri avtorju, je to, da mu ne omeji obsega.

Literatura: *Stereotip o umetniku nam govori, da je to človek, ki se ne znajde preveč v življenju in ima glavo v oblakih. Ker to zate ne velja, me zanima, ali si se zavestno odločil, da nočeš biti žrtev, ki kar naprej jamra, temveč hočeš imeti vajeti v svojih rokah?*

Mazzini: Res je, stvari hočem imeti pod nadzorom, zato se nerad vozim z avionom, ker mi ne pustijo šofirati. Mnenje, da so umetniki na-

sploh bebci, je pač v redu, ker tisti, ki niso umetniki, lahko odpišejo celo skupino ljudi in jih postavijo v neki predal. Zanje, ki so zaznamovani kot bebci – dvomim, da so to zares – je pa to najugodnejša pozicija, ker jih odreši odgovornosti.

Literatura: *Se imaš za uspešnega poslovnega moškega?*

Mazzini: Ne, svojo poslovno fazo sem že zdavnaj končal. Precej let nazaj sem se ukvarjal predvsem s služenjem denarja in sem ugotovil, da me to pravzaprav ne zanima. Ni se mi zdelo nič posebnega. Raje imam zapravljanje, nisem tako fiksiran na denar, da bi ga nalagal na kup.

Literatura: *Ženske v Drobtinica so, razen Klare, nebogljene, moškimi za kanček pozornosti plačujejo pivo, Eva iz Satanove krone je sicer zelo močna ženska, toda vse moške doživlja kot pijavke, v Zbiralcu imen je edini ženski lik Ana, je bojevita in odločna ženska; toda vsem je skupno to, da se z moškimi zapletajo v razmerja, ki so zelo klavrna ali pa se nesrečno končajo. Zakaj jim ne privoščiš happy enda?*

Mazzini: To sem se tudi že sam spraševal, pa nimam pravega odgovora. Pravzaprav je to podel trik. Če je happy end, je bralec potešen, če ga ni, pa ostane nezadovoljen. Bi pa opozoril na to, da se *Satanova krona* konča srečno. Glavni junak najde mir in srečo na najbolj ciničen in zoprn način, kar sem se jih mogel spomniti. Zdaj sem ravno natipkal neki mladinski roman, ki se srečno konča. Naj jim bo, otrokom.

Literatura: *V romanu Zbiralec imen je v ospredju vprašanje identitete; kako pomembno je imeti svoje ime. Si imel kdaj občutek, da imajo vsi svojo identiteto in obraze, samo ti ne?*

Mazzini: A ja, sem, v temnih trenutkih. V svetlih pa ravno narobe. V *Zbiralcu imen* se sprašujem o Bogu, ta pa je v krščanskem svetu vedno tudi vprašanje identitete, ki ga krščanstvo ni razrešilo v dva tisoč letih, in večina herezij je nastala ravno zato. Na prvem konciliju so to rešili na silo, rekoč, da so oče, sin in sveti duh, sveta trojica, eno, hkrati pa trije. To je vprašanje identitete, kako so lahko trije eno? To ni nikoli jasno. *Zbiralec imen* je minitraktat o Bogu, ki sem ga zavestno razširil na roman, horror pa je prišel sam od sebe, ker kako naj sicer človek na dolgo razmišlja o krščanskem Bogu.

Literatura: *Rasel si ob stari mami, ki ti je ob večernih uricah brala Zgodbe svetnikov; kako to, da nisi tudi ti postal verski mistik?*

Mazzini: Stigme se mi niso hotele odpreti. To so rane, ki se mistiku odprejo tam, kjer je bil Jezus križan. Bil sem še zelo majhen, ko sem doživel razsvetljenje in ugotovil, da ne verjamem v Boga. Tisti hip je postalo življenje lažje in prva stvar, ki sem jo rekel, je bila, hvala bogu za to majhno milost, da si me naredil ateista.

Literatura: *Glede na to, da tvoji junaki zvečine nimajo usode v svojih rokah, bi lahko rekel, da smo mi vsi obstranci in neboglenci, v svetu brez Boga ali brez smisla, saj se s težavo zbrana imena v Zbiralcu imen na koncu romana posušijo v prah in izginejo pod zemljo?*

Mazzini: Kaj pa vem, nimam občutka, da bi imeli ljudje usodo v svojih rokah. Zdi pa se mi, da večini to tudi ustreza, kajti že drobne odločitve zahtevajo velik napor. Večini ljudi pomeni temeljno odločitev vprašanje, ki se ponavlja vsak dan in ki jim zadostuje – vprašanje: Kaj bomo danes jedli? Gre seveda za izbiranje med več možnostmi obilja in ne za vprašanje preživetja. Kaj bo danes za kosilo, je ključno vprašanje zahodne civilizacije. S tem vprašanjem se pri večini izživi vsa želja in potreba po demokraciji in svobodni volji.

Literatura: *Zato bežimo iz realnosti v virtualni svet umetnosti. John Berger pravi, da se v knjigah vse dogaja bolj diskretno, film pa da je nekaj javnega in teatralnega. Kako bi ti opredelil razliko med njima?*

Mazzini: Si si kdaj želela biti v drugem telesu in drugih možganih, da bi videla, kako funkcionira neki drug pogled na svet? Umetnost je najboljši približek tega, znotraj umetnosti pa literatura, ki je zelo slab, ampak še vedno najboljši način, kar jih imamo, za zamenjavo teles. Literatura bo v obliki knjige ostala vedno ravno zato, ker jo bereš sam in je zato unikatno doživetje. In vedno bo omejena na majhno skupino ljudi, duhovno elito z razvito domišljijo, ki se zna vživeti v "drugo telo". Film pa vse banalizira in popularizira, sediš in gledaš svet, ki so ga zgradili drugi. Saj bi film lahko tudi dopuščal domišljijo, ampak je ne, ker se je ujel v past; stane sto milijonov dolarjev in zato ne more biti narejen le za peščico ljudi, temveč za ljudske množice, to pomeni, da mora biti poln banalnosti, stereotipov in plehkkih čustev.

Literatura: *Da ne govorimo o televiziji, ki se še smeje namesto tebe.*

Mazzini: Ja, kmalu se bo še kakšna roka ponujala iz televizije in se držala za tvojo. To bi bil hit.

Literatura: Pred leti je bila literarna kritika že kar obsedena od žanrov in je nenehno spraševala, zakaj jih slovenski avtorji ne znajo pisati. Si se zato, rahlo preračunljivo, odločil za pisanje žanrov?

Mazzini: Deset let nazaj sem mislil, da me čisti žanr zanima, ampak sem ugotovil, da me pravzaprav ne. Zato sem se odločil napisati *Zbiralca imen*, da bom vedel, ali sem sploh sposoben napisati žanrski roman. Glede na to, da sem kot mulec zelo veliko bral, nisem pa imel človeka, ki bi mi rekel, kaj je šit, kaj je visoka literatura, kaj je strip, kaj je knjiga za otroke in kaj je za odrasle, sem bral vse. Mešam umetnost in žanre; kar rabim, vzamem. Arhive, ki jih imam v glavi, uporabljam brez pred-sodkov.

Literatura: In si postal postmodernist, ne da bi vedel.

Mazzini: Ja, ja. A je še moderen? Zvečine je dal nekaj zelo slabih besedil.

Literatura: Ker si med prvimi, ki so se začeli ukvarjati z računalniškim programiranjem in se s tem tudi preživljaš, ali boš mogoče tudi prvi, ki mu bo digitalni zapis na zaslonu zamenjal knjigo? Še vedno delaš programe za računalnike?

Mazzini: Poskusi, ulezi se zvečer v posteljo, pa vzemi monitor v roke in glej v modro svetlobo. Ali pa zahodni svet, ki večinoma bere po čakalnicah in na podzemnih železnicah – priročneje od računalnika so drobne knjižice, ki jih lahko daš v žep in ki so namensko napisane za potovanje ali čakanje, paperbacki, ki se jih da poceni in množično naštancati. Pri nas nisem opazil ravno množičnega branja na prevoznih sredstvih, najbrž zato, ker se med vožnjo tako rukamo, da nobeden ne more brati, ne da bi bruhal. Kar se pa programiranja tiče, sem se pred dvema letoma zaobljubil, da tega ne bom več počel. Med prvimi v Sloveniji sem si nabavil osebni računalnik in sem delal recimo računovodske programe, grozne stvari, ej, šit. Vse te blodnje s samofinanciranjem, služenjem denarja, programiranjem so samo posledica mojega neumnega ponosa. Večina slovenskih umetnikov si denarja ne zasluži s tem, kar naredi, ampak s tem, kar posesa od države kot kakšen sesalnik. Na Zahodu se da živeti tudi na takšen način, samo da je tam vse bolj razdrobljeno na razne štipendije, fundacije; spisek je fascinantno dolg. Pri nas pa je ena sama možnost, ministrstvo za kulturo. Če bi hotel kaj

dobiti, bi se moral kar naprej sliniti na ministrstvu. Za ta način preživljanja pa moraš imeti posebno hrbtenico. Tako mehko, soft. Imam pa že raje software kot softspin.

Literatura: *To si že enkrat rekel za scenariste: ali imaš hrbtenico in ne pišeš scenarijev ali je pa nimaš in jih pišeš. Imaš tako grozne izkušnje s svojimi scenariji za filme?*

Mazzini: Pravzaprav ne, napisal sem samo dva scenarija, pod katera se še vedno podpišem: *Operacija Cartier*; dobro, bil je izsiljen scenarij, slabo plačan, nanj imam grenak spomin, absolutno. Drugi scenarij, po katerem še ni bil posnet film, *Sweet dreams*, pa se vrne nazaj v obdobje pred *Operacijo Cartier*, ko je Egon star dvanajst let in se uči, kako živeti.

Literatura: *Je Sweet dreams scenarij, ki ga hočeš sam režirati?*

Mazzini: Pri *Operaciji* nisem nič težil, pustil sem scenarij in ciao. Miran Zupanič je pa delal. Tu pa sem povedal vnaprej, da se bom vtikal v film, kolikor se bo dalo. Režiser, za katerega sem se odločil, se je tega ustrašil in odpovedal. Potem sem pa razmišljal, da je mogoče že čas, da vzamemo iz dvorane slehernika, recimo mene, in mu damo režirati film. Vsi slovenski filmi zadnjih nekaj let so videti diletantski in to bi bil preskus, ali še rabimo AGRFTV in šolane režiserje za delanje diletantskih filmov ali ne.

Literatura: *Bo dvanajstletni Egon nosil hlače iz žameta?*

Mazzini: Bo, ja.

Literatura: *To se pravi, da je kljub vsemu v Drobtinicaх veliko avtobiografskega?*

Mazzini: Tako kot v vseh besedilih. Citiral bom Kinkyja Friedmana, ker je to zame najboljši citat o pisanju literature: bralec mora imeti občutek, da si iskren. Ko ti ga uspe nategniti z iskrenostjo, ga boš še z vsem drugim. Pazi, in to v tem pomenu, da moraš znati bralcu tako dobro lagati, da verjame. Po *Satanovi kroni* me mnogo ljudi gleda zelo čudno, za *Drobtinice* pa me hočejo častiti s pivom, čeprav sploh nisem noben pijanec. No, ampak ta scenarij, *Sweet Dreams*, naj bi bil še najbolj avtobiografski. Ko sem za objavo odlomka v časopisu *Ars Vivendi* zbiral slikovni material, ostanke časa, sem si pustil ta užitek, da sem se marsikaterega ovitka plošč iz sedemdestih let nostalgčno razveselil.

Literatura: *In te drobnarije v resnici zaznamujejo tisti čas; glasba, kavbojke iz Trsta, hipi, ki si ga takrat gledal kot Boga, po dvajsetih letih – ko te pričaka v nespremenjeni obliki – pa se ti je zdelo, kot da si obiskal zombija.*

Mazzini: Ja, pazi, zakaj pa misliš, da smo tako veliko pili, ko smo bili mladi? Zato, ker alkohol znižuje kriterije, in to je bil edini način, da smo prenesli mladostne prijatelje. Joj, jaz sem zmeraj tako zloben, a ne?

Literatura: *Si, ampak v tvojih knjigah se zlo in hudobija vedno mešata s humorjem. Znaš ju preplesti v grotesko. V Zbiralcu imen si Lojze odreže ustnice, da bi končno lahko prišel nasmejan med prijatelje, ti ga pa znova zavržejo ...*

Mazzini: Očitno nisem sposoben napisati resnobnega romana v celoti. Pri Orwellovem 1984, ki je ravno tako antiutopija kot *Satanova krona*, se ne nasmeheš niti enkrat. Toda nisem si mogel kaj, da ne bi v *Satanovo krono* podtaknil nekaj zamaskiranih štosov. Pri *Zbiralcu imen* me je pa zanimal ravno preplet groteskne komike in hude groze.

Literatura: *Včasih pa nastane grozljivka že iz same igre besed, recimo, če vzameš stavek: Zemlja zahteva celega človeka, dobesedno, kot v zgodbi Domačijskost iz Godb. Pa tudi sicer imam občutek, da ti gre domačijskost oziroma familiarnost na živce in da ji nasproti postavljaš profesionalnost.*

Mazzini: To je pravzaprav zgodba – štos in takšnih zgodb ne pišem več. To je zoprno reči, ker ne objavljam in ti tega ne moreš preveriti v knjižnici. Sicer pa je zame najbolj ogabna stvar, ko pride neki tip, ki ga nisem še nikoli videl, in me že tolče po rami in tika. Ne maram familiarnosti, ne vem pa, ali bi ji nasproti postavil profesionalnost. Obstaja pa blažilo za vsakdanje bolečine, ki se mu reče vljudnost.

Literatura: *Končno povej, kaj zdaj pišeš, ker sem opazila, da tudi "sproti" nič ne objavljaš po revijah.*

Mazzini: Pišem dve knjigi kratkih zgodb hkrati. Zelo drugačne, zelo osebne in enostavne. Prva knjiga je s temo mačizma, vsaka zgodba temelji na eni izmed lastnosti, ki jo mora imeti pravi mačo: bojevnik, lovec, skrbnik oziroma varuh, ljubimec. To so štiri lastnosti, ki so obdelane vsaka v svoji zgodbi. Drugi omnibus pa je sedem smrtnih grehov, od njih imam narejena napuh in pohlep. Če bom to izdal, pa ne vem. Prvi razlog

so založniki; moji zadnji izkušnji sta Slejko in Wieser, teh ne ločim enega od drugega. Druga stvar je pa ta, da sem se odločil, da ne bom nikoli več izdal knjige na hitro, to pomeni, da sem se prvič lotil popravljanja in poliranja zgodb. Ko sem bil mlajši, sem jemal literaturo bolj z levo roko, s starostjo jo pa bolj cenim, to pa že moram reči.

Literatura: *Torej, če je pravi moški ...*

Mazzini: Čakaj, mehiški izraz mačo pomeni še nekaj več od pravega moškega. Nisi bila na El Vezovem koncertu v K4. Bilo nas je peščica, med temi sem bil tudi jaz, saj grem zmeraj na koncerte pravih mačov. Če bi prišel Evropejec in videl nekaj ljudi, bi kaj odbrenkal in pobegnil. Ampak pravi mačo gre na oder zaradi sebe in da vse od sebe, tudi če ne bi bilo nikogar v dvorani. Mačizem je predvsem odgovornost do samega sebe, pravi moški tega nekako ne vključuje.

Literatura: *Torej če je mačo bojevnik, lovec, skrbnik in ljubimec, je to natanko tisti tip moškega, ki ga je Ester Vilar opisala in razčlenila v knjigi Dresirani moški. Model dresiranega moškega zelo ustreza "pravim ženskam", katerih najmočnejše orožje je šibkost. So tudi tvojemu maču najbolj všeč "nemočne" ženske, ki rabijo varstvo bojevnika, lovilca hrane in skrbnika otrok?*

Mazzini: V vseh štirih zgodbah se junaki zapletejo z neko žensko, seveda. Toda edino skrbnik mora priti v stik z nebogljeno, že skoraj katatonično žensko, da lahko skrbi zanjo. Vojak se sreča s tisto bojevnico iz Delacroixeve slike, poslovnež z otrokom, ljubimec ... Casanova pa že tako ne rabi nobenega drugega razen sebe.

Literatura: *Ali gre za štiri tipe moških in ne za enega samega, ki bi imel vse štiri lastnosti?*

Mazzini: Gre za štiri moške, in če sešteješ vse skupaj, dobiš enega mača.

Pogovarjala se je Nela Malečkar

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Marko Juvan

Sonet, autoreferencialnost in parodičnost

I Konotativna semiotika soneta

V genološkem razpravljanju imajo eni sonet zgolj za stalno pesemsko obliko, ki predpisuje verzno merilo in kitično zgradbo z vzorcem rimanja, drugi pa ga obravnavajo kot pesniško vrsto ali žanr.¹ Korak k pojmovanju soneta kot literarne vrste je že postulat o zrealjenju forme sonetnega izraza v formi njegove vsebine: zunanja verzno-kitična oblikovanost naj bi čutnozaznavno odsevala t. i. notranjo obliko ali tematsko zgradbo. Tudi ta naj bi namreč težila k zgoščenosti, poantiranosti in dinamični proporcionalnosti ubeseditve ter nakazovala artikulacijo govora lirskega subjekta v miselno-izpovedno dvojnost ali dvodelnost.²

Toda takoj ko skušamo te pravzaprav normativno-platonistične pred-

¹ Klaus W. Hempfer: *Gattungstheorie* (München: Fink, 1973), 147–148, 154–155. *Stih i žanr*. Ur. Svetozar Petrović (Novi Sad: Vojvodjanska akademija nauka i umetnosti, 1991); v zborniku se te problematike lotevajo Lucylla Pszczolowska (Verse and literary genre: the roots of their interdependence, 11–16), Raya Kouncheva (How the concepts genre and verse work, 31–37), Ivan Slamnig (Je li sonet žanr?, 39–42) in Pavao Pavličić (Stih, žanr, intertekstualnost, 49–62).

² Walter Mönch: *Das Sonett: Gestalt und Geschichte* (Heidelberg: Kerle Verlag, 1955), 9, 33–40; Hans-Jürgen Schlütter: *Sonett* (Stuttgart: Metzler, 1979), 8–10; Michael R. G. Spiller: *The development of the sonnet: an introduction* (London – New York: Routledge, 1992), 2–9.

stave o generičnem "eidosu" soneta morfološko preverjati z razčlenbo širšega korpusa sonetnih besedil, naletimo na težave. Zdi se, da proti njegovi književnovrstni naravi govori najprej neverjetna pestrost tematik (snovi, motivov) sonetnih besedil.¹ Velika je tudi variantnost v makrostrukturnem razvijanju tematik,² saj – kot se lahko prepričamo na primer že samo v opusu Alojza Gradnika – lirski subjekt v sonetih fikcijsko inscenira zdaj pripovedni, zdaj dramsko-dialoški ali čisto izpovedni položaj, ponekod opisuje, drugod zgoščeno pripoveduje ali argumentira. Vsej tej raznorodnosti se pridružuje še paleta etoloških modalnosti in slogovnih leg sonetopisja, ki zmore tako burleskno komiko, ironijo, satiro in grotesko kot tragiko, elegičnost, patetiko ali cinično distanco in čisto depersonalizacijo; če se ti tipi sonetnega izražanja stabilizirajo, lahko govorimo o sonetnih podvrstah, žanrih.³

Sonet po svoji tematsko-modalni pestrosti vendarle ne kaže ravno usodnih primanjkljajev glede na nekatere druge literarne vrste (na primer roman, novelo, dramo, pesnitev); za nameček je sodobna verzologija zmogla 'zunanjo formo' pesništva (veržno-kitični vzorec, strofično sestavo besedila) osvetliti v njeni pomenski funkcionalnosti, pač glede na tematiko, etologijo in stile, ki so se z njo v izročilu najpogosteje ali najopazneje povezovali – gre za t. i. metametrični vidik verznihi vzorcev

¹ Te segajo od vsakršnih erotično-ljubezenskih doživljanj do večnostnih religioznih, moralnih, družbenozgodovinskih in metafizičnih refleksij ter zajemajo tako mitološko-zgodovinske in biografske zgodbe, doživetja fascinantnih ali spoštovanih umetnin, kozmične in epohalne vizije kot krajinske vtise, izseke iz vsakdanjika, priložnostne poklone, družabne igre ter aktualne literarne, umetniške oziroma politične programe in satirične puščice, v formo soneta pa tkejo tudi nesmiselne, zgolj jezikovne domislice, asociacije, znakovne igre, absurdistične privide in montaže raznorodnih, tudi nepesniških okruškov ter poznajo – ne nazadnje – zrcaljenje samega pesništva, soneta in sonetopisja. – W. Mönch: n. d., 42–44; Clive Scott: *The limits of the sonnet: towards a proper contemporary approach*, 244. *Revue de littérature comparée* 50/3 (1976), 237–250; Antonio García-Berrio: *A text-typology of the classical sonnets*. *Poetics* 8/5 (1979), 435–458.

² Scott: n. d., 244; Spiller: n. d., 5–7.

³ Prim. Heinz Miltacher: *Moderne Sonettgestaltung* (Leipzig: Universitätsverlag, 1932), 72, 80–99.

in vrstno konotativnost verzno-kitične kompozicije.¹ Že Wellek in Warren sta bila ravno "stalnim oblikam", kakršna je sonet, bolj od zgolj snovno-motivnih klasifikacij pripravljena priznati status literarne vrste; nedvomno so oblike vsaj pri sonetu konstitutivno in po navadi takoj razvidno določilo njegove vrstne identitete.²

Z oznako sonet je res težko misliti samo nekakšen zunanjeoblikovni kalup in nič več. Če moramo poleg paradigmatičnih treh 'nacionalnih' sonetnih pratipov (Petrarkovega, Shakespearovega in Ronsardovega) priznati še vse njegove različice – od tistih šestnajst iz že kar ludistično kombinatoričnega kataloga Antonia da Tempa (1332), med katerimi so podvojeni, razpolovljeni, repati, večmetrični in večjezični sonet,³ do, recimo, takšnih avantgardističnih izzivov, kakršen je *Sonet* (1935) Daniila Harmsa (absurdistično in neritmizirano prozno besedilo v osmih odstavkih) –, postane teoretična oznaka soneta kot "stalne pesemske oblike" toliko bolj vprašljiva. Kot v polemiki s konservativnejšimi, še vedno normativnimi opredelitvami dokazuje Erika Greber, je namreč ravno variantnost že od vsega začetka "žanrska invarianta soneta". Sonet je izrazito "kombinatorična oblika", ki svojo vitalnost dolguje tudi permutiranju in transformiranju tekstualnih prvin (zlasti rimanja, verzni vzorcev, kitične sestave) ter njihovih številčnih proporcev.⁴ 'Platonistični' sonetologi, kakršen je Mönch, že v nerimanih sonetih vidijo "contradictio in adiecto" in s tem tudi večini modernizirajočih sonetnih

¹ Ta vidik izpostavljajo v op. 1 citirani prispevki iz zbornika *Stih i žanr*. Podobno tudi Tone Pretnar: Med sonetomanijo in ljudskostjo v slovenskem pesništvu zdajšnjega časa, 55. V: *III. srečanje slovenskih pesnikov*, Kranj 1984 (Kranj, 1984), 55–62.

² Kouncheva: n. d., 31–32; Hempfer: n. d., 155.

³ Mönch: n. d., 16–26.

⁴ Erika Greber: Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu einer neuen Gattungskonzeption. V: *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*. Ur. S. Kotzinger, G. Rippl (Amsterdam, 1994), 57–80. O hibridni naravi soneta, ki poseduje forme, celo lastne variante, razmišlja podobno tudi C. Scott v n. d.

različic od Baudelaira naprej odrekajo genološki predikat 'sonet'. Prenekateri sonetne različice (ali že kar sonetoidi) lahko 'normalni' sonet ("sonettus simplex/consuetus") zaradi odstopanj in permutacij resda samo še evocirajo, ne da bi jih z njim sploh še družila kakšna strukturna invarianta. Kljub temu pa so bile v književnem življenju kot sonetne vendarle deklarirane in/ali dojete, četudi predvsem zaradi kontekstualnih, paratekstualnih ali metatekstualnih podpor, kakršne so naslovi ali podnaslovi besedil, ciklov, zbirk, izborov in antologij. Tako lahko na primer Tauferjevo karnevalizacijsko *Povzdigovanje*, ki ima 15 kitično nerazčlenjenih dolgih in kratkih svobodnih verzov, šele prek umestitve v izbor *Sonetje* (1979) identificiramo kot primer posmehljive idiosinkrazije "stalne oblike" – repati sonet.

Pomemben je v prvi vrsti evokativni potencial vsakokratnega sonetnega oziroma sonetoidnega besedila ter njegovih oblikovnih in tematskih sestavin. Ne glede na vrstni ali oblikovni status soneta je odločilna njegova konotativna semiotika,¹ torej to, da je besedilo v bralcu zmožno – tudi z zunanjo podporo okoliščin literarnovrstne prezentacije izjave – sprožiti medbesedilne asociacije na tiste sonetne variante, ki v neki kulturi in ob aktualnih literarnoestetskih vodilih (še) veljajo kot 'normalne', vzorčne.

Generične narave soneta potemtakem ne gre iskati toliko v zgradenih in/ali tematskih invariantah sonetnih besedil od pramojstra Giacomina da Lentinija (ok. 1230) do, recimo, polimetričnih, ritmično sinkopiranih *Šepavih sonetov* Milana Dekleve (1995). Zakoreninjen je prej v literarno- in družbenokulturnem položaju ter vlogi, ki so jo dobili nekateri magistralni sonetni opusi v književnem razvoju zadnjih 750 let: zlasti Petrarkov, Shakespeareov, Ronsardov, Camoesov, da Vegov, Augusta Wilhelma Schlegla, Baudelairov, Mallarméjev, parnasovski, Valéryjev, Rilkejev, na Slovenskem pa seveda Prešernov. V žanrski zavesti ustvarjalcev, bralcev, komentatorjev idr. so te kanonizirane uresničitve variacijskega sonetnega polja postale nosilci konotativne semiotike soneta: včasih bolj kot pesniške vrste s prepoznavnim diskurzom (postavitev lir-

¹ Prim. Hempfer: n. d., 101–104.

skega subjekta, tematski repertoar in členitev, modalna perspektiva, stil, figurativnost), drugič bolj kot izjavljajalno nevtralnejše **oblike**.

S procesi kanonizacije izbrane in tradicijsko ohranjane diskurzne, slogovno-tematske uresničitve sonetne oblike so – podobno kot se je to dogajalo pri epu, elegiji, odi, tragediji ali noveli – postale generične matrice, ki so pomenile izhodišče medbesedilnega oblikovanja, vrževanja in revidiranja vrstne tradicije.¹ Iz njih so bili izpeljani meta-tekstualni opisi in predpisi "stalne oblike" v poetologiji, izročilo sonetopisja pa se je nanje citacijsko navezovalo s slogovno-tematskim imitiranjem (tudi parodičnim), aludiranjem ter avtoreferencialnostjo; temu se da najbolje slediti ob petrarkizmi in neopetrarkizmi.

Konotativni potencial, ki ga sprožajo vrstna poimenovanja ("sonet" v podnaslovu ali naslovu), pojmovanja (eksplicitni ali implicitni pojem 'sonet' v poetologiji, kritiki, pesniških avtopoetikah) in objekti (metametrični vidiki verzne vzorca in oblikovno-tematska struktura kot sonet predstavljenega besedila),² se ne napaja samo iz kanoniziranih vodnikov oziroma utemeljiteljev sonetnega diskurza ter slavni predstavnikov njegovih verzno-oblikovnih, modalnih, slogovnih in tematskih podvrst (ljubezensko-erotične, petrarkistične, polemično-satirične, opisnofilozofske, simbolistične in parnasovske, groteskne itn.). Pretežno oblikovne konotacije, te so tudi splošnejše, zbuja besedilo namreč tudi zaradi latentnih ali razvidnih sledi spomina na geografsko-kulturni, jezikovni in družbenoslojni izvor soneta ter zaradi presoje o njegovem literarnorazvojnem mestu in estetskih, etičnih ali celo ideoloških vlogah v domači kulturi. Po svoji dvorsko-sicilski etiologiji priključuje sonet romansko miselno-jezikovno kulturo,³ povezano s stereotipi sonornosti, racionalnosti, tektonike, retorične elokventnosti, poleg tega pa zbuja

¹ Jean-Marie Schaeffer: *Literary genres and textual genericity. V: The Future of literary theory.* Ur. R. Cohen (New York in London: Routledge, 1989), 167–187.

² Termine iz razprave Skwarczynske (1966) navajam po Hempfer: n. d., 16.

³ Prim. François Jost: *Modes et modulations d'un genre: le sonnet*, 78. *Actes du VIe Congrès de l'AILC* (Stuttgart, 1975), 65–78.

asociacije na učen, umetelen, discipliniran, argumentacijsko podprt diskurz, ki ga gojijo višji oziroma uglednejši družbeni sloji.

Sonetni formi se že kar klišejsko pripisuje razumski nadzor čustev, premišljena, uravnotežena zgradba ter višja retorika, tako da je lahko že sama na sebi znak 'klasičnosti'. Razlog za to dokaj razširjeno predstavo je tudi to, da je sonetopisje eksemplaričnih sonetistov v več evropskih književnostih – dovolj očitno prav na Slovenskem – cvetelo ravno v 'klasičnih', se pravi, konstitutivnih in/ali zenitnih obdobjih narodnih literatur.¹ Kulturnozgodovinska reprezentativnost izbranih sonetnih mojstrov se je torej akumulirala v konotativni semiozi same oblike/vrste, ki zato lahko evocira tudi klasičnost, harmonično sintetiziranje nasprotij.

Konotacijsko polje soneta je bilo zlasti spričo medjezikovnih, medliterarnih ali medslojnih prenosov te oblike v zgodovini vendarle deležno zelo različnega vrednotenja. Nemara najbolj paradigmatično se je razplamtelo s 'sonetno vojsko' na pragu 19. stoletja v Nemčiji: že tudi prej so nekateri sonet cenili kot obliko, ki jo zaradi njenih omejitev, prisile k zgoščenemu, intenzivnemu in poantiranemu izražanju v nadzorovani kompoziciji zmorejo le največji mojstri, drugim pa je porajala dvome kot mučilna priprava (Prokrustova postelja) ali "sužnjevanje rimam"; krog romantikov z A. W. Schleglom je programsko, tudi z avtoreferencialnim sonetopisjem znova promoviral sonet, da bi univerzaliziral ter kultiviral domačo književnost, njihovi nasprotniki pa so v njem videli "nemškemu duhu" tujo posodo misli ali zgolj šablono, ki lahko sama vodi pero množicam skribomanov, ovira pa navdih genijev ali subjektovo izrazno svobodo; eni so častili pravilne ritmično-efvonične proporce, drugi pa jih zavračali kot nesmiselno zvončkljanje.²

2 Sonet v (sferičnem) zrealu

Ravno takšne in podobne predstave o 'sonetnem' so razlog za avto-

¹ Schlütter: n. d., 4-73.

² Schlütter: n. d., 14-20; Mönch: n. d., 181.

referencialnost (samonanašanje) in parodičnost nekaterih sonetov. Če naj bi sonet silil lirski subjekt v distanciranje od samega sebe, v nadziranje neposrednega in spontanega izpovedovanja,¹ potem je razumljivo, da lahko takšna samorefleksija doleti tudi dejanje sonetnega izrekanja in tisto, kar je v sonetu ali s sonetom izrečeno.

Sonetologija navaja številne zglede sonetov o sonetih: Pieraccio Te-daldi je že v 14. stoletju v sonetu dajal duhovita navodila za pisanje sonetov, igrivi sonetistični avtotematizem se je priljubil v Italiji in po Lopeju de Vegi tudi v Španiji; W. Wordsworth je v sonetu *Scorn not the sonnet* svaril kritike pred preziranjem te v romantiki reaktualizirane vrste, češ da stoji za njo tradicija svetovnih klasikov, takšno apologijo 14-vrstične oblike je za njim parafraziral še A. S. Puškin; A. W. Schlegel, ki je pozimi 1803/4 v Berlinu apologetsko predaval o sonetu, je v vložnični pesmi *Das Sonett* pustil do besede tej "najnežnejši in najponosnejši med pesmimi", da je sama s predavateljsko nazornostjo opisala številsko harmonične in proporcionalne vzorce rimanja ter opozorila na "skrite čare", ki jih daje občutljivemu pesniku - "visokost in polnost v tesnih mejah" ter "čisto somerje nasprotij".²

Podobno samopredstavitveno in ilustrativno vlogo daje *Sonetu o sonetu* (1991) Boris A. Novak, ki svojo poezijo v 90. letih opira na izrazito samonanašalno opomenjanje, resimbolizacijo svetovnih pesniških oblik: konotativnost oblik oziroma metametrični pomeni verzno-kitične ureditve osvetljujejo modalnost, tematiko pesmi, ta pa spet izpostavlja, interpretira ali ponazarja same oblike. *Sonet o sonetu* je Novaku, podobno kot skoraj dvesto let pred njim Schleglu, na pol didaktično ponazorilo teoretični, poetološki opredelitvi soneta v "pesmarici pesniških oblik"³ - namenjena je predvsem mladim bralcem - , ki se po istem vzorcu loteva tudi drugih

¹ Boris Paternu: Izhodišča Prešernovega sonetizma, 41-44. *Slavistična revija* 42/1 (1976), 39-55.

² Mönch: n. d., 43-44, 198. Schleglov sonet, ki sozvanja s Prešernovim uvodnim sonetom *Sonetnega venca* (gl. spodaj), objavlja W. Mönch, 15, 51.

³ Boris A. Novak: *Oblike sveta: pesmarica pesniških oblik* (Ljubljana: Mladika, 1991), 119.

pesniških form. Novakovo avtoreferencialno besedilo se z metaforičnimi predikacijami navezuje na tisti sklop konotatorjev soneta kot oblike, ki jih je ikoniziral tudi Schleglov sonet (omejenost, številčna proporcionalnost, lepota, evfonija, harmonija). V ospredje je postavil strukturno zgoščenost ("Sonet je pesniški kristal"), informacijsko nasičenost oblike ("Sonet je svet v malem"), valéryjevske zvočno-pomenske korespondence ("zunanje preobrazbe / so slike globlje glasbe"), spekularno, celo že iluzionistično reprezentiranje totalitete fizičnega in metafizičnega sveta ("Z močjo čarobnih ogledal / prikljče lica lepotic. / V njem zveni skrivnostni klic / srca, ki išče sveti Graal."), v kateri je pesniški jaz s svojo duhovnostjo in čustvenostjo vpisan le z diskretnimi simbolizacijskimi sinekdochami.

V sonetih o sonetih (pisali so jih na primer še Keats, Musset, Tieck, A. Grün, Rückert, Rossetti, Heyse, Mallarmé) so, kot poroča W. Mönch, upesnjevali razne teme: na splošno častili lepoto, veličino ali milino soneta, opevali njegovo zgradbo ter razlagali pravila, kompozicijo, upesnjevali paradoks svobodno izbrane prisile in ustvarjalnih omejitev, se ozirali v zgodovino soneta in se sklicevali na kanon sonetističnih mojstrov, opredeljevali svoje osebno doživetje te oblike/vrste, njeno pisanje.¹

Avtoreferencialnost (AR)² mi pomeni samoopazujoče se izjavljanje: besedilo se tematsko - neposredno ali tropološko, s pomenskimi prenosi - nanaša samo nase (na svojo strukturo, tematiko, stil, na postopke in procese besednega oblikovanja, pisanja, torej na tekstualno generiranje) in šele prek tega tudi na to, kako so v besedilu kot znaku komunikacijske geste reprezentirana njegova razmerja z udeleženci (avtor - naslovniki,

¹ Mönch: n. d., 44.

² Ta pojem ima v sodobni teoriji različne pomeni: semiotičnega (znak je sam svoj referent), genološkega (v avtobiografiji) in poetološkega (tehnike mislen-abyme in metafikcije, zlasti v postmodernizmu). Prim. *Intertekstualnost & autoreferencialnost*. Ur. D. Oraić Tolić, V. Žmegač (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1993), zlasti mesta v prispevkih Magdalene Medarić (Ono što upućuje na sebe - prilog terminologiji autoreferencialnosti, 97), Pavla Pavličića (Čemu služi autoreferencialnost?, 105-113), Dubravke Oraić Tolić (Autoreferencialnost kao metatekst i kao ontotekst, 135-141).

bralci – kritiški in drugi obdelovalci), okoliščinami (družbenozgodovinske razmere, kulturni, vedenjski kodi, osebne posebnosti biografije) in verbalnim kontekstom izjavljanja (sodobni sestav literature in njeno izročilo, zlasti konvencije ter tradicija vrste, oblike in/ali stila, ki so za besedilo relevantne).

Sonetne avtoreferencialnosti zato ne enačim samo z njenim trdim jedrom, tj. z besedili, ki samoopazujoče govorijo o sebi kot 'individualnem' sonetu in/ali se nanašajo na 'generični', splošni sonet kot pojem, konvencijo, kod, predstavo, snop konotatorjev (takšna 'trda' AR soneta sta Schleglov in Novakov); v njen širši krog in obrobje uvrščam še 'mehke' AR sonete, na primer sonet o sonetnem vencu ali pesnitvi, ki jo sonet uvaja, sonet, ki opazuje (tudi v njem navzoča) avtorjeva poetološka načela, sporočevalne intence in strategije, pesniško pisavo ter tematizira svoje razmerje do literarne tradicije in sodobnosti, piše o hipotetičnih ali dejanskih odzivih bralstva in kritike na avtorjevo sonetiranje ... Skratka, sonetno samonanašanje je izrekanje o vsem tistem, kar v skladu s pesnikovo samorefleksijo določa naravo in podobo izrečenega v sonetu.

Takšno samonanašanje se vpisuje v sonetna besedila bodisi kot njihovo žarišče, kot izrecna, prevladujoča tema izjave bodisi – bolj zabrisano, diskretno, spremljajoče, razpršeno – kot okvir, se pravi, na način tropoloških sledi tistih predpostavk pisanja, ki izkazujejo zavest o umet(el)nosti, medialnosti, jezikovno-znakovni materialnosti ali kodiranosti besedilne reprezentacije, a se ne združujejo v koherentno in tematsko dominantno izjavljanje.

Parodičnost (P) pa lahko (tudi v sonetih) razumemo kot posebno vrsto samonanašanja: izbrani besedilni ali konvencijski vzorec, iz katerega je sonetno besedilo izpeljano, je ponovljen, vendar s kritično distanco. Parodično sonetno besedilo (ali sonetna parodija) pesnikovo – zvečine ironično – refleksijo, vrednotenje predlog iz sodobnosti in izročila ikonizira s karikaturnim pretiravanjem ali s komičnim neskladjem med stari in novim, obliko in snovjo, vsebino in izrazom, tematiko in slogom,

strukturo in semantiko.¹

Pri tistih parodičnih sonetih, ki so obenem soneti o sonetih, so najpomembnejše predloge seveda sonetne. Čeprav nekateri teoretiki medbesedilnosti trdijo, da je mogoče posnemati in parodirati samo diskurz, literarnovrstni stil, ne pa oblik, pa je ravno konotativna semiotika forme, rojena in gojena v (med)kulturnih procesih, vendar lahko izhodišče za parodične osmiselitve. Ker sonet s svojim 'imidžem' oblikovne trdnosti, togosti, umetelne evfoničnosti lahko pomeni precejšnjo literarno redukcijo življenjskega okolja in trmoglav arhaizem v menjavah leposlovnih okusov, se porajajo tudi parodije, ki komizacijsko karikirajo te najsplošnejše oblikovne konotacije (na primer evociranje cingljajoče evfoničnosti, izumetničene shematičnosti pri nasprotnikih romantične sone-tomanije, J. Baggesenu, *Der Karfunkel oder Klinklingel-Almanch*, ali L. Tiecku, *Ein nett honett Sonett so nett zu drechseln*; podobno na Slovenskem leta 1966 v konservativni parodiji na račun neobvladovanja sonetnih konvencij v *Sonetu, česar pa tako ni mogoče tajiti*, ki fingira navodilo za pisanje).

Pogostejše je seveda posmehovanje kanoniziranim oziroma modnim sonetnim stilom, preživelim maniram. Tudi tu je sonet tarča, ki priteguje smešilne puščice, saj je ena izmed ključnih lastnosti te vrste, da teži k iterativnosti (načelo ponavljanja z razlikami konstituira že samo obliko): le malo je pesnikov, ki so napisali en sam sonet, tako oblikovana besedila se namreč zelo pogosto in kakor samoporajajoče povezujejo v cikle.² Poleg tega uspešni zgledi sonetov vlečejo k posnemanju tudi druge ustvarjalce, najbolj zavezujoče pač v okvirih humanistično-renesancnega načela "imitatio veterum", ki je pomagalo Petrarkov obsežni sonetni cikel ustoličiti za vzorec številnih, tudi močno revizionističnih posnemovalcev v renesansi, manierizmu, baroku in romantiki. Prvi izrazitejši val sonetne

¹ Marko Juvan: Parodija kot medbesedilna vrsta. V: 29. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: zbornik predavanj. Ur. M. Hladnik (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1993), 121-143.

² Sandra L. Bermann: The sonnet: repetition with a difference. V: *Actes du 10e Congrès de l'AILC* (New York, 1985), 7-11; Mtlacher: n. d., 70-71.

parodičnosti je zato nastal ravno v okvirih antipetrarkizma 16. stoletja (na primer pri Francescu Berniju, *Sonetto alla sua donna*), ki smeši petrarkistično tematiko (skrajno filozofsko abstrahirano ženočastje), podobje in preciozno skladdenjsko figuraliko tako, da jo karikirano posnema in ji podtika neustrezne, burleskne, šaljive ali obscene vsebine.¹

Parodičnost in samonanašanje pa nista le 'posledici' sonetne vrstne identitete, zgolj odvoda distančne refleksivnosti, imitabilnosti, iterativnosti sonetizma. Vrstno identiteto, ki se spričo načelne variantnosti in kombinatoričnosti soneta stabilizira predvsem z medbesedilnim navezovanjem na klasične ali odmevne modele ter ob sekundiranju opisnih metabesedil poetologije, avtopoetik ali kritike, pomagata parodičnost in samonanašanje tudi vzpostavljati, in to v sonetnih besedilih samih. Ker z literariziranimi komentarji o poetiki, namerah in izhodiščih avtorjevega ali tujega pesnjenja sodelujeta pri spreminjanju sprejemanja, komentiranja in pisanja sonetov, sta eno poglavitnih načinov samoregulacije te vrste v literarnem sistemu in njegovih razvojnih procesih.

3 "Enak je pevec vencu poezije": Prešernov sonetizem pa njegova dediščina v AR in P sonetih

S teoretično mrežo, spleteno v 1. in 2. zaglavju, želim ob interpretacijah izrazitejših 'mehkih' in 'trdih' AR/P sonetov spod peres kanoniziranih klasičnih, modernih in postmodernih sonetistov nakazati tisto besedilno 'transcendenco', ki omogoča kategorialne nastavke za pripoved o spremembah razmerij pesniškega subjekta do konotatorjev soneta – pojmovanega kot oblika/tekst ali kot žanr (ki ima svoje idejno-tematske, slogovne registre) – ter tako tudi o modernih in postmodernih metamorfozah romantičnega (Prešernovega) pesniškega diskurza, ki velja za zarodišče tipoloških konstant književnega razvoja.²

¹ Schlütter: n. d., 31–36.

² Brez algoritmizirane obdelave več tisočev sonetov, napisanih, izdanih ali prevedenih na Slovenskem ter brez preiskav ustvarjalnih delavnic, javno in zasebno izraženih pesniških stališč, brez sistematičnega pretresa kritičnih mnenj,

3.1 Prešeren kot samorefleksiven sonetist. V slovenski literarni vedi je v novejšem času prevladalo sklepanje Avgusta Žigona, da je Franceta Prešerna navdahnili Matija Čop s prvinaми romantičnoklasične poetološke teorije bratov Schleglov. Po tej logiki je Prešeren ob Čopovi književno-publicistični podpori na začetku 30. let 19. stoletja v slovensko književnost vpeljal sonet – skupaj z oktavo, tercino, glosa, gazelo – zavestno in programsko, saj mu je pomenil prestižno, s poznosrednjeveško in z renesančno klasiko zaznamovano romansko obliko; slovensko književnost, ki je bila prej večinoma nabožna, poučna in utilitarna, je sonet zato Prešernu oziroma "Čopovi akademiji" pomagal vzpostavljati kot sodobno, avtonomno, poetično leposlovje, jo skupaj z domačim jezikom kultivirati, približati izobražencem ter univerzalistično odpirati v svet in izročila kanona 'svetovne' poezije.¹

Prešeren se je medbesedilno priključeval delom pesniških klasikov, ki so jih cenili ter si jih prisvajali tudi drugi pesniki in esteti evropskih romantik:² afiliacije Homerja, Vergila, rimskih ljubezenskih elegikov, Danteja, Petrarke, Tassa in drugih renesančnih mojstrov ter romantika A. W. Schlegla je Prešeren v svojih literarnih besedilih – pretežno tistih, ki jih je uvrščal v pravo, visoko romantično "poezijo" in jih vlival zlasti v romanske in orientalske stalne oblike – samonanašalno izkazoval z očit-

bralskih in antoloških izbir, založniških odločitev, nekaterih simptomatični sledi književnega življenja in okusa ter literarnozgodovinskih ocen je seveda sporno razglašati vehementnejše sodbe o vlogah avtoreferencialnih in parodičnih sonetov v razvojnih procesih te vrste/oblike oziroma v premikih slovenske književnosti sploh.

¹ Boris Paternu: *France Prešeren: 1800–1849* (Bled – Ljubljana: Dr. A. Kovač – Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995), 9, 48–61; Tone Pretnar: *Romantično tridesetletje (1818–1848) – vir slovenskega sonetizma*, 138. V: *Slowianska metryka porownawcza: V. Sonet*. Ur. L. Pszczolowska, D. Urbanska (Varšava: Instytut badan literackich, 1993), 133–161.

² Prim. helenofilijo številnih predromantikov in romantikov (Winckelmann, Goetheja, Schillerja, F. Schlegla, Hölderlina, Keatsa, Chéniera) ter zgodovinsko-tipološko razumevanje pojma romantika pri Thomasu Wartonu, Friedrichu Bouterweku in A. W. Schleglu, ki je vključeval dela Danteja, Petrarke, Ariosta, Tassa, Shakespeara in Cervantesa. – René Wellek: *Concepts of criticism* (New Haven – London: Yale univ. press, 1963), 131–137, 163–165.

nimi aluzijami na njihove biografske 'mite', značilne pesniške motive, njihovo 'prislovično' znano podobe in karakteristični etos ter z njimi vzporejal svoje življenje in pesnjenje.

S takšnim udomačevanjem klasike je zaznamoval Prešeren tudi svoj sonetizem. Tako je kranjski/slovenski izobraženi bralec, sicer ne ravno vaje pesniške zvrsti slovenščine,¹ brez težav lahko zaznal figurativno kosanje Prešerna s Petrarco in s kodi obnovljenega, romantičnega petrarkizma (na primer z alegorijo rajskega tehtanja, v sonetu, ki tematizira pesnikovo razmerje do literarnovrstne tradicije – *Sanjalo se mi je, de v svetem raji, Poezije* 1847). Razmerje med Petrarkovim vrstnim pramodelom soneta in Prešernom, njegovim pesniško močnim, izredno samorefleksivnim uvajalcem v družbenokulturno in zgodovinsko drugačno književno situacijo (poseben pečat ji je dalo moralistično onemogočanje erotične tematike), je bilo deležno posebne pozornosti.² Literarni zgodovinarji so tudi že nakazali, da je Prešeren v Ljubeznjenih sonetih, *Gazelah, Sonetnem vencu*, "povenčnih sonetih" in *Krstu pri Savici* sprejemal Petrarkov *Canzoniere* ter petrarkizem dialoško in 'tekmovalno': prav sta mu prišla kot oblikovno dognana, retorična, učena pesniška dikcija, ki podpira romantični projekt kultiviranja domače književnosti – pomaga ji loviti korak z drugimi narodnimi klasikami; poleg tega sta pesniku omogočila ubesedovanje eksistencialno zahtevnega, dihotomičnega dojemanja ljubezenske želje, ozkosrčnemu bralstvu in predmarčni kulturokraciji, ki sta se spotikala nad pesnikovimi življenjskimi nekonvencionalnostmi in nad ljubeznjskimi "kvantami" v poeziji, pa sta ponujala sprejemljivejšo, 'idealno' stilizirano sublimacijo erotike. Zato poleg razmeroma nevtralnega, poistovetenjskega obnavljanja petrarkovske tematike, skladenjske figuralike, kompozicije, podobja, etološke perspektive in verzno-kitične oblikovanosti (številne reminiscence in imitacije) najdemo pri Prešernu tudi izrecno, uprizarjalno paraleliziranje s

¹ Paternu (*France Prešeren*, 33) piše o skromni tradiciji slovenske umetne, zlasti učene poezije, ki se začnja šele pri Antonu F. Devu.

² Mdr. Anton Slodnjak: *France Prešeren*. Ur. F. Bernik (Ljubljana: Slovenska matica, 1984), 43–44, 260–267; Paternu: *France Prešeren*, 88–99.

Petrarkom in celo mesta, na katerih se v litotično skromnost učenca pred mogočnim svetovnim mojstrom vpisujeta reflektivna distanca in (samo)-ironija.

Parodičnost in 'mehka' avtoreferencialnost tako spremljata že samo transplantacijo soneta kot književne vrste, izvirajoče iz (neo)petrarkističnega diskurza, v slovenski jezikovno-kulturni sistem.¹ V besedilu *Kupido! ti in tvoja lepa starica* (KČ II, 1831; Poezije, 1847), ki je bilo v prvi objavi, podobno kot druga Prešernova sonetna besedila, 'promocijsko' in formalno-poetološko naslovljeno ravno z literarnovrstnim poimenovanjem (*Sonet*), spremlja ustvarjalno sprejemanje petrarkističnega slogovnega kodeksa – ki je bil za romantične poglede poetičen zaradi nadahnjenosti s historistično patino, 'idealnostjo', umet(el)nostjo in fiktivnostjo – že tudi polemična in parodična tematizacija.² Ta drži sklepa cikel Ljubeznjenih sonetov, s katerim je Prešeren v slovensko poezijo sonetno vrsto šele dobro inavguriral in pri tem petrarkistični instrumentarij obravnaval različno, zdaj še zazrt v baročno galantnost, zdaj v romantično hrepenenje in mit o odrešilni moči ljubezni.

Igrano jezljivi, anakreontsko frivolni ton in pogovorni, že kar frazeološki stilemi (na primer "Kupido! ti in tvoja lepa starica, / ne bota dalje me za nos vodila") so v parodičnem razglasju s kontekstualno degradiranimi ostanki petrarkističnega učenega mitološkega aparata. Sonet temelji na AR zavesti o razliki med pesniškim in biografskim jazom oziroma med visokoestetsko, po utrjenih obrazcih tradicije prikrojeno, zgolj poetično in zato sublimirano, nestvarno, 'nekoristno' petrarkistično erotiko ter meščansko dejanskostjo 19. stol., ki tudi v erotizmu priznava predvsem ekonomijo profita, "plačila". Zato se lirski subjekt z robotimi, prav 'prozaičnimi' besedami odreka "tlaki" v dveh pomenih: služenju poddedovanemu, tradicijskemu sonetnemu obrazcu in pesniškemu služenju

¹ Predprešernovski sonet se je po l. 1818 (Jovan V. Koseski, *Potažva*) pojavljal v izvirnem in prevodnem leposlovju bolj priložnostno ter se – kot piše T. Pretnar (*Romantično tridesetletje*, 137) – ni skliceval na izvir oblike, niti ne na njen pomen in posebno nagovarjanje bralca.

² Prim. Paternu: n. d., 89–90.

'gospej', kakor ga zahteva ravno ta tradicijski obrazec, ki mu je emblematičen "siromak Petrarka".¹

Prešeren, ta "lirik z distance" (A. Žigon), ki je – kot kaže med drugim omenjeni zgled – schleglovec tudi po izraziti, gojeni in pesniško elaborirani samorefleksivnosti,² še v drugih 'mehkih' AR sonetih, napisanih v slovenščini in nemščini, izraža satirično-ironične, parodične, elegično-sentimentalne in/ali humorne metapoetske komentarje. Z ironično skromnostjo se odreka razsvetljensko klasicističnemu in narodno-prebudnemu literarnemu programu oziroma njegovim pričakovanjem (psevdo)zgodovinske, epsko retorične grandomanije ter zagovarja izbiro subjektivne, ljubezenske tematike in 'srednje' slogovne lege v svojih Ljubeznjenih sonetih (*Očetov naših imenitne dela*, KČ II, 1831).³ Izid *Sonetnega venca* (v prilogi k IB, 22. februarja 1834), ki se je poigral z "normo intimnosti",⁴ dvoumno mešaje javno poetično izrekanje ter zasebno, akrostišno ljubezensko nagovarjanje bogate in ugledne meš-

¹ Tako doslednega preloma z ljubezenskim in estetskim fevdalizmom v imenu pesniškega oglašanja hedonističnih, individualističnih življenjskih smotrov ("cel dan iz pravih koval bom rumenjake, / zvečer s prijatli praznil bom bokale") Prešeren vsaj v sonetih in pesnitvah z ljubezensko tematiko sicer nikoli ni opravičil, se pa vrednostno nihanje med 'idealno' in 'stvarno', 'poetično' in 'prozaično', fikcijsko in dejansko platjo (ljubezenskega) življenja zarisuje skozi ves njegov opus kot estetsko močna ambivalenca, ki mogočo monotonijo sentimenta presega z etosi tragizma, elegizma, ironije, satire in cinizma. Nekateri njegovi sonetistični potomci, npr. Kette, Vodušek, Taufer in Jesih, so ta dispozitiv povzemali in radikalizirali.

² Tudi Paternu (*France Prešeren*, 48) poudarja pri Prešernu "uzaveščenost umetnostnih postopkov" ali t. i. "Kunstbesonnenheit".

³ Prešeren s tem aktualizira staro poetično hierarhijo. Dante je v spisu *De vulgari eloquentia* (1305) sonet približno sedemdeset let po njegovem 'izumu' uvrščal nižje od daljših pesniških žanrov (npr. "canzone"), saj so ti omogočali razkošnejše retorične figure, najvišjo slogovno raven, sonet pa je bil zaradi svoje kračine kljub prestižu v njem obravnavanih tem elokucijsko preprostejši. – Michael R. G. Spiller: *The development of the sonnet*, 8–9.

⁴ O tem pojmu prim. Maria Dąbrowska-Partyka: Norma intimiteta kao modalni okvir teksta. V: *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. M. Juvan, T. Sajovic (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1994), 387–396.

čanke, je povzročil komunikacijski nesporazum in škandaliziranje;¹ tako Prešeren pozneje "brani in pojasnjuje svoje pojmovanje ljubezni in poezije" v t. i. povenčnih sonetih, "v katerih združuje s presenetljivo izvirnostjo in zmagovito duhovitostjo izpovedne in literarno-teoretične elemente"² oziroma premišlja o konkretizaciji ljubezenskega čustva v pesniškem prisposabljanju.³ Metaforična antiteza med dvema vrstama svetlobe, silovito sončno in estetsko, milo-čudežno lunino, ter legendna parabola o elokventno omejenem, a iskrenem molivcu ponazarjata, kako je pesnikov erotizem v *Sonetnem vencu* in v drugih delih zgolj poetski, domišljijsko sublimiran in čist (*Ni znal molitve žlahtnič trde glave, Na jasnem nebi mila luna sveti, Poezije* 1847). Pri tem Prešernova topologija, ki kontrastira moči dveh svetlob in kaže na tosvetno 'nepragmatičnost' molitve, bralstvu ostri čut za razliko med ilokucijsko silo 'pravega' dvorjenja in fiktivno-estetsko ter de pragmatizirano govorico sonetnega ljubezenskega čaščenja. Zato tadva AR soneta učinkujeta v nastajajočem avtonomiziranem leposlovnem sestavu tudi regulacijsko: pesnik s pesniškimi besedili avtopoetično sam pomaga oblikovati osnove za estetsko in polivalenčno konvencijo, ki sta temelj pisanja, branja in vrednotenja (njegove) lepe besede.⁴

Z AR soneti pesnik upravičuje še izbiro nematerne nemščine za jezik sonetne izpovedi (z duhovito analogijo med sociolingvistično jezikovno hierarhijo in trubadursko služnostjo opevani dami, *Warum sie, wert, daß Sängler alle Zungen*, IB 1834, z vzporedjem med Ovidovo izgnansko uso-

¹ O teh okoliščinah prim. Paternu: n. d., 131-132.

² Slodnjak: n. d., 50.

³ Pretnar: *Romantično tridesetletje*, 146.

⁴ Siegfried J. Schmidt: *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*. Teilband 1 (Braunschweig - Wiesbaden: Vieweg, 1980), 92-95, 104-107, 140-141; Marko Juvan: Slovenski Parnasi in Eliziji: literarni kanon in njegove uprizoritve, 284-285, 287-288. V: *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: ob 10-letnici smrti Marje Boršnikove*. Ur. M. Juvan, T. Sajovic (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1994), 277-315.

do in občutkom kulturne osamljenosti, klerikalno-birokratske blokiranosti in osovražnosti med Slovenci, *Sängers Klage*, IB 1833), se satirično obreguje ob omejenosti Kopitarjevega vrednotenja njegovega dela (*Apel podobo na ogled postavi*, IB 1833, *Poezije*, 1847), interpretira osebni, biografski smisel svoje verzne povesti (posvetilni sonet *Matiju Čopu* pred *Krstom pri Savici*, 1836, *Poezije* 1847), komentira razkorak med svojo neuspešno, mlačno, 'neromantično' empirično osebo in svojim "pesniškim duhom" oziroma (klišejsko) podobo romantičnega pesnika (*Nicht trägt an ihm des Dichtergeists Gepräge*, Carniolia 1840) ...

Sonetna AR rabi torej predvsem korespondiranju Prešernovih poezij z obzorji pričakovanj, se pravi pesnikovemu literarnemu utiranju recepcijske poti za svojo poetiko, pesniški jezik in načela besedilne reprezentacije v razvijajoči se slovenski meščanski kulturni prostor, med duhovsko in laično inteligenco. Samonanašanje, ki pa pri Prešernu nikjer ne pride do svojega trdega jedra, do soneta o sonetu, je namenjeno obračunavanju z literarnimi in družbenimi predsodki, nerazumevanjem, nazorsko ozkosrčnostjo, kritiško-cenzurno represijo, narodno neosveščenostjo, utilitarizmom in pragmatizmom, zgrešenimi literarnoestetskimi koncepti ter, ne nazadnje, upravičevanju, razlagi in utemeljevanju svojih (sonetističnih) estetskih vodil, tematskih in oblikovnih izbir, videnju svojega lastnega družbenega položaja kot 'pesnika' in 'občana'.

Ker so v romantični metafiziki lepota, poezija in avtonomna subjektivnost vrhovne, že kar transcendentne vrednote,¹ ne preseneča, da je tudi Prešernovo delo v celoti tako zavzeto s samoopazovanjem, z (meta)-poetološkimi refleksijami (na primer *Glosa*, *Nova pisarija*, *Orglar*, *Gazele*, *Pevcu*, *Neiztrohnjeno srce*). Najbolj se je trdemu jedru avtoreferencialnosti približal Prešeren v večdelnem besedilu oziroma ciklu, ki velja za artistsko vrhunsko in tematsko enciklopedično sintezo njegovega dotedanjega sonetopisja, za splet ljubezenske, narodne, pesniške in bivanjske tematike - v *Sonetnem vencu* (IB, 22. 2. 1834, priloga; *Poezije*

¹ Prim. René Wellek: n. d., 196-197, 221; Janko Kos: *Romantika* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1980), 30-31, 38-39, 42-49.

1847).¹ *Sonetni venec* vseskozi, posebej pa v uvodnem AR sonetu programske razodeva, da je Prešeren konotativni potencial pesniških oblik, ki so mu kot klasičnoromantičnemu arhitektoniku rabile za razumski nadzor in strukturiranje subjektivnega izpovedovanja, obravnaval samorefleksivno, v tem primeru celo konceptistično demonstrativno: 'zunanja' oblika, povzeta po poetičkih navodilih sienskega **venca** sonetov,² funkcionira – ne brez pomoči tudi v slovenščini močno evokacijskega književnovrstnega poimenovanja – kot ikonični znak 'notranjeformalnega' **prepletanja** poglavitnih topik in vizur prešernovskega sonetnega diskurza.

Tudi zaradi takšne samonanašalne in "enciklopedične" oblikovno-tematske zasnove je *Sonetni venec* po procesih kanoniziranja Prešernovega opusa učinkoval na dva, med seboj prežemajoča se načina: 1. kot imaginarij, tj. zakladnica podob, krilatičnih formulacij, figurativnih obratov in etoloških tonalit, diskurzivno organiziranih okrog značilnega prepleta zasebnega in javnega oziroma spoja individualnih in družbenih fantazem ('mit' odrešilne, duhovno soustvarjujoče ljubezni ženske, elegična interpretacija narodove zgodovine in orfična, narodnokonstitutivna vloga poezije in pesnika); 2. kot pravzor zahtevnega, 'visokega' umetniškega oblikovanja oziroma književnovrstni prototip nove, sestavljene, iz soneta izpeljane oblike/vrste – sonetnega venca.³

V pravih sonetnega venca deluje avtopoetičnost, saj se pesnjenje

¹ Paternu: n. d., 79–80.

² Paternu: n. d., 81–82.

³ Poleg *Krsta pri Savici*, *Lepe Vide*, *Pevcu* in *Sonetov nesreče* je *Sonetni venec* v slovenski književnosti postal eno ključnih, najbolj referenčnih Prešernovih besedil, tako da so po njem pri insceniranju svojih vezi s tekstualno dediščino, ki je bistveno utemeljena v prešernovskem romantizmu, segala tudi nesonetna književna dela. Po drugi strani je Prešernova nadpesemska kompozicija zaradi svoje uspešne organizacije postala merilo za pisanje poznejših sonetnih vencev. Prav sonetnemu vencu gre na Slovenskem prestiž visoke, ambiciozne, artistične oblike, tako da je njegov ugled nesporno večji od sonetovega (že Prešeren je npr. v sonet uvajal nižji slog, ironijo in satiro, Prešernov poglavitni kanonizator, Josip Stritar, pa je v *Dunajskih sonetih*, 1872, 'degradiral' sonet v formalno posodo za publicistično-polemično, 'prozaično' angažirano sporočanje).

poraja in razrašča iz enega besedila. Iz Prešernovega magistralnega 15. soneta "zvira, vanjga se spet zlije pesem trikrat peta": iz enega soneta, ki je tudi 'fabulativna' zgostitev, synopsis celote, se porodi cikloidno besedilo besedil, kjer kompozicijsko sosledje tem poleg magistrala proizvaja še rekurzivna logika ponavljajočih se katenskih verzov, tako da se začetek in konec spletanja skleneta v zaokrožen venec (danes bi rekli Möbiusov trak). Pesnik v kvartetih prvega, uvodnega soneta samonanašalno opisuje ta avtopoetični oblikovalni postopek, pri čemer njegova dikcija s svojo številsko-geometrično evokacijo sonetne harmonije sozvanja s 'trdim' AR sonetom o sonetu (*Das Sonett*) A. W. Schlegla:

Poet tvoj nov Slovincam venec vije,
 'z petnajst sonetov ti tako ga spleta,
 de "magistrale", pesem trikrat peta,
 vseh drugih skupej veže harmonije.

Iz njega zvira, vanjga se spet zlije
 po vrsti pesem vsacega soneta;
 prihodnja v prednje koncu je začeta /.../

V skladenjsko figurativni igri svojilno-dajalniških kategorij (tvoj, Slovincam, ti), ki Prešernovo sonetno izjavljanje že v samem izhodišču povede v cikcakasto prestopanje meje med javnim in zasebnim sporočanjem, se snuje tudi 'trda' avtoreferencialnost: sonetni venec se v svojem uvodnem delu s pesniško figurativnimi izrazili opisuje sam. Pesniški subjekt kot da sproti (kazalna vrednost sedanjika) in deloma s tretjeosebne distance spremlja svoje oziroma "poeta/pevca" pisanje. Razlaga svojo, 'individualno' aktualizacijo 'generične' pesniške oblike (sonetnega venca), izpričuje pa tudi zavest o njeni novosti na Slovenskem; razumljivo je, da je zato treba predstaviti njena zgradbena načela, pravila. Prek opazne kompozicijske asimetrije (primerjani del se ne začne šele s prvo terceto, temveč se napove že v zadnjem verzu druge kvartete) preide Prešeren z opisa forme na interpretiranje njenega simbolnega, vsebinskega pomena, podobno kot Schlegel v AR sonetu, a precej bolj osebno, niansirano in poetično:

enak je pevec vencu poezije:

vse misli zvirajo 'z ljubezni ene,
in kjer ponoči v spanji so zastale,
zbude se, ko spet zarja noč prežene.

Ti si življenja moj'ga **magistrale**,
glasil se 'z njega, ko ne bo več mene,
ran mojih bo spomin in tvoje hvale.¹

Terceti formi celotnega venca vnaprej metaforično pripiseta izrazito simbolno konotativnost, in to ne zgolj z nizom skladenjsko-pojasnjevalno razvejenih identifikacijskih metafor, ki enačijo pesnika (njegove misli) z njegovim sonetnim vencem, ljubljeno naslovljenko pa z magistralom, temveč jo v *Poezijah* z osupljivo gramatologijo ponazarja tudi variacijska ponovitev ključnega poetološkega termina sonetnega venca: beseda "magistrale" se v kvartetih prvič pojavi v navednicah, kot citatna, izposojena, tuja beseda, v tercetih pa je zapisana poudarjeno, brez navednic, kar kaže na njeno figurativno posvojitve v pesnikov govor, ki življenje nominalno preobraža v tekst.

Na ravni individualnega smisla tega AR soneta gre torej za samoopis oblikovnih načel sonetnega venca in za njihovo osebno-biografsko simbolizacijo: rekurzivno kroženje formalnih prvin pri pletenju venca, podprto s figurativnim kroženjem svojilnih in osebnih zaimkov ter drugih deiktik kot indikatorjev komunikacijske ambigvitete (javno – zasebno, časno – nadčasno), je metafora za pesnikovo ljubezen in za njegovo vero v krožni, neskončni čas poezije, ki presega linearnost biografskega časa. Na ravni splošnejšega razmisleka o razmerju subjekta do besedila pa se v Prešernovem najbolj AR sonetu kaže podoba romantične tekstualnosti: med subjektom in tekstom, med pesnikom in sonetom pri Prešernu ni nobenega odkritega konflikta, nobene razpoke, ampak ju organsko veže vr-

¹ France Prešeren: *Zbrano delo* 1. Ur. J. Kos (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1965), 137. (Poslej navajam kot ZD 1.)

sta identitetnih ali ekvivalentizacijskih stavkov, ki besedilo harmonizirajo s pesniškim jazom, odstirajo analogije med teksturo in subjektivnostjo. Tako je subjekt izrazljiv s svojim tekstom, tekstualnost pa lahko opiše subjektivnost (na primer še v 4. sonetu: "Srce mi je postalo vrt in njiva, / kjer seje zdej ljubezen **elegije**.").

Boris Paternu je v interpretaciji *Sonetnega venca* pred kratkim spoznal, da je "mit poezije in njene orfejske moči" temelj, "na katerem sloni harmonična struktura pesnitve" in ki "iz ozadja spreminja ljubezensko v poetološko pesnitev", tako da ga imamo lahko "za nekakšnega glavnega junaka pesnitve, čeprav je zanj navzven razglašena Julija". Ta poudarek, ki izhaja tudi iz ugotovitve, da "poetološka tema kontinuirano živi skozi vse sonete in poleg tega zavzema obe odlični mesti ciklusa, uvodno in sklepno",¹ se ujema z vidiki, ki so se pričujočemu razpravljanju odprli ob interpretaciji prvega, AR venčnega soneta. Poleg uvodnega soneta je dejansko cel venec v prvi vrsti posvečen pesnikovi samorefleksiji. Rdeča nit avtotematizma, pesnikovega ukvarjanja z vsebino in tonom ter biografskim, družbenim in zgodovinskim kontekstom svojega lastnega pesniškega ustvarjanja se tke skozi vse sonete: pesniški subjekt upesnjuje poezijo kot spominsko sled ljubezenske biografije, jo umešča v književno in družbeno-nravstveno izročilo ter utopične projekcije (2. sonet), vztrajno pojasnjuje njeno izpovednost in petrarkistično, sentimentalno tonaliteto (3., 4., 5. in 11. sonet), elegično označuje družbenojezikovne, kulturne in narodnozgodovinske okoliščine, ki so onemogočale razcvet slovenske poezije (6., 7. in 8. sonet) ter ob orfičnem mitu utopično pledira za narodnopovezovalno, kultivacijsko vlogo poezije in pesnika (7. sonet), kar ob Ifigenijinem mitu veže še z osebno željo po bivanjski in ustvarjalni odrešitvi s soustvarjalno močjo ljubljene ženske oziroma po tem, da bi njegovo fikijsko, pesniško sporočanje pridobilo dejansko naklonjenost ljubljene naslovljenke, živeče v socialno-narodnokulturno od pesnika ločenem sloju (9., 12., 13., 14. in 15. sonet). Ljubezenska in domovinska tematika sta tako funkciji AR poetologije; edina stalna izotopija sonetov v vencu je namreč ravno pomensko polje poezije.

¹ Paternu: n. d., 85.

Zastopa ga zlasti metaforika cvetja, rož in rastja ter topika Parnasa in Orfeja. Metaforika cvetja je po eni strani motivirana čisto formalno, zgolj jezikovno-frazeološko, saj jo poraja tradicionalno žanrsko ime – sonetni venec (in venec je pač spleten iz cvetja). Po drugi strani se v njej odlično razodevata dve potezi romantične poetološke miselnosti: organska povezanost narave in človeka, estetsko vzporedje med njima¹ ter identiteta ali vsaj harmonična analogija med pesnikom in pesniškim besedilom. Podoba cvetja (bledost, redkost ali bohotnost) je v skladu s takšno kavzalno logiko odvisna od podlag v subjektu ali narodu, iz katerih rožice organsko rastejo in ju simptomalno izražajo, nič manj pa na cvetje ne vplivajo atmosferske okoliščine – te reprezentirajo Drugega (bodisi nemile zgodovinske sile bodisi sončno svetlobo idealne nagovorjenke, Primicove Julije).

Vrh *Sonetnega venca* so soneti, v katerih je elegično-sentimentalna narava Prešernove poezije ("mokrocveteče rož'ce poezije") razložen z zgoščenimi in metaforiziranimi pripovedmi o skromnosti, podrejenosti, nerazvitosti slovenske lepe književnosti zaradi tragične zgodovinske usode naroda. Historiozofsko tragiko pa skuša pesniški subjekt preseči na utopični ravni tako, da v sedmem sonetu sebe in svojo usodo vizira kot poslanstvo romantičnega Orfeja: poeziji in pesniku pripisuje narodno-združevalno moč, zmožnost kultiviranja barbarstva, ki še ni spoznalo lepote avtonomne Poezije. Poezija v sferi kulture združi in konstituira narodno občestvo. Josip Stritar je s svojim znanim esejem o Prešernu že 1866. ta romantični ideologem odločilno vgradil v kanon in nacionalni imaginarij kot t. i. prešernovsko strukturo.²

3.2 Zadnji del tega razpravljanja naj nakaže, kako se AR in/ali P soneti, značilni za moderno in postmoderno stanje, spoprijemajo z romantično estetsko-poetološko in ideološko-fantazmatsko dediščino F. Prešerna, slo-

¹ Prim. Wellek: n. d., 160–198, 220; Kos: *Romantika*, 30.

² Marko Juvan: Preseganje romantične dediščine? Ključno besedilo narodne literature v modernizmu in postmodernizmu, 231–232. *Jezik in slovstvo* 39/6 (1993/94), 229–240.

venskega utemeljitelja soneta kot oblike in književnovrstno specifičnega diskurza. V zasnutkih dveh evolucijskih pripovedi, izhajajočih predvsem iz *Sonetnega venca*, bo vsaj deloma postalo razvidno tudi to, kako se soneti z AR in P vpisujejo v svojo lastno tradicijo, kako jo doživljajo, interpretirajo, revidirajo ter kako skušajo regulirati njen nadaljnji potek:

1. Prešeren je v uvodnem AR sonetu *Sonetnega venca* izjemoma tematiziral svoj odnos do soneta kot oblike: poudaril je konotatorje harmoničnosti ter tudi pesniški jaz – v duhu romantičnega organicizma – harmoniziral s tekstom. Prvi pripovedni osnutek bo interpretacijsko sondiral, kako se je poetološka misel zgodnjega in visokega modernizma v 'trdih' AR sonetih opredeljevala do soneta kot oblike/teksta ter njegovega reprezentacijskega razmerja s (pesniškim) subjektom. Namesto ekvivalenc med jazom, njegovim glasom in tekstom se z moderno perspektivo v 20. stol. med njimi razprejo neodpravljive razlike.

2. *Sonetni venec* je vzpostavil tudi paradigmo sonetnega diskurza, spletenega iz obnovljenega petrarkizma, romantične poetologije in preroditeljske nacionalne ideologije. Drugi pripovedni osnutek bo spremljal, kako so AR in P soneti doživljali senco kanonske figure sonetizma, se pravi, Prešerna, ki je kot utemeljitelj sonetne vrste oziroma žanrov na Slovenskem primerljiv s Petrarko. Vendar se v tem spisu ne morem spuščati v izčrpno literarnozgodovinsko predstavitev, ki bi zametke odkritega antiprešernizma, primerljive z antipetrarkizmom, odkrivala že zgodaj (1855), a samo v rokopisih: Simon Jenko se je s pomočjo P sonetov otreasal silovitega Prešernovega vpliva – sredi stoletja je prešernovskemu sonetnemu slogu sledila cela vrsta epigonov – in si gradil svojo, postromantično poetiko, v kateri se je moral sonet kot znak tektonske, visoke, idealistično stilizirane poezije umakniti folklorističnim kitičnim oblikam, evocirajočim lirski fragment, neumetelno naravnost. Jenko je v P sonetih pastišno napaberkoval visoke, čustveno nasičene prešernovske (ne le sonetne) navedke ter posnel zanj značilno retorično skladnjo in metaforične stileme, jih z romantičnoironičnim antiklimaksom prenesel s tragično-elegične, sentimentalne ljubezenske in bivanjske tematike (strastno, a poetično sublimirano ljubezensko čaščenje) na razpravljalno področje, z njimi komično neskladno – na bagatelno, napol oglaševalsko obarvano opevanje kadilske strasti (*Tobaku*); s podobnimi postopki je sprevrnil tudi

Prešernov neopetrarkistični topos večne ljubezni ter ga s kmečkohumornega vidika ozemljal, demistificiral (*Trije soneti kmetičici*).¹ Literarnozgodovinsko razčlenjevanje odmikov od prešernovskega sonetnega diskurza bi se moralo nato pomuditi vsaj še pri Dragotinu Ketteju, prvem v nizu velikih poprešernovskih sonetistov. Ta je – v nasprotju z Jenkovo skrito avtoterapijo – petrarkistične in prešernovske motivne obrazce v svojih ljubezenskih sonetih marsikje sprejemal, a jih moderniziral, približal findesièclovski psihologiji, umetnostnemu okusu in konverzacijski elokvenci ter zmožel tudi njihovo javno, čeravno diskretno parodiranje (na primer s kmečkohumorno in folklorizacijsko obravnavo petrarkističnega toposa ljubezenskega vžiga v sonetu *O Jurček, Jurček*, LZ 1897, Poezije 1900). Toda tu mi ne gre za literarnozgodovinsko beleženje, ki bi moralo seči še vse do depersonalizirane, konkretistične P transkripcije soneta (Vojin Kovač-Chubby, *memento mori*), ludistično 'nonsensnih' kombinacij heterogenih besedišč, spojev popa in politike, karnevalizacij jezikovnih zvrsti in diskurzov, ki zapolnjujejo arhaične, prešernovsko zveneče sonetne kalupe (Milan Jesih, *Milijardni spomin*, 1972), ali do trdopornografske stripovske parodije Magistrala (v Mladinini seriji *Slovenski klasiki*, 1992).

Druga pripovedna nit se bo raje lotevala razmerij moderne in postmoderne poetike do Prešernovega sonetnega diskurza zgolj tako, da bo interpretacijsko sledila tistim AR in obenem tudi P sonetom, ki z medbesedilno tropologijo revidirajo prešernovsko metaforiko cvetja oziroma mitem Orfeja iz *Sonetnega venca*. Ravno s temi slikami je namreč Prešeren utemeljil dolgotrajne predstave o vlogi poezije in o poslanstvu pesnikov med Slovenci.

3.2.1 Subjekt in forma/tekst. Sredi 20. let je Srečko Kosovel, ki je bil tedaj obenem avantgardistični ustvarjalec kolažev in pesemskih konstrukcij, pozni impresionist-simbolist, glasnik ekspresionističnega kata-

¹ Prim. Boris Paternu: Funkcija parodije v razvoju slovenske književnosti, 27–28. V: *XVIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1982), 25–31.

strofizma in utopij proletarske umetnosti ter, paradoksalno, eden najplodovitejših in najbolj novatorskih sonetistov, v sonetu o sonetu *Pred zimo* (ok. 1925) zgostil svoje ambivalentno razmerje do tradicionalnega oblikovnega kanona, zastopanega s sonetom. Evfoničnost in idealnost sonetne oblike, ki je pesniški jaz očarala in zapeljala ("Po vseh poteh so šle rime z menoj, /.../ tiho je v dušo lil njih napoj, / grad s stolpiči, naj stopim vanj"), se izkaže za utesnjujočo, odtujeno, kar ubeseduje Kosovel z obujanjem topične metaforike za izražanje sonetne prisile (sonet kot tesna obleka ali ječa) in s prisposodbljalnim izhodiščem hladne zime, ki sta aktualizirana s pomočjo kazalnih avtoreferenc:

Kako naj diham v **tem** tesnem sonetu,
 tu sem kakor v ječo vkovan,
 ali naj umrem v **tem** mrzlem svetu,
 čakal bi poveličanja sanj. (Podč. M. J.)

Prvoosebni lirski glas govori o sonetu nasploh ('generičnem' sonetu) torej prek "tega" soneta ('individualnega'), besedila, iz katerega njegovo tožbo razbiramo. Sonet kot podedovana, fevdalna oblika ("grad s stolpiči") po Kosovelu blokira spontano, 'naravno' življenje, izraz in ritmiko zgodnjemodernega, hipersubjektivističnega lirskega jaza (metaforizirani z dihanjem). Zato se zavzame pesnik za drugačno poetologijo, za načela polimorfne, glede na kodifikacijo transgresivne, ambivalentne, 'naravne', kaotično-dinamične moderne pisave, v kateri se stikajo robovi civilizacijskega in kozmičnega, kar izvrstno ponazarja slika (nepravilnega) vzorca streh na nočnem nebu. Toda takšna odločitev, ikonizirana s podobjem narave in kozmosa, stopa v besedilo ravno z eno izmed trdovratnih konvencij sonetne 'notranje forme' - antitezo med tercetnim oziroma sekstetnim delom in uvodnima kvartetama:

Naj živim med drevjem drevo,
 tiho, večnosti svetli lik,
 naj bom strela, svetel smeh,
 naj bom svetel in poln oblik,

naj bom kakor svetlo zvezdno nebo,
ki vanj se zariše tema streh.¹

Iz izročila AR topike soneta kot ječe črpa v *Gradu strahov* (1969)² tudi Veno Taufer, predhodnik-sopotnik ultramodernizma in neoavangard med letoma 1964 in 1975 ter pesnik, ki vztrajno novatorsko raziskuje, razdira in variira dve romanski kitični oziroma pesemski obliki, tercine in sonet. Tauferjev prvoosebni lirski glas v tem metaforiziranem, groteskiziranem in narativiziranem metabesedilu sicer ne govori izrecno o sonetu, temveč kot somnambulna literarna oseba v splošnejšem planu doživlja tropološke ('sanjske') projekcije visokomoderne tekstualnosti: "ne vem sledim neke nejasne stopinje/ ali svojo senco pogled zakrijejo stene / pisalnega stroja razveselim se odrešitve / lin a na stopnišču so neme straže črk razvrščene /.../". Kljub temu se Tauferjevo metabesedilno opazovanje sodobnih umetniških tokov zaradi sedanjiško-nedovršniške deiktčnosti nanaša tudi na pričujoče izjavljanje, na "ta" sonet, konflikt med subjektom in besedilom pa se stopnjuje ravno s prispodabljalnim kompleksom utesnjujoče sonetne arhitekture, s kakršnim je dialogiziral pred njim že Kosovel, le da je nasilje oblike oziroma jezikovnih označevalcev v Tauferjevem AR sonetu uprizorjeno z veliko bolj drastičnimi izhodišči metaforizacijske zgodbe (na primer "v notranjosti male črke v čelo streljajo otroke").

Tradicionalne sonetistične AR podobe³ prepleta Taufer z metaforiko, ki jo je izzvalo njegovo dojetanje konkretnega pesništva (črke, besede, pisalni stroj, papir), v njej pa lahko vidimo tudi fikcijsko homologijo filozofskim, lingvističnim in semiotičnim diskurzom, ki so sredi 60. let, ko so tudi na Slovensko začeli pljuskati valovi 'avantgardističnega'

¹ Srečko Kosovel: *Zbrano delo* 2. Ur. A. Ocvirk (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1974), 472.

² Izšel v zbirki *Vaje in naloge* (1969), nav. po Veno Taufer: *Nihanje molka: izbrane pesmi*. Ur. M. Kos (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994), 48.

³ W. Mönch (n. d., 44) kot značilno tematiko AR sonetov navaja kompleks Prokrustove postelje; z njo je primerjal sonet že Ben Jonson.

francoskega strukturalizma, vpeljevali nova pojmovanja teksta in subjekta (večravninskost in znakovna artikuliranost besedila, ki jo ponazarjajo nadstropja gradu, velike in male črke, besede, sledi/"stopinje", razcep subjekta/"senca", dvojnost znaka/črka za "krinko papirja", igra/"se love besede", "igrajo se različne igre", "igram za življenje", označevalci/"etikete", "šah", reprezentacija/"zrcalne sobane"). Te podobe razodevajo misel o ujetosti subjekta v materialnost znakov, besedila, v "igro označevalcev". Tauferjev izpovedni lirski glas se predstavlja še vedno kot izraz osebe, obstoječe tudi pred besedilom in zunaj njega, izdaja močno zaledje antropocentričnega eksistencializma. S tega zornega kota teorije o zasnovanosti subjekta v jeziku/tekstu oziroma prvenstvu dehumanizirane forme ali jezikovne materialnosti pred izpovednostjo zbuja grozo, odpor, čeprav jih je Taufer v svojih domala sočasnih ultramodernističnih pesmih tudi že sprejemal kot ustvarjalno izhodišče.

Kjer se je z grozo ustavil Tauferjev AR sonet, nadaljuje Niko Grafenauer. V zdaj že antološkem sonetu *Glasovi v gladki bisernici svita* iz parnasovsko naslovljene sonetne zbirke *Štukature* (1975) je privedel Grafenauer - v skladu z domišljeno heideggrovsko, semiotično-strukturalistično (avto)poetiko *Kritika in poetika* (1975), kjer je sledil poglavitnim spoznanjem H. Friedricha o strukturi moderne lirike - razmerje med sonetno obliko in pesniškim jazom na novo stopnjo, kjer je s temeljno samorefleksijo subjekta tudi v slovenski poeziji modernizem že doživel svoj vrh in odprl vrata postmodernemu stanju.

Sonet je bil Grafenauerju "estetsko-nazorski argument",¹ saj je v "ustvarjalni igri" njegovo tradicionalno konotativnost (strogost, normiranost oblike) postavil v kontrast s skrajno moderno, atematsko vsebino² ter ga tako uporabil kot simbol "čiste Forme". V luči heideggrovske kritike platonistične metafizike naj bi po Grafenauerjevi avtopoetiki moderna poezija dobila drugačno vlogo in podobo. Ko je po Nietzscheju

¹ Prim. Tone Pretnar: *Med sonetomanijo in ljudskostjo ...*, 56.

² Juraj Martinović: Dva tipa soneta i dva vida njegove recepcije, 66-71. V: *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura*. Ur. B. Paternu, F. Jakopin (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1988), 63-80.

poniknila metafizika kot univerzalni, sistematični, totalizacijski metakod vsakršnih diskurzov, se je moderna poezija znašla pod "prazno transcendenco". Zato se je morala vrednostno legitimirati v sebi sami, kot avtonomno področje izražanja, kar z Grafenauerjevimi besedami pomeni, da se je iz slepe ulice mimetičnosti, značilne za "filo-sofično" poezijo, rešila s preobratom v "filo-tehnično", larpurlartistično, atematsko "poésie pure". Njen smisel in estetski presežek se tako zasnavljata zgolj v njenem lastnem gradivu in izrazilih – v tekstovni aktualizaciji jezika, ki strukturalizmu ne velja več za reprezentacijo prejšjih idealnih ali realnih reči, temveč za imanenten sistem znakov, igro razlik, potujitev, zgostitev, izigravanj redundance, kombiniranja pomenskih polj, evokacij tradicije.¹

Tako lahko pri Grafenauerju, osveščenem dediču postsymbolistične, intelektualno-racionalne, "dehumanizacijske" tradicije pesniške modernosti (od Baudelaira, Mallarméja, Valéryja, Rilkeja do Eliota, Benna, Pounda, Enzensbergerja, Guillena), zaznamo v primerjavi s Tauferjevim sonetom preobrat. Pri Grafenauerju tudi subjekt s svojimi pogledi, razmisleki, čustvi ni več oseba, vnaprej dana substanca, ki bi se lahko v formi soneta 'čutila' ujeto. Spričo zavesti o "božanskem Niču" (Baudelaire) dobi ravno ta oblika, ki "slovi po svoji šolski okostenelosti" (tako reducirano, stereotipno formalno-normativno in statično 'sonetnost' razume Grafenauer), pozitiven predznak: prav ona je tista, ki vzpostavlja koherentnost besedila in ne več ideje, oziroma tisti glas, ki jih izreka z zajemanjem od drugod – subjekt. V takšni atematski, depersonalizirani, čisti poeziji je sonet kot čista oblika (in nikakor ne kot vrsta) Grafenauerju predvsem "okvir, ki obvezuje k določenim pravilom igre", daje pa tudi možnosti za nove kombinacije v podedovanem jezikovnem in poetičnem kodu, oblikovanje ornamentalnih, statičnih "besednih slik".²

Tovrstno obknjiževno samorefleksijo s pesniškimi sredstvi razkriva

¹ Niko Grafenauer: *Kritika in poetika* (Maribor: Obzorja, 1974), 20–38, 51–67.

² Grafenauer: n. d., 133–136, 161–163.

tudi sonet o sonetu *Glasovi v gladki bisernici svita*,¹ ki ga kot takšnega ne povsem določno vzpostavlja šele poanta v zadnjem verz: "na nič od-tisnjen bakrorez soneta". V slovenski književni esejistiki je postal ta verz domala že kanonična samorefleksivna formulacija položaja moderne poezije, ki se zaveda svoje metafizične breztemeljnosti (nihilizma prazne transcendence), umetelnosti, rokodelsko-tehnične reproduktivnosti, nujne zavezanosti tradiciji in formalnim matricam. Lirski glas je v tem sonetu razosebljen in razsrediščen, tako da se telesna prezenca in duhovna substanca subjekta v strukturi tropov zlivata s sestavinami jezika oziroma z drugim esteticističnim podobjem, ki evocira umet(el)nost, snovnost, tehničnost, medialnost, tradicijski spomin pesniškega izrekanja; tako se subjekt kot podlaga besedila, nosilec idej ukinja, njegove eksistencialije se razvežejo v statičnih, brezosebnih skladenjskih oblikah. Forma tako kot pri Kosovelu sicer še vedno konotira hlad, ker pa je subjekt izgubil svojo telesno temperaturo ("smrt subjekta"), se hlad odpre v drugo smer konotativnosti – čisto lepoto kristalizacijskega strukturiranja pomenov, spominov.

Od srede 70. let dalje je bil po Grafenauerjevem zgledu – v visokem modernizmu tako izrazitem, vplivnem sonetnem stilu, da je zbudil tudi P odmev (Ervin Fritz, *Grafenauerski sonet*) – sonet v visokomodernistični poeziji obravnavan pretežno kot oblika, še več, kot visoko cenjeni simbol "čiste forme". AR soneti, kakršne so pisali Niko Grafenauer, B. A. Novak in pozneje Aleš Debeljak, refleksije o svojem lastnem pesniškem besedilu večinoma niso več izrekli kot jasno, v sporočevalno žarišče postavljeno temo, prevedljivo v diskurzivni jezik. Namesto avtotematizma, ki ga je vpeljal že Prešeren, se je v teh sonetih zavest o tem, da je vse, kar je napisano, le jezikovna-znakovna reprezentacija, uveljavila kot jezikovnofilozofska predpostavka. Ta okvirja izrekanje samo in se vanj razpršeno vpisuje na način metaforike teksta, knjige, umetnih obrti, slikarstva, gledališča in vizualnih medijev ter z raznimi avtoreferencialnimi deiktikami (na primer v zbirki *Stihožitje*,

¹ Nav. po N. Grafenauer: *Pesmi* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1977), 66.

1977, Borisa A. Novaka: "kako črka kaže navzven, v razkorak molka", "Zato je pustila svoje blede sledi le v pogledu / in svojo bledo podobo le v spominu besede; / zato se solzi rob soneta ..."). Vsi ti postopki so odpravljali trdne meje med zunajjezikovno in znotrajbesedilno realnostjo, poudarjali netransparentnost, materialnost teksta, njegovo avtotelično nemimetičnost, sprotno, poetično tkanje pomenov.

3.2.2 Pesnik in izročilo njegovega poslanstva. Iz modernega v post-moderno stanje vodi druga književnozgodovinska pripoved o sonetizmu. Loteva se AR in P metamorfoz prešernovskega podobja cvetja, spletanja vencev in orfejstva ter spremlja revidiranje njegovega sonetnega diskurza, zlasti pojmovanj poezije in pesniškega ustvarjanja. Ta naracija se – tako kot prva, ki je spremljala predvsem spremembe oblikovnih konotacij soneta – začinja pri enem izmed začetnikov pesniškega modernizma.

Božo Vodušek, eden izmed vodilnih sonetistov med prvo in drugo svetovno vojno, je med letoma 1929 in 1934 v esejih in polemikah (*Ali so to literarni problemi?*, DS 1929, *K problemu sodobnosti v naši literaturi*, DS 1931, *Za preureditev nazora o jeziku*, Krog 1933, *Kult umetnika*, Sdb 1934 idr.) obračunaval z esteticizmom, čaščenjem jezikovne čistosti in blagoglasja, lepodušniškim individualizmom in subjektivizmom ter z nacionalnim kultom umetništva; zoper dediščino nove romantike in simbolizma je nastopal v imenu "celote pred ničimer straščega se naturalizma in borečega se idealizma", ki ga spremljajo hotena trdota, neblagoglasnost pesniškega jezika ter deromantizirana, razumska, distancirana etološka perspektiva, ki jo dobro označujejo revijalna poimenovanja njegovih pesemskih ciklov (Iz sonetov razočaranja, Iz ciničnih pesmi, Iz boja s poezijo, usodo in smrtjo), še bolj pa naslov pesniške zbirke (*Odčarani svet*).

Sonetno obliko je prevzel Vodušek na začetku 30. let, pri tem se je oziral zlasti po Baudelairu; v luči programskega protisubjektivizma, protirromantizma in protiesteticizma mu sonet ni pomenil "vidnega znamenja formalne lepote, ki poteka iz globlje, duhovne lepote notranjih form", temveč "dokaz skrajne razumske discipline, ki se ne želi vdajati muhastim potrebam romantične čustvenosti in ji zato s skoraj nasilno

samoironijo postavlja nasproti natančni sistem sonetnega tlorisa".¹ Sonet pa si je prisvajal tudi tako, da ga je parodiral:² zniževal je tradicionalno sonetno tematiko in ton (na primer *Poet v zadregi*, *Balada o pijancu*).

Svojo poetologijo (zlasti izbiro tematike, sloga in tona) je programske upesnil v zanj značilnem satirično-parodičnem, 'mehkem' AR sonetu *Roža in plevel*.³ V njem s postopki pomnožinjenja in leksikalne banalizacije cinično razvrednoti klišeizirano, izčrpano pesniško tradicijo romantiziranja, lepčnosti in subjektivizma ("Premalo za poete je vrtov, / da ne bi se ob vsakem čaru vnel / cel trop ... Čudeč se strastni vnemi teh tatov / obrabljenih devištrev ..."); metabesedilni opis visoke (sonetne) tradicije je torej slogovno nizek, tako da je v P neskladju s konotatorji soneta kot 'visoke' oblike. Jezikovnoslogovno signaliziranje distance do podedovanih topik in lirskih drž se zrcali v motivni podobi tega AR soneta: Voduškova 'zgodba' nakazuje 'naturalistični' - seveda figurativni - avtoportret umazano-surovega marginalca ter njegovo odmikanje od tropa poetov, ki gojijo vneto lepотно čustvovanje (emblematsko, poenostavljeno ga metaforizirajo najtrdovratnejši lirski stereotipi - rože, vrtovi, devištvo).

Ker AR sonet upesnjuje Voduškovo iskanje nove poetike in ločevanje od prevladujočega lirskega, tudi sonetnega izročila, ni presenetljivo, da v njem pesniški subjekt sprevrča tropologijo *Sonetnega venca*: Prešeren svoj lirski jaz v 12. venčnem sonetu identificira z bledimi rožami poezije, katerih rast duši "krdelo kropiv", Vodušek pa se izzivalno odloča prav za opevanje plevela. Obda ga sicer s celim nizom nizkih, turpiističnih prilastkov, ki pa so uperjeni bolj zoper repetitivnost in izrabljenost 'rožnate' poetičnosti ("kosmat, smrdeč, bodičast in strupen; / še neobžrt od oslov in od psov / še neovohan..."). Plevel torej metaforizira proti-

¹ Janko Kos: Božo Vodušek, 149. V: Božo Vodušek: *Pesmi*. Ur. J. Kos (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980), 135-166.

² Branko Rudolf: Moderna umetnost in Vodušek. *Modra ptica* 12 (1940/41), 131-139.

³ B. Vodušek: *Pesmi*, 62.

lepotno, trdo, disharmonično sonetno govorico, ki jo je romantizirajoče pesniško izročilo tabuiziralo ali preziralo.

Veno Taufer je v Slovenskih sonetih iz zbirke *Jetnik prostosti* (1962) "obnovil v modernistični obliki Voduškovu kritiko romantičnega subjekta".¹ Tako ne preseneča, da je tudi on kot kritični modernist, nastrojen proti estetsko-ideološkim bremenom tradicije, polemiziral s Prešernovim *Sonetnim vencem*. V *Jetniku prostosti*, kjer vznika njegovo revidiranje Prešerna oziroma poznejših, kanonizacijskih funkcionalizacij diskurza "največjega slovenskega pesnika", se začnejo gostiti tudi medbesedilne figure; s celim ansamblom reminiscenc, citatov, izposoj, imitacij oziroma stilizacije je nato zlasti v *Vajah in nalogah* (1969) ironiziral ali aktualiziral avtorje, dela in konvecije slovenskega Parnasa ter s tem kritično razgaljal narodno-ideološko megastrukturo slovenstva ali pa v izročilu iskal ekistencialno odprta, 'mitično' nadčasovna mesta.

Slovenski sonetje, prvi izrazitejši korak v takšno polemiko z domačo književno tradicijo, že z naslovom in cikličnostjo izzivajo 'slovenski' pomen *Sonetnega venca*. 'Mehki' AR sonet *Orfej*,² osrednje besedilo cikla, parodično-ironično sprevrača motiv iz 7. soneta Prešernovega cikla. S fokusiranjem na to ključno besedilo Taufer pravzaprav po logiki metonimije groteskno razdira razsežnejši, splošnejši diskurz - "prešernovsko strukturo", saj jo je Prešeren z orfejskim mitom iz *Sonetnega venca* utemeljil in simboliziral, Josip Stritar nato kritično-esejistično razvil in potrdil, tako da se je kot ideologem o narodnotvorni, vidčevsko-žrtveni vlogi pesnikov trdoživo zakoreninila v obzorja pričakovanj in sociokulturno obremenjevala še izjavljalni položaj Tauferjeve literarne generacije. Taufer namesto Orfejevega petja, ki je s svojo magično močjo prevzelo in kultiviralo surova ljudstva v divji, skalnati pokrajini, vpeljuje sliko tragikomičnega, ambivalentnega pevca ("poje angelsko žalostno in vražje smešno"), ki nima vidčevske vizije (poje po notah in je očitno še kratkoviden, ker jih drži narobe) in ne naredi nobenega vtisa na ljudi, ki

¹ Janko Kos: Slovenska lirika 1950-1980, 150-151. V: *Slovenska lirika 1950-1980*. Ur. J. Kos (Ljubljana: Mladinska knjiga), 133-155.

² Nav. po Veno Taufer: *Nihanje molka*, 30.

sploh niso kruti, barbarski ("ženske in otroci ga gledajo brez zlobe"). Pevec sam je problematičen, njegov glas odmeva le v njegovi glavi, ovira ga banalna, fiziološka slina v grlu. V tem sonetu pa Taufer groteskno pervertira, izprazni tudi metaforiko srca in "mokrocvetečih rožic": "njegovo srce je ujeda / izključe mu oči v lobanjo seda / v zatohli suši grebe s krepeljci za vlago".

Sodobna poezija pozna po l. 1945 več tokov ravnanj s sonetno obliko ter venčno kompozicijo.¹ *Soneti* (1989) Milana Jesiha se razlikujejo tako od zvestega nadaljevanja prešernovske norme kot od značilno modernističnega Tauferjevega sonetizma, ki se vrstnega izročila loteva predvsem z estetsko-nazorsko polemiko ali literarnim eksperimentiranjem, variacijami in destrukcijami. V Jesihovih *Sonetih* je močnejši prav žanrski spomin; s svojo razrahljano oblikovno-metrično konservativnostjo in samorefleksivno, citacijsko 'staromodnostjo' že na prvi pogled odstopajo od vsakršnih destrukcijskih eksperimentov. V nasprotju s poznejšim modernizmom N. Grafenauerja, B. A. Novaka in A. Debeljaka je Jesih reaktualiziral sonet ne le kot visoko cenjeno obliko, simbol Teksta, Forme ali Poezije, temveč tudi kot žanr, ki ima svojo prepoznavno tematiko (pretežno ljubezensko in bivanjsko, tudi pivsko, metafizično filozofsko in poetološko), modalnost (razpoloženjskost, prežemanje intimistične želje po nedosegljivem, transcendentnem s samoironičnimi korektivni; ta drža je blizu prešernovski), retorično fakturo in tradicijo (številni prešernizmi in reminiscence na slovenske in tuje sonetiste).

Po mnenju literarnih esejistov in zgodovinarjev so Jesihovi *Soneti* značilni za postmoderno razmerje do domačega in tujega književnega izročila, zlasti do motivov, figur in tropov Prešernovega sonetizma.² Iz Jesihovih poezij sta se namreč umaknila moderni kriticizem ter radikalno zanikanje 'obremenjujočih' oblik, toposov in ideologemov preteklosti; Jesih tradicijo, ki je po modernističnih dekanonizacijah izgubila avtoriteto

¹ Pretnar: *Med sonetomanijo in ljudskostjo ...*, 56.

² Matevž Kos: Sonet kot forma prebolevanja modernosti. *Literatura* 2/7 (1990), 111–120; Boris Paternu: Jesih v klasiki. V: XXVI. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1990), 89–100.

simbolne nosilke estetsko-ideoloških "megastruktur", sprejema z igro, s hibridizacijskim prežemanjem raznorodnih slogovnih leg in predlog, oživljenih v nostalgično-ironičnih, smiselno zaokroženih "remakih". S podegovano retoriko, ki jo preceja skozi vsakdanjostne govorne žanre, ubeseduje pesniški jaz svoje resnične ali povsem umišljene intimistične, veristične doživljaje ter razpoloženja.

Sonet je torej Jesihu "forma prebolevanja modernosti" (M. Kos): Grafenauerjev "na nič odtisnjen bakrorez soneta" je samonanašalno registriral stanje poezije, v kateri je subjekt svoj kriticizem s samorefleksijo obrnil tudi proti sebi kot nosilcu vednosti, glasu in perspektive ter se s tem odpravil; tako Jesihovemu od mrtvih vstalemu prvoosebneemu lirskemu jazu ostaja samo še "imitacija preteklih drž subjekta in podob, ki jih je ustvarjal".¹ Jesihovo nebojevito, čeprav distancirano razmerje do izročila kaže poteze t. i. pietetne parodičnosti, ki renoviranje preteklosti jemlje za nujen pogoj pesniškega izrekanja, za izhodišče nove poetičnosti.² Pesnik mora izobrazženemu bralcu nekako sporočiti, da se zaveda, kako nostalgično preigrava stare postopke in teme. Ironija in samoironija sta torej kritje za oživljanje osebnega, občega, komunikativnega, tako da to kljub obrabljenosti znova lahko deluje sveže in očarljivo.

Zbirka se končuje z nekaj AR soneti (zadnji, napisan v oklepaju, ubeseduje celo vero v nedosegljivi ideal Soneta). *Kaj na cvetličnem trgu me zanima?*³ v spodmagnjenem, sodobnem, verističnem kontekstu evocira 'mitizirano' prešernovsko metaforiko cvetja in njihovega spletnja iz *Sonetnega venca*. Jesih z neprikrito litotično ironijo (pozo skromnosti) vzporeja svoje (sonetistično) pisanje z obrtjo starih cvetličark, ki na trgu ponujajo cenene pušeljce. To parodično stori ravno znotraj retorično utrjene kompozicijske sheme (eksemplarična primera in formulacija njenega prenesenega pomena), ki je vtisnila pečat prenekateremu Prešernovemu

¹ M. Kos: n. d., 117-119.

² Marko Juvan; Interesi parodij, literarni kanon in razvoj, 106-107. *Slavistična revija* 42/1 (1994), 81-109.

³ Milan Jesih: *Soneti* (Celovec: Wieser, 1989), 90.

sonetu:

/.../ Kot sam le nekaj puhljic skupaj denem
in jih ponudim v pušeljcu cenenem
(za špargelj kakšna zimzelena rima) -

tako se v rokah stare cvetličarke
poiščejo v nekako znosnem skladju
pepelne nianse zraven najbolj jarke;
saj gre, kdor je zadosti pridno vadil;

kot ona barve, jaz pomene vagam,
ona cvetlice, jaz besede zlagam. /.../

Jesih noče imponirati z izzivalnim zatikanjem bodeče-smrdečega plevela v svojo pesniško gumbnico (kakor Vodušek), niti ne menja "mokro-cvetečih rožic poezije" s subverzivnimi "tihimi treski poezije", kakor V. Taufer v sonetni montaži, v kateri profanizacijsko citira rime Prešernovega Magistrala.¹ Omisli si variacijo poetičnega cvetličnega vezanja, ki ustreza postmoderni "pietas" in estetskim vodilom "remaka": novo, vendar ne stvariteljsko ali novatorsko aranžiranje rož. Ciljev si ne postavlja visoko, onkraj poezije, ne sega do obzorij prešernovskega romantičnega, nacionalnega orfeizma; namesto de pragmatiziranega, utopističnega spletnja vencev sebi, narodu in Njej se loteva preprostih pesniških šopkov, ki dajejo ugodje njemu in komur koli, ki jih hoče na umetnostnem tržišču kupiti. Strategija pesnjenja je v duhu postmodernega "homa rhetoricusa" čisto pragmatična: kar šteje, je posrečenost pesniškega govornega dejanja. V jeziku pragmatike se ji reče "felicity", po jesihovski pa - "da pušeljc Rata".

¹ V kvartetih soneta 250271, ki tako kot drugi soneti v *Podatkih* (Maribor: Obzorja, 1972) z montažo dnevnških, publicističnih in političnih fragmentov v kalup 'okostencle' oblike spominja na *dokumentarische sonette 21. juli - 3. august 1969* Gerharda Rühma, rime citirajo Prešernov Magistralc izrazito parodično: vije - hvale - pognale - poezije - sije - ščije.

ZADNJA IZMENA

Javier Marías*Tako belo srce*

(odlomek iz romana)



Luiso sem spoznal skoraj leto dni prej pri opravljanju svojega dela, ob malo smešni, pa tudi malo svečani priložnosti. Kot sem že povedal, se oba posvečava predvsem prevajanju ali tolmačenju (da bi zaslužila), bolj jaz ali pogosteje jaz kot ona, to pa nikakor ne pomeni, da sem jaz kompetentnejši, prej nasprotno, kompetentnejša je ona ali vsaj tako so presodili takrat, ko sva se spoznala, ali pa so morda presodili, da gre njej na splošno bolj zaupati.

K sreči svojih storitev ne ponujava zgolj na srečanjih in v pisarnah mednarodnih organizmov. Čeprav to delo daje neprimerljivo razkošje, saj v resnici delaš samo pol leta (dva meseca v Londonu, ali Ženevi, ali Rimu, ali New Yorku, ali na Dunaju, ali celo v Bruslju in potem prosta dva meseca doma ter znova dva ali manj v istih krajih ali celo v Bruslju), pa je naloga prevajalca ali tolmača govorov in poročil nekaj najdalgočasnejšega, tako zaradi vedno istega, pravzaprav nerazumljivega žargona, ki ga brez izjeme uporabljajo vsi parlamentarci, delegati, ministri, voditelji, poslanci, veleposlaniki, strokovnjaki in nasploh predstavniki vseh narodov sveta, kot zaradi neomajno letargične narave vseh njihovih govorov, pobud, protestov, razglasov in poročil. Kdor ni opravljal tega poklica, si morda misli, da mora biti zabaven ali vsaj zanimiv

in pester, še več, lahko mu celo pride na misel, da je človek pravzaprav sredi svetovnih odločitev in da iz prve roke dobi najpopolnejše in zaupne informacije, informacije o vseh vidikih življenja različnih ljudstev, o politiki in urbanizmu, kmetijstvu in oboroževanju, živinoreji in religiji, fiziki in jezikoslovju, vojski in olimpijadah, policiji in turizmu, kemiji in propagandi, spolnosti in televiziji in virusih, športu in bančništvu in avtomobilizmu, hidravliki in polemologiji in ekologiji in običajih. Res, v svojem življenju sem prevajal govore ali besedila vsakovrstnih osebnosti o vseh najbolj nenadejanih snoveh (na začetku moje kariere so se v mojih ustih znašle celo posmrtno besede nadškofa Makariosa, če omenim nekoga nenavadnega) in uspelo mi je ponoviti v svojem jeziku ali v katerem izmed jezikov, ki jih razumem in govorim, dolga razpredanja o tako prevzemajočih temah, kot so oblike namakanja na Sumatri ali o obrobnihih naseljih v Svaziji in Burkini (prej Burkini Faso, glavno mesto Uagaduguja), kjer jim gre zelo slabo, kakor povsod; ponavljal sem zapletena modrovanja o koristnosti ali sramotnosti spolne vzgoje otrok v beneškem narečju; o donosnosti nadaljnjega denarnega vlaganja v nadvse smrtonosno in drago orožje južnoafriške tovarne Armscor, ko pa se ga teoretično ni smelo izvažati; o možnosti graditve še ene kopije Kremlja v Burundiju ali Malaviju, se mi zdi (glavni mesti: Bujumbura in Zomba); o potrebi, da bi z našega polotoka odtrgali celotno Levantinsko pokrajino (z Murcio vred), da bi se spremenila v otok in bi se tako izognili vsakoletnim nalivom in poplavam, ki bremenijo naš proračun, o poškodbah marmorja v Parmi, o razmahu aidsa na otokih Tristan da Cunha, o nogometni sestavi v Arabskih emiratih, o nizki morali bolgarskih pomorskih sil in o nenavadni prepovedi pokopavanja mrtvih, nakopičenih in usmratenih na nekem odprtem polju, ki jo je bil v Londonderryju pred leti samovoljno izdal neki župan, a so ga na koncu odstavili. Vse to in še več sem prevedel in posredoval ter predal verno besedam drugih, strokovnjakov in znanstvenikov in prosvetiteljev in učenjakov vseh strok in iz najdaljnejših držav, najnenavadnejših ljudi, eksotičnih ljudi, učenih ljudi in odličnikov, Nobelovih nagrajencev in profesorjev z Oxforda in Harvarda, ki so pošiljali poročila o najbolj neslutelih vprašanjih, ker so jim bili tako naložili njihovi voditelji, ali predstavniki voditeljev, ali odposlanci predstavnikov, ali pa njihovi namestniki.

Resnica je, da edinole prevajanje v teh organizmih resnično deluje, še več, prava prevajalska mrzlica vlada v njih, nekaj bolezenskega, nekaj nezdravega, saj se sleherna beseda, ki jo tam spregovorijo (na srečanjih ali skupščinah), in sleherni papirček, ki jim ga kdo pošlje, pa naj gre za kar koli, pa naj bo pravzaprav naslovljen na kogar koli ali poslan s kakršnim koli namenom (celo če je skrivnost), za vsak primer nemudoma prevede v razne jezike. Med našimi delovnimi obdobji prevajalci in tolmači prevajamo in tolmačimo nenehno, brez izbire in s komaj kaj odmora, največkrat, ne da bi kdo prav dobro vedel, čemu prevaja, za koga tolmači, največkrat za arhive, kadar gre za pisno besedilo, in za tistih nekaj, ki tudi jezika, v katerega tolmačimo, ne razumejo, kadar gre za govor. Sleherni idiotizem, ki ga kateri koli idiot iz hipnega nagiba pošlje kateremu od teh organizmov, je v trenutku preveden v šest uradnih jezikov, angleščino, francoščino, španščino, ruščino, kitajščino in arabščino. Vse je v francoščini in vse je v arabščini, vse je v kitajščini in vse je v ruščini, sleherna bedastoča slehernega svojeglavca, sleherni domislek slehernega idiota. Prevajajo se v vsakem primeru, čeprav jih morda ne bodo prav nič potrebovali. Ne samo enkrat sem moral račune prevajati, ko pa jih je bilo treba, preprosto, le plačati. Ti računi, o tem sem prepričan, se hranijo v arhivu na veke vekov, najmanj v francoščini in kitajščini, v španščini in arabščini, v angleščini in ruščini. Nekoč so me nujno poklicali v kabino, da bi prevedel govor (nenapisan), ki naj bi ga imel neki voditelj, ki je, kot sem bil sam prebral v nekaj časopisnih stolpcih dva dni prej, umrl v svoji domači državi med državnim udarom, v katerem so ga hoteli strmoglaviti, in jim je načrt tudi popolnoma uspel.

Največje napetosti na mednarodnih srečanjih ne nastajajo med divjimi razpravami med odposlanci in predstavniki na robu vojne napovedi, temveč kadar iz nekega vzroka ni prevajalca, da bi kaj prevedel, ali ko se jim ta iz sanitarnih ali psihiatričnih razlogov izneveri sredi kakšnega poročila, to pa se pripeti razmeroma pogosto. Pri tem delu je treba imeti živce zelo umirjene, bolj zaradi pritiska, ki ga nad nami izvajajo voditelji in strokovnjaki, ki se radi razburijo in celo razbesnijo, če vidijo, da se lahko kaj od tistega, kar povedo, ne bi prevedlo v katerega od šestih slavnih jezikov, kot pa zaradi same težavnosti, da ujameš in na mah posreduješ, kar govorijo (dovolj težavno). Nenehno nas nadzirajo, kakor tu-

di naši bližnji in daljni predstojniki (vsi so javni uslužbenci), da bi se prepričali, ali smo na svojih mestih in prevajamo vse, ne da bi izpustili eno samo besedo, v preostale jezike, ki jih skoraj nihče ne pozna. Edino, za kar se odposlanci in predstavniki resnično zavzemajo, je, da se jih prevede in pretolmači, ne pa, da bi njihove govore in poročila pohvalili ali jim ploskali in da bi njihove predloge upoštevali ali uresničili, to pa se tako ali tako skoraj nikoli ne zgodi (ne odobravanje, ne aplavzi, ne upoštevanje, ne uresničevanje). Na nekem srečanju držav Commonwealtha v Edinburghu, na katerem so bili torej navzoči samo angleško govoreči udeleženci srečanja, se je nekemu avstralskemu poročevalcu, ki mu je bilo ime Flaxman, zdelo sramotno, da so kabine za tolmače prazne in da noben od njegovih kolegov nima na ušesih slušalk, da bi ga z njimi poslušal, ne pa, da to počne kar naravnost, kot so počeli, od mikrofona do svojega tako udobnega sedeža. Zahteval je, naj njegove besede prevedejo, in ko so ga opomnili, da kaj takega ni potrebno, se je namrščil, grobo zaklel in začel pretiravati s svojim že tako motečim avstralskim naglasom, da je postal tako nerazumljiv članom iz drugih držav in celo nekaterim iz svoje, da so se začeli pritoževati in so postali žrtve pogojnega refleksa, ki ga ima vsak že izurjen kongresnik, saj si na ušesa natakne slušalke, brž ko kdo reče kaj nerazumljivega. Ko so se prepričali, da iz tistih slušalk, neobičajno, ne prihaja nič (niti najmanjši zvok, ne svetel ne temen), so iz protesta začeli bentiti, tako da je Flaxman zagrozil, da se bo on sam preselil v eno izmed kabin in od tam prevajal samega sebe. Onemogočili so ga, ko je že hodil po hodniku, in z vso naglico so morali priskrbeti avstralskega tolmača in ta je potem zasedel kabino in začel v pristni angleščini izgovarjati, kar je njegov rojak, pravi *larrikin*, kot bi sam sebe označil, vpil s tribune s svojim nerazumljivim naglasom iz predmestja ali s pomolov Melbourne, ali Adelaide, ali Sydneyja. Ko je ta predstavnik, Flaxman, videl, da je končno prevajalec na svojem mestu in po predpisih predaja misli iz njegovega govora, se je takoj pomiril in znova privzel svojo običajno in nevtralnno ter bolj ali manj pravilno izgovarjavo, ne da bi njegovi kolegi to opazili, ker so se bili pač odločili, da ga bodo poslušali posredno s slušalkami, po katerih je vse slišati dosti bolj omahljivo, a tudi dosti pomembnejše. Tako se je, kot vrhunec prevajalske mrzlice, ki stresa in obvladuje mednarodna zbo-

rovanja, prevajalo iz angleščine v angleščino. To prevajanje pa ni bilo popolnoma natančno, saj je trmasti avstralski kongresnik govoričil prehitro, da bi neizkušeni avstralski prevajalec lahko to tako urno ponovil in zraven ničesar ne izpustil.

Zanimivo je, da se vsi udeleženci skupščin pravzaprav bolj zanesejo na tisto, kar prihaja iz slušalk, se pravi, na tolmače, kot pa na tisto, kar slišijo (isto, a bolj povezano) neposredno od govornika, pa čeprav odlično razumejo jezik, v katerem jim govori. Zanimivo, saj v resnici nihče ne more vedeti, ali je tisto, kar prevajalec prevaja iz svoje izolirane kabine, pravilno ali resnično, in ni treba poudarjati, da največkrat ni ne eno ne drugo, pa naj bo tako zaradi nepoznavanja, lenobe, nezbranosti, zlobe ali mačka tolmača, ki v tistem trenutku tolmači. Tak je očitek, ki ga prevajalci (se pravi, pisnih besedil) namenjajo tolmačem: njihovi računi in idiotizmi, ki jih prevajajo v svojih mračnih pisarnah, so izpostavljeni zlonamernim pregledom in njihove napake lahko odkrijejo, prijavijo in jih zaradi njih celo kaznujejo, besed, ki jih nepremišljeno stresajo iz kabin, pa ne nadzira nihče. Tolmači sovražijo prevajalce in prevajalci tolmače (tako kot simultani konsekutivne in konsekutivni simultane) in jaz, ki sem oboje že bil (zdaj sem samo še tolmač, ima več prednosti, čeprav izčrpava in vpliva na psiho), dobro poznam njihova vzajemna čustva. Tolmači se imajo za polbogove ali polbožanstva, ker so na očeh voditeljev in prestavnikov in odposlanih namestnikov, vsi ti pa kar koprniyo po njih ali, bolje, po njihovi navzočnosti in delu. Nesporno je, da jih lahko zapazijo vodje sveta, zato pa tudi so vedno tako urejeni in do zob lepo napravljeni in neredko jih človek lahko vidi skoz steklo, kako si šminkajo ustnice, se češejo, si popravljajo kravatne vozle, s pinceto pulijo dlačice, pihajo drobce prahu z obleke ali strižejo zalizce (vsi imajo zmeraj pri roki ogleдалce). To ustvarja nelagodnost in nestrpnost med prevajalci besedil, resda skritimi v predeljenih in nesnažnih pisarnah, a zato s čutom za odgovornost, zaradi katerega se imajo za neskončno resnejše in sposobnejše od oholih tolmačev s svojimi ličnimi, presojnimi, zvočno izoliranimi in celo po želji odišavljenimi (so privilegiji) enojnimi kabinami. Vsi se prezirajo in mrziyo, a kar družijo vse nas, je, da nihče ne ve nič o tistih tako zapeljivih zadevah, katerih nekaj primerov sem že omenil. Ponavljal sem te govore ali besedila, o katerih

sem prej govoril, a komaj da se spomnim kake besede o vsebini; ne zato, ker bi od takrat preteklo toliko časa in ima spomin svoje omejitve pri hrambi podatkov, temveč ker se že med prevajanjem od vsega tistega nisem spomnil ničesar več, se pravi, že takrat nisem vedel, kaj govornik govori, niti kaj sem jaz govoril zatem ali, kot naj bi se to počelo, sočasno. On ali ona je govorila in jaz sem govoril ali ponavljal, a na mehaničen način, ki nima nič skupnega z inteligenco, še več, z njo je skregan: samo če niti najmanj ne razumeš niti ne dojemaš, kar slišiš, lahko to ponoviš bolj ali manj natančno (še zlasti, če sprejemaš in oddajaš brez odmora), in tako je tudi s spisi te prav nič literarne zvrsti, pri katerih niso mogoče poprave, ne razmišljanja, ne vračanja. Tako so vsi ti dragoceni podatki, o katerih bi si kdo mislil, da jih imamo prevajalci in tolmači mednarodnih organizmov, v resnici nekaj, kar nam v celoti uide, od začetka do konca in od spodaj navzdol, ne spominjamo se niti ene besede o tem, kaj se kuje in snuje in kuha po svetu, niti najmanjšega pojma nimamo. Pa čeprav včasih ob izmeni za odmor odličnike poslušamo, ne da bi jih prevajali, se terminologija, ki jo uporabljajo, izkaže za tako nerazumljivo za vsakogar pri zdravi pameti, da se potem, če nam kdaj po naključju in iz neznanega razloga uspe zadržati nekaj stavkov, res trudimo, da bi jih čimprej pozabili, saj je ohranjanje tega nečloveškega žargona v glavi dlje, kot je nujno za prevod v drug jezik ali v drug žargon, odvečna muka in zelo škodljivo za našo trpinčeno uravnovešenost.

Med takimi in drugačnimi zadevami se večkrat prestrašeno vprašam, ali kdo sploh ve, kaj kdo sploh govori na teh zborovanjih, še zlasti na strogo retoričnih srečanjih. Če nas že obhaja dvom, da se udeleženci skupščin s svojo divjo spakedranščino med seboj res razumejo, pa je čista resnica, da lahko tolmači po svojih muhah spreminjajo vsebino izjav, pri tem ni možnosti za pravo kontrolo ali stvarnega časa, da bi kaj zanikal ali izboljšal. Popolnoma nadzirali bi nas lahko samo tako, da bi uvedli še enega prevajalca, opremljenega s slušalkami in mikrofonom, ki bi nas simultano prevajal v prvi jezik, tako da bi lahko preverili, ali v resnici govorimo, kar v dvorani govorijo v tistem trenutku. A v tem primeru bi bil potreben še tretji prevajalec, prav tako oskrbljen z napravami, ki bi kontroliral drugega in ga prevajal nazaj, pa morda še

četrti, da bi nadzoroval tretjega, in bojim se, da bi šlo tako naprej v neskončnost, prevajalci bi kontrolirali tolmače in tolmači prevajalce, poročevalci kongresnike in stenografi govornike, prevajalci voditelje in vratarji tolmače. Vsi bi nadzorovali vse in nihče ne bi ničesar ne poslušal ne zapisoval, to pa bi dolgoročno pripeljalo do odprave srečanj in kongresov in skupščin in do dokončnega zaprtja mednarodnih organizmov. Zato je bolje tvegati in se spoprijeti z (včasih velikimi) neprijetnostmi in (včasih dolgotrajnimi) nespোরazumi, ki se neizogibno dogajajo zaradi nenatančnosti tolmačev, in čeprav se le redko namerno pošalimo (na kocko postavljamo svojo službo), nam tu in tam ne uspe zadržati kakšne neresnice. Tako predstavnikom narodov kot našim šefom v javni službi ne preostane drugega, kot da se na nas zanesejo, kakor tudi ne visokim državnikom raznih držav, kadar so naše storitve potrebne zunaj organizmov, na katerem od tistih srečanj, ki jih imenujejo *vrhovi*, ali na uradnih obiskih, ko se drug z drugim srečujejo na prijateljskih, sovražnih ali nevtralnih ozemljih. Drži pa, da ob teh tako vzvišenih priložnostih, od katerih so odvisni pomembni trgovski sporazumi, pogodbe o nenapadanju, zarote proti tretjemu in celo vojne napovedi ali premirja, včasih poskušajo tolmača nadzorovati s pomočjo drugega prevajalca, ki seveda ne prevaja nazaj (bila bi prava zmeda), marveč pozorno posluša prvega in ga nadzira ter se prepričuje, ali prevaja ali ne, kot je treba. Tako sem spoznal Luiso, ki so jo iz nekega razloga imeli za resnejšo, zanesljivejšo in zvestejšo od mene in so jo bili izbrali za stražnega prevajalca (imenujejo jih varnostni prevajalci ali prevajalci mreže, iz tega se naposled izcimili "mreža", zelo grdo), da bi potrdila ali preklicala moje besede med zaupnimi srečanji na zelo visoki ravni, ki so potekala v naši državi pred manj kot dvema letoma med našimi predstavniki in predstavniki Združenega kraljestva Velike Britanije.

Take tankovestnosti niso preveč smiselne, saj je tisto, kar si med seboj povedo visoki državniki, v resnici toliko manj pomembno, kolikor višji so državniki, ki pri pogovoru sodelujejo, zato tudi naša napaka ali prekršek ne bi bila tako huda. Najbrž se ti varnostni ukrepi upoštevajo, da bi si rešili čast, da bi bilo vse videti pomembno in bi se na fotografijah v časopisju in na televizijskih posnetkih zmeraj opazilo tisto naduto osebo, ki neudobno sedi na stolu med voditeljema, tadva pa,

nasprotno, po navadi zasedata mehke naslanjače ali kinemaskopske zofe; in če na pretrdih stolihi sedita dve osebi, vsaka s svojo beležnico v rokah, bo srečanje pred gledalci ob posnetkih in bralci ob fotografijah dajalo večji videz zaledenelega vrha. Saj v resnici pri teh obiskih zelo visoke državnike na potovanju spremlja še cela družba tehnikov, strokovnjakov, znanstvenikov in specialistov (nedvomno oni pišejo tudi govore, ki jih potem državniki imajo, mi pa prevajamo), ki jih tisk skoraj ne opazi, a se medtem za kulisami srečujejo s kolegi strokovnjaki in specialisti obiskane države. Ravno oni se pregovarjajo in odločajo, se spoznavajo, sestavljajo dvostranske sporazume, določajo pogoje sodelovanja, si na skrivaj ali odkrito grozijo, pretresajo sporna vprašanja, se vzajemno izsiljujejo in poskušajo potegniti čim več koristi vsak za svojo državo (po navadi govorijo jezike in so zelo potuhnjeni, včasih jim sploh nismo potrebni). Na drugi strani pa si najvišji državniki niti najmanj ne predstavljajo, s čim se oni ukvarjajo, ali pa to zvedo, ko je že vse končano. Preprosto nastavijo svoj obraz za fotografije in posnetke, se udeležijo kakšne množične večerje ali gala plesa in pritisnejo svoj podpis na dokumente, ki jim jih predložijo njihovi tehniki ob koncu potovanja. Kar se pogovarjajo med seboj, potemtakem nima skoraj nikoli nobene teže, in kar je še bolj nerodno, pogosto si nimajo sploh ničesar povedati. To vemo vsi prevajalci in tolmači, a vseeno moramo biti vedno navzoči pri teh zaupnih srečanjih iz treh glavnih razlogov: najvišji državniki največkrat ne poznajo jezikov; če nas ne bi bilo, bi se jim zdelo, da se njihovemu čenčanju ne daje ustreznega poudarka, in če se zgodi prepir, lahko krivdo naprtijo nam.

Ob tisti priložnosti je bil španski visoki državnik moškega in britanski visoki državnik ženskega spola, zato se je gotovo zdelo primerno, da je prvi tolmač moškega in drugi ali "mreža" ženskega spola, tako da bi se ustvarilo zarotniško in spolno uravnoteženo ozračje. Jaz sem obse del na svojem mučilnem stolu sredi voditeljev, Luisa pa na svojem ubijalskem stolu nekoliko na moji levi, se pravi, med ženskim voditeljem in menoj, a nekoliko odmaknjena v ozadje, kot opazujoča in preteča postava, ki mi je prebadala tilnik in ki sem jo sam lahko videl (slabo) le s koticom levega očesa (odlično pa sem videl njene dolge, prekrizane noge in nove čevlje Prada - znamka mi je bila najbliže). Ne bom tajil,

da sem si jo dobro ogledal (nehote, jasno), že ko smo vstopili v intimni prostorček (usmiljenja vreden okus) in so mi jo predstavili, preden je sedla, medtem ko so fotografi fotografirali in sta se oba visoka državnika pred televizijskimi kamerami pretvarjala, da sta se že zapletla v pogovor; pretvarjala, da, saj niti naš visoki državnik ni znal besedice angleško (no ja, ob slovesu se je opogumil z "Good luck") niti visoka britanska državnica kastiljsko (čeprav mi je rekla "Dober dan", ko mi je z železnim prijemom stisnila roko). Medtem ko je eden za kamere in fotografe v španščini mrmral nekaj neslišnega in popolnoma nepovezanega, ne da bi nehal s širokim nasmehom strmeli v svojo gostjo, kot da bi ji laskal (a mene so glasovi dosegli: če se prav spomnim, sem ga slišal, kako ponavlja: "Ena, dve in tri, kaj vse se še lahko zgodi"), je druga momljala nesmisle v svojem jeziku in ga prekašala po nasmehu ("Cheese, cheese," je govorila, kot svetujejo v anglosaških državah vsakomur, ki pozira za fotografijo, potem pa še onomatopoeične in neprevedljive reči kot "Tweedle tweedle, biddle diddle, twit and fiddle, tweedle twang").

Sam pa priznam, da sem se Luisi nehote tudi veliko smehljajal med tistimi predgovori, ko nama še ni bilo treba posredovati (vračala mi je le polovične nasmehe, končno je bila tam zato, da bi me nadzorovala), ko pa sva morala in smo že sedeli, pa zaradi opisane razporeditve naših kriminalnih stolov nisem imel več nikakršne možnosti, da bi lahko vanjo strmeli ali se ji smehljajal. Resnici na ljubo nama še kar nekaj časa ni bilo treba posredovati, saj je – brž ko so novinarje nagnali, naj se umaknejo ("Dovolj bo," jim je rekel naš visoki državnik z dvignjeno roko, tisto s prstanom), in je komornik ali faktotum od zunaj zaprl vrata in je naša četverica ostala sama, pripravljena na vzvišen pogovor, jaz s svojo in Luisa s svojo beležnico v naročju – nastala nenadna tišina, nekaj najbolj nepredvidljivega in mučnega. Moja naloga je bila občutljiva in moja ušesa so bila zato še posebno pozorna, pričakujoč prvih smiselnih besed, ki bi mi dale ton in ki bi jih moral v istem hipu prevesti. Pogledal sem našega voditelja in pogledal sem njihovo voditeljico in znova pogledal njega. Ona je od daleč in v zadregi opazovala svoje nohte in kremaste prste. On si je tipal žepe sukničica in hlač, ne kakor nekdo, ki ne more najti, kar resnično išče, temveč kot nekdo, ki se pretvarja, da nečesa ne najde, zato da bi si pridobil čas (kot na primer sprevodnik v vlaku, ko

zahteva vozovnico od nekoga, ki je nima). Imel sem občutek, da sem v zobozdravniški čakalnici, in za trenutek sem se zbal, da bo naš predstavnik izvlekel tednike in nam jih razdelil. Predrznil sem si obrniti glavo proti Luisi z vprašujočimi obrvmi in ona mi je z gibom roke pokazala (pa ne strogo), naj bom potrpežljiv. Slednjič je španski visoki državnik izvlekel iz že desetkrat pretipanega žepa kovinsko cigaretnico (nekaj kičastega) in vprašal svojo kolegico: Poslušajte, vas moti, če kadim? In jaz sem se podvzival s prevodom.

- Do you mind if I smoke, Madam? sem rekel.

- Ne, če boste dim pihali navzgor, gospod, je odgovorila britanska poglavarka, nehala opazovati svoje nohte in si povlekla krilo navzdol in jaz sem se podvzival s takim prevodom, kot je tukaj.

Visoki državnik si je prižgal cigarico (imela je velikost in obliko cigarete, a bila je temnokostanjeve barve, nekakšna cigarica, bi rekel), nekajkrat potegnil iz nje in pazil, da je dim izdihoval proti stropu, na katerem so bili, kot sem opazil, madeži. Spet je zavladala tišina in kmalu je on vstal iz svojega prostornega naslanjača, se približal mizici, na kateri je bilo morda preveč steklenic, si pripravil viski z ledom (čudil sem se, da mu ga že prej ni ponudil kak natak ali šef dvorane) in vprašal: Vi ne pijete, kajne?

In jaz sem to prevedel, prav tako pa tudi odgovor, čeprav sem na koncu vprašanja spet dodal "gospa".

- Ne ob tej uri, če mi ne zamerite, da se vam ne pridružim, gospod. In angleška gospa si je potegnila navzdol že zelo navzdol potegnjeno krilo.

Dolgi odmori in tisto malo kramljanje ali, bolje, pusta izmenjava osamljenih fraz so me začenjali dolgočasiti. Ob neki drugi priložnosti, ko sem tolmačil med voditelji, sem vsaj imel občutek, da sem s svojim vrhunskim znanjem jezikov, ki jih govorim, skoraj nenadomestljiv. Saj ne, da bi bile takrat izrečene velike stvari (Španec in Italijan), a treba je bilo posredovati zapletenejšo skladnjo in besedišče, česa takega pa povprečen poznavalec jezikov ne bi znal dobro prevesti, v nasprotju s tem, kar se je dogajalo zdajle: to bi zmožel vsak otrok.

Naš najvišji je znova sedel z viskijem v eni in s cigarico v drugi roki, srebnil požirek, utrujeno zavzdihnil, odložil kozarec, pogledal na

uro, si poravnal hrbtni del suknjiča, ki si ga je bil pomečkal, si še enkrat prebrskal žepe, vdihnil in izdihnil še več dima, se že brezvoljno nasmehnil (tudi britanska voditeljica se je nasmehnila, še bolj brezvoljno, ter se popraskala po čelu z dolgimi nohti, ki si jih je bila spočetka v zadregi ogledovala, in zrak se je za trenutek prepojil s kozmetičnim pudrom) in takrat sem uvidel, da lahko tistih predvidenih trideset ali petinštirideset minut preživita kot v sprejemnici davčnega svetovalca ali notarja in zgolj čakata, da bo pretekel čas in bo ordonanc ali famulus znova odprl vrata kot univerzitetni sluga, ko apatično oznani: "Čas je," ali medicinska sestra, ko se zadirčno oglasi: "Naslednji." Spet sem se obrnil k Luisi, tokrat, da bi nekaj neopazno pripomnil (mislim, da sem ji nameraval šepniti: "Kakšna blamaža"), a sem jo zagledal, kako si je smehljaje, z gotovostjo, nesla kazalec k ustnicam in si z njim rahlo potrkala po njih, češ naj ostanem tiho. Vem, da teh nasmejanih ustnic, prekrižanih s kazalcem, ki mu ni uspelo izbrisati nasmeha, nikdar ne bom pozabil. Mislim, da sem takrat (ali takrat še najbolj) pomislil, da bi se mi bilo ljubo družiti s tistim mlajšim od mene in tako dobro obutim dekletom. Mislim, da mi je tudi stičišče med ustnicami in kazalcem (razprte ustnice in kazalec, ki jih je pečatil, zaokrožene ustnice in raven kazalec, ki jih je sekal) vtilo poguma, da nisem bil prav nič natančen pri naslednjem vprašanju, ki ga je slednjič postavil naš zelo visoki državnik, potem ko je iz žepa povlekel prepoln obroček za ključe in se začel z njimi neprimerno poigravati: Naj vam morda naročim čaj? je rekel.

In jaz tega nisem prevedel, hočem reči, da mu v angleščini nisem postavil v usta njegovega vljudnega vprašanja (iz priročnika in nekam zakasnelega, to je treba priznati), temveč tole: Povejte mi, vas imajo v vaši državi radi?

Zaznal sem Luisino osuplost za svojim hrbtom, še več, videl sem, kako je takoj razklenila svoje predramljene noge (dolge noge, meni nenehno na očeh, kakor tudi novi in dragi čevlji Prada - je že znala zapravljalati svoj denar ali pa jih je bila morda dobila v dar), in nekaj sekund, ki niso bile kratke (začutil sem, kako mi strah prebada tilnik), sem čakal, da bo posredovala in me ovadila, me popravila in ukorila, ali da bo v hipu prevzela tolmačenje, "mreža", saj zato pa je bila tam. A te sekunde so minile (ena, dve in tri) in nič ni rekla, morda zato (sem

pomislil takrat), ker voditeljica iz Anglije ni bila videti užaljena in je odgovorila brez odlašanja, še več, z nekakšno zadržano vnemo: Večkrat se sprašujem o tem, je rekla in prvič prekrizala noge, ne da bi skrbno pazila na svoje krilo, ter pokazala bledeča in zelo oglata kolena. Res, glasujejo zate, in ne samo enkrat. Izvolijo te, in ne samo enkrat. A zanimivo, kljub temu nimaš občutka, da bi te imeli radi.

Prevajal sem natančno, le da je iz španske različice izginilo "o tem" iz prvega stavka, tako da je bilo za našega vrhovnega vse videti kot spontano britansko razmišljanje, ki mu je, mimogrede rečeno, kot tema pogovora ugajalo, saj je gospo pogledal z manjšim presenečenjem in večjo naklonjenostjo ter ji med veselim rožljanjem s številnimi ključi odgovoril: To drži. Volilni glasovi tu ne dajejo nikakršnega zagotovila, pa naj jih bo še tako veliko. Pogledjte, kaj vam pravim, mislim, da so najbolj priljubljeni v svojih državah ravno diktatorji, nikoli demokratično voljeni in izvoljeni voditelji. So tudi najbolj osovraženi, seveda, a močno priljubljeni pri tistih, ki jih imajo radi, teh pa je tudi čedalje več.

Zdelo se mi je, da je zadnji komentar, "teh pa je tudi čedalje več", malce pretiran, če že ne napačen, zato sem vse razen tega zvesto prevedel (zadnje sem, skratka, izpustil in cenzuriral) in znova čakal na Luisin odziv. Zopet je náglo prekrizala noge (s svojimi zlatimi oblimi koleni), a to je bil njen edini znak, da je opazila mojo svoboščino. Nemara, sem si mislil, pa nima nič proti, čeprav se mi je zdelo, da še vedno čutim, kako mi v tilniku še naprej tiči njen osupli ali morda ogorčeni pogled. Nisem se mogel obrniti, da bi jo pogledal, kakšna nesreča.

Voditeljica se je očitno razživeala.

- Oh, rada verjamem, je rekla. Ljudje imajo večinoma nekoga radi zato, ker jih ta zaveže, da ga imajo radi. Tako je tudi pri osebnih razmerjih, kajne? Koliko parov je par ravno zato, ker je eden, samo eden izmed njiju, trdovratno vztrajal, da bi par bila, in drugega zavezal, da ga ima rad?

- Zavezal ali prepričal? je vprašal naš visoki državnik in videl sem, da je bil zadovoljen s svojim niansiranjem, zato sem se potrudil, da sem ga tudi prevedel, kot ga je bil izrazil. Mahal je z nešetimi ključi, da so prehrupno rožljali, živčen človek, ni mi dopustil, da bi dobro slišal, tolmač pa potrebuje tišino, da lahko izpolni svojo dolžnost.

Voditeljica si je ogledala negovane in dolge nohte, zdaj z nezavedno koketnostjo, ne pa sitno in nezaupljivo kot prej, ko je igrala hladnost. Zaman si je povlekla krilo navzdol, saj je imela noge še vedno prekrizane.

- To je isto, se vam ne zdi? Razlika je samo v kronološkem zaporedju: kaj je najprej, kaj pride prej, kajti prvo se neizogibno spremeni v drugo in drugo v prvo. Vse to je povezano s *faits accomplis*, kot pravijo Francozi. Če se državi zapove, naj ima rada svoje voditelje, bo slednjič res prepričana, da jih ima rada; vsaj laže je tako, kot pa če se ji tega ne zapove. A mi jim tega ne moremo ukazati, ravno tu tiči težava.

Tudi pri njej sem podvomil, ali ni nemara zadnji komentar pretiran za demokratična ušesa našega visokega državnika, in po kratkem omahovanju in bežnem pogledu proti drugim in lepšim nogam, ki so me nadzorovale, sem se odločil izpustiti "ravno tu tiči težava". Noge se niso premaknile in takoj sem se prepričal, da so bili moji demokratični pomisleki neupravičeni, kajti Španec je svoj odgovor podkrepil z udarcem ključev po nizki mizici: Ravno tu tiči težava, ravno tu tiči naša težava - da jim tega nikoli ne bomo mogli ukazati. Vidite, jaz ne morem početi, kar je počel naš diktator Franco, ne morem pozvati ljudi, naj pridejo javno izrazit podporo na Trg Orient - tukaj nisem mogel drugače, kot da sem prevedel "na neki velik trg", saj se mi je zdelo, da bi vpletanje besede "Orient" angleško gospo lahko zmedlo -, da bi nas glasno pohvalili, kabinet, mislim, mi smo samo del nekega kabineta, tako je dejstvo, kajne? On je to počel nekaznovano, pod kakršno koli pretvezo, in pravijo, da so ga ljudje hodili slaviti pod prisilo. To drži, a drži tudi, da so trg zmeraj napolnili, o tem pričajo fotografije in dokumentarci, ki ne lažejo, in ni mogoče, da bi bili vsi navzoči pod prisilo, še najmanj v zadnjih letih, ko represalije niso bile tako hude ali pa so bile hude morda le za uradnike iz uprave - kakšna sanacija, odpust. Veliko ljudi je bilo že prepričanih, da ga imajo radi - in zakaj? Ker so bili prej desetletja k temu prisiljeni. Imeti rad je navada.

- Oh, dragi prijatelj, je vzkliknila visoka državica, ne veste, kako dobro vas razumem, ne veste, kaj bi dala za en sam tovrstni javni izraz podpore. Tak spektakel, ko je ves narod enoten kot na praznik, se zgodi v moji državi na žalost samo, kadar protestirajo. Zelo ubijajoče je po-

slušati, kako nas omalovažujejo – ne da bi nas poslušali ali prebrali naše zakone –, cel kabinet, kot ste dobro povedali, s svojimi žaljivimi transparenti; kako zelo depresivno.

– In s parolami. Vpijejo parole, se je vmešal naš vrhovni. A tega nisem prevedel, ker se mi ni zdelo pomembno, pa tudi časa nisem imel; angleška gospa je tožila naprej, ne da bi se ozirala nanj: Ali nas nikoli ne morejo pohvaliti? Sprašujem se: ali nikoli ničesar ne naredimo prav? Mene javno pohvalijo samo tisti iz moje stranke in, jasno, v njihovo iskrenost ne morem povsem verjeti. Podprejo nas samo v vojni, ne vem, ali to veste, samo kadar državo spravimo v vojno ...

Britanska voditeljica se je zamislila, beseda ji je obvisela na ustnicah, kot da bi se spomnila minulih zmagoslavij, ki jih ne bo več nazaj. Sramežljivo in previdno je razklenila noge, si še enkrat energično potegnila krilo navzdol in ga čudežno raztegnila še za dva prsta. Prav nič mi že ni več ugajala smer, v katero se je obrnil pogovor po moji krivdi. Sveta nebesa, sem pomislil (a rad bi bil to povedal Luisi), ti demokratični politiki imajo diktatorske nostalgije, zanje bosta sleherni dosežek in sleherna potrditev vedno samo bleda uresničitev globoko usidrane totalitaristične želje, želje po enoglasju in vsesplošnem strinjaju, in bolj ko se bo ta delna uresničitev približevala nemogoči celoti, večja bo njihova evforija, čeprav jim je nikoli ne bo zadosti; povzdigujejo razlike, a te so za vse v resnici le nujno zlo in nadloga. Kar je rekla gospa, sem prevedel pravilno, razen na koncu tiste omembe o vojni (nisem hotel, da bi se našemu visokemu državniku porodile kakšne čudne misli), namesto nje pa sem ji dodelil tole prošnjo: Oprostite, bi morda lahko spravili ključe? Zadnje čase sem zelo občutljiva za vsak hrup, se vam zahvaljujem.

Luisine noge niso spremenile svojega položaja, zato sem si našega voditelja, potem ko se je že nekoliko zardevaje opravičil in v hipu pospravil prepoln obroček za ključe nazaj v žep suknjiča (najbrž so se mu zaradi take teže v njem delale luknje), znova drznil prevarati, saj je on rekel: Ah, seveda, kadar kaj naredimo prav, nihče ne demonstrira, da bi izvedeli, ali jim je bilo všeč.

Jaz pa sem se, nasprotno, odločil, da bom vse skupaj usmeril na osebno področje, ki se mi je zdelo manj nevarno, pa tudi bolj zanimivo, in sem mu v vrhunski angleščini položil v usta: Ali vas lahko vprašam,

in če ni preveč predrzno, ste vi, v svojem ljubezenskem življenju, koga zavezali, da vas ima rad?

Že v trenutku, ko sem to izrekal, sem uvidel, da je bilo vprašanje preveč predrzno, še zlasti, ker je bilo namenjeno Angležinji, in bil sem prepričan, da tokrat Luisa tega ne bo spregledala, še več, da bo razprostrla svojo mrežo, me ovadila in me pregnala iz sobe, dvignila glas do neba, le kako je to mogoče, kar je preveč, je preveč, ponarejanje in burka, to ni igra. Moja kariera bo uničena. Pozorno in v strahu sem opazoval svetle, nezakrite noge, ki so imele zdaj, ob tej priložnosti, čas za razmislek in odziv, saj si je tudi britanska gospa vzela kar precej časa za razmislek, preden se je odzvala. Našega visokega državnika je merila s priprtimi usti (preveč ličila za ustnice, ki ji je sililo na zobe), on pa je zaradi te nove tišine, za katero ji ni dal povoda in ki si je gotovo ni znal pojasniti, izvlekel drugo cigarico in si jo prižgal z ogorkom prejšnje, tako pa (se mi zdi) naredil zelo slab vtis. A hvala bogu se Luisine noge niso premaknile, še naprej so ostale prekrižane, čeprav so se morda zazibale: opazil sem le, da se je še nekoliko bolj vzravnala v svojem ubijalskem stolu, kot da bi ji zaprlo sapo, morda bolj od strahu zaradi mogočega odgovora kot pa zaradi že tako nepopravljive indiskretnosti; ali pa morda, sem pomislil, tudi njo zanima, ko pa je bilo vprašanje že izrečeno. Ni me izdala, ni me postavila na laž, ni posredovala, ostala je tiho in pomislil sem, ali mi dovoli to, potem bi mi vse dovolila zmeraj, vse moje življenje ali polovico mojega še ne preživetega življenja.

- Hmm. Hmm. Ne le enkrat, ne le enkrat, verjemite mi, je naposled rekla angleška voditeljica in v njenem visokem glasu je bilo nekaj drhtenja zaradi nekega daljnega čustva, tako daljnega, da ga verjetno ni bilo več moč zaznati drugače kot tako - v njenem zapovedovalnem glasu, ki se je nenadoma zatresel. Resnično se sprašujem, ali me je sploh kdo kdaj imel rad, ne da bi ga bila jaz že prej k temu zavezala, celo otroci, no, od vseh so otroci k temu zavezani še najbolj. Pri meni je bilo zmeraj tako, a sprašujem se, ali je na svetu kdo, ki se mu ne godi enako. Vidite, ne verjamem v zgodbe, ki jih pripoveduje televizija, o ljudeh, ki se srečajo in se imajo radi brez kakršne koli težave, oba sta svobodna in voljna, nobeden nima vnaprejšnjih dvomov ali obžalovanj. Mislim, da se tako ne zgodi nikoli, nikdar, niti med najmlajšimi. Sleherni odnos med

ljudmi zmeraj pomeni kopico težav, pa tudi žalitev in ponižanj. Vsi zavezujejo vse, ne samo da delajo tisto, česar nočejo, temveč še pogosteje tisto, o čemer niso prepričani, da hočejo, kajti skoraj nihče ne ve, kaj je tisto, česar noče, še manj pa, kaj hoče, tega nikakor ni mogoče vedeti. Če nihče nikoli ne bi bil k ničemur zavezan, bi se svet ustavil, vse bi obviselo v nekakšni splošni in trajni neodločnosti. Ljudje hočejo le spati, vnaprejšnja obžalovanja bi nas ohromila, predstavljati si, kar naj bi sledilo še nestorjenim dejanjem, je vedno strašno – zato pa smo voditelji tako nujno potrebni, tukaj smo zato, da sprejemamo odločitve, ki jih drugi, ohromljeni zaradi svojih dvomov in pomanjkanja volje, ne bi sprejeli nikoli. Mi njihovim strahovom prisluhujemo. "Mrtvec in spavač sta le podobi," je rekel naš Shakespeare in včasih si mislim, da so vsi ljudje samo to, kot podobe, speči v sedanosti in mrtvi v prihodnosti. Zato nas volijo in nam plačujejo: da jih zbudimo, da jih spomnimo, da njihova ura, ki bo enkrat prišla, še ni prišla, in da medtem kljub temu poskrbimo za njihove želje. A seveda, vse je treba izvesti tako, da so še naprej prepričani, da izbirajo sami, tako kot se združijo pari v skupni veri, da so izbrali v budnem stanju. To še ne pomeni, da je eden izmed njiju zavezal ali, če hočete, prepričal drugega; brez dvoma sta oba zavezala drug drugega v tem ali onem trenutku dolgega procesa, ki ju je združil – se vam ne zdi tako? –, tako da sta potem ostala skupaj nekaj časa ali celo do smrti. Včasih ju je zavezalo nekaj zunanjega ali nekdo, ki je že odšel iz njunega življenja, zavezuje ju preteklost, njuno nezadovoljstvo, njuna zgodba, njuna nesrečna biografija. Ali celo stvari, za katere ne vesta in ki niso v njuni moči, del naše dediščine, ki jo v sebi nosimo vsi in je ne poznamo, kdo ve, kdaj že se je ta proces začel ...

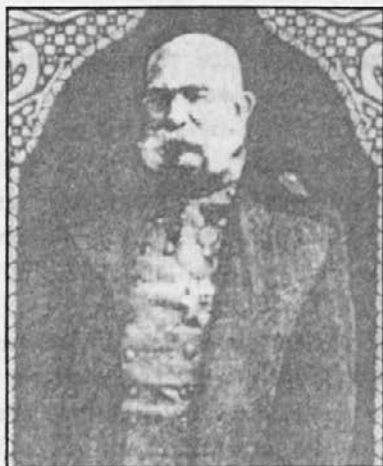
Medtem ko sem prevajal dolgo razmišljanje visoke državnice (pri sebi sem zadržal "Hmm. Hmm" in začel s " ... sprašujem se, ali me je sploh kdo ..." – dialog med njima je bil tako bolj povezan), je ženska govorila in strmela v tla s skromnim in odsotnim nasmehom, morda nekoliko sramežljivo, z rokami na stegnih, spuščeni, kot jih večkrat brezdelno puščajo počivati ženske neke posebne starosti, ko gledajo, kako mineva popoldan, čeprav ona ni brezdelno posedala in je bil še dopoldan. In medtem ko sem ta govor skoraj simultano prevajal in se spraševal, od kod bi lahko bil navedek iz Shakespeara ("The sleeping, and the dead,

are but as pictures," je rekla in jaz sem se spraševal, ali naj rečem "speči" in ali naj rečem "sliki", ko sem poslušal, kako to prihaja iz njenih naličenih ustnic), pa tudi, ali ni vse to nemara preširoko, da bi naš voditelj lahko v celoti vse razumel, ne da bi se izgubil, in ali bo našel dostojen odgovor, sem začutil, da se je bila Luisina glava približala moji, mojemu tilniku, kot da bi jo nalašč pomaknila naprej ali jo nekoliko nagnila, da bi bolje slišala obe različici, ne da bi si pri tem pomišljala zaradi razdalje, majhne razdalje, ki jo je ločevala od mene in ki se je zdaj, ko se je nagnila naprej (naprej pomaknjen obraz: nos, oči in usta; brada, čelo in lica), še skrajšala, do točke, ko sem rahlo zaznal njeno dihanje ob svojem levem ušesu, njeno rahlo neenakomerno ali pospešeno dihanje sem zdaj čutil ob svojem levem ušesu, mečice, kot šepet, tako pridušen, kot da ne bi imel sporočila ali pomena, kot da bi bila že samo dihanje in šepetanje predajano sporočilo, in morda lahko premikanje prsi, ki se me niso dotikale, a sem jih, neznane, čutil najbliže, skoraj na sebi. Kar nam zaslanja hrbet, so prsi drugega človeka, zavarovane se v resnici čutimo samo, kadar je nekdo zadaj, to zaznamuje že sam izraz: zasloniti komu hrbet, kot v angleščini, to back, nekdo, ki ga morda ne vidimo in nam pokriva hrbet s svojimi prsmi, ki se nas skoraj dotikajo in se nas slednjič vedno tudi dotaknejo, in še več, včasih nam ta nekdo položi roko na ramo ter nas z njo pomiri in nam da oporo. Večina zakoncev in parov spi tako ali verjame, da spi tako; ko se poslovita, se oba obrneta v isto stran, tako da je vso noč eden s hrbtom obrnjen proti drugemu in ve, da mu ga zaslanja on ali ona, tisti drugi, in sredi noči, ko plane pokonci iz morečih sanj, ko ne more priklicati spanca, ko ima vročino, ko se v temi počuti osamljen in zapuščen, mu ni treba drugega, kot da se obrne, in takrat pred seboj zagleda obraz tistega, ki ga varuje, ki se mu bo pustil poljubljati po obrazu, po vsem, kar je na obrazu mogoče poljubiti (nos, oči in usta; brada, čelo in lica, vsepovsod po obrazu), ali ki mu bo mogoče, na pol v snu, položil roko na ramo, da bi ga pomiril, ali mu dal oporo, ali pa se ga morda oklenil.

Prevedla in spremno opombo napisala **Marjeta Drobnič**

Javier Marías, eden najuspešnejših mladih španskih (1951) avtorjev, je pisatelj, čigar dela se tiskajo v velikih nakladah tako v izvorniku kot prevodih in dobivajo številne pomembne nagrade tako doma kot po svetu. Je prevajalec z državno nagrado za prevod (L. Sterne, *Tristram Shandy*), predaval je na Oxfordu, v Združenih državah in na madridski univerzi Complutense. Napisal je romane *Območja volka* (Los dominios del lobo), *Prečkanje obzorja* (Travesía del horizonte), *Monarh časa* (El monarca del tiempo), *Stoletje* (El siglo), *Sentimentalni mož* (El hombre sentimental), *Vse duše* (Todas las almas) – imajo ga za enega najboljših romanov v obdobju od 1975 do 1991, *Tako belo srce* (Corazón tan blanco), *Jutri v bitki misli name* (Mañana en la batalla piensa en mí), zbirko novel *Medtem ko one spijo* (Mientras ellas duermen), zbirko esejev *Minule strasti* (Pasiones pasadas), kratke biografije *Napisana življenja* (Vidas escritas). Njegovo pisanje odlikuje preplet subtilne ironije, parodiranja raznovrstnih veljakov ter otožnih tonov ob človekovem stanju in nemoči v mehanizmu usodnosti življenja. *Tako belo srce* (1992) je roman skrivnosti. Odkrivanje minulih dejanj in s tem odkrivanje vzporednic, ki jih človek (junak) nezavedno nosi v sebi, stopanje na pot spoznavanja mehanizmov, ki njegovo življenje predejo v nit, ki se iz preteklosti, še pred njegovim začetkom, neznane ali zamolčane, vleče in končuje v njem, zato da jo nadaljuje, da jo spleta (ker jo mora spletati) iz njene snovi, je lahko boleče. Marbas z junakovo bolečino ravna previdno in z občutkom: ostrino časa pred trenutkom spoznanja, ki v romanu vseskoz preži v senci in grozi s skrivnostmi iz preteklosti, trenutek spoznanja in junakovo sprejemanje časa in življenja in ljudi zabriše ter ovije z mehko ravnostjo časa in življenja in ljudi, ki ga tudi varujejo, da temne skrivnosti, ki silijo na površje in zahtevajo svoj prostor v sedanjosti, čim nežneje pristanejo na belem srcu.

REVIZOR



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

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

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

Ur.

Matevž Kos

Organ za kulturo

Nedavnemu vseslovenskemu obhajanju stote obletnice rojstva Josipa Vidmarja se je pridružil tudi ponatis njegovega knjižnega prvenca *Kulturni problem slovenstva*. Prvič je izšel leta 1932 - in bil štirinajst dni po izidu razprodan.

Vidmarjev spis je nastal v predvojni, simpatičnejši polovici njegove delovne dobe. V tem obdobju Vidmar - v nasprotju z desetletji po drugi svetovni vojni - še ni zapadel ambivalentnosti pisatelja in politika v eni osebi, drži, razpeti med ljubezen do literature kot duhovnega, "kvazi-realnega" fenomena na eni in fascinacijo nad *dejansko močjo*, ki jo je ugledal v politiki oziroma ideologiji komunizma kot načinu (predpostavljene) obvladovanja misterija zgodovine, na drugi strani.*

Pred eksplikacijo temeljnih premis Vidmarjevega spisa in njegovega detektiranja *kulturnega problema slovenstva* ni odveč opozorilo na specifičnost naslovne sintagme. Ta predpostavlja, da se, prvič, slovenstvo dogaja kot *problem*, in, drugič, da je ta *problem* v neposredni zvezi s kulturo. Predikatna raba besede *kultura* ne pomeni, da je *kulturni pro-*

* Tovrstna fasciniranost pride pri Vidmarju najbolj plastično do izraza bržkone konec sedemdesetih let v njegovih *Obrazih*, portretno spominski knjigi, in sicer - v nasprotju z drugimi Vidmarjevimi, bolj ali manj "objektivnimi", uravnoteženimi portreti pomembnih akterjev slovenske kulture 20. stoletja, zbranimi v tej knjigi - v absolutno nekritični, malodane "retuširani" upodobitvi revolucionarnih voditeljev Kidriča in Kardelja, ki od daleč, a verjetno ne povsem naključno, spominja na znano Heglovo navdušenje ob uztrtju zmagovite figure "Napoleona na belem konju" po bitki pri Jeni - Napoleona kot utelešenja svetovnozgodovinskega duha na svojem pohodu, seveda.

blem zgolj eden izmed "problemov" slovenstva, ampak da ravno s tem *problemom*, figurativno rečeno, slovenstvo stoji in pade. *Kulturni problem* s svojimi zgodovinskimi metamorfozami vred je način zagonetne eksistence slovenstva.

Kulturni problem slovenstva je Vidmar napisal na pobudo Juša Kozaka, sicer tudi urednika knjige. Eden poglavitnih ciljev tega – kot je Vidmar nekoliko samokritično, v nekakšni lukácsevski maniri zapisal slabega pol stoletja pozneje – "lirično meditativnega eseja o nacionalni problematiki" je bil polemični obračun s takratnimi slovenskimi liberalci oziroma naprednjaki in njihovim "jugoslovenarstvom". Tedanja "slovenska javnost" je bila razdeljena na dva politična tabora: na, z Vidmarjevimi besedami, "slovensko-katoliškega" in "protislovensko-svobodomiselnega". Preostanek ("osamljen in izločen") je tista družčina, v katero se, skupaj s somišljeniki, prišteva Vidmar: "slovenska svobodoumna inteligenca". Njeni atributi so tile: je "samostojno misleča", "strankarsko neopredeljena in nezaslepljena". Vidmarjev krog pa ni bil samo preostanek, ampak hkrati tudi nekakšno presečišče obeh najmočnejših in takrat na Slovenskem konkurenčnih ideologij. Od "klerikalcev" ga ločuje svetovni, z njimi združuje pa "narodni nazor". Z "liberalci" je ravno narobe: Vidmarjev skupni imenovalc z njimi je svetovni nazor, jabolko spora pa vprašanje naroda oziroma liberalski anacionalni univerzalizem. Vsaka od teh opcij sama zase – tako liberalna kot klerikalna – je za Vidmarja slaba izbira. Sintetiziranje obeh bi vodilo v nerešljive načelne, pa tudi bolj praktične, ideološko-politične aporije. Vidmar vseeno, potem ko ugotovi, da mora dati prednost "glasu svoje krvi in narave", oznani "politični namen" svoje knjige: "dokazati, da živi tudi v slovenskem svobodoumništvu odločna narodna zavest."

Dokazovalna logika svobodnega uma zahteva pojasnitev temeljnih pojmov in kategorij, s katerimi operira. Od tod Vidmarjevo uvodno, načelno razpravljanje o *narodu* oziroma *narodnosti*, *kulturi* in, ne nazadnje, *jeziku*. Njegova argumentacijska metoda je krožno spiralasta: izbrane pojme pojasnjuje in utemeljuje enega z drugim.

Vidmarjev izhodiščni aksiom se glasi: "Narodnost je in bo ostala osnova vsake bodoče preuredbe sveta." Ko se vpraša, kaj je narodnost, jo opredeli s kulturo: narodnost je "kulturotvorna naravna ustanova"

oziroma "organ za kulturo" oziroma "organizacija duha". Ko narod/narodnost na ta način definira, se vpraša po njegovem/njenem *smislu*: "Smisel obstoja narodov je kultura in le v narodni enoti je mogoče ustvarjati kulturo." Narod je "svojska kulturna edinica". Tej "edinici" na drugem mestu pravi "posebna in svojska duhovna struktura." Ko narod in smisel njegove eksistence razloži s kulturo, na "vzvraten" način obenem pojasni tudi kulturo: kultura je "poglavitna in osrednja vsebina narodnega življenja." Kot dodatno določilo vpelje duha. Definira ga z narodnostjo. Kultura je namreč "izraz človeškega duha, ki je podrejen zakonom narodnosti." Ostane še opredelitev jezika; jezik je "najkolektivnejši umotvor". In s tem eden izmed najodličnejših atributov naroda, se pravi, kulture. Od tod sklepni akord argumentacije: "Greh zoper jezik je greh zoper narodnost, to je zoper svojski organ za kulturo ..." Drugače povedano: kultura = narod = jezik; stavo teh treh pojmov lahko poljubno premeščamo, "rezultat" je v vseh primerih enak.

Vendar poglavitni namen Vidmarje razprave ni logično kolobarjenje. Če namreč uvodoma spregovori o "slovenski svobodoumni inteligenci" kot o "osamljeni in izločeni", jo pozneje (ko se obširneje loti naroda, kulture in jezika ter vsako od teh entitet postavi na svoje - znotraj triade zamenljivo - mesto) razglasi za "sol in cvet naroda". Inteligenca je "vrhnja plast, ki ustvarja kulturo." Ker je po Vidmarju najvišja oblika kulture literatura, so - po analogiji - sol in cvet inteligence pisatelji. In ker je *smisel* narodove eksistence kultura oziroma literatura kot njena najodličnejša pojavna oblika, se je treba vrniti k pravemu izvoru, k Francetu Prešernu, z oddaljeno Trubarjevo intervencijo omogočeno iniciacijsko točko tega *smisla*: "Prešernov pojav nas opredeljuje kot narod izrazito umetniško-kulturne misije, kar je popolnoma v skladu z misijo vseh majhnih narodov." Prešeren je "slovensko prebujenje" in "veliko jamstvo in znamenje našega poslanstva" obenem. To pa pomeni, da lahko zgornjo "enačbo" razširimo na tale način: kultura = narod = jezik = Prešeren = slovenska svobodoumna inteligenca.

* * *

Iz današnje perspektive si lahko o Vidmarjevi *metafiziki slovenstva*

in konsistentnosti njenih premis seveda mislimo to ali ono. Dejstvo ostaja, da je bil Vidmarjev angažma v tridesetih letih kulturnopolitično povsem ustrezno in pogumno dejanje. To je bil namreč čas izostrenih unitarističnih pritiskov in, posledično, toliko bolj *dejanskega* kulturnega problema slovenstva. Dodatno ga je stopnjevalo dejstvo, da se je po prvi svetovni vojni pomemben del slovenskega narodnostnega ozemlja znašel v tujih državah, izpostavljen asimilaciji, izseljevanju in različnim pritiskom. Vidmar, temeljito oborožen s slovenskim "nacionalizmom" in sklicujoč se na njegovo izročilo (Trubar-Prešeren-Cankar), je bil očitno eden redkih, ki ga je bil sposoben tematizirati ter postaviti v zgodovinski kontekst takrat aktualnih debat o troedinosti jugoslovanskih "plemen".

Pri svojem razmišljanju o jugoslovanstvu Vidmar sledi znanim in odmevnim stališčem Ivana Cankarja iz njegovega predavanja *Slovenci in Jugoslovani* (1913). Vidmar – po Cankarjevem zgledu – zavrne možnost "reševanja" jugoslovanskega vprašanja v "kulturnem ali celo jezikovnem smislu", kot si je sredi 16. stoletja nekako zamislil že Trubarjev italijanski "konkurent" Vergerij, v prvi polovici 19. stoletja pa poskušalo udejanjiti ilirsko gibanje z Vrazom na čelu, čemur so na svoj način in iz bolj pragmatičnih razlogov sledili slovenski liberalci v stari Jugoslaviji. Združevanje južnih Slovanov po Cankarjevem in Vidmarjevem prepričanju lahko poteka samo na politični ravni. Stara Jugoslavija je bila "zgodovinska in naravna nujnost" zgolj v tem – politično-strateškem smislu; slovenski "nacionalni substanci" je omogočila lažje preživetje, zametke nekaterih državotvornih institucij itd. Dovolj simptomatične so Vidmarjeve viharliško-vznesene in oddaljeno prihodnost anticipirajoče besede, češ da je lepše kot jugoslovansko (kulturno) integriranje "plavati na kipečih valovih mogočne narodne življenjske sile."

Znamenita, danes že antologijska Vidmarjeva sintagma o Sloveniji kot potencialnem "hramu lepote in duha" ("Ustvarili bomo na svojih tleh nove Atene ali novo Florence."), zapisal jo je proti koncu svoje knjižice, sodi sicer resda v žanr pozitivne utopije, v kateri Slovenec vidi Slovenca v ogledalu "nacionalne substance", ob omenjeni pisateljevi sintagmi o Sloveniji kot svojevrstnem *hramu* pa se – njenemu privzdignjenemu vizionarstvu primerno – odpira tudi že vprašanje o današnjem pomenu Vidmarjeve karakterizacije "kulturnega problema slovenstva" in o meta-

morfozah tega "problema" v zadnjega pol stoletja. Ne nazadnje še o tem, ali je osrednje vprašanje novodobnega slovenstva še vedno zgolj zadeva kulture – kulture v ožjem smislu slovenske literature, te, z Vidmarjevo terminologijo, privilegirane ekspoziture narodovega "duha" kot "svojskega organa za kulturo".

Prelomni dogodki v bližnji polpreteklosti, zlasti seveda ustoličenje slovenskega naroda kot nacije, pa tudi vzpostavitev parlamentarne demokracije kot načina njene družbenopolitične eksistence, so (kulturnemu) problemu slovenstva odprli bistveno nove horizonte, znotraj katerih usodna vprašanja, s katerimi so se ubadali v tridesetih letih Vidmar in daljnovidnejši med takratnimi slovenskimi intelektualci, ostajajo samo še bolj ali manj poučno poglavje iz narodove kulturne zgodovine. V zgodovinsko-emancipacijskem smislu je bilo to nedvomno pomembno poglavje, toda glede na konkretne dileme ob izteku našega stoletja ostaja brez kakšnih posebnih, prihodnost nagovarjajočih odgovorov in še manj odrešujočih receptov. Tu mislim na probleme od ideoloških in mentalnih metamorfoz postkomunizma, nepredvidljivosti evropskega združevanja do "amerikanizacije" kot planetarnega kulturnega problema, pa tudi dejanskega položaja, literarno-estetskega potenciala, moči in nemoči sodobne slovenske literature in umetnosti nasploh, njene recepcije in vloge pri kreiranju "paralelnih" podob sveta.

Elitizem duha in književnosti kot enega izmed njegovih privilegiranih "organov" zgodovinske eksistence Slovencev v smislu *nacije* sam po sebi pač še ne zagotavlja. Razpravljanje o elitizmu bi bilo temu ustrezno treba prenesti na drugo raven, predvsem pa mu pridružiti še kakšno drugo elito, in sicer na otipljivejši državotvorni ravni (znanost, politika, gospodarstvo itd.). Kultura sicer brez dvoma je – kot se je v osemdesetih letih glasil bistroumni slogan, ki so ga vrteli na Radiu Študent – ena od oblik "oplemenitvenja človeka", toda nekolikanj moralistično ogorčenje nad aktualnimi slovenskimi "mobitel poslovneži", v katerih Aleš Debeljak v svoji obsežni in ambiciozno zasnovani spremni besedi (aktivistično-retorično naslovljeni *Konec slovenstva? Ne, hvala!*) k Vidmarjevi knjižici prepozna enega izmed novodobnih "kulturnih problemov slovenstva", je v tem smislu kontraproduktivna gesta, nekakšen mentalni refleks iz egalitarno-samoupravljaljskih časov pred "rojstvom

nacije", ko so bili – v moralnem in duhovnem smislu, seveda – pisatelji tako rekoč edina prava elita.*

Dandanes je za Slovence kot nacijo, če ostanemo znotraj žanra nacionalnozgodovinske oziroma svetovnozgodovinske eshatologije, verjetno pomembno predvsem vprašanje, ali na primer za aktualnim politično-marketingškim sloganom "zgodba o uspehu" stoji tudi kakšna razdelana, bombastično rečeno, vizija (slovenske) države, ki bi utegnila preseči partikularne in med seboj blokirajoče se politične, socialne, stanovske, kulturne itd. interese – upošteva je seveda dejstvo, da moderna demokracična država temelji ravno na njihovi (že formalno predpostavljene) nezvedljivosti na skupno ideološko platformo. Od tod sledi, da razpravljanje o slovenski nacionalni viziji lahko poteka le kot iskanje konsenza o temeljnih nacionalnih interesih, temeljnih zato, ker zadevajo večino državljanov, ne pa zaradi kakšnih posebnih metafizično-transzgodovinskih atributov.

Tovrstne dileme so na tej ravni bržkone pomembnejše od tega, ali bo – surovo rečeno, a ljubeznivo mišljeno – na primer kakšen od ameriških literarnih časopisov objavil zgodbo kakšnega slovenskega pisatelja kot od "organa za kulturo" posebej avtoriziranega subjekta. S tem seveda nikakor nočem reči, da imam kar koli proti projektu "promocije slovenske literature v tujini", proti "mednarodnemu povezovanju" in kar je še teh aktualnih gesel iz vrst zlasti mlajših pisateljskih krogov. Konec koncev govorijo o nečem, kar je povsem samoumevno. S svojim zdravim razumom in pragmatičnim računom vred sodi v sfero t. i. kulturne produkcije, ki očitno zmeraj bolj temelji na "uporabni vrednosti", menjavi,

* Naj si o "mobitel poslovnejih" kot lokalni metafori univerzalne narave mislimo to ali ono, eno banalnih dejstev pač je, da subjekti, ki uporabljajo prenosne telefone in ne dimnih signalov, po večini pripadajo sloju, ki razmeroma naglo in, nedvomno, na različne načine bogati. Če naglo bogati, plačuje tudi večje davke, če plačuje večje davke, je slovenska država bogatejša, če pa je slovenska država bogatejša, lahko v svojem proračunu nameni kakšen odstotek ali promil več tudi za kulturo. Kot je znano, pa je kultura, kar koli že ta kultura dejansko tudi je in kdorkoli že prevedri svoj vek pod njenim široko razprtim dežnikom, na Slovenskem po svoje državna. Seveda ne v smislu državne ideologije, temveč bolj preprosto in prav nič spekulativno: država je osrednji mecen in financier slovenske kulture od opere in filma pa do leposlovja ali folklore. Itd.

tovrstni uspešnosti in samozavesti, ki jo v zadostni meri podeli šele navzočnost v medijih. Potemtakem gre za spretno sintezo dveh "paradigm": (samo)utemeljevanja na izročilu literarne tradicije oziroma participacije na tistem, čemur Vidmar pravi "organ za kulturo", in pristajanja na pravila igre mednarodnega založništva, literature kot obrata in institucije.

Potovanja slovenskega "organa za kulturo", njegovo osvajanje svetovnih kulturnih prestolnic itd. ne more biti današnji osrednji *kulturni problem slovenstva* v metafizičnem (Vidmarjevem) smislu, ampak le problem iznajdljivejših in ambicioznejših v tej smeri med samimi ustvarjalci, pa tudi, razumljivo, slovenske kulturne politike, njenih uradnikov, izbrane strategije ter taktike.

Boj za Vidmarjevo dediščino se je očitno začel. Kulturni problem slovenstva se ne bo reševal v Atenah ali Firencah, še zlasti, ker niti Atene niti Firence niso več *nekdanje* Atene in Firence, ampak nekaj čisto drugega. Pa tudi ne v Parizu ali New Yorku, ampak, kot je predvideval že Vidmar, kar v Ljubljani, prestolnici domačije. Razen če se New York ne razširi do domačije. To pa bi v prihajajočem tisočletju utegnil biti eden izmed razburljivejših kulturnih problemov slovenstva, tega specifičnega - *organa za kulturo*.

FRONT-LINE

Peter Kolšek

Besede, polne ust

Aleš Šteger: ŠAHOVNICE UR

Mladinska knjiga, Ljubljana 1995 (Zbirka Prvenci)

Zbirko *Šahovnice ur* je navrgel najmlajši generacijski val. Toliko, kot je to za slovensko poezijo knjiga upanja, je obenem eklatanten primer pesništva, ki ga duši breme bližnje tradicije. Natančneje in naravnost: mladi Aleš Šteger nedvomno premore elementarno pesniško silo, a ta sila (ki je nemara tudi sla!) je skoraj v celoti izročena sicer pojemajoči fronti modernistične repetitivnosti. Seveda z vpeljavo distinkcije, ki skuša razločiti nerazločljivo (talent in njegovo manifestacijo), tvegamo očitek o simplifikaciji, toda – gre, prvič, za tip poezije, ki se analitičnemu branju na vso moč upira, in, drugič, za poezijo, pri kateri je hkrati več kot očitno, da si hoče (in zmore) izgresti svoj lastni obraz.

Razumljivo, da si ga išče v tisti smeri, ki je glede na splošno in domačo tradicijo modernizma – ne najmanj frekventna, temveč po eni strani primarna lokacija srečanja pesnika s poezijo in po drugi ponuja največ takih strateških možnosti, ki jih je mogoče osvojiti z invencijo in inovacijo (ne da bi bili vedno v vsem reflektirani). Ta smer je seveda *lingvizem*. Jezik s svojimi proizvodnimi in zlasti konstrukcijskimi zmogljivostmi je nedvomno osrednje prizorišče internega (in tudi intimnega) modernističnega pesnikovanja, gotovo bolj kot metafizična transcendenca ali socialni angažma. Zlasti pa je, kot rečeno, jezik primarno pesnikovo okrožje, pri zelo mladem in senzibilnem pesniku zagotovo tudi fascinirano. Šteger je svoj pesniški načrt, ki je seveda toliko kredibilnejši,

kolikor je "nezavednejši", vpisal že v prvo pesem *Usta*. S tem še ni rečeno, da je pesem programatična, zanesljivo pa je za celotno "šahovnico" paradigmatična.

V prvih dveh verzih beremo: *Zlomila so se ti usta, da so ti besede popadale / Z zdrobljenimi očmi nazaj na jezik*. V zbirki je še nekaj verzov, ki s tako srečno jasnino formulirajo osrednji problem; v tem konkretnem primeru ne le problem Štegrove poetike, ampak modernizma nasploh. Verza namreč, takoj na začetku in definitivno, razglašata specifično razmerje med jezikom (sistemom) in pesniškim Jazom. To razmerje, ki je postavljeno kot izvršena stvar (niti ne kot nekaj, v kar je bil pesnik po usodni nuji vržen), ne izdaja bolečine ali vsaj sence eksistencialne problematičnosti – kot na primer pri mladem Zajcu, pri katerem je bil nov "jezik iz zemlje" pač (začasna) humanistična solucija. Pri Štegru ne gre za neustreznost jezika, ni vprašljiva (ne)moč njegove instrumentalizacije – gre za mnogo več, za *zlomljena usta*, za podroto razmerje med jezikom (usti, ki so tu metonimija) in njegovo pesniško realizacijo (besedo, pesmijo). In sicer v tem smislu, da ne govori pesnik jezika, ampak jezik artikulira njegov pesniški Jaz. Ta položaj je na koncu pesmi jasno izrečen: *Kajti ti več nimaš ust. V vsakem drobcu; // V vsaki črepinji imajo tvoja usta sedaj tebe*. Z rahlo parafrazo: nima fantek kapice, kapica ima fantička! Ali še drugače, v skladu s Štegrovim leksikalnim repertoarjem: niso usta polna besed – besede so polne ust.

Tako je pesniški Jaz docela podvržen konstrukcijskim, pomenotvornim principom jezika in odtegnjen vsakršni lastni substancialnosti, njegova identiteta pa se je znašla pod ingerenco jezika, torej v brezmejni znotrajjezikovni pokrajini. Razumljivo, da je s tem postal pesniški Jaz nekaj docela gibljivega, pretočnega in fluidnega (*reka, voda, zrak, svetloba* so, ne po naključju, temveč v skladu z logiko označevanja osnovne subjektive pozicije, najpogostejše besede te knjige); na vseh štirih se je znašel v tistem položaju, ki pomeni najkonstitutivnejšo razsežnost modernizma. To zgodbo o jeziku kot pesniško legitimni modernistični pustolovščini potrjuje tudi pesem *Zgodba o poeziji*, ki stoji na začetku tretjega razdelka (ta se "ukvarja" s poetološkimi zadevami) in je po vsebini tipično modernističen orfeistični orakelj. Iz njega je po *začetku*, ki je bil *globoka temna reka* in nekakšno predzavestno, a tudi predbožje

stanje pesništva, mogoče razbrati tole samospraševanje pesniškega subjekta: *Si postal spanec, ki si ga sanjal? Spanec / O ustih, ki so porezale jezik, porezale ustnice, / Da bi rodile govorico porezanih oči: govor brez sebe.* – *Govor brez sebe* je seveda poezija z eliminiranim, natančneje, brezsubstancialnim in fluidnim pesniškim subjektom, ki se je v celoti izročil jeziku. To je poezija *zlomljenih ust*, ki – glede na "prostovoljno" odsotnost kreativnega Jaza – govorijo zlomljene ali porezane besede. Stihija avtonomne jezikovne mase. Neskončna širjava modernistične poljubnosti; kakor na primer naslov pričujoče zbirke.

Od tod je razgled po *Šahovnicah ur* mogoč na več strani. Nobena ni taka, da bi blazno podžigala bralske afinitete, toda rečeno je bilo, da izkazuje zbirka pesnikov nesporni talent. A kako ga prepoznati na tem – načeloma – nepreglednem poligonu semantičnih konstrukcij, asociacij, praznih intelektualističnih in "metafizičnih" aluzij, govorjenj *brez sebe* in "po sebi" (vse to pozna in zna tudi Šteger) – in podprtih s tipičnimi formalno-stilnimi demontažami sintakse, iz česar rase prav tako tipična ljubezen do "inovativnih" oblik hipotakse? In to na ozadju bogate modernistične domače in tuje tradicije (Šalamun, Celan)?

Šteger je, zlasti v območju tiste semantike, ki jo lahko prepoznamo za klasično ljubezensko, vendarle zmogel koncentracijo, v kateri je zadržal "sled sence zarje" – eksistencialnih dražljajev, vzgibov in namigov, obrisov in sugestij. To je natanko tista modernistična pesniška substanca, zaradi katere bodo špice te poezije navsezadnje preživele. Pesmi v drugem razdelku so zanesljivo sugestiven pesniški dosežek, v katerem je morda zametek velike poezije. O njej zdaj previdno molčimo! A povejmo, da je Šteger s svežino in slutljivostjo, kakršna je pogosto dana le zelo mladim pesnikom, iz posušenega slovenskega modernizma, ki je očitno brez večje škode preživel tudi postmodernizem, iztisnil kaplje, ki so se zdele že zdavnaj poslednje. Zato ga je bilo seveda treba nagraditi in ga v hipu razglasiti, kot malo pred njim Uroša Zupana, za velikega pesnika.

Vanesa Matajc
Konfrontacija teorije in poezije

DANE ZAJC (Izbral in uredil Boris A. Novak)
Nova revija, Ljubljana 1995 (Interpretacije 4)

Že na zavihku četrtega zvezka *Interpretacij* – pesnik in teoretik – Boris A. Novak upošteva svojo pomenljivo izkušnjo neizogibne distance, ki nastaja med literarnoznanstveno analizo poezije kot objekta in med poezijo kot suverenim, zase in iz sebe govorečim "živim organizmom": "Nobena znanstvena analiza ne more izčrpati pomenskega bogastva literarnih del in ne more pretendirati, da bi na racionalen način izrekla skrito, iracionalno resnico pesniškega izrekanja sveta." Vendar je pesem, kot pravi Dane Zajc, "dana na razpolago" različnim vidikom branja oziroma razumevanja in zdi se, da so vsi ti različni vidiki ali načini enakovredni – če imajo do svojega "objekta" dovolj zavezujoč odnos; če torej ne zlorablajo "svobodnosti" interpretacije. Četrti zvezek *Interpretacij* se je s svojimi pretežno literarnoznanstvenimi in teatrološkimi obravnavami umetniškega opusa Daneta Zajca večinoma izognil takšnim pretiranim "svoboščinam", seveda pa nas je omenjena zbirka že navadila na izjeme. Tokrat jih je sicer manj.

V prvem eseju *O naših mitih proti strahu: poezija Daneta Zajca Richard Jackson* tolmači Zajčevo poezijo in dramatiko z vidika pesnikove vloge v svetu, kot jo je "definiral" Hölderlin: z vidika posredništva med transcenco in zanjo že oslepelo človeško raso. Med transcenco in posvetnim v poetični viziji nastaja napetost oziroma paradoksalnost,

značilna tudi za starogrško dramo – izhajajočo iz mita: zasebnost nastopa v okviru kozmosa, tako je prikazana univerzalna usodnost, mitska "zgodba" o brezizhodnosti, o neodrešujočnosti. Boj proti strahu, ki se poraja iz te zavesti, odslikava ritem umetniškega preoblikovanja tega strahu, "vseobsegajoči" zaklinjevalski in aksiomatični jezik tega boja pa skuša poseči v "onkrajnost" prvobitnega, izgubljenega, od tega pa zaznavamo le še "sled odsotnosti". Zelo podobno interpretacijo izvaja **Niko Grafenauer** v eseju *Smrtni dar ljubezni*, ki je izšel že kot spremna beseda k Zajčevi zbirki *Zarotitve*, katere naslov pravzaprav simbolizira Zajčevo pesniškojezikovno "strategijo": iz razvidne vsakdanje govornice se pesnikov jezik obrača na iracionalno, neizrekljivo, skrivnostno naključnost in usodnost bivanja, na doumevanje "drugosti", za človeka sicer že izgubljeno. Možnost stika med obema "svetovoma", predvsem pa hrepenenje po izgubljeni harmonični enosti, Grafenauer odkriva v dveh Zajčevih prevladujočih temah: v erotiki in smrti. Obe sta izhodišči za "orfično hrepenenje po popolnosti, ki ga ubeseduje pesništvo s svojim magičnim 'protigovorom', v katerem se oglašča 'drugost' izkustveno nedosegljivega /.../ in človeka zablja na pot /.../ v identiteto s to drugostjo". (24) Ta samopresežni "tanatalni erotizem" kot ontološko podlago Zajčeve zbirke Grafenauer "argumentira" s (heideggerjansko "brano") pesmijo *Dva*. Ekstatično, z erotiko doseženo izgubljanje individua v samopozabi, praznini za hip omogoča hrepeneno identiteto smrtnega bitja z neskončno "drugostjo" (smrti). Navzočnost tega ekstatičnega trenutka v pesmi je po Grafenauerju sicer tudi pogoj za poetičnost oziroma temelj "bitja poezije".

Sorodno paradoksalnost in ambivalentno prvino zaznava tudi **Marko Juvan** ob preučevanju "*metamorfoz groteske in mitopoetike v Zajčevi poeziji (1954-68)*". Juvanova odlična in izčrpna študija pošteno presega skromno navedeno delovno "izhodišče" ("proces vstopa grotesknega v Zajčevo poezijo"), saj ob psihološki in socialnobiografski argumentaciji tega procesa kritično pregleda tudi doslejšnje literarnozgodovinske raziskave Zajčeve poezije, analizira zgodovino obravnavanega pojava ter iz nje vzpostavlja duhovnozgodovinske "iztočnice", ki so omogočile Zajčevo zблиževanje z grotesknim. Razpad racionalno univerzalističnega tolmačenja sveta je (že) romantika kompenzirala s subjektivnim (in iracionalnim) izkustvom, ki se v poznejši krizi subjektivizma ne brani

pred dezintegracijo jaza, temveč to deformacijo zarisuje kot "avto-refleksivno karikaturu". V tej potujitvi, ki ji botruje izguba identitete, se razrašča groteska in pridruži se ji še drugi, prav tako groteskno učinkujoči "simptom krize": (subjektivistična) mitopoetika. Juvan opazi Zajčevu prehajanje od romantičnega lirskega subjekta k njegovemu razdiranju v zbirki *Požgana trava* (1958), kjer se vzporedno z modernizacijo pesniške forme in jezika opušča konvencionalna, zaprto "mimetična" in logična transparentnost, na njeno mesto pa stopi hermetična nedoločnost, odprtost, mitska logika in - fantastična simbolika. V mitopoetiko vključene arhetipske, primitivistične predstave, ki jih bralec v njihovi tujosti dojema na način grotesknega, postanejo tropološko sredstvo izražanja eksistencialij. Groteska polni tudi izpraznjene konvencionalne simbole transcendence in kot materializacija, zanikovana sublimnost psihološke stiske individua, simbolično reprezentira subjektovo totalno izročnost grozljivim, skrivnostnim silam kaosa. "Cinično distanco" in očitno "burkaško igrivost" Juvan odkriva šele v *Smehu hijen* in nato eksplicitneje v naslednjih Zajčevih zbirkah, ki so se otresele tragičnega patosa.

S problemom sloga se ukvarja **Marko Stabej** v *Pesniškem jeziku Daneta Zajca*. Preučuje ga z vidika dveh oblikovalskih prvin pesniškega jezika, kohezije in koherence. V prvih zbirkah Zajc po Stabejevem mnenju še oblikuje koherenten tekstualni svet, čeprav ga deloma presegata inovativnost metaforične leksike in osamosvajanje posameznih (tematsko ambivalentnih) verzov, eliptičnost pa odpira in razpršuje smisel besedila. Prvotna kohezija pa se po Stabeju v zbirki *Rožengruntar* umakne "ritmično-glasovnim" povezovalnim principom, koherenco pa zaradi oslabele čutne predstavljalnosti tekstualnega sveta omogoča pretežno princip ponavljanja.

Izrazito pomenotvornost omenjenega postopka opaža tudi **Boris A. Novak**. V študiji *Ritem pri Zajcu* analizira pesnikove ritmične in retričnofiguralne principe. "Ključno besedilo" za oblikovanje Zajčevih zrelih pesniških postopkov so po Novaku *Črni možje*, za katere je značilno umikanje rim in njihovo nadomeščanje z anaforami, torej uvedba ponavljanja. Na tem principu temeljijo tudi druge prevladujoče Zajčeve figure, ki ustvarjajo celoten pesemski ritem in oblikujejo "liturgično dikcijo". Ta pomenotvorno sugerira svetopisemske vsebine, čeprav jim

Zajčeva lirika tematsko nasprotuje z "odsotnostjo odrešilnega metafizičnega smisla". Obenem ponavljanje nekaterih besed v variiranih kontekstih tem besedam daje kompleksnejše, ne zgolj denotativne pomen. V tej "krožni dramaturgiji" ponavljanja Novak odkriva funkcijo "zgodbotvornosti" ritma, stopnjevanja napetosti pesniške naracije, njena druga funkcija, od *Otrok reke* dalje, pa je "hipnotičnost ritma", sugeriranje pesniške ritualnosti, dosežene s paralelizmi magičnih zaritivenih obrazcev. Novak v "drugem poglavju" svoje študije opazuje tematsko podlago razlik med pesniškim in proznim jezikom, kot ju Zajc uporablja v drami *Grmače*: prozni diskurz rafinirano sugerira paradigmo represije in smrti, poetični jezik pa posreduje človekov stik s kozmosom oziroma starodavno izročilo o tem stiku.

Zajčevo dramatiko obravnava tudi **Taras Kermauner**, vendar se osredotoči na njen družbenopolitični ter z njim povezani literarnozgodovinski kontekst. Krogu perspektivovstva, ki se je, zlasti s Smoletovo *Antigono* in Kozakovo *Afero* tudi prek umetniške manifestacije uprl totalitarnemu režimu, je Zajc sicer pripadal, vendar ni mogel "posvojiti" pozitivno optimističnega (in) političnega temelja kljubovanja, temveč je vztrajal v umetniški drži, ki jo določa nihilistična avtodestrukcija subjekta. V nasprotju z obema navedenima dramama *Otroka reke* prikazujeta umik v pasivnost, neavtonomnost, neavtentičnost čustvovanja, odsotnost (antigonske) vere oziroma motivacije s transcendentnim, predanost propadanju. Odsotnost motivacije s transcendentnim, ki jo le včasih omili boleč spomin na izgubljeni absolut, je po Kermaunerju prototipska v *Otrocih reke* in jo poznejše Zajčeve drame le še nadaljujejo. Šele v *Grmačah* naj bi bili zaznani možnost transcendence in možnost človekovega stika z njo, v prejšnjih dramah pa Zajc v okviru perspektivovstva "zastopa" nevero in nesmisel, s to avtodestruktivno (umetniško) naravnanoostjo blokira nevarnost zdrsa perspektivskega kroga v mesijansko aktivistično ideologijo.

Tomaž Toporišič se v svojem eseju omeji na primerjalno analizo Zajčevega *Potohodca* in Beckettovega romana *Molloy*, med njima odkriva "stično točko" dejanja iskanja, ki pa ima v širšem tematskem kontekstu obeh besedil tudi različen pomen. V obeh primerih gre sicer za ozračje razkroja, izničevanja zavesti in nemožnosti stika z drugim, torej

samote in zgolj fiktivne potrebnosti drugemu (človeku); v izničenju človeške zavesti iskana "objekta" (Potohodec in Molloy) prejemata zoomorfne attribute. Odsotnost svobodne volje implicira destrukcijo racionalističnega sistema. Svet in s tem akcija v njem nista utemeljena z nikakršnim smislom, zato akcija (iskanja) ni mogoča. Prav ob tej akciji pa se pokaže tudi različnost obeh besedil: Beckettov svet je banalen, docela absurden, brez vrednot oziroma pozitivne ideje. Zajčev svet, nasprotno, namesto popolne, distancirane grotesknosti dobiva nadih tragike, saj v njem ni mogoča akcija v imenu takšne pozitivne humanistične vrednote.

Zelo drugače in zelo samosvoje interpretira *Potohodca Ivo Svetina*. Dramo ima za opis "metamehanike predkataklizmičnega časa", pri tem izhaja iz domneve, naj bi kataklizma, etimološko pojasnjena kot propad, sovpadala s Potohodčevo smrtjo. Ta se mu, kot kaže, zdi potrebna in v kozmičnem smislu zaželen, saj naj bi človek kot potohodec, popotnik s statusom "ljube živali", šele s smrtjo, svojo lastno žrtvijo, dosegel preobrazbo v "božje bitje", se posvetil in očistil animaličnosti, kamor sodijo tudi njegove "gnijoče" besede. Zdi se, da Svetina "prevaja" Zajčevo dramo v svoj sistem razumevanja sveta in po tem, očitno že vnaprej izdelanem ključu, kritiki evropskega novoveškega subjektivizma, "dešifrira" metaforiko in pomene dramskih oseb. Njegov prispevek vsekakor izstopa iz celote četrtega zvezka interpretacij; večina esejev se namreč, kot že rečeno, zaveda omejene svobodnosti interpretacije oziroma jo upošteva.

Objektivnejšo, literarnozgodovinsko in tematološko obravnavo Zajčeve dramatike vnovič prinaša primerjalna analiza Evripidove in Zajčeve *Medeje* kot - trojnega - "mita o ljubezni, politiki in smrti". Denis Poniž v svojem esejju ugotavlja, da vse tri razsežnosti vsebuje že fabula starogrškega mita o Argonavtih, ki verjetno prav zaradi teh treh razsežnosti doživi literarizacijo v Evripidovi in tudi Zajčevi drami, pri tem igra posebno vlogo tudi pojmovanje funkcije mita v literaturi: kot nosilec iracionalnega naj bi korigiral (totalitarno) zgodovino oziroma politiko. Tej tezi nekoliko ustreza že Evripid, saj po Poniževem mnenju prikazuje konfliktni stik med arhaičnim, iracionalnim, kaotičnim in barbarskim, njegov nosilec je Medejin lik, ter med modernim, racionalnim, harmoničnim, helenskim, ki ga zastopa Jazon. Enako konfliktnost arhaičnega ter zgodovinsko-političnega sveta razvija tudi Zajčeva drama.

Nekoliko subjektivnejši in fragmentarnejši pogled na Zajčovo *Medejo* razvija **Vinko Möderndorfer**, vendar ostaja v mejah dosledne in s tekstno predlogo omejene teatrološke oziroma režijske interpretacije. Iz teze, da mora uprizoritev omogočiti dramskemu diskurzu zgolj "ustrezno podstat", ne pa ga de- ali prešifrirati z dodatnimi pomeni, razvija svoje videnje uprizoritve Zajčeve *Medeje* s stališča (minimalne) spektakelskosti, (enotne, čiste, stilizirane) atmosfere in scenskih prvin. Ob svoji režijski viziji se tudi "glasno" zaveda tistega, kar zelo radi pozabljamo, torej, da je "interpretacija vedno pomota."

Drugi in zadnji izstopajoči primer "četrtega zvezka" je prispevek **Milene Blažić**, ki skuša obravnavati otroškemu bralstvu namenjen del Zajčevega opusa. Kratki zgodovini slovenske literature za otroke, ki je sestavljena predvsem iz naštevanja njenih ustvarjalcev, sledi še krajše naštevanje tovrstnih Zajčevih motivov, glavnih tem in zvrsti. Širše ali globlje analize Zajčeve ustvarjalnosti za otroke omenjeni prispevek ne prinaša, temveč kar brez takšne analize sistematično našteva Zajčeve "literarne in umetniške kvalitete" otroške poezije (inovativnost in izvornost, pomembnost in primernost tem, spodbujanje senzibilnosti ipd.). Nekoliko več izvemo o avtorjevi ustreznosti recepcijskemu krogu, torej, kaj je tisto, kar otrokom na splošno ugaja. Kot dokaz za Zajčovo pozitivno didaktično vlogo - in verjetno zato, da bi bil prispevek živahnejši - avtorica navaja še lepo število osnovnošolskih ali študentskih izdelkov kreativnega pisanja na Zajčeve teme in motive.

Na srečo je sklep *Interpretacij* prepuščen besedi **Daneta Zajca**. O jezikovnih, verznotehničnih, dramaturških, žanrskih, umetnostnozvnih vidikih njegovega pisanja, o pojmovanju smisla poezije, literarne vede in družbenega angažmaja ga je temeljito in učinkovito izprašal **Boris A. Novak**. Sklep interpretativno-esejistične zbirke z intervjujem njenega "objekta" ni le pravična in poštena odločitev urednika, naj tudi avtor dobi možnost (samo)interpretacije. Dejansko tak sklep implicira tudi možnost (za zdaj samo možnost!) "avtoironizacije" zbirke: če bi morda obravnavani avtor o svoji literaturi izrekel popolnoma drugačna stališča od svojih interpretov, bi Möderndorferjeva izjava o interpretaciji kot pomoti dobila tudi bistveno širše in posmehljivejše razsežnosti, kot jih v svojem subjektivističnem izhodišču sicer ima.

Ženja Leiler*Svet kot estetsko ugodje***Janez Strehovec: DEMONSKO ESTETSKO**

Slovenska matica, Ljubljana 1995

Demonško estetsko je v dobrem letu druga Strehovčeva knjiga, ki se ga na področje najnovejših dogajanj v umetnosti oziroma njenega z znatnostjo, tehnologijo in zabavno industrijo povezanega družbenega polja (prva *Virtualni svetovi*, ZIPS, Ljubljana 1994). Sintagmo v naslovu, *demonško estetsko*, Strehovec opredeli kot estetsko, ki je namenjeno "čutnemu očaranju ne glede na posledice". Hkrati je tudi tisto estetsko, ki "prevladuje ob koncu 20. stoletja" – v svetu sodobnega človeka, pojmovanega kot *homo aestheticus*. V tem smislu gre za lepo, "ugledano v svoji čisti fascinantnosti, ki predpostavlja načelno nevtralnost do etičnega". Kot prototip *demonško estetskega* se vpisuje skozi sterilna očesa kamer (nameščenih na t. i. pametne bombe) prikazano uničenje "sovražnikovih" strateških objektov v zalivski vojni, ki gledalca ni obteževalo s krvjo in bolečino kot posledicama bombardiranj, temveč je vzpostavilo teren, kjer je gledalčevo spremljanje (dejanskega) uničenja postalo podobno (ekstatičnemu) užitku ob uničevanju objektov v kakšni videoigrici.

Tako postavljeno *estetsko* izhaja iz totalne estetizacije sodobnega sveta; procesa, v katerem se estetsko, lastno umetnosti, prenese na zunajumetniško resničnost in dejavnost, in sicer z namenom, da bi ti, grobo, a zelo točno rečeno, pridobili pri svoji menjalni vrednosti. Kar

pomeni, da danes skorajda ni več področja družbenega življenja, ki ne bi bilo podvrženo estetizaciji, katere osnovni namen je, da tisto, kar estetizira, naredi privlačnejše, vpadljivejše, ugajajoče. Lepo kot posledica estetizacije je torej bolj kot kadarkoli doslej in še posebej zaradi svoje nevtralnosti do etičnega najpomembnejši atribut vsakovrstne manipulacije.

Če hočemo zapopasti takšno estetsko, *demonško estetsko*, prevladujoče estetsko, je po Strehovcu smiselni najprej pogled k tradicionalnim estetikam in potem premik od (tradicionalne) estetike kot filozofije umetnosti k estetiki kot *teoriji estetskih praks* in estetskega zaznavanja. Ta pa obenem vključuje takó "*umetniško estetsko kot analize družbene usode čutnosti na različnih področjih; tu je mišljena tako problematika estetizacij (politike, znanosti, blaga, okolij ...) kot tudi obsežno novo področje tehnološko podprte zaznave, ob kateri se lahko teorija o čutnem vzpostavi kot posebna estetika*", ki jo Strehovec poimenuje *tehoestetika*.

Rdeča nit *Demonško estetskega* je torej dejstvo, da danes ni benjaminovsko estetiziran le svet politike, temveč tudi ekonomije, znanosti, športa, svet preživljanja prostega časa, vojne, umetnosti, erotike, ljubezni ..., in, posledično, človekov odnos do sveta nasploh. Ta odnos je dodatno zaznamovan z imperativom stopnjevanega, pomnoženega, radikaliziranega (čutnega) *zaznavanja*, ki se povzpne nad pojem kreativnosti. Okolja, v katerih danes živimo, so "*okolja, ustvarjena za nalašč*"; so umetna, konstruirana, narejena in aranžirana na ta način, da uveljavljajo *čutno očaranost* tudi na "*okoljih, ki so po vsakdanjih predstavah kar se da oddaljena čutnemu ugodju*".

Za umetnost 20. stoletja, ki se, kot zapiše Strehovec, dogaja kot problem tako za ustvarjalce, občinstvo kot teorijo, je čedalje bolj značilno, da postaja projekt kulturnih in umetniških institucij, umetnostnega trga, distribucije, ustanov hranjenja in aparatov za umetnostno refleksijo. Njeno jedro je *poesis* v smislu kreacije novih svetov, ki ne bivajo več v nikaških hierarhično-vrednostno izmerjenih odnosih, kot princip takšnih kreacij pa se uveljavlja mikš. Z močjo medijskega konteksta se dogodi tudi prehod od adornovske *avre* umetnin h *glamourju* samega avtorja, ki danes obvladuje razčlenjeno medijsko-promocijsko in institucionalno-vrednostno družbeno okolje, znotraj katerega ustvarja. To ne privede

le do situacij, ko postane glamour pomembnejši od same umetnine, ampak je vanjo lahko tudi temeljno vpisan.

Po drugi strani postaja pojem kulture neskončno napihnjen, predoziran in skrajno profan, saj ga po Strehovcu zaznamujejo t. i. *macdonaldizacija* (njena zelo stereotipna idelogija "*forsira občutek varnosti, elitnosti in pragmatične racionalizacije*") ter z njo povezani *amerikanizacija* in *disneyfikacija* (ta vsebuje "*poseben segment macdonaldizacije: narediti nekaj, kar je všečno vsem ne glede na etno-kulturne posebnosti, prav tako pa predpostavlja strogo standardizacijo, racionalizacijo in sterilizacijo, pospremljeno z doziranim, skrajno ekonomičnim jezikom enostavnih ukazov*".) To pomeni, da je danes pojem kulture nekakšen alibi, ki omogoča, če ponovimo Syberbergovo misel iz njegovega besedila *Zoper umetnost postmoderne*, tisto multikulturno blebetanje, v katerem je *Somrag bogov* Richarda Wagnerja isto kot videoklipi za fast-food porniče.

Edino, kar po Strehovcu uide današnjemu manipuliranemu estetiziranemu svetu (v katerem ne le, da so virtualna in umetno konstruirane resničnosti hierarhično na isti ravni kot trda, substancialna realnost, ampak čedalje bolj tudi "predmet" človekove potrebe), je *bolečina* - "*kot skrajno individualizirano izkustvo neugodja, ki se pojavi ob nečem, kar se posamezniku fizično (in/ali) psihično upira in ga pri tem rani ..., ruši njegovo skladnost z vsakdanjim tokom stvari*". Navzočnost bolečine je v tem smislu za Strehovca dokaz o individualizirani resničnosti, ki ni medijsko posredovana, je zunaj vseh drugih alternativnih ter danih resničnosti in je videti kot zadnja trdna oaza, v kateri še obstaja jasna identifikacijska točka, iztrgana zunanjim manipulacijam. To je za Strehovca tudi točka, na katero se veže tista (umetniška, znanstvena, filozofska) ustvarjalnost, ki je pogosto produktivno odmaknjena od vsakokratne trendovske kulture - a s pristavkom, da ta prek izkoriščanja motivov groze, bolečine in smrti estetizira in sterilizira/kastrira tudi bolečino.

Čeprav Strehovec poudarja, da je *demonško estetsko* zunaj vsega etičnega, da se torej ne opredeljuje niti do dobrega niti do zla in ga zato pisec zunaj teh kategorij tudi obravnava, pa bi lahko tvegali tezo, da se prav s svojo indiferenco do etičnega (in ne anti-etično ali nietzschejevsko

onkraj opredeljenostjo) v nekem smislu vzpostavlja prav kot etična kategorija. To pa bi lahko problematiko *demonško estetskega* postavilo nazaj pred strogo modernistično ločevanje etike od estetike (in narobe), in sicer v območje vprašanj, ali *lepo* sovпада z dobrim in etično ter moralno vrednim – in sicer ne glede na to, da je, vsaj tako se zdi, koncept metafizične identitete dobrega in lepega nekaj minulega. Strehovec priznava, da odnos med estetskim in etičnim nikakor ni enosmiseln, saj gre za izrazito vrednostno opredeljeni in obravnavani vsebini. Po drugi strani pa morda prav *demonško estetsko*, kot nekakšen motor in posledica "neznosne lahкости" estetizacije, sterilizacije in udobne poenostavitve sveta, zahteva tudi vnovični razmislek o naravi tistega estetskega, ki se daje ali prepozna kot umetniško estetsko.

Omenjeni premik od estetike kot filozofije umetnosti (torej "umetniško lepega ter ontologije in aksiologije estetskega predmeta") k estetiki kot teoriji estetizacij skuša Strehovec utemeljiti v najobsežnejšem delu svoje študije, kjer s Heglom ter povezavami z Benjaminom, Geigerjem in Ingardnom reaktualizira Hartmannov pojem estetike, torej estetike v najširšem pomenu – kot teorije čutnega zaznavanja oziroma kot *teorije o čutnem*. Takšno usmeritev estetike sprejema tudi Strehovec, kar pomeni, da se kot junakinje knjige pojavljajo najrazličnejše oblike estetiških praks, med katerimi je umetnost le eno, skorajda marginalno področje. To pripelje Strehovčevo študijo do mesta, na katerem se po eni strani razpre, da je treba "tudi estetiko in estetsko v določenem trenutku reševati iz območja estetizirane profane kulture", saj so lahko "estetizirana resničnost, filozofija in znanost tudi izrazito negativni pojavi"; po drugi strani pa glede na dejstvo, da Strehovec nekajkrat poudari, da je predmet knjige filozofska estetika, ne odgovarja eksplicitno na vprašanje, ali je mogoče dela, ki se danes razglašajo za umetniška (in ki, kot opozori avtor, pravzaprav niso več dela v običajnem pomenu besede, saj imamo opravka tudi z umetninami kot programi ali kot estetskimi situacijami), sploh še umetniška dela? Ali pa je tisto, zaradi česar priklepajo našo pozornost, "zgolj" način, na kakršnega jih čutno-"materialno" zaznavamo. In zatorej v nekem smislu sodijo v široko (umetniško ne vrednoteno?) območje *demonško estetskega* ali vsaj v območje zgolj-estetskih-predmetov.

Zato nikakor ni presenetljivo, da avtor reaktualizira prav Nicolaia Hartmanna in njegovo obsežno *Estetiko* (1953), v kateri se je eden najpomembnejših estetikov-fenomenologov 20. stoletja eksplicitno zavzel za strogo ločevanje med predmetom umetnosti in predmetom filozofije (estetike), ki po Hartmannu izhaja iz dejstva, da je estetika eno, filozofska zavest o njej pa nekaj povsem drugega. S tako vzpostavljeno avtonomijo umetnosti na eni in filozofije na drugi strani je Hartmann zanikal kakršno koli heglovski možnost o estetiki, ki bi kot nekakšna nadgradnja zaokročala ali kot Minervina sova preletela umetnost samo. To pa pomeni, kot zapiše Hartmann, da skuša estetika razkriti skrivnost, ki ostaja v umetnostih na vsak način ohranjena in ki nudi "odjemalcu" užitek le, če ni "moten od misli". Hartmann namreč kot predmet estetike vzpostavi ontološko raven umetnine in njeno recepcijo, iz nje pa izključi vrednotenje umetnine (aksiologijo) in analizo samega ustvarjalnega akta. Umetnina tako za Hartmanna biva na dveh ravneh, kot *realni* in *irealni* predmet, kot *realno ospredje* in *irealno ozadje*. To pomeni, da estetski predmet sam na sebi ni obtežen z realnostjo, ne nosi njene teže, ampak ga, nasprotno, opredeljujeta "lahkost" in "možnost". Ali kot pravi Strehovec, da je delo odrešeno "teže sveta". Zato tudi recepcija takšnega predmeta po Hartmannu dela ne udejanja, ampak razdejanja, s stališča receptorja je dojeto kot pojav in nič drugega. Estetsko v tem smislu nima nobene povezave z dejanskim; Hartmann dojema umetnost kot ekstremno avtonomno. In ker se po Hartmannu, ki strogo ločuje med estetskim, moralnim in ontološkim, estetski predmet kantovsko dviguje s področja zainteresiranosti, je zato tudi nekako dvignjeno nad "dobro in zlo".

Ta "irealna lahkost" hartmannovskih estetskih predmetov ter umaknjenost iz sveta "dobrega in zla" sta po Strehovcu značilnosti, ki ju je mogoče prepoznati tudi v delih kibernetične umetnosti. Vendar s to temeljno razliko, da pri njeni recepciji ne gre več za razdejanjanje, temveč za udejanjanje, saj narava kibernetičnih umetnin ne omogoča več distance, ampak (v temelju predpostavlja/zahteva) dejavno sodelovanje v sami umetnini - njeno neposredno čutno zaznavanje. Strehovec tako v zadnjem delu študije, ko se loti narave t. i. estetskega človeka, pokaže, da se sodobna, t. i. umetniška dela čedalje bolj spreminjajo v pravcate laboratorije za proizvajanje pogojev, ki naj omogočajo čim kompleksnej-

še, neposrednejše čutne zaznave. Sodobni estetski človek, ki se giblje med šibkimi šivi dela in zabave, užitka in discipline in ki ga obkrožajo za njegov užitek skonstruirani razvejeni športno-rekreacijski in kulturni centri, kot mala mesta zaokrožene nakupovalne oaze, tematski parki, fenomen virtualne resničnosti, množične ekstremne dejavnosti (skok z elastiko, smučanje po kraterjih in pod vodo ...) itd., po Strehovcu namreč ni več naravnani k lepoti, temveč k čistemu estetskemu ugodju. To pomeni, da se problem estetike danes seli s področja estetskih predmetov-objektov na raven subjekta ter njegove zaznave, ki ji streže križišče, kjer se srečajo igra, tehnologija, znanost in umetnost. Ob tem pa Strehovec poudarja, da sta pojav kibernetične umetnosti oziroma njena usmeritev nesporno tista, ki ustrezata potrebam t. i. estetskega človeka, vendar pa ob njiju še naprej (in ves čas) obstajajo tudi v tradicionalnem smislu razumljena in "tradicionalna" umetniška dela sama, katerih vrednotenje in obstoj nista s pojavom kibernetične umetnosti prav nič postavljena pod vprašaj.

To pa je tudi mesto, na katerem bi lahko avtorju očitali, da pravzaprav ne problematizira samega pojma (lumino)kinetičnih in kibernetičnih estetskih "instalacij" kot umetnin in - posledično - nikjer eksplicitno in natančneje ne opredeli razmerja med estetskim in umetniškim. Zato ostaja vprašanje, kako in kaj je z umetniškim, kadar govorimo o kibernetičnih delih, odprto: ali se ta postavljajo le v območje estetskega, ki ni hkrati tudi nujno umetniško estetsko, ali pa gre vendarle za umetnine, ki potemtakem v preseku nosijo s seboj tudi razsežnosti, kakršne prinašajo umetniška dela v "tradicionalnem" pomenu besede?

Pomanjkljivost te, sicer eruditske in s prikazom strukture sodobnega zahodnega sveta naravnost izzivajoče in fascinantne knjige je morda tudi to, da preplet sociološko-filozofske obravnave predmeta stke (pre)gosto jezikovno stilistično mrežo. Ta bi z delnim razrahljanjem in privlačnejšo ter plastičnejšo fabulativnostjo glede na aktualno tematiko/problematiko nedvomno pritegnila več (danes, kot ugotavlja že avtor sam, za branje zelo nepotrpežljivih) bralcev.

Matej Bogataj

Kri, pomešana s štosi in anagrami

Maja Novak: CIMRE

Založba Obzorja, Maribor 1995

Pravzaprav lahko za malo domačih avtorjev rečemo, da se načrtno in s širokim zamahom lotevajo v svetu še pa še razbohotenega, branega in uspešnega enigmatičnega žanra - detektivskega oziroma kriminalnega romana. Vendar moramo pripomniti, da je teh, tudi po zaslugi kolportajskih in v kakovosti nihajočih zveščičev Mondeninega NN, vse več. Prav za vsakega od avtorjev pa lahko rečemo, da ima že izdelan literarni svet, v katerega postavlja svoje junake. Kot je za Igorja Karlovška - ki žanje nedeljene simpatije kritikov in bralcev ter ga predvsem zaradi pisanja tipično slovenskih tem, speljanih v zamahu in z veččino, ki postavlja kriterij za vsako tovrstno pisanje - od *Bazena* naprej značilen realističen prerez družbe, prepojene s kriminalom - zato je jasno, da je spopad med sloji in razredi, med tistimi na oblasti in sposobnimi, ki se borijo za svoj prostor v družbi, boj med bolj pravičnimi in bolj zabredlimi v kriminal - tako je tudi pisanje Maje Novak že na prvi pogled prepoznavno. Kljub temu da je roman *Cimre* šele njeno drugo knjižno delo, smo pa lahko v zakonitosti njenega pisanje prodirali v že omenjeni seriji.

Tudi tokrat imamo opraviti z dvema junakinjama, Židinjjo Rebeko, ki je mahnjena na prebiranje detektivskih in kriminalnih romanov, naphana z njihovimi razpleti in ki si na vso moč želi, da bi se s temi zadevami tudi poklicno ukvarjala, ter z njeno prijateljico, študentko prava

in pesnico, ki je prav takrat, ko sklene odšpilati amnezijo in se blago umakniti s sveta v varno zavetje ustanove ob Ljubljani, grobo in grdo porinjena na izpostavljeno mesto glavne osumljenke odstrelitve svojega ljubimca, če že ne zaročenca. In, jasno, naloga prve je dokazati nedolžnost druge in to ji, jasno, tudi uspe.

Presenetljivo je to, da je roman pisan skoz dve dopolnjujoči, izpovedujoči se optiki, prva je "dnevnik", prvoosebna in pretežno objektivna pripoved nosilke preiskujočega, prefriganega uma, druga pa dobesedno dnevnik rahlo avtistične, nevrotične, zaradi materine totalitarnosti in pomanjkanja jasnih ciljev delovanja zmedene, pa zato še toliko bolj nedolžne osumljenke. Tako zadeva razpade na dva dela, na pogosto hote zmedeno izpoved, ki pretendira na "notranjo objektivnost" zafrustrirane in nad svetom razočarane - če ne gre za gesto, ki bi z vsesplošno pozornostjo okolice ravno spet hotela vrnitev nazaj v "svet" - zaradi simuliranja hospitalizirane punce - ta del zna zaiti tudi v groteskna pretiravanja in karikirane dramatizacije - na eni strani in na drugi na objektivni pripovedni tok, v katerem mrgoli našponanih in zaostrenih dialogov. Ti so pogosto poudarjeno intelektualizirano duhoviti, pogosto na ravni in v slogu konverzacijsko superiornega in zdolgočasenega angleškega višjega meščanstva, za imitacijo pogovora navadnih smrtnikov, ne pa recimo za katerega od preglednih izpitov iz literarne zgodovine študirajoče mladezni, pa dokaj neprimerni in manj prepričljivi. V ospredju pisateljčinega zanimanja torej nista predvsem hladno preračunljivo in manipulantsko pripovedovanje zgodbe, to naj zapelje bralca v identifikacijo in bralsko poželenje, ki se meša s strastjo do resnice, ali objektivnost pri popisovanju postopka, s katerim pridemo zadevi in storilcu do dna, temveč postavljanje okolja in situacij, v katerih lahko junaki briljirajo s svojo načitanostjo detektivk, z osupljivim poznavanjem literature nasploh, če je le mogoče tudi s citiranjem v izvorniku, kakršnega ni demonstrirala niti peščica kolegic z anglistike, z duhovitostjo. Zaradi dveh povsem ločenih govornih kodov, ki sta po svoje nespravljiva, vsak od njiju pa obdelan očitno z nekakšnim literarnim žarom, imamo občutek, da je (tudi) tokrat žanr skelet in izgovor za napenjanje samega mesa; povedano drugače, da gre za željo po literariziranju, ki parazitira komunikativno in "kukr" manj zahtevno branje. Problem romana *Cimre* ni v tem, da jih literarna plast ne bi dvignila nad nivo "solidne in napete kriminalke" - za kakršno koli omalovaževanje

žanra klima vsaj zadnjih dvajset let, od dehierarhizacije žanrov v času od nove proze naprej, ni niti najmanj ugodna – temveč v tem, da (tudi) ta proza ostaja nekje na pol poti med žanrom kot nečim "kukur" stereotipnim, manjvrednim, trivialnim in literaturo; klima očitno še ni zrela za profesionalce, za takšne, ki bi zmogli (v detektivki) zatreti genija, napisati "kukur" nadvse plitko, pa zato učinkovito zgodbo, literaturo in talent in kar je še tega pa spustiti z verige ob kakšni bolj pretenciozni priložnosti.

Da ne bo pomote; Maja Novak v literarni dimenziji nikakor ni slaba, nasprotno, nekaj posnetih govornih klišejev, ki se stopnjujejo v fonetične zapise štajersčine in primorščine, je ne samo duhovitih, temveč – če majčkeno pretiram – z ludističnega stališča povsem korektnih in sestavljajo nedvomno vrh knjige, so dobro posneti, prepričajo s tipičnostjo in sploh. So celo več kot korektni.

Potujevanje, distanca do žanra pa se kaže še v enem značilnem elementu, ki smo ga pri Novakovi že videli pri delu v *Umoru v teritorialnih vodah*. Tudi tokrat je junakinja, subjekt preiskave, ljubiteljica kriminalk, hlastna bralka in teoretičarka zakonitosti žanra, v katerem jo srečujemo, pa vendar glede samega detektiranja storilca/ev amaterka, odtujena od informacij, laboratorijev, zaslišanj prič, torej nekdo, ki deli bralčevo nevedno pozicijo in si iz posameznega ustvarja sliko o splošnem, ki mu bo pokazala na konkretno. To je v redu, saj omogoča bralčevo soudeležbo; predpostavke sklepanja morajo biti izrečene (tudi junakinji), če naj na njih sloni razplet romana – sicer bi šlo za nekakšno švindlarijo, za detektivko, kjer bi lahko zgolj pasivno, prežvekovalsko, da ne rečem televizijsko uživali zgolj v zvijačnosti uma drugih. Ta problem je v *Cimrah* rešen z naravnost komedijskim smislom za preoblačenje in drobne laži, s katerimi dobivamo od policije in osumljencev podatke, ki jih potrebujemo; komedijskim zato, ker so junaki zaradi zamenjave ali lažnega predstavljanja ves čas v "frki", kako prikriti svoje blago nedovoljeno početje, pri tem pa se bolj in bolj zapletajo, si izmišljujejo kar najbolj nemogoče stvari, da bi se zmazali iz godlje, in vse skupaj dobiva vedno bolj vrtoglav ritem, ki spremlja enako stisko udeleženk/e – ta se potem izteče v prenikavo sklepno analizo, povsem v slogu klasičnih detektivk.

Seveda pa je junakinja – bralka literature že vnaprej nekaj, kar omogoča distanco, ironijo, zavest o žanru v žanru samem, ki je tudi sicer ena poglavitnih sestavin proze Novakove in domačih piscev žanra sploh.

Tako najdemo v *Cimrah* ob sklicevanju na klasike žanra tudi apokrifne citate o zločinu in preiskavi iz Rebekinih "neobjavljenih del", pa tip umora, kakršnega najdemo v železniškem umoru Agathe Christie, pa ne v *Tujca na vlaku*, da ne bo pomote. Le da so *Cimre* bolj gostoljubne za bralčevo sodelovanje kot *Umor v teritorialnih vodah*, kjer se zadeva razreši s pomočjo večjega ali manjšega naključja, namreč z zvežčičem, kupljenim pri prodajalcu rabljenega šunda. Tokrat lahko detektiramo vsaj eno storilko, drugo je bolj zapleteno in nedostopno. Predvsem razumevanje malicioznega uma, ki stoji za vsem in ki očitno vse počne bolj iz zdlgočasnosti kot zaradi maščevanja ali gmotne koristi; ali ni to nekako v nasprotju s splošnim stanjem v družbi, na eni strani z narodno sprtostjo kot projektom, z njegovimi bratomornimi koreninami in plodovi, na drugi pa s podivjanim pridobitništvom, ki je že naplavilo nov, na tovarišijski privatizaciji pa na (uličnem in tistem bolj sofisticiranem) kriminalu sloneč družbeni sloj, znotraj katerega se dogaja svašta - predvsem pa seveda svojo pozicijo ohranja z istimi metodami, kot si jo je pridobil, s kriminalom, torej. Nočem reči tega, da je trda kriminalka s streljanjem, ugrabitvami, najetimi pretepači, izsiljevanjem in podobnim žanr, v katerega je edino mogoče zajeti današnji tukaj in zdaj, hočem le poudariti, čemu se je Novakova v imenu tradicionalnejše detektivke hote izognila.

Čeprav je seveda res, da je ob osumljenki ravno oseba, ki jo že kmalu na začetku ujamemo hladno in ležečo pod posteljo, s svojo neujemljivostjo in nejasnostjo, ki ji šele omogoča kar najširši razpon raznih zapletenosti z morebitnimi osumljenci, najbolj živa literarna oseba; s svojo vsesplošno pofukljivostjo, uspešnostjo, prisvajanjem tujega in sploh pa daje vpogled v nižjo (japijevsko) kasto. Večji problem pa je z Rebeko; njeno židovstvo, pa šale o funtu mesa, kljub temu da ni "ne Sherlock ne Shylock", kažejo, da gre za veliko bolj literaren konstrukt - ali morda za citat še enega osamelca v žanru, Aarona Kronskega, le da je pri njem židovstvo samo še ena v nizu prisposodob za večno tavanje, izločenost, marginalnost, brezdomovinskost.

Cimre so torej povsem berljivo in zabavno branje, s stališča zakonitosti žanra bolj čiste in dosti boljše od *Umora v teritorialnih vodah*, še vedno pa v tisti liniji domačega pisanja še ne polno uveljavljenih žanrov, ki najprej potujejo, model ironično preigravajo in parodirajo, ne da bi (že) obstajali njegova tradicija oziroma usidranost v literaturo.

Gašper Malej
Shit happens

Mohor Hudej: MUMPS V ZRELIH LETIH
 Cankarjeva založba, Ljubljana 1995

Treba bo priznati: na literarno sceno vse bolj izrazito stopajo mladi avtorji, ki jih kronološko ne moremo več povezovati s t. i. generacijo šestdesetih. Glede te lahko dovolj zanesljivo trdimo, da se je njeno pisanje na globalni, duhovnozgodovinski ravni utemeljevalo v postmoderni miselni paradigmi; če poenostavimo, je tu zlasti odločilno vlogo imelo spoznanje o koncu velikih zgodb, s katerim lahko povezujemo tudi željo po dehierarhizaciji, torej zblíževanju "elitne" ali "visoke" literature z bolj komunikativnimi, populističnimi žanri. O tem je bilo sicer že marsikaj (preveč?) napisano in povedano, zato naj se v pričujoči oceni zadovoljim z ugotovitvijo, da se bo morala tudi kritiška refleksija ob (sčasoma) vse večji poplavi prvencev piscev, rojenih približno do prve polovice sedemdesetih let, zopet neposredno soočiti z načelnim vprašanjem: kako (in zakaj) sploh pisati literaturo na prelomu tisočletja? Napovedali bi lahko, da bo kmalu vedno več znamenj (za zdaj naj opozorim zgolj na nedavno številko mariborskih *Dialogov* /5-6/, ki bo obveljala kot prva izrazitejša, skupinska predstavitev pesnikov in prozaistov nove generacije) pričalo o tem, da se bodo (zlasti v prozi) zgodili pomembnejši premiki, ki jih ne bo več mogoče ustrezno vkalupiti v kriterije in kategorije, s katerimi je bila doslej (dovolj natančno) interpretirana postmodernistična literatura. Pričakovati je, da bodo na pomemben del nastajajoče proze leteli očitki v smislu pretirane hermetičnosti, manierističnosti, pretencioznosti in premajhne "eksistencialne prizadetosti"

(kar koli naj bi to že pomenilo): a seveda je dandanes še veliko pre-zgodaj, da bi lahko sodili o njihovi (ne)upravičenosti in tako znova pomagali razpirati prostor, v katerem se bo artikulirala literatura pri-hodnosti; upamo si trditi, da na izrazito individualen, v resnici avtorsko zavezujoč način, ki bo daleč od igrive lahkotnosti postmoderne citatoma-nije na vseh ravneh in področjih umetnosti in kulture.

Toliko na načelni ravni: pri sestopu v konkretnost se moramo pač zadovoljiti s tem, kar nam ponuja dvaindvajset kratkih proz, zbranih v prvencu Mohorja Hudeja *Mumps v zrelih letih*. Že na prvi pogled je očitno, da ob njem le stežka govorimo o prelomnih dejanjih; ravno nas-protno, bistvena značilnost teh malih zgodb je ravno nepretencioznost in (z njo povezana) berljivost. To naj bi ustrezalo tako idealu (povprečnega) bralca kot tudi idealu nekaterih kritikov iz generacije šestdesetih: namreč teksti, ki omogočajo dovolj lahkotno, nonšalantno spreletavanje skozi strani, brez globokoumnih (rekli bi: patetičnih) poant in ki so usmerjeni k doslednemu izpisovanju drobnih, intimističnih eksistencialij (običajna čustva in drobne frustracije, konflikti, ki izvirajo iz nezmožnosti komu-nikacije), s katerimi se zlahka identificiramo, v skopem, hote verističnem slogu, ki mu marsikdaj pripisujejo svojevrstno poetičnost. Tu skorajda ne moremo mimo Raymonda Carverja, ki je s svojimi kratkimi zgodbami povzročil, da se je v literarni kritiki začelo govoriti o minimalizmu. Ravno minimalizem je tista kategorija, s katero lahko (morda še celo preveč natančno) zajamemo literarnost Hudejevih proz; v tematskem smi-slu je zanje prejkone značilno skrajno osredotočanje na "neestetske" frag-mente vsakdanjosti (od mladostnih iger in pleskanja sten v stanovanju do prodaje hiše in honorarnih služb), ki jih pripovedovalec, ne da bi to posebej prikrival ali literarno olepševal (njegov besedni slog zvesto odslilkava ničevost in klišejskost vsakdanjih pogovorov), večinoma črpa neposredno iz avtobiografske izkušnje, kar se menda sklada tudi z načeli, ki jih propagirajo (ameriške) šole kreativnega pisanja. Prav v strukturi pripovedovalca se skriva tista *differentia specifica*, ki Hudeja ločuje (a še vedno ne dovolj) od Carverja: pri tem se usode "malih ljudi", na prvi pogled preveč nepomembne, da bi postale zgodbe, izpisujejo skozi optiko neprizadetega in na videz hladno distanciranega tretjeosebника, Hudej (pripovedovalec se na nekaj mestih legitimira tudi z avtorjevim osebnim imenom) pa dokaj dosledno vztraja pri prvi osebi. Lahko bi rekli, da se avtorski pripovedovalec tega "niza sličic iz družinskega albuma" (Matej

Bogataj) v zamejenih koordinatah svojega bivanjskega okolja počuti utešnjeno in izločeno, vendar je njegov položaj pravzaprav paradoksalen. Po eni strani lahko pri njem opazimo izrazito neprilagojenost, ki se marsikdaj izraža v fingiranju nekakšne večvrednostne poze (ta mu na primer v zgodbi *Nori* omogoča "dramatično" sklepno poanto: "Ti ljudje so nori."), obenem pa se zdi več kot očitno, da kljub ciničnemu (nekako v smislu maksime, s katero je naslovljena pričujoča ocena) poudarjanju svoje drugačnosti Hudejev pripovedovalec (morda zaradi vrojene indolentnosti?) pač ne zmore in si pravzaprav niti ne želi docela izstopiti iz svojega sveta izčrpanih življenjskih možnosti, to pa preprosto zato, ker edino iz njega lahko črpa snov za besedno ustvarjanje. Vse to seveda lahko brez težav sprejmemo, saj je minimalistično pisanje prejkone legitim izraz postmoderne miselnosti, in Hudejevi pisavi tudi pripišemo neko mero duhovitosti in spretnosti (na primer v domiselni prozi *Nasvet*, ki gotovo lahko velja za vrhunec te knjige): vendar se ob tem seveda ne moremo izogniti nekaterim pomislekom, ki so jih dosedanji kritiški panegiriki (pisalo se je celo o nekakšni antologijski vrednosti!) *Mumpsa v zrelih letih* preprosto spregledali. Tisto, kar obupno pogrešam v teh zgodbah, je ravno želja po miselnem preseganju, videnju onkraj koprene površinskih odnosov, dejstev in besed; zdi se namreč, da skozi njihovo teksturo preseva izključno tista dimenzija resničnosti, ki ustreza "sploščeni" perspektivi pripovedovalčevega "minimalnega jaza", kar gotovo ne pripomore k estetski večplastnosti besedil. Kot da za ljudi dandanes več ne bi obstajali globina čustev in misli ali moč domišljije in sanjanja ...

Rečeno z nekoliko bolj prizemljenimi besedami: Hudej je v svojih malih zgodbah najverjetneje dosegel skrajno točko, s katere običajno peljeta dve poti: neskončno variiranje istih tem in motivov ali radikalen preobrat (ki pa ga, resnici na ljubo, pogosto ne zmorejo niti velika pisateljska imena) v smislu pogumnega odkrivanja novih, skrivnostnih in neraziskanih pokrajin jezika in smisla. Ob tem naj še dodam, da se ne morem izogniti misli, da je za Hudeja Carver približno isto, kar je bil (če zelo poenostavim) Borges za Bratoža in Šušulica. Včasih, ko so bili še neobremenjeni s postmodernistično maniro povzemanja, citiranja, pastiša itd., bi temu rekli epigonstvo. Danes ima pač vsakdo pravico do svoje resnice.

ROBNI ZAPISI

Joseph Bédier: ROMAN O TRISTANU IN IZOLDI. Prevedel in opombe napisal Janez Negro, spremno besedo napisal Andrej Capuder. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1995 (Zbirka Klasiki Kondorja; 8). V 12. in 13. stoletju so prek Provanse prihajali in bogatili francosko duhovno ozračje ne le keltski, latinski in krščanski, temveč tudi arabsko-španski vplivi, svoje pa je v razcvetajočo se južnjaško kulturo nedvomno prispevala katarska herezija z idealom čistosti, askeze, popolne poduhovljenosti, ki pomeni pomembno komponento vitezovega oziroma trubadurjevega odnosa do "dame" njegovega srca. Prav ta komponenta rituala dvorske ljubezni (ki jo Capuder dojema kot realnost in ne kot konvencijo – le kaj bi rekli neohistoristi?!) omogoča konfliktno vzlišče v bretonsko-keltski legendi o Tristanu in Izoldi. Rajnki francoski medievalist Bédier je fabulo in duhovno atmosfero njenih številnih verzij spojil v enovito, v svoji dogodkovni razpršenosti sklenjeno pripoved o nečaku kralja Marka, Tristanu, ki svojemu zavetniku iz Cornwalla pelje nevesto, a se zaradi čarobnega napoja, ki je sicer čakal na kraljevo poročno noč, nepotešljivo, nesmrtno (in neprostovoljno) zaljubi v ženo drugega – in narobe. Nemirna in strahu polna ljubezen, ki brez dvoma krši ideal poduhovljenosti, čeprav mu popolnoma ne oporeka, se izteče s tragično kaznijo ... V odlični spremni besedi Capuder resnicoljubno zapiše, da sta na Bédierovo sintezo legendarnega gradiva vplivala patetika in pesimizem fin de siècle, priznava pa mu estetsko selekcijo. Obenem skrbno zariše širši (duhovno)zgodovinski kontekst viteškega romana, to precizno literarnozgodovinsko obravnavo pa nekoliko disonančno dopolni z navezovanjem omenjene viteške teme na Kierkegaardovo *Razpravo o obupu*, ki je pravzaprav že samostojen esej(ček). (Vanesa Matajč)

Winston Churchill: VELIKE BITKE DRUGE SVETOVNE VOJNE. Izbral Giordano Bruno Guerri. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1995. V letih 1948-1953 se znameniti angleški premier ni sproščal le s slikarsko dejavnostjo, temveč je svoje politične izkušnje zapisal v obsežno knjigo (oziroma šesterico knjig) in ta mu je leta triinpetdeset prinesla Nobelovo nagrado za literaturo. (To je dokaz več, da gre pri tej vrsti nagrad za politično odlikovanje!) V resnici pa zbrana besedila niso preživela le zaradi avtorjeve politične slave, saj je Churchill svoj položaj očividca in kreatorja mračnih dogodkov združil z držo zglednega historiografa. Res bi njegovemu delu težko pripisovali literarne kvalitete – njegov slog je suhoparen, faktografski, shematizirajoč – vsebinska plat besedil pa vendarle odlično dopolnjuje razne druge zgodovinske preglede druge svetovne vojne; predvsem zato, ker prinaša tudi subjektivne "diplomatske" poglede na politično-vojaške aktivnosti in ker opisuje – v marsičem odločilno – angleško strateško in taktično dejavnost v tem obdobju. Izbrani odlomki, zbrani v slovenskem prevodu, nam dajo to nekoliko okusiti, imajo pa svojo pomanjkljivost: izbral jih je namreč italijanski urednik za italijansko bralstvo, tako da enaintrideset odstotkov prevedenih "velikih bitk" zadeva bitke v Italiji. Izpuščene pa so tiste, ki so po konsenzu odločilno vplivale na razplet druge svetovne vojne (Pearl Harbour, boji na Pacifiku, sklepni spopadi za Berlin ...). Sicer zanimiva knjiga torej ne more skriti svoje (na nacionalno recepcijo naravnane) komercialne narave. (Vasja Linzner)

Marcel Beyer: FLUGHUNDE. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1995. Drugi roman Marcela Beyerja (prvega z naslovom *Menschenfleisch* je izdal leta 1991) je eden izmed najboljših poskusov književne obdelave strahot nacistične Nemčije. Zdi se, da je Beyer v omejenem romanu dosegel ravno pravišnje razmerje med fikcijo in realnostjo in da mu je uspelo ustvariti poetično resničnost, ki noče obsojati ali moralizirati, tako da je še toliko pretresljivejša. S Hitlerjevimi zadnjimi dnevi v berlinskem bunkerju so se ukvarjali številni zgodovinarji (A. Bullock, F. Meyer) in veliko dejstev je prevzel Beyer tudi v svoj roman, čeprav se Hitler v njem neposredno nikdar ne pojavi (je pa zato toliko bolj navzoč; podobno kot Smoletova Antigona). Svojo romaneskno zgodbo pripoveduje Beyer z dvema glasovoma. Najprej je tu tridesetletni akustik Hermann Karnau, znanstvenik in strokovnjak, ki za Goebbelsa

pripravlja ozvočenje in nastope. Ta glasovni fetišist se iz sprva običajnega in nevtralnega uslužbenca nacističnega režima vse bolj spreminja v zver, ki hoče sistematično raziskati ves register človeškega glasu in izdelati glasovni atlas. Njegovo eksperimentiranje zato hitro preide v mučenje živega telesa, da bi zajel ves razpon od kričanja, hropenja in stokanja do ihtenja. Drugi glas v Beyerjevem romanu je najstarejša Gobbelsova hči Helga – na začetku vojne je stara osem let – ta skuša z neobremenjenostjo in otroško iskrenostjo slediti vojnim dogodkom in seveda ne more vedeti, kaj se v resnici dogaja, nazadnje pa tragično premine, ko mati vseh šest otrok zastrupi. Njihovo ječanje, stokanje in ihtenje na skrivaj posname Karnau ... Beyerju je z romanom *Flughunde* (to so neke vrste netopirji; za Karnaua že od otroških let simbolizirajo svet, ki se lahko ubrani tujih glasov) uspelo z odlično metaforiko zajeti vso grozljivost Tretjega rajha ter zločinskost nacističnega režima. Pretresljiva knjiga, napisana z občudovanja vredno popolnostjo, če pomislimo, da je Beyerju komaj trideset let. (Slavo Šerc)

Ivan Črnič: POSVEČUJOČI ŽAREK. Apokalipsa, Ljubljana 1995. Nova pesniška zbirka Ivana Črniča odpira polje transrefleksije kontemplativne zavesti o "ognjenem praznovanju", kot pesnik naslovi eno svojih pesmi. Iz nje citiramo prvo kitico: "Pojdi v ogenj, pojdi na grmado! / Vsuj zlato k sezutim nogam! / Jaz sem že. Sem že obsodil / bitja kot kobilice, kobilicje pritlikavce. / Zdaj sem besneča harmonika. / Zdaj sem harmonično cvrtje." Tu je jasno podana problematika Črničevega istovetenja s subjektivnim nihilizmom, ki se spodnika racionalnemu utemeljevanju sveta in s tem pripadajočemu logosu transcendiranja vseobčega sentimenta, zato uporablja podmeno, ki se naseli v lirični zazrtosti v ponotranjeno doživljanje kristalizirane jasnosti temeljnega kamna modrosti; namreč, kako utemeljiti alkimistično pozicijo spremembe materije v duha. Praktično povedano: transsubstanciacija kovine (železa) v ogenj (zlato) je tradicija ezoterične miselnosti, ki je skušala svoja načela predstaviti na podlagi ritualnega prečiščenja materialne navzočnosti stvari v duha, torej v samo bistvo racionalne zaznave sveta. Koliko to malikovanje Črniču uspeva, je razvidno že iz trivrstičnice v pesmi *Čarovnica*, kjer eksemplarično utemelji zanikovanje magične svetosti sveta, in nato v pesmi *Posvečujoči žarek*: "Magijski ritual! Vsrkavanje nespremenljivega ali vznemirjanje krone?" Kot da bi

se Črnič naučil podrediti lirsko refleksijo na novo nastalim spremembam življenjskega cikla, kjer ne manjka "hermafroditov", "Luciferja" (nekje se identificira s to posebljenostjo zle kozmične transplantacije svetopisemskega arhetipa), "obglavljenih teles", "ritualnega petja" in drugih transsubstancij subjektivnega izmikanja jazu in njegovim vrednotam, dasiravno lahko rečemo, da vse te evocirane metaetične komunikativne eksemplaričnosti na bralca, ki se prvič spoprijema s Črničovo evokativno verzifikacijo besedne sporočilnosti umetniškega snovanja poezije, učinkujejo zastrašujoče. (Rade Krstič)

Jean Genet: ČUDEŽ VRTNICE. Prevedel Brane Mozetič. Založba Aleph, Ljubljana 1995. Pred nami je roman, ki ni samo globoko intimno pričevanje enega najnemirnejših duhov in enfants terribles francoske literature tega stoletja, igralca in mučenika – kot ga je imenoval Sartre –, ki je svoj poklic vlomilca, preganjanca, zavrženca, outsiderja in ljubimca izvržene lepote jemal prekletost – torej z vsakim trenutkom svojega življenja – zares. To je knjiga čiste, čeprav grobe (v svoji odprtosti senzibilne) očaranosti, polna proustovskega aristokratizma sloga in notranjih asociacij, ki učinkujejo čudežno srhljivo iz kontrasta med poezijo notranjih podob in zunanjim svetom vulgarnosti in krutosti francoskih zaporov in mladinskih kazenskih zavodov, iz katerega le-te črpajo svojo bogato in maksimalno intenzivno (doživeto) energijo. Ta knjiga, ki se zanesljivo giblje v svetu, ki je nam – ljudem na svobodi – etično in estetsko tuj (pa zato nič manj silno vezan na kodeks moralnih odnosov in trdno strukturiran v močno niansiran hierarhični družbeni sistem), čeprav nas nekako – kot tisto najskrivnejše in najbolj grešno globoko v nas samih – opredeljuje, je tudi slavospev ljubezni, ki kljub svoji – družbeno odrinjeni – homoseksualni naravi – ali pa prav zaradi nje – presega vse zunanje označbe in se tako pokaže v vsej svoji niansirani popolnosti in čarobni svetlobi, ki jo izžareva iz svojih mračnih prostorov. Ta knjiga, ki spretno spleta lepoto sanj in krutost resničnosti, "brez katere ne bi bilo lepote", v črno čipko ali v "resn/o/ fantazij/o/, trezn/o/ fantazij/o/ ... ki vodi prizore, ki iz mojih oči odteka v resnično, fizično udeležbo pri čudežih," – ko govori o (kazenski) koloniji "v samem cvetočem srcu Francije" in je zato ta čudež vrtnice – in zato gleda svet z drugačnimi očmi ..., vstaja pred nami kot biser prenapete in strastne umetnosti (življenja), ki (pa vendarle) izgoreva sama v sebi, mi pa se lahko samo čudimo njenemu obstoju – obstoju te čudežne vrtnice. (Vid Sagadin)

Josef Haslinger: OPERNBALL. Roman. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1995. Leta 1955 rojeni promovirani germanist Josef Haslinger je doslej vzbudil pozornost z novelo *Der Tod des Kleinhäuslers Ignaz Hajek* (1985), prav tako pa se je uveljavil s politično esejistiko *Das Elend Amerikas. Elf Versuche über das gelobte Land* (1992) in knjigo *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich* (1995). *Opernball* je njegov prvi roman, z njim pa je dosegel nezaslišan uspeh, saj so filmske pravice za morebitno snemanje že prodane (v Ameriko). Delo je nastajalo več let, večinoma ga je pisal s štipendijo International Writing Program v Iowi. Tudi sicer je bil žanr, po katerem je posegel Haslinger, doslej bolj anglosaška domena. Avtor mi je v pogovoru o knjigi tudi zaupal, da je neposreden motiv (in idejo) za roman prevzel od Roberta Cooverja in njegovega Javnega sežiganja (*The Public Burning*, 1977). Glavna oseba romana Kurt Fraser poizveduje in odkriva ozadje terorističnega napada, saj je med žrtvami tudi njegov sin Fred. Z zanimivo pripovedno perspektivo skuša Haslinger razkriti, kako mislijo in občutijo ljudje, ki so pripravljeni povzročiti toliko gorja, in zakaj pride do takšnih brutalnosti. Opisuje, skratka, stanje, v katerem postane terorizem cilj, ne samo sredstvo. Zaradi nekaterih dogodkov v Avstriji in na Japonskem je bilo slišati glasove, ki so knjigi (in Haslingerju) očitali, da je privedel teroriste na podobne ideje, in delo označili za nevarno. Medtem so sicer že umolknili, saj so se takšne obsodbe izkazale za absurdne. (Slavo Šerc)

Marko Kremžar: SIVI DNEVI. Mohorjeva družba, Celje 1995. Čeprav je kulturni pretok med matično Slovenijo in "Slovenijo v svetu" že nekaj let prost ideološko-političnih jezov, se zdi, da se z izseljensko ustvarjalnostjo še vedno srečujemo bolj naključno; z njenim predstavljanjem pri nas se namreč ukvarjajo redki zanesenjaki, mi pa smo v celoti prepuščeni njihovem (umetniškemu) okusu oziroma merilom izbire. Bele lise v narodovi kulturni zgodovini se zato polnijo zdaj z bolj, zdaj z manj "srečno roko". Zamujeno, vsaj v literaturi, pogosto "dohitevamo" s ponatiskovanjem dolgo zamolčevanih piscev; s tem sicer popravljamo krivice, ne spremljamo pa živega ustvarjanja. Med besedila, ki dopolnjujejo seznam slovenske zdomske literature in jih ne bi smeli spregledati pri njenem ustreznem vrednotenju, sodi tudi prozna zbirka Marka Kremžarja *Sivi dnevi*. Dr. Marko Kremžar (roj. leta 1928) je eden najvidnejših političnih in kulturnih delavcev slovenske skupnosti v Buenos Airesu.

Pred dvema letoma je pri nas izšlo njegovo delo o "krvavi revoluciji", "osebnem spreobrnjenju" in "prizadevanju k dobremu" z naslovom *Prevrat in spreobrnjenje*, z imenovano zbirko – v Argentini je izšla že leta 1962 – pa se slovenskemu bralcu odpira tudi njegov mladostni literarni svet. "Junaki" enajstih črtic oziroma kratkih novel so bodisi partizani bodisi člani protikomunističnega odpora, ki se nenehno sprašujejo o doslednosti in predvsem (ne)moralnosti svojih dejanj. Njihovi značaji so nenavadno ostro začrtani. Pisatelj ne prizanaša nikomur, ki se je kakor koli pregrešil zoper sočloveka. Najzanimivejša se zdi novela *Zgodbe* z vloženi pripovedmi treh na smrt obsojenih jetnikov. Prva govori "o človeku, ki je pozabil na sovraštvo", druga "o človeku, ki je hotel najti srednjo pot" (to je glede na postavitev problema mogoče primerjati s Kocbekovo *Črno orhidejo*), zadnja pa "o človeku, ki se je obotavljal". Gre za tematsko zanimive pripovedi s pogosto nepredvidljivimi vsebinskimi zasuki. Marsikoga utegne presenetiti, da je tragično samospraševanje "junakov" o (ne)smiselnosti in etični utemeljenosti njihovih dejanj pod obnebjem krščanske vere ubesedeno v pisateljskem slogu, ki je v marsičem povsem primerljiv s sočasnim ustvarjanjem piscev v matični Sloveniji. (Mateja Komel Snoj)

Nada Matičič: POZNI ČAS LJUBEZNI. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1994. "Roman je napisan lirično, vendar brez sentimentalnosti, s pristnimi čustvi in utečenim proznim peresom." (Bi že moralo biti res, saj gre za avtoričin deseti roman.) O tej reklamni potezi neznanega hvalopevca in o temi, ki da je "še kako prisotna v življenju", bi se dalo reči marsikaj. Začenši od konca: glavna junakinja je Marjeta Sušnik, igralka, ki po upokojitvi ne ve, kam bi sama s sabo, na srečo pa se po usodnem zlomu noge tu znajde zdravnik Matej in z njim ljubezen, ki ji bo pomagala do samospoznanja in osmislitve njene življenjske jeseni. Tema je predstavljena banalno, kakor v samem romanu, čeprav bi se dalo iz nje iztisniti mnogo več kot zgolj jadikovanje in tarnanje nad odcvetelo lepoto in odvečnimi kilogrami, ki se iz začetka romana kar ne more premakniti v dogajanje in ki ga tudi prisiljeni humor ali ironičnost ne moreta rešiti. Glede sentimentalnosti in liričnosti: zadnji del romana po večini sestavljajo pisma (po besedah avtorice nočejo biti "onjeginska"), ki niso ravno maratonsko daleč od modernega Wertherja, le da jim manjka duhovno-filozofska podlaga. Za spomine iz otroštva ne moremo trditi, da

so ravno solzavi, vendar bralca nekako napeljujejo, da v njih išče neko moralno poanto. Pri utrinkih z izletov po prelepi slovenski deželi ugotovimo, da se avtoričini opisi narave še zdaleč ne približajo kakemu Kosmaču ali Prežihu. Iz (vremenskih) pojavov v naravi, ki naj bi simbolično nakazovali vzvišenost ljubezenske zgodbe, spleta pretirane podobe, ki se zdijo prehoteno poetične. Avtorica skuša prepričati, da je ljubezen v poznejših življenjskih obdobjih tista prava, očiščena vsega telesnega in zmožna le darovanja drugemu, in vendar kar sama destruiira to iluzijo, saj: "Kako naj skrije(m) kri, ki jo (me) izdaja? Kako naj ukroti(m) telo, kadar odpoveduje pokoro?" "In da se da živeti samo od spominov na ljubezen ... to morda vedo le starejši." (Jožica Štendler)

Aleksander Peršolja: BACCHUS V GRMOVJU. Žbrinca, Sežana 1994. Že takoj na začetku lahko rečemo, da gre za žlahtno poezijo, ki odpira zrelo in sintetično formo raziskovalca verzifikacijskega sistema. Raven, s katero pesnik operira, ni vsakdanje zapisovanje besed, ampak jo v okvir umetnosti postavlja lirski subjekt, ki spoznanja in miselne forme oblikuje s pridihom meditativne prakse. Tako se pesniška struktura izkaže za presenetljivo, a toliko bolj natančno izpostavljeno zrenje v elementarne značilnosti tistega "tu" in izpovedanega "tam", to pa nas sprva preseneti, saj je pesnik v domala vseh protislovjih odgovoril na temeljna vprašanja o bivanjski stiski in emocionalnem hladu, za katera ni vzporednic in nikakršnih insinuacij, še več, teženj po doumevanju nemogočega. Peršolja namreč ve, do kod ga bo ponesla tista skrivnostna formula, ki iztrži iz njegove spekulativne dinamike razosebljeni smisel. Veliko več je namreč apologetske naravnosti kot pa deziluzije in s tem pridobljene entitete, o kateri nam pesnik pove, da se še tako tiha skrajnost, kot je lahko spomin, "spominja / v naslednji spomin". Ravno zato se eksistencialno razmerje med objektom in subjektom sprevrže v "realno prisposodbo", kot je na ovitku zbirke *Sanjsko mesto* zapisal Veno Taufer. *Bacchus v grmovju* pa je vendarle različen, saj pri lirskem subjektu opazimo ravnotežje, ki se po splošnem načinu reprezentacije opira na izpoved(a)ni akt literarne reference, ki z razkošno divergenco pojmov in stvari komunicira elegantno in sproščeno. Čisto preprosto: pesem pesnika vznemiri, in še preden jo zapiše, jo ima, ali ujeto ali vpeto. Kljub vsemu se ohranja tisti metafizični premik, ki pesniku omogoča bolj vehementno osnovo za izražanje neujemljive note življenjske

resnice in smisla. (Rade Krstič)

50 ZLATIH ZRNC (spisi slovenskih osnovnošolcev). Izbrala Darja Lavrenčič, spremno besedo napisala Milena Blažič. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1995. Petdesetletnica MK je porodila odlično idejo za natečaj osnovnošolskih "ustvarjalnih spisov" in njen rezultat je knjiga "zlatih zrnč", ki so v svoji izvirnosti neobremenjene domišljije zagotovo miniaturne mojstrovine glede na starost pišočih (od 9 do 14 let). Zbirki daje posebno težo spremna beseda s sistematsko razčlemba razvojnih in literarnih značilnosti otroških besedil, kjer avtorica razmišlja o njihovi "elementarni umetniški vrednosti", o literarnem razvoju in literarni vzgoji osnovnošolcev, obravnava posnemanje in na kratko analizira vsebinski vidik, besedni zaklad, kompozicijo ter ozadje oziroma vplive, vire ustvarjalne domišljije najmlajših piscev. Izbrani naslovi imajo v medsebojni različnosti veliko skupnih potez, predvsem izjemno bujno domišljijo, ki hlasta za besedami, s katerimi bi se lahko izrazila. Razumljivo je, da so razločno opazni nešteti vplivi knjig, ki jih pisci uporabljajo v svojem slogovno, vsebinsko in tematsko nezavezujočem pisalnem svetovju. Mnogi se že gibljejo v prostoru nastajajoče umetniškosti in družijo jih misel Alenke Koželj: "Vsi smo velika knjiga človeštva. Vsak od nas je del teme, vsakdo je žarek, ki se trudi biti močan, da bi temo naredil svetlejšo." Specifična občutljivost, ki jo izražajo ta besedila, v ozadju kaže tudi na problematičnost šolskega "vzgajanja", zapleteno prehajanje človeka iz življenja otroške domišljije v nevarni svet odraslih, prekipelajoča energija njihove fantazije pa izraža vojno napoved ustaljenim pravilom družbe. (Ivan Dobnik)

Ruth Rendell: STRAH PRED NASLIKANIM VRAGOM. Prevedla Majda Kompare, Mladinska knjiga 1995. Ena tradicionalnejših štorij nemara najboljše angleške avtorice kriminalk današnjih dni ali pa se tradicionalna le *zdi*, ker je za angleško kriminalko (in navsezadnje tudi za Rendellovo) postavljena v tako stereotipno okolje: na podeželje, po katerem vselej mrgoli nenavadnih značajev, sposobnih umora in drugih nečednosti. Na podeželju je pač lažje imeti fantazmo, ki ji sledimo kamor koli, pa čeprav v zločin, kot v urbanem okolju, kjer zanjo v boju za obstanek ni časa ali pa njeno stvarjenje prepustimo klišejskemu prijemu množičnih občil. Delo, ki ljubiteljev žanra ne bo razočaralo, drugih pa ne

pritegnilo tako, kot bi nemara zmogla vsaj *Sodba v kamnu* iste avtorice. (Andrej Blatnik)

Katarina Šalamun-Biedrzycka: UMETNIŠKI VZPON ALOJZA REBULE (Ob pisateljevi sedemdesetletnici). Založba Lipa, Koper 1995. Prikaz Rebulove umetniške rasti predvsem prek postaj njegovih leposlovnih besedil obsega obdobje od štiridesetih do šestdesetih let (našega stoletja). Prelomnice v njegovem ustvarjanju so tesno povezane s problemi, ki so zaposlovali Rebulo kot umetnika in kot človeka ter postali obsesivne teme njegovih del: najprej zamejstvo, nato pa medsebojno prepleteni eshatološki problemi, kot so strah pred smrtjo (minljivostjo), iskanje religioznosti, alienacija in antropocentrizem. Avtorica Rebulov razvoj odkriva kot prehod od neantropocentrizma v petdesetih (npr. *Vinograd rimske cesarice*, 1954) do vse večjega kompleksa narcisoidnosti (prelomnica v šestdesetih). Prav ta neantropocentrična drža je po njenem mnenju znanilec prihodnjih poskusov premagovanja alienacije človekovega Jaza prek njegovega vključevanja v nekaj zunaj sebe. Pozneje občutek odtujenosti pri Rebuli vse bolj narašča (npr. *Senčni ples*, 1960), s stvarstvom nepovezani Jaz utrjuje krog zakletosti človeka samega vase in s tem prevlado razuma. Zaradi nemožnosti prehajanja v nekaj zunaj sebe, "sozvenenje /stik/ z energijo sveta" ni mogoče. Zato kljub nenehni težnji po religiozni zvezi z vsem, kar obstaja, Rebulova dela po sedemdesetem letu (radijske igre, dnevniki, zgodovinsko-biografska dela – celo zgodovinski roman *V Sibilinem vetru*, 1968) postajajo umetniško manj kvalitetna, saj temeljijo predvsem na razumu ("iz razuma pa v umetnosti ne more nič velikega nastati"). Kriterij umetniškega zorenja oziroma vrednosti posameznih del je za avtorico torej uspešnost "inkarnacije", s katero pisatelju v besedilu uspe prepričljivo izstopiti iz sebe in vstopiti v nekaj ali nekoga Drugega. Literarna sredstva, s katerimi avtorica ob številnih citatih razkriva to "vživiljanje", so pripovedna perspektiva, tip pripovedovalca in polpremi govor, rezultati pa filmske sekvence, liričnost (predvsem v opisih narave) in živ jezik v dialogih (zlasti ko gre za jezik oseb, na katere je pisatelj izrazito čustveno navezan). (Jožica Štendler)

Mario Vargas Llosa: HVALNICA MAČEHI. Prevedel Miro Bajt. Prešernova družba, Ljubljana 1994 (Zbirka Za lahko noč). Avtor

Mest in psov, Zelene hiše in drugih literarnih umetnin se je tokrat lotil erotičnega romana, za vrhunske literarne dosežke vse prej kot udobnega žanra. Don Rigoberto, zavarovalniški upravitelj, ki se zaveda, da so kolektivni ideali vselej spodletele sanje, skuša preseči monotonost in nesmiselnost vsakdanjika v skritih užitkih zasebnosti. Na eni strani so tu večerni higienski obredi, ki se jim predaja z uživaško natančnostjo, na drugi strani pa posteljne vragolije s privlačno in pohotno soprogo Lukrecijo. A tu je še tretji junak, komaj dvanajstletni Foncho, ki svojo mačeho nadvse ljubi; kmalu se izkaže, da še bolj, kot bi to želel njegov oče. Tudi ona namreč ne ostane hladna in kmalu se psevdomaterinsko-sinovsko ljubkovanje prelevi v pravo, čeprav bizarno ljubimkanje, v nekakšen vrtimec nagonov, čistosti in greha, svetništva in umazanije. Sicer pa tudi Don Rigoberto niso bile tuje pregrehe erotične fantazije, nasprotno, bile so temelj in podžigalec njegovega spolnega življenja z Lukrecijo (temeljno fabulo namreč vseskozi prekinjajo na mitoloških motivih grajene seksualne sanjarije, o katerih sanjalcu ne moremo dvomiti). A ko se te mikavne podobe utelesijo, materializirajo in posežejo v konstelacijo odnosov znotraj njegovega intimnega sveta – resnico izve iz sinovega "prostega spisa" – se mu "krasni samonikli nočni svet sanj in neprisiljenih želja, ki ga je s tolikšno vnemo postavil pokonci, začenja razblinjati kot milni mehurček." Če je prej "ljubil nemogoče", dokler je zanj seveda bilo nemogoče, zdaj hipoma spozna svojo sebičnost in ranljivost; njegov mladi zakon razpade, sam pa postane spreobrnjen po-božnjakar. Njegova zadnja sanjska epizoda, ki jo bralci skrivaj opazujemo, ni več perverzno erotična, ampak gre za Marijino brezmadežno srečanje z božjim odposlancem. *Hvalnica mačehi* je skratka izvrstno izpisan minierotičen roman, ki je igrivo in morda tudi žgečkljivo branje za lahko noč, ob tem pa tudi prenikavo in polemično besedilo znotraj svojega žanra, saj zabrisuje in hkrati še jasneje zarisuje premakljive meje med sanjami in resničnostjo, in to na človeško najboljčutljivejši točki: v seksualnih fantazijah in njihovih dejanskih uresničitvah. (Mitja Čander)

Robert James Waller: MOSTOVI MADISONA. Prevedla Maja Lavrač, Mladinska knjiga 1995. *Mostovi Madisona* so najbolj prodajana leposlovna knjiga v Ameriki v zadnjih letih. Kako je mogoče, da je kdo prekosal stare mačke, kakršni so King, Crichton, Grisham, in da ga kar nekaj let ni moglo nič spraviti s prvega mesta prodajnih lestvic? (Resnici

na ljubo: niti njegova nova romana ne.) Na videz je formula za uspeh preprosta: Waller je spet uporabil žanr, dostopen sleherniku, namreč ljubezensko zgodbo, in sicer v taki zasedbi vlog, s katero se bralci in bralke najraje poistovetimo: moški je osamljeni klativitez, ženska pa zdolgočasena, sanjajoča gospodinja. No, takšnih štorij smo brali in slišali že neznosno veliko, Waller pa se je opogumil, da je ni zapakiral v običajno milnato besedičje, temveč si je drznil citirati klasično poezijo in se spustiti v tehnološke detajle fotoreporterstva. Res, tako je stvar postala prepričljivejša, že prav domačna, in tudi intelektualcu je omogočeno le s čisto majčkeno sramu reči, da je to dobra knjiga. *Mostovi Madisona* so še eden v nizu dokazov, da je besedje lahko še zmeraj močnejše od filma, še zlasti, če se film naslanja na pisani vir, hkrati pa najboljši dokaz, da je mogoče napisati uspešen populistični roman, ne da bi bilo treba žrtvovati kar koli literarnega dostojanstva. Spoznanje, ki bo prav kmalu moralo obiti tudi ustrezne slovenske avtorje. (Andrej Blatnik)

Franci Zagoričnik: SLOVENSKI GAMBIT. Založba Obzorja, Maribor 1994. Zagoričnikova pesniška veja ni stranski, podaljšani rokav tiste slovenske poezije, ki je pretresala z avantgardizmom – z njim je avtor sicer dejavno sodeloval (v zbornikih *Eva*, *Katalog*, *Pericarežeracirep*, *Katalog II*). Najmočnejši predstavnik slovenske konkretne poezije izvirno nadaljuje in razvija to, kar je začel z *Agamemnom* (1965), išoč rešitve v igrah in eksperimentih, povezanih z "modernimi" tokovi, velikokrat naslonjenih na meditacijo ali senzibilno filozofskost zunaj jezika ali na njegovem robu in s tem poezije par excellence. Nova zbirka nadaljuje tradicijo prejšnjih Zagoričnikovih knjig, vendar je poglobljeno in pomenljivo, tudi prek raziskave jezika, postavljena kot skrajnost glede na iskanje "harmonične – uravnotežene" pesmi, glede klasike besedne umetnosti. Z vztrajanjem v ekscentričnosti jezika, v pesniških permutacijah z nesporno kreativnostjo dosega posebno mesto v slovenski poeziji. Materiali, ki jih avtor uporablja v pesmih, so vzeti iz najrazličnejših civilizacijskih virov: od grške mitologije prek slovenske zgodovine do aluzij na ameriške vesoljske projekte. Problematičnost jezikovnega spremešavanja ne najde izhoda, zato se variiranja nadaljujejo. Zbirka je opremljena tudi z odličnimi "lirsko-panteističnimi" likovnimi prilogami Maksima Sedeja ml. (izbor iz ciklov *Cvetlični ljudje* in *Kozmično jajce*). (Ivan Dobnik)

LITERATURA

Mesečnik za književnost

November 1995, št. 53, letnik VII

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Uredniški odbor: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Milan Děkleva, Marko Juvan, Ženja Leiler, Vanesa Matajč, Lela B. Njatin, Darja Pavlič, Vid Sagadin, Vid Snoj, Jani Virk, Uroš Zupan

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/1, 61000 Ljubljana

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

Izdajatelj: Literarno-umetniško društvo Literatura, Gosposka 10/1, 61000 Ljubljana

Žiro račun: 50100-678-46647

Založnik: Založba Mihelač

Naročila in reklamacije: Založba Mihelač, Rožna dolina c. XV/18, 61000 Ljubljana; tel. 061/1234-829

Polletna naročnina: s prometnim davkom 1900 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 840 SIT

Grafična priprava: T@V, Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

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