

LITERATURA

POEZIJA

Ciril Bergles, Rade Krstič

PROZA

Dušan Merc, Polona Glavan

INTERVJU

Boris Paternu

REFLEKSIJA

Tomo Virk, Diana Koloini

PAUL BOWLES

Paul Bowles, Aleš Debeljak, Andrej Blatnik

HANS GEORG GADAMER

Samo Kutoš, Hans Georg Gadamer

ZADNJA IZMENA

Carmen Martín Gaité

JUDA HALEVI

Juda Halevi, Gorazd Kocijančič

KRITIKA

D. Jančar / A. Čar /

A. Debeljak / J. Vrečko

ROBNI ZAPISI

JULIJ-AVGUST 1997

73-74



Poezija

- 1 Ciril Bergles: *Psalmi*
 8 Rade Krstič: *Pesmi*

Proza

- 12 Dušan Merc: *Sarkofag*
 23 Polona Glavan: *Junij*

Intervju

- 34 Boris Paternu: *Resnični vrhovi slovenske književnosti so pognali iz herezije*

Refleksija

- 50 Tomo Virk: *Postmodernistični roman in magični realizem III*
 70 Diana Koloini: *Vračanje k Črtomiru*

Paul Bowles

- 92 Paul Bowles: *Oko*
 101 Paul Bowles: *Zavetje neba*
 108 Paul Bowles: *Samotni krst*
 121 Aleš Debeljak: *Retorika prostora v prozi Paula Bowlesa*
 142 Andrej Blatnik: *Nebo nad puščavo: hrepenenje in hlad*

Hans Georg Gadamer

- 150 Samo Kutoš: *Uvod v Gadamerjevo filozofsko hermenevtiko*
 176 Hans Georg Gadamer: *Resnica in metoda*

Zadnja izmena

- 196 Carmen Martín Gaité: *Spremenljiva oblačnost*

Juda Halevi

- 215 Juda Halevi: *Pesmi*
 222 Gorazd Kocijančič: *Poezija Jude Halevija*

Kritika

- 232 Matej Bogataj (D. Jančar: *Halštat*) / Vanesa Matajč (A. Čar: *Igra angelov in netopirjev*) / Darja Pavlič (A. Debeljak: *Mesto in otrok*) / Ignacija Fridl (J. Vrečko: *Atiška tragedija*)

Robni zapisi

- 247 Cardenal / Christie / Čamdžić / Gatnik / Ginsberg / Marías / Rendell / Rozman / Sepulveda / Vattimo

POEZIJA

Ciril Bergles

Psalmi

PSALM 1

Naj se rešujem v besedi, Gospod.
 Misel ne more ostati v gnezdu molka.
 Zadržana se spreminja v bolečino,
 ki hoče v rano.

Rije po usodi,
 Lovi svoj mračni plen.

Beseda, izgovorjena v nemirnem zraku,
 je čista in lepa, tudi takrat ko je temna
 in naznanja prihodnjo grozo.

Lepa je, ker je prosojna
 kot pihljaj vetra.
 In je neulovljiva
 v tem bežnem svetu.

Nagovarjaš me, Gospod, ob najtišji uri,
 ko so okna neba na stežaj odprta.

Govoriš mi v mehkih sapah,
kot govori mati otroku,
ko pije iz njenih prsi sladko mleko.

Govoriš mi besede
Vere in Ljubezni,
ki rešujejo žalost,
zadržijo trenutek
med dvema zgodbama,
ustnice v poljubu,
drevo v pomladnem zelenju,
otroka, ki teče za metuljem,
mladeniča, ki hiti za deklico,
da bi ji dal prvi poljub.

Moja beseda je Tvoja beseda.
Pustiš mi, da jo govori moj jezik.
Da jo piše moja slabotna roka.
In gre med ljudi,
tiha in vdana
mraku in svetlobi
vidnega in nevidnega.

Potem sva oba v teh sapicah:
tisti, ki me bere,
in jaz, tih in sam.
Oba: otrok in mož in starec.
Oba zamaknjena v besedo.
Oba za trenutek nesmrtna.
Ti veš, Gospod,
kaj lahko izmeri eno samo srce.
In s kakšno silo se misel požene v besedo,
kot popek v cvet, ko ga prežari drhtenje
pomladnega vetra, polnega cvetnega prahu.

Vse hoče v besedo.
Teža kamna.
Krila ptice.
Gibljiva resničnost.
In reka senc.

Zdaj Te prosim, Gospod:
bodi blag z menoj,
ko pride tretja ura popoldne,
z viharjem, ki prinaša razdejanje misli
in konec besede.

Ti veš,
kako grenki sta
zadnja beseda
in poslednja solza.

PSALM 4

Ne daj, Gospod,
da položim roko nase.

Bil sem
na Oljski gori:
pil grenčico
iz Tvojega keliha.

Požirek
za
požirkom
in nazadnje:
razdejanje
in tišina.

Temna ptica
 kar naprej kroži
 nad menoj,
 mračna in vztrajna:
 hoče svoj plen.

A Tvoja roka,
 vsa iz luči,
 rahlja ta obroč,
 ki me duši.

Daj, da dokončam svoj beli most
 z besedami, vdanimi drobnim stvarem,
 ki si jih ustvaril. Da s čistim pogledom
 uzrem Kraj svojega potovanja.

Nočem se vrniti v kraljestvo Niča
 zaradi ene same nepremišljene kretnje.
 Zaradi enega samega mračnega trenutka.
 Zaradi rane, v kateri toži Job
 in v njej omahuje moja Vera.

Naj bo smrt samo vrnitev
 na drugo stran mojega bivanja,
 iz katere se hrani moja duša.

V tihi molitvi
 Te prosim,
 naj odidem s tega sveta
 po tvoji Milosti, čist kot otrok,
 ko ga objame sen.
 In nihče ne ve,
 od kod blaženost
 v smehljaju njegovih lic.

PSALM 14

Prebudil si me, Gospod,
 iz globokega sna.
 List papirja
 si položil predme.
 Naj napišem pesem
 o Tebi, si mi rekel.

A peti o Tebi
 pomeni peti o svoji Veri,
 pomeni govoriti Resnico.

Ker Ti nisi samostalnik,
 si glagol.

Ti nisi teorija,
 ki so si jo izmislili
 zvijačni filozofi.
 Nisi molitvenik
 z zlato obrezo.
 Ti nisi samostalnik,
 si glagol.

Ti nisi baročno svetišče
 s pozlatami,
 s porisanim stropom,
 z angelskim korom.
 Naša srca
 so Tvoja svetišča.
 Ptice pod nebom.
 Lilije na polju. Reke, ki se nazadnje
 zlijejo v ocean ...
 Ti nisi samostalnik,
 si glagol.

Ti si svoje misli
spreminjal v dejanja:
ozdravljaj bolne,
nasitil lačne,
tolažil obupane,
razžaljene ...
Ker Ti
nisi samostalnik,
si glagol.

Ti zavračaš dišeča kadila,
pisane procesije napuha,
ničevo razkazovanje vere.

Ti nas učiš prositi
za vsakdanji kruh,
odpuščati in ljubiti.
Ljubezen je edina
prava molitev.
Ker Ti
nisi samostalnik,
si glagol.

Krstili so me,
ko sem bil še
v plenice povit.
Krstili so me
in jedli in pili.
A zdaj te prosim, Gospod,
da me krstiš Ti,
sredi mojih prijateljev,
na polju
ali ob reki.
Da bom glagol
in ne samostalnik.

Gospod, ostani z nami!
 Kajti mnogi,
 ki so mislili
 tako kot Ti,
 leže zdaj pozabljeni
 na pokopališčih,
 z usti navzgor.
 A umirali so z nasmehom.
 Ker so bili glagol,
 ne samostalnik.

Rade Krstič

Pesmi

Kako je umrl Neil Perry

Ustrelil se je v glavo.
Z očetovo pištolo.

V glavo se je ustrelil.
S pištolo očetovo.

Kaj ga je v to gnalo?
Kakšno krivdo mu je to opralo?

Kam je odšel?
V nebesa ali v pekel?

Sta oče in mama
vedela za to, da se namerava
v skrivnem kotičku svoje samote odločiti

za usodno
življenjsko potezo,
za to, da ga ne bo več?

Zakaj mu nista dovolila,
da bi odigral svojo vlogo
na odru življenja?

Zakaj sta ga silila v napačno smer,
smer, ki je ni hotel imeti za svojo lastno?

Mu bodo cerkveni zvonovi
zazvonili najtišjo uspavanko na svetu?

Mu bodo cerkveni očetje
odpustili pregreho zoper telo in dušo?

Kako je umrl Neil Perry?
Kaj tako pretresljivega si je naredil?

Ustrelil se je v glavo.
Z očetovo pištolo.

V glavo se je ustrelil.
S pištolo očetovo.

Rastlina radosti

Počasi in skrbno
lovi sončne žarke.

V njenem srcu
so visoke besede
zaplapolale

in naredile pečat
minljive odsotnosti.

O, rastlina radosti!
Kako počasi nabiraš
mir in spokojne dišave.

V tebi zveni
globoka tišina.

V tebi se oglašča
čudovita prva žolna življenja.

Skozte govorijo
nebeške višave predmetov.

Skozte se prelivajo
žlahadne barve svetlobe.

Kmalu boš prehitela
prvinskost najtišjih stvari.

Biser solze

Pričujoči okrasek
je naložen

v zlatih kovancih
človekove duše.

Nežno in krhko
je telo svetnika.

Simbol življenja
se odstira na tisto stran,
ki je skrita pred očmi radovednih opazovalcev.

Jama ljubezni

Spuščaš se vanjo
in si zlatnik
na ovoju duše.

PROZA

Dušan Merc

Sarkofag(odlomek iz romana¹)

Po poti gre osamljen, morda z nevidno roko voden, v beli puščavi zime, v mrazu edini človek poleg mene, ki ga vidim, čutim njegov dah, drget njegovega telesa v zaporniški bluzi, sključen je v dve gubi zaradi mraza in vetra in lakote, kakor ptič, ki so mu posekali peruti, kakor polčlovek – polžival, spravljen z naravo, ponižen v željah, v svoji majhnosti nasproti Bogu in v strahu in na preži zoper človeške sovražnike in njihov svet. Tako blizu mi je in tako podoben mi je, da ga ne morem razločiti od sebe, niti ga ne morem iztrgati iz sebe, odlučiti od sebe, da bi mi ne bilo treba po teh poteh izdajalca in preganjanca, zavrženca.

Potka pelje čez travnik do potoka in potem ob potoku do brvi, ki ni prava brv, je samo premica za hojo in njena vzporednica za oprijemanje, in se zgublja tam čez v bregu kakor v tuji deželi. Pot se prikaže vsako leto, ko kopni belo in mrzlo mrtvaško pregrinjalo, sovražno človeku in živali in prijazno do polja, ki prekrije svet ob zimskem počitku, ob zimski smrti, prikaže se, ker jo utrjujejo vaščani tudi v globokem snegu, ko gredo v svet, v tujino, v rudnike in jeklarne, na široke in pekoče ceste drugega, velikega, tujega sveta po kruh, po

¹ Roman bo izšel letos jeseni v zbirki Beletrina Študentske založbe - ŠOU.

vino in se ne vrnejo, utrjujejo jo tudi takrat, ko gredo le vasovat in ko gredo bedet k mrliču, ko gredo na pokop, ko se vračajo, in tudi ko se marca in aprila sneg tali, da je gosta kaša, ki se mesi pod stopinjami, zjutraj še pogosto zmrznjena, trda, ostra, grudasta, grenka melasa zemlje in snega, ko se njihove poti ponavljajo in postane temna sled sredi polja, kakor da bi naznačevala razpoko v zeleni Zemlji, ko se vse prebudi v čas obnavljanja, rojevanja.

Poleti je potka skrita med trave, določa jo toplota zemlje, zaraščena je z enoletnimi steblički, topla je in mehka, in kadar je dovolj vlage, se zemlja kakor glina, iz katere sta ustvarjena tudi človek in njegova podoba, podaja pod bosimi nogami, da ostajajo vidni vsi prsti in cela stopala, in je prašna in trda, kadar je suša, temnejša od barv požganih trav.

Takrat je potok len in skoraj presahne, da se mulj preceja med koreninami vrb in jelševja, ki po celi dolini zaznamujejo okljuje potoka med travniki in njivami; in kadar je deževje, prestopi nežne mivkate robove in poplavi vse, tudi potko in njive in travnike in zbríše pot in človeške sledi in spodjeda hrib in mu prizadeva velike rjave kraste, ki se niti naslednje leto še ne zarastejo. In na vsakih petdeset ali več let se zgodi, da v takem stanju zmrzne in je kakor malo zrcalce vesolju, tako podnevi, ko pogled seže samo do neba, ki se razteza, kamor seže modrina, tako ponoči, ko je v gladkem ledu vidna svetloba lune in zvezd. In takrat je zelo mráz in tudi sonce je ledeno. In samo po najnujnejših opravkih se podajo ljudje čez led po isti nevidni poti, kakor obstaja, kadar ni pokrita z debelo plastjo vode in ledu.

Verjetno so že daleč časi, ko so vaški fantje v potoku med koreninami lovili ribe z rokami. Zavezali so si predpasnike okoli ledij in goli med koreninami čakali na ulov. Tega ni več. Ostala sta potka in potok. In morda so notri še tiste male ribe, ostrih lusk, neprijetnega blatnega vonja, polne koščic, drobnih igel, da se nihče ni mogel do kraja najesti.

Včasih se je zdelo blato čudežno, ker se je svetilo v čudovitih mastnih in kovinskih barvah, včasih je otrok verjel, da kačji pastir resnično pase kače, zdaj pa je bilo vse to mrtvo, ker ni bil več otrok, ker zdaj ni več poletij, vročih in neskončnih, ker zdaj ni več pogleda

na svet, ki bi dajal varnost, gotovost zaporedij, samoto, čas samopremisleka, čas opazovanja narave in drugih ljudi.

In vedno je bilo tako, da je samotni sprehod ob potoku za vse, ki so tam videli človeka, pomenil, da nekaj dela. Kaj le dela ob vodi? V resnici pa se je samo sprehajal in iskal svoje misli. Za kmečke ljudi nič posebnega. Hodi po potki in zre vase.

Najti žensko ob vodi, ki se potaplja v mulj, iskati žensko, ki svojo goloto prekriva z listi laporja, tistimi velikanskimi listi, ki zakrijejo telo čez vso širino, odkriti žensko, ki ji mlačna kalna voda zakriva ponujene nabrekle mlečne prsi in ki ji mivkasta voda obliva sramne dlake in ki vabi k sebi v poletni vročini, je mogoče spomin na odraščanje.

Stal sem za ograjo pri vodnjaku, domača hiša mi je varovala hrbet, gora pred menoj je bila neosvojljiva, slikanje je bilo mučno. Barve se niso skladale, čopiči so se upirali resničnosti, dlake so bile trde in sprijete, roka je iskala počivališče, nisem mogel ujeti ne podobe, ne razpoloženja, ne barve. Ničesar.

Gora me je gledala nazaj. Ta njen pogled je bil za roko in barve in platno neulovljiv. Tam je stala, na platnu pa ni nastajalo nič, kar bi se približevalo njeni podobi, barvi, njenemu prostoru ali svetlobi dneva in odsevu, nič, kar je bil njen pogled name. Njen odsev name je bil nem. Bil sem brezplodno zretje. Občutek ustvarjalne nemoči se je spreminjal v največjo grozo v očeh, v telesu, v bivanju.

Kljub vsemu se je gora premikala v mojih očeh, dihala je, bila je dobra, bila je gola. Tam na grebenu bi lahko stal in gledal v dolino, tam na grebenu bi lahko bil pokopan. Tudi na oni strani je vsa zraščena in negostoljubna kakor tukaj. Odbija ljudi in privlači moj pogled.

"Slikaš?"

"Slikam kar koli, slikam povesod, slikam vedno. Samo slikam. Ne gledam, ne da bi slikal. Svet je slika, čas je slika, jaz sem slika. Vse je slika. Gora je slika moje groze. Kakor da bi moral naslikati svoje lastno umiranje."

Lagal sem. Nisem priznal uročenosti svojega pogleda, svojega telesa, in ne svoje nemoči.

"Odtis stopala v ilovici, v cestnem prahu, senca drevesa, vedrica v odsevu umirjenega vodnjaka, vse nedotakljivo in nedosegljivo je slika. Tudi zvezde v temi noči, tudi Luna in Sonce in lepa ženska. In ljudje, ki so tam ob vznožju gore, ki zginjajo vanjo in se vračajo, da ne veš, kdaj, in ne v čigavi podobi. V tej gori, to sem prepričan od mladosti, od otroštva, se zbirajo vsi samomorilci. Videl sem jih, viseli so po vejah in po koreninah dreves kakor posušeni plodovi, zibali so se v vetru, prepuščeni vsem ujedam in mrčesu in zobem divjih svinj in lisic." Največja in najpomembnejša gora v Kozarah, krajih mojega otroštva, je stala tam in ona je ni opazila.

Kot otrok sem skozi okno gledal proti sosedovi gori, ko sem se zbudil v poletnem jutru, ko smo bili mi še v senci in ko je bil travnik, velikanski travnik pred njo, še bel od slane, gledal sem jo, ko so bliski poletne nevihte osvetljevali noč, da je bilo samo za trenutke jasneje kakor podnevi, tam v oknu je bila in me gledala in ni bila grozljiva, bila je prijazna, bila je slika. V vseh oknih družinske hiše v Kozarah je bil del gore slika, ker se je videla z vseh oken.

Še vedno je stala tam, večna, že brez listja, stvarstvo jo je odložilo in tam je bila kakor za mojega otroštva, ko sem si predstavljal najstrašnejši gozd, poln divjih živali, velikih, krvoločnih in majhnih, dom ježa in ježevke in malih ježev, miši in podgan in še manjših živali. Teh majhnih sem se najbolj bal. Nič mi ni pomenilo, da so tam divje svinje z mladiči, te imajo rade svoje potomstvo, branijo ga in ga učijo živeti, srečati srno s srnicami sem si celo želel, ker so me učili, da so to mile živali, in tudi volk bi se mi zdel podoba s človeške plati sveta. Tako ni zbujal groze. Bal sem se množic strupenih insektov, raznih črvov, glist, žužkov čudnih barv in oblik, ki se premikajo, kobacajo drug čez drugega brez reda, ki meljejo in predelujejo zemljo, kamenje, lubje, gobe, mah, praprot, ki so popolnoma tiho in ne počnejo nič drugega, kakor žrejo, nič ne mislijo – kakor zaslepljene trume vernikov žebrajo, podnevi in ponoči, svojo molitev, svojo požrtijo, ko uničujejo in predelujejo svet. Sama mučna maščevalnost nad človekom so, da te spreleti smrtna zona, ko jih vidiš in ker veš, da boš njihov plen, ko boš mrlič. Bal sem se tega, da ne mislijo. Naselijo se v tebi.

In še zdaj je v tej sosedovi gori tako grozljivo. Videl sem dve ranici od kamnoloma, druge je prekrila rast. Tam nekje bi moral ležati moj kvader, odluščen in zaraščen in oddrobljen. Del zemlje je postajal. Gora vseh samomorilcev. Gora smrti vseh idej. Konec mojega obstoja in slikanja.

Zagrudilo je za mojim hrbtom. Večen klic ženske. Nepotešenost, zahtevo, kazen, pokoro izraža. Bila je ona. Ne vem, mislim, da ni bila žena. Neslišno se mi je priplazila za hrbet. Nobene si ne bi želel, kadar gledam to goro.

"Sanjarite? Obujate spomine? Se vračate v mladost in otroštvo? Uživajte?"

Obrnil sem se počasi, ni mi ušla zajedljivost v njenem glasu. Nisem se ji mogel izmakniti. Njeni očesi sta bili mrzli in grozeči kakor odprta gobca crknjenih ribic. Stala je čisto blizu mene, tako blizu, da me bo z očmi ugriznila, tako blizu, da sem videl vse gubice okoli očesc, vse drobne pege na nosu, čutil sem njen dah, tudi ta je bil star, postan, in toploto njenega telesa. Hotno toploto njenega telesa. Tako blizu je bila, da se nisem mogel zmakniti. Takoj ne. Zdelo se mi je, da je gola. Zato je bila še bolj grozeča, ogrožujoča. Stara. Čeprav sem čutil toploto njenega telesa, je bila mrzla, ker me je pogled odbijal. Bal sem se je. Takoj bi jo lahko naslikal – povešeno okostje, slaba drža, bolezen, vidna na koži, kakor dobro pečena skorja kruha, trdi sivi lasje, sramne dlake redke in sive, sama starost in pohota.

"Sanjarim? "

"Kaj pa potem počnete tukaj? ... Ali niste vsega pozabili, vsega zavrgli? Tukaj vendar niste več doma ... "

Zakaj je tako sovražna do mene?

"Res, nekakšna nostalgija ... "

"Nostalgija? Kako imeniten izraz za vrnitev v Kozare. Zvabili ste me sem, kjer nimam več kaj iskati, kjer je vse povedano ... Kaj pa naj še bo v teh Kozarah? Jaz sem svoje naredila, tukaj ni nič več... Nostalgija? To je vendar smešen izraz ... In smešno ime za kraj. So imeli mar koze?"

"Tega jaz ne vem ... To je stvar vaše osebne presoje. Vaša vrnitev pa morda pričakovanje, ne vem."

"Kakšen cinizem. Ker ne morete ustvarjati, slikati, hočete uničiti vse okoli sebe ... "

"Nič ne morem uničiti, ker vse uničuje mene."

"Tudi prav, meni je vseeno."

Gledala me je sovražno, z nekakšnim odporom. Če stopim korak nazaj, bo šla za menoj. Bil sem prepričan o tem. Poleg tega pa nisem natančno vedel, kaj jo je spravilo v takšno stanje in kako bi ji sploh lahko ubežal.

"Priti sem v ta prazni prostor? Samo zla usoda. In bedaste življenjske odločitve. Dve leti sem preživela med njimi tukaj in jih seveda poznam. Snubcev sem imela, kolikor sem hotela ... Zamazanih, nasilnih, pijanih, neobritih, divjih ... tukaj je bilo svobodno življenje ... Takšnega življenja ne bom imela nikoli več, nikoli. Kozare?"

"Oprostite, nisem vedel, kaj vam ti kraji pomenijo ..."

"To so vendar kraji največjih primitivcev, nepismenih primitivcev in divjaštev, cela vrsta vasi samih alkoholikov, nasilnežev, kjer se do krvi pobijajo za pedenj zemlje, kjer človeka takoj ponižajo in uničijo ... Kjer se samo pije in čaka na pomoč od zunaj, kjer ne delajo... To so dejstva za vsakogar. Bolj nasilnih in zahrbtnih, bolj samoponižujočih ljudi ne najdete na Zemlji ... "

"Mogoče je tudi tako. Ne vem. Ne vem. Res pa je tudi, da so pač vinorodni kraji, da imajo ljudje tukaj nekoliko drugačen odnos do pitja, da imajo svoja pravila, tudi tega nisem nikoli zanikal. Treba jih je razumeti, to je najpomembnejše. Človek mora razumeti."

"Tukaj sem preživela dve leti. In kje ste bili vi?"

"Tukaj, ob tebi sem bil."

"Ne, ti si bil v zaporu in v bolnišnici. Hotel si postati umetnik in si ušel, uhajal. Ni te bilo, ko sem nosila okoli nemočnega otroka ... Zvabil si me sem, zvabil si me s seboj!"

"Pregnan sem bil sem, nič nisem mogel zoper to."

Bila je moja žena in bil je moj otrok. Vse odtujeno, vse nepoznano. Nisem se jima mogel približati, udarec resnice je bil prehud. Naredila me je krivega, zaslužnija me je, ker je zapustila otroka, ki je postajal samo moj, samo meni na skrbi.

"Pregnan sem bil sem, nič nisem mogel zoper to," sem ponovil in gora je ponovila za menoj.

"Želel si si tega. Tukaj si ti doma. Za vse druge ljudi pa so ti kraji tuji in sovražni."

Nič nisem odgovoril. Oba z goro sva poslušala to tujko, postarano žensko, noro žensko, sovražno žensko. Hotno žensko.

"Toliko nasilja nad ljudmi, nad otroki, nad ženskami, kot ga je tukaj, ni nikjer na svetu ... Kaj pa vi? Koliko časa ste preživel vi? Samo del otroštva. In kaj hočete vi tukaj? Kaj? Prišli ste sem, pa bi ne bilo potrebno. Zvabili ste tudi mene sem ... Ampak tukaj jaz ne morem biti srečna ... Ta pot je bila zame nepotrebna. Jaz vem, kako je tukaj."

Gledal sem njeno grozečo podobo, podobo nepotešene ženske, znanstvenice, ki so jo v teh, zanjo grozljivih krajih naučili živeti. Odpirala je usta, njene dlesni so bile vse rožnate, kakor usteca dojenčka, jezik je nedostojno in nekontrolirano opletal okoli, slina ji je pršela iz ust. Ali se ji ga je kje uspelo napiti? Ustnice je nabirala v zapeljivo obliko, oblizovala se je.

"Seveda lahko takoj oddidete, tukaj vas nihče ..."

"To govorite vi, to ste rekli vi. Dve leti sem preživela tukaj, sem vam povedala, divji dve leti svojega življenja. Kje sta zdaj? Kje? Kje so vsi tisti ljubimci, moji snubci, moji ženini? Kje ste bili vi? Sama sem imela najinega otroka, nosila sem ga okoli kakor kepo živega mesa. In kje ste bili vi? Niti na najosnovnejšo čistočo ga nisem mogla navaditi."

"Bil sem žrtev politike."

Zasmejala se je in smeh se je izgubljal tja čez travnik, tja v goro in se ni vračal.

"Bili ste žrtev samega sebe."

"Pome so prišli in me odpeljali, saj veste. Videl sem, kako ste jokali. Nič se ni dalo spremeniti."

"Zvlekli ste me sem, imeli ste spomine in moč in bili ste njihovi. Jaz pa sem bila večna tujka. Sedeli ste na vozu, gospodovalno in srečno. Ni bilo boljšega za vašo usodo kakor to, da ste mučenik in da so vas pregnali. To ste potrebovali, to ste si zaslužili in uživali ste v tem."

Stara koža na bradavicah se mi je smejala, grodnica, ki je

izstopala kakor gredelj ladje, me je tiščala, ritnici sta uhajali, da ju nisem mogel spraviti nazaj, brada je bila že kocinasta od starosti, oči okrogle in zlobne kakor dve plitvi luži na makadamski cesti, koža je bila kakor osušena zemlja, hrapava, trda, spokana. Prekrivala je telo, in ker ni bilo več veliko las, sem videl, da je na lobanji tako tanka, da komaj prekriva lobanjske šive. Lasje so bili kakor jesenski oleseneli redki trsi v vetru. Lomljivi in brez pigmenta. Vsaka podrobnost je bila del sveta, kakor del gore.

"Če so bili, potem so še tukaj, vse je, kot je bilo. To vidim tudi sam ... Vrnili se bodo ... "

Nisem lagal, samo govoril sem.

"Življenje raziskovalca je težko, mora se spustiti v okolje, ki ga proučuje, in mora ostati zunaj njega. To se vam je zgodilo ..." Moja žena je bila arheologinja, ko sem jo spoznal. Ni bila učiteljica.

Zasmejala se je, da je odmevalo od gore, smejala se je brez zavor, histerično, bilo je podobno joku.

"Zakaj sem prišla danes z vami? Saj te Kozare poznam bolje kakor vi. Tukaj nimam več kaj spoznavati, tukaj ni več ne distance ne življenja. Kozare so ena sama beda. Tudi za znanstveno obdelavo. Tukaj ni druge preteklosti kakor sedanost. Vsa preteklost je na površini. Zemlja hrani samo mrliča, tako one spodaj kakor te zgoraj. Vi jih sploh ne poznate. Tukaj ste popoln tujec. Vi ste tukaj otrok, zgolj otrok ... Ste opazili, da sem naga? Ste opazili? Hotela sem, želela sem vsem svojim snubcem pokazati, da imam svojega moškega, ki je prišel iz drugega sveta, lep in postaven, in da sem ga sposobna imeti in obdržati. Takšnega, ki me ceni, ki se brije in umiva, ki je čist ... Ali pa jim pokazati samo svojega moškega. Zebe me, drgetam po telesu ... Hočem, da me vidite. Pričakovala sem, da me boste poskušali zapeljati ... Vi pa nič, čisto nič. Zapeljujem vas, saj gre vendar za to? Je to cena za preteklost? Povejte. Naj vam ne bo sitno ... Tukaj vsi vedo, da se rada slačim. In cenijo to mojo navado."

Tudi gora za menoj je bila naga, pripravljena na zimo. Vse se je že pripravilo in res ni bilo prav, da sem prišel sem z vso svojo kramo, da bi jo prebudil in naslikal. Moral bi počakati do pomladi. In ni čud-

no, da je gora nema. Mora je nekaj ostati za naslednje rodove, za nove slikarje.

Žena je kakor pretežka plesalka, revmatična plesalka, postarana, z uničenimi kolki, z obrabljenim hrustancem in potrganimi vezmi, naredila nekaj plesnih obratov in gibov. Postala je majhna deklica, ki se veseli življenja in ki ji je izražanje s telesom prirojeno in ji je potreba.

Na eni nogi z dvignjenimi rokami je stala tam, jaz pa sem čakal, da umre in da me pusti samega s to goro. Naj umre, naj se preseli.

"Prišla sem po vas, po vas, da vidite, kaj vse so skusili moji Kozari, moji snubci."

Zdaj sem natančno videl njeno od mraza skrčeno kožo, v oblikah, v podobi, v katere je bila ženska ujeta.

Za slovo se je nekje na nebu oglasil ptič, nočni ptič. Njegov glas je predril tišino, ko sem odhajal.

Gora nasproti mene je ostala temna, jaz odlučen od stvarstva, sam. Samo spomin so bile njene besede: "Vem, sem si me zvabil, ker samo tukaj lahko slikaš, samo tukaj se lahko izživljaš nad naravo in stvarstvom. Tvoj prekleti egoizem me je pripeljal v to sovražno deželo, tvoja nemoč bivati kjer koli drugje."

Mogoče je imela prav. Zato se ne bi smel poročiti, ne bi smel imeti otroka. Razumeti moram njeno sovraštvo, njeno telo. Ona ne vidi gore, ki jo hočem naslikati. Ona ne more videti, ona ne more imeti rada teh zapitih, slaboumnih, zahrbtnih, nikoli umitih Kozarov. Ona jim bo vedno tuja. Tudi če je imela ljubimce med njimi, ko so me odpeljali. To je vendar vse skupaj mrtva preteklost.

"Ti ni prišlo na misel, da bi naslikal mene, mene kakor tvojo nevesto, kakor tvojo hotnico? Si sploh sposoben narisati žensko telo, ki bi si ga vsakdo pozelel? Celo ženske? Ali so te tam v Rimu učili slikati le nedolžne Marije, ki so vedno oblečene, ki imajo v svojem materinstvu pridih popolne blaženosti? Si sposoben naslikati pravo žesnko, ki hrepeni po moškem, ki je pripravljena na moškega? Kaj buljiš v to goro, v to geološko gmoto?"

Takrat, ko sem bil zadnjič tam, v Kozarah, so bile prazne in prestrašene. Sami ljudje, tudi če bi bili goli, so bili prevara. Ni se jih

dalo prepoznati, vsa revščina je bila resnična, njihova združba tudi. Bili so moja samoprevara, ker človek vendar ne more hrepeneti po takšnih stanjih in bivanjih, ki so jih izpričevali oni. Bil sem mlad človek in nisem vedel tega, kar vem danes, ko se jih spominjam. Takrat, ko sem bil otrok med njimi, so bili odeti v bedne cunje, bosí, pokriti s kožnimi ekcemi, okuženi z jetiko, polni notranjih zajedalcev zaradi nepitne vode iz mlak, obsojeni na smrt v kočah iz blata, ki so jih delili najpogosteje s kozami, bogatejši so imeli eno samo kravo, suho in onemoglo, in najbogatejši par volov ali konja. In hiše najbogatejših so bile prav tako iz blata, ometane z apnom. In vse sem jih imel neskončno rad. Pripadal sem jim. Tega mi ona ne more očitati. Tega si ne pustim očitati.

Ali moški še vedno ne uporabljajo robcev? Za ženske nisem nikoli vedel, moški pa so namesto uporabe robca ob potrebi izčistili nosne kanale s kazalcem ali palcem, zatisnili eno nosnico in z vso močjo izpihnili sluz iz nezaprte nosnice, potem pa še za drugo nosnico, še enkrat ponovili postopek in tako naravi neposredno posredovali del svojih izcedkov. Tudi to je spomin na otroštvo.

Kozare, ena sama mila nedolžna narava in mrtva družba. Sreča je izvirala iz mojega otroštva, Kozare so bile samo posoda in prevara. To mi je povedala ženska, s katero sem preživel skoraj vse svoje življenje. Daleč stran, neskončno daleč stran. V sami mrzli, sovražni, grozeči tujini, ki je bil ves čas mojega življenja cvetoča in uspešna, in tudi jaz v njej, ko je bila nenehno kakor umetne, večno cvetoče prevarantske rože divjih barv, s smradom po plastiki, umetni masi, polivinilu, z neskončno trajajočo, neuničljivo, divjo, očem sovražno barvo.

Od Kozar naprej je bilo vse odprto. In kam od tod naprej? Kakor da se s Kozarami nehajo moje samoljubje, moje popotništvo, moje sozvočje s svetom. Kakor da me ta gostilna, ta cerkvena, potok, opuščeni ribnik z zabaviščem tam zadaj za naslednjim hribom, ti vinogradi, dom starih staršev, kakor da vse to zavezuje, kakor da sem tem Kozaram nekaj dolžan. Tudi umrl bi tukaj? Jaz pa sem vedno mislil, da ne bom nikjer umrl.

Najbolj zanikrni, zaostali del? Zanikrni del? Saj ljudje še robca niso uporabljali, svinje so klali s starimi, zarjavelimi bajoneti iz prve svetovne, grozdje so menciali z golimi nogami, ker niso imeli mlinov,

vsi člani ene družine so spali v skupni postelji, otroci pri starših, stara starša po navadi za pečjo, drugi del hiše so si delili z domačimi živalmi. V takem so se razvijale žalostne zgodbe boja za košček zemlje, incestna poželenja, pretepanje otrok, pijanščina. Vse, kar si lahko zamisliš tako za reveže vsega sveta. Enakost v srečni zaostalosti.

Polona Glavan

Junij

Dan se še ni čisto naredil, čeprav je bila ura že enajst. Vsaj zdelo se je, da je okrog enajstih. Tam blizu nihče ni imel ure. Marko se je zbudil s postanim okusom v ustih. Vstal je previdno, da ne bi zbudil Varje. Varja je prišla pozno. Morala je delati. Njena koža je morala biti gladka in prsi so ji morale razodevati večno nedotaknjenost. Služila je za oba. Varja je spala na boku. Mirno je dihala predse. Nista se dotikala. Junijski zrak je bil slepeče vroč. V takem so se ljudje odmikali drug od drugega. Samo kadar je v daljavi završalo in se je obetala nevihta ali pa bombni napad, so se instinktivno privijali skupaj, da jim je pot curljal po telesih in pogledih, skritih za parom stisnjenih vek. Tu naokrog je pogosto treskalo. Govorili so, da je spodaj železna ruda. Soseđa je imela hčerkico, ki jo je oplazila strela. Tako je postala čudežna. Zapomnila si je vsa imena, ki jih je kdaj slišala. Govorila jih je tjavendan. Bilo je grozljivo poslušati imena. Sama imena, brez vsega, kar so skrivala zadaj.

Marko se je pretegnil v gosti jutranji zrak. Spomnil se je na svoj prvi junij, na tistega, ko se je vse to začelo. Pred tem ni bilo nič. Po tem je bila Varja. Padla je po njem kot jutranja rosa. Takrat je že hodila delat, trikrat na teden. Marko jo je srečal, ko je šla domov. V očeh je imela izpran lesk in utrujeno se mu je nasmehnila, ko jo je vprašal, kje je doma. Pri meni, je rekla. Greš zraven? Šel je. Odtlej je bil vedno pri njej.

Namenil se je za hiše, tja, kjer so rasli malinovi grmi. Varja je imela rada maline. Metal ji jih je od daleč, da jih je lovila z usti. Padale so ji na umazano majico in indijsko krilo. Smejala se je. Na koncu je bila čisto rdeča okrog ust. Tudi njega se je prijelo, ko ji jih je kradel s poljubi.

Pred napol podrto kočo je ždel Jernej. Bil je napol zleknjen čez liso sonca, ki se je raztezala od praga. Manjkajočo roko je skrival za hrbet.

Marko, je rekel in zamežikal skozi otekle veke.

Živjo, je rekel Marko.

Greš na lov?

Ja.

Ne vem, ali jih je še kaj, je rekel Jernej.

Kako? je vprašal Marko.

Mala je tam. Prejle sem jo videl.

Aja.

Klicala me je Eisenstein. Si predstavljaš.

Marko se je stresel.

Kje je pa slišala za Eisensteina? je vprašal.

Jernej je iztegnil bosa stopala in s prsti sejaj rjav prah.

Pojma nimam, je rekel. Mogoče ji je stari dal kakšen članek o filmu. Lovi jo na imena. Saj veš.

Prasec, je zamomljajal Marko.

A veš, da mala sploh ne ve, kako je ime njej, je nadaljeval Jernej. Enkrat sem jo preskušal. Naštel sem ji sto imen po vrsti. Vse je ponovila za mano, v pravilnem vrstnem redu. Potem sem jo vprašal, kako je ime njej. Kaj misliš, kaj je rekla?

Marko je skomignil.

Še enkrat jih je ponovila, je rekel Jernej. Vseh sto.

Jebemti, je zašepetal Marko.

Jernej se je pretegnil.

Je Varja včeraj kaj prinesla? je vprašal.

Marko je skomignil.

Kakšno cigareto? Čokolado? Viski? je nadaljeval Jernej.

Ne vem, je rekel Marko. Spi.

Pozdravi jo, je rekel Jernej.

Bom.

Pa reci, naj še kdaj obleče tisto kiklo, je rekel Jernej. Luštna je v njej. Brez zamere. Res je luštna.

Aha, je rekel Marko.

Napotil se je naprej. Utrgal je nekaj arnik. Še dobro, da so rasle tukaj blizu. Potreboval jih je, za Varjo. Včasih je Varja prišla z razbrazdanim hrbtom. Stokala je, ko ji je slekel majico. Potem ji je polagal arnike na hrbet. Namakala sta jih v viskiju, ki ga je prinašala v nedrih. Varja se je na koncu vsakič začela hihitati z visokim glasom. Rekla je, da ji gre viski naravnost v kri. Oči so ji bliskale z blaznim leskom. Marko se je je včasih ustrašil. Bila je nad njim, tako zelo je bila nad njim.

Mala je skočila izza grmička, ko se mu je približal na tri korake.

Bu! je zavpila. Titus Andronicus. Imam te.

Marko jo je dvignil in jo požgečkal pod brado. Mala je zavreščala in se začela otepati med divjim smehom. Spusti me! je vpila. Spusti me, ti ... ti ... ti ...

Marko jo je postavil na tla.

Kdo, jaz? je vprašal. Mala je lovila sapo.

Julij Avgust Oktavijan, je izstrelila. Dioklecijan. Kaligula, Neron. Vespazijan. Titus Andronicus Cezar. Sula. Ma...

Marko ji je položil roko čez usta.

To nisem jaz, je rekel.

Mala je pokimala. Aja, je rekla. Ti si Popocatepetl.

Marko se je nasmehnil.

Si mi pustila kaj malin? je vprašal.

Eno, je rekla Mala.

To je premalo, je rekel Marko.

Potem pa dve. Eno zate in eno zame.

Še zmeraj premalo, je rekel Marko. Ena mora biti še za Varjo.

Mala je pokimala. Oči so se ji zbistrile skoraj do razumnosti. Za ušesom je imela rdečo liso. Tja jo je počila strela. Marko se je vprašal, ali jo je bolelo.

Poglej, kaj imam, je zarotniško zašepetala Mala. Ozrla se je okrog sebe. Hočeš videti, kaj imam?

Aha, je pokimal Marko.

Mala ga je gledala, kot da se ne more odločiti. Potem je počasi segla za pas krilca in potegnila na dan obrabljen, tisočkrat prepognjen papir. Marko ga je previdno razgrnil. RIMSKI DRŽAVNIKI, je pisalo na vrhu. Stisnilo ga je v grlu.

Kje si dobila to? je vprašal in se izogibal Malinemu pogledu.

Dal mi ga je, je ponosno odvrnila Mala.

Kdo?

Nabokov, je rekla Mala.

Kdo je to?

Tisti, je rekla Mala.

Kateri?

Tisti, ki živi pri nama z mamo. Washington.

Santiago?

A?

Marka je spet stisnilo. Tega imena Mala še ni poznala. Bil je sokriv. Ampak zdaj je bilo, kar je bilo.

No, ta, je rekel.

Santiago, je pokimala Mala. Ja, on. In več, kaj?

Kaj?

Mala se je zasmejala, kot da bi pomišljala, ali naj mu pove.

Rekel je, da mi jih bo dal še več, če bom prijazna z generalom. A ni dober? General Santiago. Moram mu reči striček. Potem jih bom dobila še več.

Marko jo je pogledal. Mala je bila videti, kot da je odšla nekam daleč. Njene oči so bile obrnjene navznoter. Pustil jo je tam, samo z imeni. Imeni brez senc in ozadja. Po njem se je pretakalo življenje. Mala je živela z njegovimi okostnjaki.

Nabral je pol lončka mehke rdeče gmote. Veliko jih je bilo prezrelih. Vsaj še enkrat toliko mu jih je ostalo med prsti. Pomislil je, da jih bo nesel Varji kar take. Varja je potrebovala več kot on. Dobivala je več kot on. Moral je biti dober z njo.

Vračal se je skozi opoldan. Jerneja ni bilo več pred kočo. Sončna lisa je izpred praga splezala na streho. Vladal je nepremičen mir.

Ko je stopil v sobo, se je Varje še držal vonj prebujanja. Sedela je na postelji in si krtačila lase. Vedno je vstajala ob tej uri. Imela je bled obraz in kolena je potegnila pod majico. Marko ji je s praga vrgel malino med ustnice. Zgrešila je in se zahihitala.

Boš kadil? je rekla.

Imaš kaj?

Pokimala je. Oficir mi je dal dva paketa. Lahko jih imava za cel teden.

Oficir, je rekel Marko.

Varja je pokimala. Rad me ima. Zaradi las. Vedno mi da kaj zraven. Uživa, če mi spleta lase.

Srečal sem Malo, je rekel Marko.

Ti je rekla Nebukadnezar? je vprašala Varja in si vrgla lase čez levo ramo.

Ne. Titus Andronicus. S c.

Uboga Mala.

Jernej te pozdravlja. Pravi, da še kdaj obleci tisto krilo. Luštna si v njem, pravi.

Varja se je zahihitala.

Norec, je rekla. Si ga vprašal, ali ima vžigalice?

Pozabil.

Škoda.

Varja je privzdignila majico in opazovala zgornji del svojih stegen.

Se mi kaj pozna, je vprašala.

Kaj?

Sledovi, je rekla Varja. Od podvezic.

Marko je pazljivo preučil smetanasto kožo. Kazali so se zametki celulita. Potem jo je cmoknil na pregib kolena. Nič.

Hvala bogu, je rekla Varja. Vedno me prav grdo stiskajo.

Marko je premolknil.

Nisem jih še videl na tebi, je rekel.

Bolje, da ne, je rekla Varja.

Zakaj?

Ker so grozne, je rekla Varja. Na meni so videti grozne.

Ampak oficirju so všeč, je rekel Marko.

To je zato, ker me noče takšne, kot sem, je rekla Varja. Hoče, da sem kot Marlene Dietrich. Lase moram imeti kot Marlene Dietrich. Cigaretu moram držati kot Marlene Dietrich. Govoriti moram, kot da bi me sneli iz Plavega angela. Nagravžna sem.

Marko se je nagnil nazaj in jo pobožal po čelu.

Je v redu? je vprašal.

Kaj?

Oficir, je rekel Marko. Če je v redu. Drugače.

Varja je skočila pokonci. Junij ji je legel med veke kot par spominčic.

Imava kaj jesti? je vprašala.

Marko je skomignil. Si lačna?

Pokimala je.

Nič, je rekel.

Potem pa nisem lačna.

O ja, pa si, je rekel Marko in jo objel od zadaj. Z roko ji je spolzel pod umazano belo majico. Si lačna. Prinesel sem ti maline.

Okej, je rekla Varja in stresla z glavo. Ampak samo, če jih boš ti pol.

Marko je odkimal. Sem jih že.

Lažeš, je rekla Varja predse.

Marko jo je zgrabil za brado. Zasukal ji je glavo, da mu je pogledala v oči.

Če ti pravim, je rekel počasi. Z Malo sva jih. Zares. Dvakrat toliko, kot pa jih je tukaj.

Varja ga je dvomeče gledala. Potem se ji je izraz raztopil v vseenost.

V redu, je rekla. Daj mi jih.

Gledal jo je, ko jih je počasi jemala iz lončka. Ustnice so ji bledele. Sama je imela bolj rdeče. Sklonil se je in jo poljubil. Nasmehnila se je. Zaprla je oči. Zatipal je kožo njenega hrbta. Bil je že skoraj zaceljen. Obljubiti mu je morala, da ne bo šla nikoli več s tistim major-

jem. Nekoč se je splazil za njo, ko je šla v mesto. Z majorjem ju je videl v kavarni. Varja se je spogledljivo smejala. Glas je imela nižji kot po navadi. Ni je slišal, samo čutil je to, nizke frekvence, ki so se mu zabadale v dlani, ko jih je pritiskal na šipo. Nikoli ni izvedela, da jo je opazoval, da jo je videl tudi z druge strani. Tiste noči je prišla domov z razbrazdanim hrbtom. Ustnice je imela modre. Hihitala se je, dokler se ni baldahin noči vijoličasto udrl v dan. Marko jo je hotel vprašati, o čem sta se z majorjem pogovarjala. Verjetno se ni spominjala. Trdila je, da se potem ničesar ne spominja, niti krajev niti imen. Samo njegovo je bilo trdno zasidrano znotraj.

Marko, je zamomljala. Marko.

A?

Lačen si.

Nisem.

O ja, je rekla Varja. Si.

Nisem, je ponovil.

Pa kaj, če si, je rekla Varja. Saj smo tako vsi lačni. Greva do Jerneja. Denar imam.

Varja, je rekel. Ljubica.

Položila mu je prst na usta.

Oblekla bom krilo, je rekla. Tisto, ki mu je všeč. Gotovo bo dal.

Marko je odkimal. Stisnil jo je okrog pasu. Izvila se mu je iz objema.

Bogata sva, je rekla. Razumeš.

Marko se je obrnil stran. Za šipo se je vrtinčil prah. Že tri tedne ni deževalo.

Varja si je navlekla krilo. Na nogah je imela cokle.

Jernej nima nič, je rekel Marko.

Jernej ima vedno kaj, je odvrnila Varja. Pridi.

Šel je za njo in jo gledal, kako se je zibala v bokih. Lasje so ji opletali po hrbtu. Sonce je oranžno odsevalo od njih.

Zakaj ima rad Marlene Dietrich? je vprašal Marko.

Varja se je obrnila.

Kdo?

Oficir.

Varja je skomignila. Perverzen je. Rad ima roza čipke.

Jih nosiš? Zanj?

Varja je odkimala. Gabijo se mi. Za nič na svetu jih ne bi oblekla.

Tudi zame ne?

Varja se je ustavila. Na dolgo ga je pogledala.

Zame? je ponovil Marko.

Bi rad? je vprašala.

Mogoče, je odvrnil.

Varja je vzdihnila. Potem je odšla naprej. Marko jo je dohitel in ji položil roko okrog ramen. V tišini sta prehodila nekaj minut. Nikogar nista srečala. V omamni vročini so se ljudje poskrili. Pritiskala je sopara.

Jernej več ne more igrati kitare, se je nenadoma oglasila Varja. Grozno, ne.

A jo je kdaj igral? je vprašal Marko.

Ja. Dokler mu ni odbilo roke. Zadnjič mi je povedal. Skoraj bi jokala.

Marko jo je poljubil na sence.

Misliš, da je znal dobro igrati?

Varja je zmajala z glavo. Po mojem ne.

Po mojem tudi, je rekel Marko. Jernej je luzer, a ni?

Ja.

Prišla sta do Jernejeve kočice. Popolnoma zapuščena je bila videti. Okna so slepo boljčala vanju. Varja je pogledala proti Marku.

Misliš, da ga ni doma? je vprašala.

Marko je skomignil. Verjetno je.

Varja je pobutala po vratih. Nihče se ni oglasil. Potem je še enkrat udarila po njih. Z dlanjo. V notranjosti je odzvanjala praznina. Nikogar ni bilo.

Misliš, da je kam šel? je vprašala Varja.

Marko je skomignil. Ne. Saj nima kam iti, ali pač?

Varja je malo pomislila.

Skril se je, je rekla. Vzdihnila je. Prekleti prasec.

Ja, je polglasno rekel Marko.

Varja je brcnila v vrata.

Jernej! je zavpila. Tukaj sva.

Nihče se ni odzval.

Jernej! je zavpila Varja. Jernej! Nekaj imava zate!

Njen glas se je odbijal od vrat. Bila so vroča in presušena od sonca.

Najlepše krilo imam na sebi, Jernej! je vpila Varja. In cigarete imam s sabo! Pridi me pogledat, Jernej! Tvoja sem! Poglej me, Jernej! Iztegnila je nogo, da bi brcnila še enkrat. Marko jo je zgrabil okrog pasu in jo dvignil v zrak.

Nehaj, je zasopel. Škoda te je. Poškodovala se boš. Nehaj!

Varja je obmirovala.

Oprosti, je rekla. Na živce mi gre.

Ne boš več? je potihlo vprašal Marko.

Ne bom.

Prisežeš?

Prisežem.

Marko jo je postavil na tla. Naslonila mu je glavo v naročje.

Oprosti, je rekla.

Marko se je nasmehnil. V redu je, mala. Lepa moraš biti, samo to.

A nisem?

Si, je pokimal Marko. Najlepša.

Ampak Jernej me vseeno ne mara.

Jernej je prasec. Luzer. Ne smeva več hoditi k njemu.

Ja, je rekla. Prav imaš.

Zaprla je oči in spustila dlani, da so ji prek ramen padle v prah. Popoldan se je počasi prelival proti zahodu. Marko je gledal proti malinam. Mogoče je pa le še katera ostala. Ali pa ima Varja še kje kaj čokolade, na katero je pozabila. Verjetno jo bosta morala polizati iz predala. Ampak saj sta že počela tudi kaj hujšega.

Varja je nenadoma trznila in sunkovito skočila pokonci.

Poglej, je rekla in razprla dlan. Vžigalica. Cela vžigalica.

Marko se je sklonil nadnjo. Staknila sta glavi skupaj in tiho opazovala najdbo.

Verjetno je padla Jerneju iz žepa, je rekel Marko.

Boš kadil? je vprašala Varja.

Marko je pokimal. Varja je potegnila dve cigareti iz zavojčka.

Krij me, je rekla.

Marko je slekel majico in jo poddržal tako, da veter ni mogel mimo nje. Varja je pazljivo podrgnila vžigalico ob prag. Zamigljala je krhek plamenček. Varja je hitro pritaknila cigareto in pihnila dim. Potem je držala vžigalico med prsti, dokler je ni plamen spekel po koži. Marko je potegnil globok dim. Čutil ga je do nožnih prstov. Varja je naslonila komolce na kolena in se nagnila k steni.

Lahko bi mu zakurila hišo, je rekla.

Marko se je nasmehnil. Pritegnil je njeno glavo, da mu je padla na ramo.

Oficir mi nikoli ne da vžigalic, je nadaljevala Varja. Samo cigarete. Moram ga malo bolj prositi zanje, kaj praviš?

Marko je pokimal.

Mogoče bom morala celo nositi rožnate čipke, je rekla Varja. Stresla se je. Res jih ne bi rada. Ampak časi so taki. Jebi ga.

Sonce je začelo pritiskati z zahoda. Od malinovja so pristopicali drobceni koraki.

Živjo, Mala, je rekla Varja.

Živjo, je rekla Mala. Varja. Kurba.

Varja se je zahihitala. Mala je odstopicala naprej.

Si slišal, je rekla Varja. Rekla mi je kurba.

Pretepel jo bom, je rekel Marko.

Varja je odkimala. Ne smeš. Uboga Mala. Pravzaprav se nima s kom igrati. Uboga Mala.

Marko ji je gledal v oči. V njih je bil svet, razsežnost, sence brez ospredja. V njih je bil junijski prah in London, kamor bosta šla, ko bo vsega konec. Bila je lepa. Sam bo skrbel zanjo.

Varja je zmečkala cigaretni ogorek v prah.

Nobene vžigalice nimava več, je rekla. Ojoj.

Greš danes k oficirju? je vprašal Marko.

Ne, je odkimala. Ni ga. Danes bom samo pri tebi. Nobenih vžigalic in tega.

Marko se je nasmehnil. S čim si bova pa potem prižigala cigarete? je vprašal.

Varja se je zastrmela čez njegovo glavo. Potem je zaprla oči. S soncem, je rekla.

INTERVJU

Boris Paternu

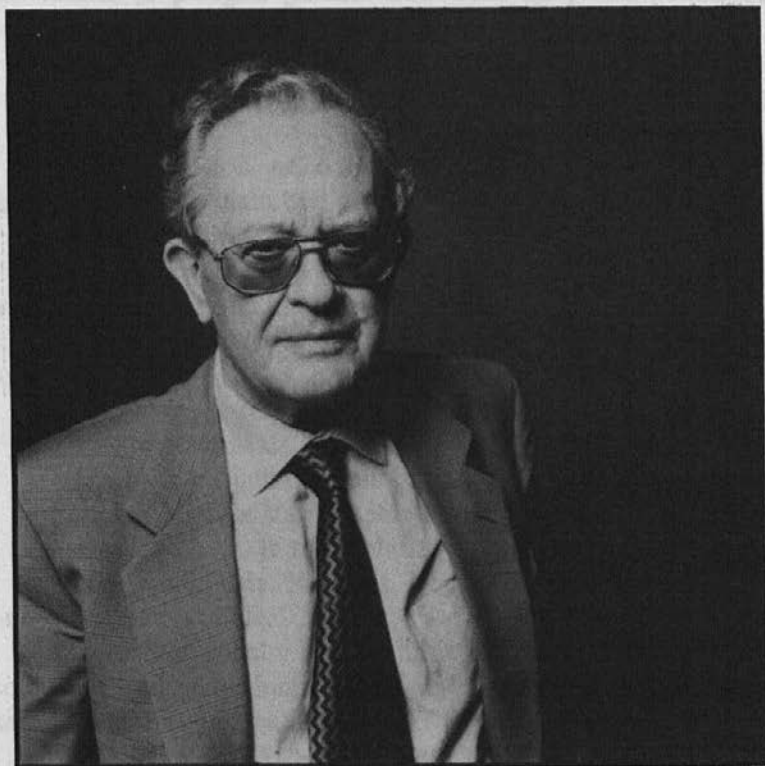


Foto: MIHA FRAS

Resnični vrhovi slovenske književnosti so pognali iz herezije

Resnični vrhovi slovenske književnosti so pognali iz herezije

Boris Paternu je lani praznoval sedemdesetletnico (roj. 5. junija 1926 v Predgradu). Njegovo zgodnjo mladost so zaznamovale selitve po Sloveniji in udeležba v odporu proti okupatorjem. Iz slavistike je diplomiral leta 1951, postal asistent na ljubljanski Filozofski fakulteti in tam leta 1960 tudi doktoriral. Na slavistiki predava slovensko književnost od leta 1960, od leta 1972 kot redni profesor. Literarnozgodovinsko in teoretsko je izšolal več deset rodov slovenistov, diplomantov, magistrantov in doktorantov. Leta 1985 je postal redni član SAZU, leta 1994 pa zaslužni profesor Filozofske fakultete. Predaval je na skoraj dvajsetih tujih univerzah, se redno udeleževal mednarodnih simpozijev in kongresov doma in v tujini, veliko objavljaj – monografije o slovenski pripovedni prozi in kritiki 19. stoletja, o Prešernu, o obdobjih, slogih, razvoju in tipologiji slovenske književnosti, o sodobni slovenski poeziji, o pesništvu protifašističnega odpora, pisal številne razprave o slovenskih piscih vseh zvrsti, rodov, smeri in regij, urejal antologije in berila ... Spodbujal pa je razvoj slovenske humanistike tudi organizacijsko, z uredništvom, prirejanjem simpozijev, s kreiranjem in kritiko znanstveno-raziskovalne politike. Za vse to je prejel dve državni nagradi za znanost (1981, 1996). Na vprašanja za tale intervju je, okoli svojega enainsedemdesetega rojstnega dne, odgovarjal v premoru med pisanjem vsaj dveh novih razprav.

Literatura: *Leta 1994 je v Münchnu izšel prevod monografije France Prešeren: ein slowenischer Dichter 1800-1849, letos pa je bil natisnjen zbornik mednarodnega simpozija v Ljubljani Sonet in sonetni venec, ki ste ga organizirali pred dvema letoma. Publikaciji je mogoče videti ne le kot, z oguljeno metaforo rečeno, krono vašega dolgoletnega in temeljitega prešernoslovnega dela, ampak tudi kot poskus, da bi Prešernov opus trdneje zasidrali v zavest mednarodne strokovne javnosti. Kljub Prešernovemu pesniškemu svetovljanstvu, na katero vseskoz opozarjate, pa se naš klasik drugod ni mogel uveljaviti med klasiki svetovne književnosti. So temu krivi "profesorski" prevodi, ki reducirajo izjemnost Prešernove pesemske osebnosti in sloga (teza Majde Stanovnik v simpozijskem zborniku)? Ali pa je naša najboljša literatura na tujem v "prisilnem jopiču anonimnosti" (Aleš Debeljak, Literatura*

1997/69, 70) zaradi premalo referenčne, strokovne literature, diskusij, ki bi v mednarodne orbite lansirale slovenska pesniška imena?

Paternu: O Prešernovem prodoru v svet odloča več reči. Najprej seveda moč prevodov. In že tu se stvari zapletejo, tudi če niso ravno slabe. Že Croce je zapisal misel, da vsak prevod zmanjša in razdre kakovost prevajanega dela ali pa iz njega naredi nekaj drugega. Derrida je šel z dvomom še dlje in nazadnje pristal v zagati: da je prevod "nekaj nemogočega", hkrati pa "nekaj nujnega". Zase moram reči, da se prevoda Prešernove pesmi razveselim, še bolj pa se ga ustrašim. S prevajanjem je lahko samo pri povprečnih pesnikih in pisateljih. Prevesti *Alamuta* sploh ni problem. Sicer je pa vprašanje pri samem jedru začel teoretik Jiří Levy, ko je zapisal: "Prevajalec je predvsem bralec." Pravih, globinskih bralcev pa tudi med prevajalci ni ravno veliko.

Referenčna literatura, kot zadevi pravite vi, lahko stori marsikaj tudi namesto prevoda ali celo bolje. Seveda, če zna in zmore pesnika aktualizirati, ga postaviti v središče intelektualne senzibilitete našega časa. S Prešernom se to da narediti povsod, celo na Slovenskem. Odvisno je od interpreta, tu pa je spet na prvem mestu vprašanje njegove bralne zmogljivosti. Kot med prevajalci so tudi med interpreti dobri bralci redki. Vendar je slednjim nekoliko lažje, ker pomanjkanje lahko prekrijejo z aparaturami učenosti.

Literatura: *Bili ste med osrednjimi snovalci tradicionalnih mednarodnih prireditev ljubljanske slavistike – pred triintridesetimi leti Seminarja slovenskega jezika, literature in kulture ter simpozija Obdobja pred osemnajstimi leti. Pogosto ste se udeleževali slavističnih kongresov, predavali na tujih univerzah, vaše spise so prevajali v nemščino, angleščino, italijanščino, srbohrvaščino, makedonščino, ruščino, poljščino ... Kakšna je bilanca teh podjetij?*

Paternu: Mojih izkušenj s predavanji o slovenski književnosti tujim strokovnim krogom in študentom je več, vendar je glavna ena sama. Tujega strokovnega sveta ne zanima preveč, kdo je bil ta ali oni slovenski pisatelj, radovedni pa postanejo ti poslušalci, ko jim odkrivате, kako se je pravzaprav obnašala književnost nekega malega in nesvobodnega evropskega naroda, to se pravi, kakšen je v tej zvezi njen tipološki ustroj, duhovni in izrazni, ki v nekem smislu determinira

tudi še današnje pojave. Tu pa tudi Prešeren lahko zafunkcionira na nov in zanje zanimiv način. Delati kakršno koli propagando o pomembnosti slovenske literature in razkazovati navdušenje zanjo pa se danes niti doma več ne obnese. Mislim, da smo s poletnimi seminarji za tuje slaviste in z utečenim mednarodnim znanstvenim simpozijem "Obdobja" močno prodrli v tuja slavistična središča, ona pa k nam, saj smo kar dolgo vrsto inozemskih strokovnjakov privezali k raziskavam slovenske književnosti, pa tudi jezika. Obenem smo morali preveriti svoje moči ob ponovnem pregledu vseh obdobj, od srednjega veka do danes, začeli pa tudi že z literarnimi vrstami in zvrstmi, na primer ob sonetu in sonetnem vencu. Rezultati so preverljivi v vsakoletnih zbornikih, ki jih je že za malo knjižnico.

Toda to je zunanja, čeprav zelo pomembna mreža stikov. Bolj bistveno je vprašanje, koliko je naša stroka zmogla sprejeti vase žive tokove sodobne svetovne literarne vede in jih obvladati funkcionalno, ne le akademsko informativno. Ime "nacionalna veda" ne more biti nikakršna potuha za provincialne načine dela. Nacionalna je stroka samo po posebnem nacionalnem gradivu in do neke mere posebni namembnosti, usmerjeni k potrebam narodne identitete, sicer pa jo je treba presojati po merilih mednarodne literarne znanosti. Testiranje generacije, ki ji pripadam, in je tam od šestdesetih let zavzemala odgovorna mesta, bodo opravili drugi.

Literatura: Zakaj kljub tem uspehom stroke v tujini ni nastal pojem "ljubljske šole" (po analogiji s praško ali zagrebško šolo literarne vede)?

Paternu: Glede izraza "šola" kaže biti previden. Evropskih središč, ki to ime zares zaslužijo, je malo in vsi jih poznamo. Že pri pojmu "zagrebška šola", ki je bila predvsem skupina odličnih in v svetu znanih strokovnjakov, se zadeva nekoliko zaplete, ker so bili skupni predvsem njihovi začetki v petdesetih letih, potem pa so se smeri razšle. Vendar gre za najpomembnejše središče stroke v nekdanji Jugoslaviji, to je treba priznati. V Ljubljani so pomembnejši dosežki porazdeljeni na posameznike in nič več. Navsezadnje sta na naši univerzi nekoč delala Nahtigal in Ramovš, pa odlični Prijatelj zraven, vendar ni nobenemu prišlo na misel, da bi se razglasil za "šolo". Pride

pa danes lahko tudi kdo, ki napiše nekaj sestavkov z močnim uvozom tuje terminologije in ga že mika, da bi razglasil svojo ali ljubljansko "šolo".

Literatura: V knjigi *Modeli slovenske literarne kritike: od začetkov do 20. stoletja (1989) ste kot ponovljivo, tipološko potezo presojanja leposlovja v prejšnjem stoletju odkrili različne moralizme, od verskega do narodnoobrambnega. Kakšni pa so vaši vtisi ob branju današnje literarne kritike?*

Paternu: Pretežni del naše sprotne literarne kritike ni moralistične, temveč tržne narave. Tržne seveda ne v interesu knjižnega trga samega in njegovih resničnih potreb, temveč tržnega bolj v osebni in skupinski interesu, danes bi se reklo realno lobističnem. Gre za lobiranje v tistem smislu, ki ga je odkril že mladi Oton Župančič in ga označil z znanimi stih: "Ich lobe dich, du lobst mich ..." ("Jaz hvalim tebe, ti hvališ mene ...") Pri tem pa je pomembno obvladati verbalno mimi-krijo, sestavljeno iz povzdignjene terminologije, naletavajoče s podnebij literarnih, filozofskih, komunikoloških in še kakšnih znanosti. Po navadi se vse to dogaja na horizontali precej živahnega, čeprav poplitvenega mišljenja in v razmeroma veselem ozračju postmodernističnega ravnodušja ter zamenljivosti vsega z vsem. V splošnem velja, da se je svet vrednostnih vertikal podrl, da je vseh velikih in malih zgodb tako rekoč konec, kar se da podpreti celo z G. Vattimom; ta je to sesuvanje pripisal že tudi zgodovinopisju, ki je resigniralo nad vsakršnim "tokom zgodovine" sploh in se napotilo k preučevanju "načina življenja". Poskušajmo biti optimisti in čakati, da bo tudi ta prostost kot vsaka doslej razkrila kaj velikega. Seveda doba Vidmarjev, Koblarjev, Brnčičev in Vodnikov, čas pokončne, jasne, tvegane, osebne in v nekem smislu čiste presoje književnih del postaja že arheologija, toda zdi se, da zmeraj bolj vidna in opozarjajoča. Zamenljivost vsega z vsem ima namreč precejšnje posledice. Tako se dogaja, da lahko tudi najbolj klepetava pesniška zbirka doživlja samo hvalo; da lahko tudi najbolj dolgočasen roman potegne najvišjo nagrado; ali da esejistika, ki jo je zlahka prevesti v vzorce strankarskega mišljenja, obvelja za nekaj nenavadno vrednega.

Literatura: Čeprav je od začetka dvajsetega stoletja preteklo že precej časa, se zdi, kot da se nekatere od omenjenih tipoloških potez slovenskega javnega kulturnega diskurza niso bistveno spremenile. Ali v sodobnem pisanju o literaturi spet prihajajo na površje stari tipološki (se pravi, ideološki) modeli?

Paternu: Na vaša vprašanja, ali tudi v strokovnem pisanju o literaturi prihajajo na površje kakšni stari ideološki modeli mišljenja, moram žal odgovorjati pritrdilno. Tu seveda ni mogoče mimo enega boljših spisov te vrste. Kosova *Duhovna zgodovina Slovencev* je napisana tako, da jo kljub zahtevni problematiki lahko preberemo in dojamemo v enem bralnem zamahu, kar je redka lastnost današnjega pisanja. Kos je sintetičen, zaokrožen in jasen kot Sperans. Pogrešam pa predvsem to, da zgodbe slovenske duhovne ustvarjalnosti ni zastavil še v drugo smer. V tisto, ki bi izhajala iz opažanja, da so resnični vrhovi slovenske književnosti, književnosti na videz pohlevnega naroda, pogнали iz herezije. Od Trubarja, mimo Prešerna in Cankarja do Kocbeka, če naj omenim samo nekaj točk. Protestantizem je na začetku tega loka in personalizem proti njegovemu koncu. Prvi ima pri Kosu neverjetno nizko ceno, drugega tako rekoč ni. Oba protitokova, liberalni in klerikalni, na katera napne celoto, sta redko dala kaj več kot povprečje. Ali naj torej z njima merimo in premerimo našo književnost in duha, ki je zadaj? Kos poskuša tudi nekoliko obnoviti staro, v nekem smislu naturalistično, kidričevsko biografiko, to gotovo ni slabo. Dobro pa najbrž ni, kako je to reč izpeljal. Toda o Prešernu je napisal toliko tehtnih reči, da mu *Neznanega Prešerna* lahko odpustimo.

Tudi v cankaroslovju postaja nekoliko glasna volja odriniti tiste dosežke literarne vede, ki jim je (tudi v povojnih desetletjih) uspelo Cankarja iztrgati iz katoliške, marksistične in ničejanske ideološke shematike in pisatelja pripeljati spet nazaj v zakristijo.

Literatura: Pri zgodovini povojne literarnovedne institucije in njenih metodoloških paradigem ne moremo odmisлити družbeno-političnega konteksta, saj so v strokovne spore med generacijami in smermi posegali tudi politični interesi, argumenti in moč. Kako se vi v tej luči spominjate svoje znanstvene formacije (začetkov univerzitetne kariere) in poti? Kakšno je bilo vaše razmerje do vaših univerzitetnih učiteljev

literarne zgodovine – do Antona Slodnjaka, Marje Boršnik, Antona Ocvirka in drugih? Kako so se vaši odnosi razvijali, ko ste postali asistent in docent? Ali so bile v vašem času obrambe doktorskih disertacij bolj podobne bojnemu polju ali decentnemu iniciacijskemu ritualu? Že leta 1954 ste v Ljudski pravici objavili članek o Ivanu Prijatelju z naslovom Umetnik v znanosti in z njim menda zbudili nekaj negotovanj v uradni kulturni politiki.

Paternu: Ob tistem nedolžnem eseju, ki sem ga leta 1954 napisal ob Slodnjakovi izdaji Prijateljevih spisov, je Boris Ziherl trdo prijel mojo profesorico Marjo Boršnikovo. Za natančnejšega opazovalca takratnih sprememb bo zanimivo tudi mariborsko zborovanje slavistov, prav tako leta 1954, še posebej razprava o ekspresionizmu, v kateri smo sodelovali precej zagreto. Šlo je za odstranjanje stereotipne ideološke zapore nad ekspresionizmom, pedagoško še močno zamejenim v cono meščanske dekadence. Nekakšno zarezo v mojih iskanjih in tudi tavanjih pa pomeni referat *Literarna zgodovina v sodobnem življenju in znanosti* na 3. kongresu jugoslovanskih slavistov v Ljubljani leta 1961, ko sem stroko poskušal iz nacionalne in socialne motiviranosti premakniti v eksistencialno smer. Hkrati sem s prvo obsežnejšo študijo o Prešernu, *Problem katarze v Prešernovem Pevcu* (1960), spojil eksistencialno interpretacijo s stilistično. Takoj potem sem se s to metodo lotil tudi sistematičnega študija sodobne poezije. Za vse to nisem imel pravzaprav nobene opore v ljubljanskih "šolah" in ne pri svojih sicer spoštovanih učiteljih. Iskal sem mimo zagrebške šole v nemško, rusko, češko, ameriško in še kakšno učenost interpretacije, vendar sem jo zmeraj integriral v temelje historizma. Od ljubljanskih učiteljev sem se naučil marsikaj tistega, kar moram delati, in zelo veliko tistega, česar delati ne smem. V najbolj prijaznem spominu imam Marjo Boršnikovo, ki je sicer s tesnobo prenašala naša uhajanja na čisto druga pota, tudi na taka, ki je niso potrjevala, vendar pa je z notranjo močjo, ki jo je zmogla samo ona, znala reči: "Je tako, jajce več kot kura ve!" Pa brez ironije. Ob moji disertaciji ni šlo za duhovni boj, temveč za neke vrste "mesarsko klanje", ki je bilo zadaj, pa ga zdaj ne bi obnavljal. Mene je utrdilo, lahko pa bi me tudi odpihnilo z univerze, kot je dva moja kolega. Rešili so me profesorica Boršnikova,

profesor Škerlj, romanist, in profesor Grafenauer, zgodovinar. In če smo že pri tem, ni mogoče mimo takratnih hudih nasprotij med komparativistiko in slavistiko. Najprej smo jih mladi jemali bolj za šalo kot zares. Vedeli smo, da Slodnjak lahko izgubi živce ob Ocvirkovem duhovitem cinizmu, Ocvirk pa pogum, ko Slodnjak do kraja povzdigne svoj grmeči glas. Toda nekdo je potem vso to reč demoniziral tako, da jo je prenesel v politiko in v njena višja nadstropja in Slodnjak je moral v pokoj. Na tej isti črti so se v letu 1960 nato dogajale tudi zadeve, povezane z mojo disertacijo. Stvari so bile res bolj podobne "bojnemu polju" kot "decentnemu iniciacijskemu ritualu". Dekanatu je bila od strani in mimo ocenjevalne komisije poslana posebna ocena, ki ni imela niti enega samega pozitivnega stavka. Seveda sem nekaj daru za duhovni pretep zmožel tudi sam, čeprav me je na tihem zvižal ulkus. Imam pa spomin take vrste, da mi danes prihajajo na misel predvsem zabavne strani tiste anekdote. Obnoviti si jih na tem mestu ne upam.

Literatura: V slavističnem diplomskem seminarju se je začela tudi vaša zanimiva zgodba z Dušanom Pirjevcem; menda sta se kot študenta zapletla v polemiko o interpretaciji Martina Krpana.

Paternu: Moje prvo srečanje s Pirjevcem je bila njegova teza, menda še v *Novem svetu*, da smo Slovenci za vselej opravili s Hamletom in smo junaški narod. Ko sva govorila prvič, me je oplazil s stavkom: "Veš, Cankar sploh ni pisatelj!" In kmalu je sledil še eden: "Cela moderna je skrahirala v metafiziki!" Ko je kot študent nastopil v seminarju profesorice Boršnikove, se je za nas vse zelo učinkovito izkazal v tem, da je vstal, odprl Kidričevega *Prešerna*, prebral stavek, kjer Kidrič govori nekaj o Čopovi lobanji, zaprl knjigo, jo vrgel ob klop in zelo glasno povedal: "To ni znanost!" Boršnikova je prebledela in otrpnila, mi smo se nekoliko zabavali. Pri razpravi o Martinu Krpanu pa sem mu jaz skočil v besedo. Zdaj je uživala Boršnikova in najini polemiki posvetila kar štiri seminarske ure. Najbrž sem poskakoval kot kakšen Davidek pred Goljatom, vendar se nisem dal. Morda je bila to tudi prva pobuda, da sem se z disertacijo lotil prav Levstika. Ne vem. Zgodba s Pirjevcem je potemnela, ko sem prišel na dan z disertacijo. In ko so se na slovenistiki pripravljale velike personalne spremembe, ko naj bi Slodnjaka menda zamenjal sam Josip

Vidmar ali pa kdo drug, potem ko je on od tega odstopil, saj se je vedelo, da je premoder, da bi se šel te reči.

Literatura: Pirjevec je v šestdesetih in sedemdesetih letih vendarle prešel iz marksizma v fenomenologijo, eksistencializem in končno v heideggerjansko etiko "pustiti biti" ...

Paternu: Pirjevca sem zmeraj cenil in cenil zmeraj bolj, kako ga ne bi. Čeprav se tudi po njegovi spreobrnitvi nisem mogel znebiti vtisa, da je pravzaprav še zmeraj sholastik, samo druge vrste. Oglejte si verižne silogizme njegovih izvajanj in njihove pripetosti na točke absolutnega! Eksistencialistična neogotika! Zgodilo se je, da sem prav na dan njegove smrti bral tisto znamenito študijo o Dostojevskem s tezo o "odpuščajočem dopuščanju", ki jo je postavil v središče svoje zadnje, heideggerjanske faze. Morda sem se te, ob njegovi smrti presunljive misli, nekoč in nekoliko držal tudi jaz. Ko je bila njegova knjižna študija *Hlapci, heroji, ljudje* (1968) poslana komisiji za Kidričeve nagrade, so dali strokovno oceno pisati meni, o čemer je soglašalo levo in desno krilo odbora, ki je bilo na eni in drugi strani enako nasršeno zoper Pirjevca. Poznali so najino zgodbo in bili prepričani, da mu bom vrnil. Jaz sem to razumel, napisal najboljšo oceno in predlagal znanstveno nagrado. Seveda je ostalo pri tem, da moje ocene ni nihče več jemal v poštev, Pirjevec pa je padel skozi. Vse to je tudi izvedel in postal do mene precej drugačen.

Literatura: Za razvoj stroke je bilo od začetka šestdesetih let naprej pomembno vaše upiranje teoriji "distance", temu, da naj bi se literarna veda lotevala samo del in avtorjev, ki so – v prenesem ali dobesednem pomenu – že mrtvi oziroma časovno odmaknjeni od raziskovalčeve žive bralne izkušnje, sodobnosti (spisi na to temo so bili natisnjeni v *Pogledih na slovensko književnost II*, 1974). Zavzeli ste se za integriranje "zadnjih metrov" sodobne književnosti v literarnovedne študije in poučevanje. Kako in kdaj se je torej oblikovala zamisel za Slovensko književnost 1945-1965?

Paternu: Zamisel o *Slovenski književnosti 1945-1965* je nastala zato, ker smo na začetku šestdesetih let uvedli redni študij sodobne književnosti tudi na univerzo, prvi v Jugoslaviji. Teoretsko sem to odločitev poskušal utemeljiti na jugoslovanskem slavističnem kongresu

v Beogradu leta 1972 z referatom *Študij sodobne literature na univerzi*, kjer sem nastopil zoper tako imenovano "teorijo distance". Bil sem prepričan, da mora vsak od mladih univerzitetnih predavateljev najprej skozi tok žive sodobne književnosti in razviti ustrezno senzibiliteto, ne glede na to, s katerim obdobjem se bo trajno ukvarjal. Po drugi strani, bolj na tihem, pa mi je šlo za sprotno "kanonizacijo" najnovejše književnosti in njenih modernih tokov na univerzi. Pri Raziskovalni skupnosti smo s predlogom tega projekta seveda dvakrat propadli, ker starejši ljudje naše stroke, ki so pisali ocene, v projekt te vrste niso hoteli verjeti. Jaz sem jih razumel, potem pa prišel z enakim predlogom tretjič in uspel.

Literatura: *Ali ste se sodelavci med sabo konceptualno usklajevali? Ali je imela ta publikacija poleg Lirike, epike in dramatike (1965) tudi naravo nekakšnega generacijskega manifesta, preloma s (post)pozitivističnim literarnim zgodovinoepisjem?*

Paternu: Delo ni bilo nikakršen generacijski manifest, temveč samo poskus spoznavno obvladati zadnjih dvajset let naše književnosti, pregledane po zvrsteh, z literarno kritiko in esejistiko vred. Do prave konceptualne usklajenosti nismo prišli, privoliti smo morali v to, da se bomo ujeli samo približno, in to se delu tudi pozna. Končali pa smo ga v petih, šestih letih. Nekdo, in sam mi je pozneje to povedal, je ob izidu snoval hudo ideološko kritiko, vendar se je nazadnje premislil. Škoda!

Literatura: *V čem vidite pogloblitve metodološke razlike med vami in drugimi literarnimi zgodovinarji, ki so se na začetku šestdesetih let prav tako odločali za "immanentno interpretacijo"?*

Paternu: Meni se izraz "immanentna interpretacija" za moje početje in še bolj za početje najbližjih kolegov in kolegice zdi precej pretiran. Sam sem zmeraj ostal znotraj "integralne interpretacije", ki je za glavno avtoriteto vsega sicer postavila književno besedilo, vendar ni ignorirala niti avtorja niti bralca niti zgodovine. Ponekod se je celo močno nagnila v eno ali drugo smer, lahko tudi v biografijo.

Literatura: *Kot kaže vaša obnovljena monografija o Prešernu, ste "notranjemu pristopu" ostali zvesti vse do danes, a se biografizmu vaših predhodnikov vendarle niste odrekli, čeprav imate včasih pole-*

mično-ironičen odnos do življenjsko-pesniških paralel pri klasičnih prešernoslovcih: že izhodišče vaše knjige je "Prešernov duševni obraz", ki mu izpod eksistencialistične fiziognomije še vedno žari prijateljevska novoromantična podoba narodovega genija. Ali je torej po vašem korelacija med življenjem (eksistencialno izkušnjo) in poezijo še vedno temeljna (ne pa, na primer, med besedilom in literarno tradicijo, domačo književno situacijo in tujimi vplivi)?

Paternu: Študija *Prešernova osebnost*, ki sem jo objavil v Slavistični reviji leta 1974, je edini naš poskus izrazito strukturalne biografije. Prijateljeva "novoromantična podoba narodovega genija" je zanimiva, vendar nekoliko površno skicirana, bliže mi je Pirjevčevo pojmovanje "prešernovske strukture", vendar je skrajno poenostavljeno in za epigone zaradi intelektualne udobnosti zelo privlačno. To, čemur pravite "korelacija med življenjem in poezijo", je zame od nekdanj in za vselej aksiom. Stroka mora biti zelo utrujena, da jo zanima tekst samo kot tekst in zaradi teksta. Seveda pa je tekst determiniran tudi s teksti pred njim in ob njem.

Literatura: V petdesetih letih ste objavljali v *Besedi*, na začetku šestdesetih let pa v *Problemih*, nato pa ste se socialno-politično oddaljili od krogov, ki danes v kulturniški sferi pretežno veljajo za nosilce kritično-oporečniških, modernizacijskih in demokratizacijskih tokov, čeprav ste se z njihovo literaturo še vedno intenzivno ukvarjali, pa tudi vaša vrednostna perspektiva tem skupinam v temeljih ni mogla biti ravno tuja, saj je pri vas šlo za spoj eksistencialističnih, neomarksističnih prvin s tokovi ruskega formalizma, strukturalizma, semiotike. Po drugi strani ste mnogo in pritrjujoče pisali tudi o avtorjih, ki so bili kritičnim intelektualcem in modernistom nasprotni, bodisi ideološko bodisi idejno-estetsko, sodili pa so v t. i. establišment (Matej Bor, Josip Vidmar, Lojze Krakar, Janez Menart, Ervin Fritz idr.). Kako bi pojasnili svoje mesto sredi teh "nevarnih razmerij"?

Paternu: Moje delo je od začetka do danes potekalo po eni sami in v bistvu dosledni črti, ki sem se je natanko zavedal: širiti avtonomijo stroke, njen spoznavni in duhovni prostor, na univerzo speljati čim več pomembnega, kar se dogaja v sodobni književnosti, še posebno poeziji, v zgodovino starejše literature pa vnašati nove poglede in metode, če je

bilo potrebno, tudi prevratne. Leta 1968 sem šel na praški svetovni slavistični kongres s temo *Struktura in funkcija Jenkove parodije v razkroju slovenske romantične epike*. Slovencem se je tema zdela odveč in ne čisto smiselna. Karel Krejčí, pomemben mož češke literarne znanosti, pa mi je ob njej iskreno čestital. Če se ne bi dve leti prej s tolikšno radovednostjo zavrtal v Šalamunov *Poker*, najbrž ne bi Jenka lahko tako nazorno odkril kot nekoga, ki je za hip moral razdreti Prešerna, kot je Šalamun Župančiča, da je lahko šel naprej. Veliko sta v meni odprla tudi Udovič in Kocbek, ki je brez dvoma vrh slovenske poezije druge polovice našega stoletja. Z njim sem šel na Nobelov mednarodni simpozij o modernizmu v slovanskih literaturah v Stockholmu leta 1985, tajnik tamkajšnje akademije je hotel o njem zvedeti vse, kar se je takrat dalo izvedeti. Zakaj ob vsem tem ne bi mogel razmišljati in znova pisati tudi o Mateju Boru pa o Minattiju ali Krakarju, mi ni jasno. Pesnikov ne razvrščam po dnevopolitičnih simpatijah, čeprav se ta merila po dolgih desetletjih spet pretikajo v ospredje.

Literatura: *Pred izidom je sklepno dejanje Slovenskega pesništva* upora: 1941-45; *prva knjiga je izšla leta 1987, ko se je prejšnji sistem že razkrajal, tako da je edicija nemara tudi zato v devetdesetih letih dobila pečat ideološke restavracije ali znanstvene pristranosti (ker da je pesnila tudi stran, ki se je upirala komunizmu). Kakšni sta lahko danes vrednost in funkcija objavljenega gradiva?*

Paternu: Projekt *Slovensko pesništvo upora 1941-1945*, katerega zadnja, četrta knjiga se tiska s sklepno razpravo vred, je projekt, ki sem mu dal skoraj čez mero svojih moči. Naša "poezija rezistence", kot v svetu pravijo poezijam evropskega odpora med zadnjo vojno, je strahotno obremenjena: najprej nekaj desetletij z vsiljivim mitiziranjem, potem pa že dobro desetletje z odstavljanjem in omalovaževanjem. Jaz sem o njeni vrednosti, v prvi vrsti dokumentarni, zraven pa tudi literarni, prepričan, zato bi jo rad rešil iz obojne zmote in predal zgodovini. Seveda je naše politizirano okolje v tem trenutku za to reč še precej nezrelo, a se tega ne mislim ustrašiti. Če odleti nekaj ugleda in prileti nekaj nečednih etiket, me to prav nič ne briga.

Literatura: *Janko Kos v orisu razvojnih premikov v slovenski literarni vedi po letu 1945 (Razprave II. razreda SAZU, 1991) ravno v generacijah, ki so prihajale na prizorišče po vašem rodu, vidi začetke globlje krize literarne vede: ne samo izdatnejše uveljavljanje metod, ki se odmikajo od "duha" literarne vede (zlasti različnih oblik scientizma), in "beg možganov" v sorodna, privlačnejša področja, ampak tudi primanjkljaj sintetičnih del na račun porasta parcialnih raziskav. Matjaž Kmecl v Babjem mlinu slovenske literarne zgodovine (1996) tudi nazorno artikulara potrebo po prenovi stroke, po njenem novem zagonu, sintetičnih delih. Kaj o tem mislite vi?*

Paternu: O krizi literarne zgodovine se je govorilo zmeraj in se govori tudi danes. Mislim, da gre v resnici bolj za njeno nekompletnost. Natančneje, za njeno močno razcepljenost in raztrganost na različna ožja področja, to se pravi, za njeno specializacijo in taylorizacijo. To dogajanje je pri današnjem razvoju stroke neizogibno. Vendar s tem ne moremo biti zadovoljni. Tisto, kar postaja vse bolj vprašljivo, so sinteze in je sinteza. Te pa so zmeraj vezane na "smisel" ali "zgodbo", nastalo ob pokončni, vrednostni hierarhiji stvari, ki je danes res v krizi, in ne samo pri nas. Sinteze, ki nastajajo brez tega zaledja, pa so lahko samo nomenklatura skladišča pojavov v bolj izčrpnem ali manj izčrpnem številu. Tako stanje je za znanost malo zanimivo, za šolstvo pa prava mora.

Literatura: *Ko sva že pri šolah – tudi v njih je poučevanje književnosti znova deležno prenavljanja, reformiranja. V preteklosti ste večkrat posegali v problematiko "šolske književnosti", zdaj pa se držite bolj v ozadju. Kateri naj bi bili danes pglavilni cilji slovenščine v srednjih šolah, gimnazijah?*

Paternu: Svoj čas sem intenzivno sodeloval pri vprašanih pouka književnosti v srednjih šolah, teoretično in z berili. Toda izkušnje so me odgnale v resignacijo. Ustrašil sem se tudi neustavljivega navala poklicne pedagogike in didaktike, ki sta stvari zakomplicirali tako daleč, da sem se počutil idiota že pri osnovnih rečeh in aksiomih svoje stroke. Razmerje med "jezikovnimi" in "literarnimi" vsebinami v srednjih šolah pa je, kolikor vem, v veliko korist jezikovnemu pouku. Pri tem mi je najbolj žal, ker pozabljamo, da še nihče ni prišel do

dobre jezikovne kulture brez branja dobrih književnih del. Praktična ali uporabna stilistika je drugo najpomembnejše področje jezikovnega izobraževanja. Šele potem (ali nikdar) naj pride na vrsto izdelovanje jezikoslovne pameti med veselo mladino. Pri pouku našega predmeta pa bi bilo treba najti pametno razmerje med odkrivanjem lepe literature kot umetnosti in literature kot posredne zgodovinske kategorije, to pa povezati z nevsiljivim razkrivanjem narodne identitete in njene zgodbe. Reintegracija zdomske književnosti je lahko preprosta reč, samo osvoboditi jo moramo, tudi njo, mitiziranja in ob njej uporabljati enaka merila kot sicer.

Literatura: Skupni imenovalc večine razprav iz vaše knjige *Obdobja in slogi v slovenski književnosti (1989) je razmislek o imanentno literarni in mednarodno primerljivi periodizaciji slovenske literature. Kako bi v tem kontekstu pojasnili svojo tezo, da je za postmodernistično slovensko poezijo značilna – poleg upočasnjenega razvoja, v katerem enakopravno soobstajajo različni stili – ponovna stabilizacija subjekta in jezika, ko pa številni teoretiki postmoderne govorijo celo o smrti ali vsaj decentralizaciji, "mehčanju" subjekta, o izginjanju osebnega stila?*

Paternu: Do izraza postmodernizem, o katerem se je doslej na Slovenskem pisalo nenavadno veliko, poskušam biti nekoliko zadržan, čeprav se je iz plazu, ki nas nosi, težko pobrati. To je pojem, kot bi rekel Tomaševski, ki je vreča brez dna in gre vanjo vse. Toda če že z njim tudi pri nas pokrivamo čas po modernizmu, ni mogoče prezreti, da je ena njegovih temeljnih lastnosti tisto, čemur pravijo "vračanje k biti" ali "vračanje svetosti" ali "vračanje k Bogu". Brez dvoma gre za iskanja, če že ne najdenja, nečesa, kar naj bi v nekem smislu pomenilo težnjo k stabilizaciji subjekta, stabilizaciji duha in še posebej nazorno k stabilizaciji jezika – čeprav vse to z globinsko izkušnjo modernistične destabilizacije v zaledju, ki tudi trdnejše stopinje dela omahljive ali samoironične. Take so stvari in prav nič narobe ne bo, če nanje položimo pojem postmodernizma, četudi v specifičnem smislu. Navsezadnje smo s Prešernovo romantiko naredili nekaj podobnega. In se solidno splazili v mednarodno terminologijo.

Literatura: Kakšno pa je vaše razmerje do postmodernistične književnosti nasploh in pri Slovencih? Občutek imam, da ste do te smeri bili vseskoz zelo zadržani (z delno izjemo – Jesihovimi soneti).

Paternu: Glede mojega odnosa do literature postmodernizma govorim nekoliko teže kot o odnosu do modernizma. Jesihova poezija je seveda še scela znotraj mojih okvirov interpretacije in presoje in sem o njej pisal lahko, pa tudi z nekim užitkom. Sicer pa me pri postmodernizmu moti predvsem njegov aleksandrizem: veliko več laboratorijskega literarnega znanja kot prvinskega osebnega dožemanja stvari. Povedano drugače: več metakreacije kot kreacije. Bralci pa se rešujejo k paraliteraturi, kot so spomini, dnevniki in tako naprej. Rekel bi, da je postmodernistična literatura bolj zanimiva kot presunljiva. Literarna veda bo lahko ob njej parazitirala dolgo in razvila neštete tehnologije. Najbrž pa se bo nazadnje pokazalo, da bo samo skromen del teh strašnih naporov postmodernih Muz preživel, ostal in se nastanil v zgornjih nadstropjih književne zgodovine. Tako je bilo navsezadnje zmeraj, tudi pri romantiki. Seveda je vse to, kar govorim, povedano osebno in zelo na hitro. Računati moram tudi z ustavljanjem svoje senzibilitete nasproti novemu. Postanek je naraven in nujen, če nočemo izgubiti sebe.

Literatura: Iz vaših spisov v Obdobjih in slogih je razvidno, da merila za členitev slovenskega literarnega razvoja oblikujete v mednarodnem literarnem prostoru, vendar po drugi strani vseskozi poudarjate specifične v slovenskem sprejemanju teh modelov (ritmi pospešenega/zgoščenega in upočasnjene razvoja, podlaga "narodne idealite", ki brusi različne tematsko-stilne skrajnosti iz literarnega uvoza, sinkretično druženje raznorodnih stilov, idej). Glede na to, da ste se na primer slovenske romantike (Prešerna, Jenka) ali proze Vladimirja Bartola in Florjana Lipuša lotili tudi v primerjalni perspektivi, bi me zanimalo, kateri izmed modelov sodobne komparativistike vam je najbližje?

Paternu: Kaj naj rečem o komparativistiki? V našem okolju je v glavnem pomožna literarna veda, ki pojave nacionalne literature pomaga razmeščati na ravnino mednarodnih literarnih gibanj. V njej sta

enako pomembni obe glavni veji: kontaktna in tipološka komparativistika. Prva je pri nas zanesljivejša, drugi poguma nekoliko manjka.

Specifika v sprejemanju in predelavi tujih modelov sodi naposled v tipologijo književnosti, ki odkriva pomembne konstante znotraj evulucijske dinamike. Na tej opazovalni poti se mi je pokazalo marsikaj zanimivega in bistvenega. Seveda vem, da sem se včasih prenašlo zagnal v kakšno sintezo, ki sem jo pozneje spoznal za delovno hipotezo. Toda teh grehov se ne bojim preveč.

Literatura: V knjigi Razpotja slovenske proze (1993) ste se lotili tudi kratke retrospektive klasikov slovenske literarne zgodovine (Prijetelja, Kidriča, Slodnjaka, Boršnikove, Pirjevca) z vidika metazgodovine Haydena Whita. Zanimalo vas je, koliko so v njihovo zbiranje, urejanje in upovedovanje literarnega gradiva vdiral postopki pripovednega, zgodbenega osmišljanja, tolmačenja preteklih dogajanj in pojavov. Tudi v vaših delih druga ob drugi živita "znanstvena" analitičnost in "pripovedna", esejizirana govorica; kako bi v svojo zgodbo o zgodbotvorju slovenske literarne vede vpisali sami sebe?

Paternu: Kaj je v središču mojega raziskovanja, iskanja in definiranja pojavov, mi je jasno in je lahko razvidno vsakomur, ki je pregledal vsaj nekaj mojih vidnejših objav. Seveda pa tisto, kar o sebi vemo, ni vse, kar je res. Narava nam o samem sebi najbrž da vedeti toliko, da lahko verjamemo in obstajamo. Če bi vedeli več, bi utegnili tudi kaj izgubiti.

Vprašanja je zastavil **Marko Juvan**

REFLEKSIJA

Tomo Virk

Postmodernistični roman in magični realizem III

III. Problem slovenskega magičnega realizma

Vprašanje magičnega realizma na Slovenskem – zlasti v povezavi z vprašanjem postmodernizma – odpira več problemov. Prvi je povezan že z nejasnim statusom magičnega realizma v okviru postmodernizma, ki zadeva ne le latinskoameriški magični realizem, ampak tudi njegovo domnevno slovensko različico. Drugi se nanaša na načelno skepso glede možnosti magičnega realizma na slovenskih tleh.

Ta načelna skepsa je seveda posledica poskusa čim bolj jasnega in natančnega – torej ne poljubnega in ohlapnega – razumevanja te literarne smeri. Kot smo pokazali, magičnega realizma ni mogoče določiti le s formalno analizo, ampak je to nujno treba dopolniti še z vsebinsko, v širšem smislu pa celo s sociološko. Zlasti v sociološki optiki se magični realizem kaže kot pretežno latinskoameriški literarni pojav, zago-tovo pa (izključno) kot značilni postkolonialistični pojav, ki ga je moč zaslediti le v navezavi na duhovno- in družbenozgodovinsko problematiko bivših kolonij. Brez te omejitve je namreč mogoče ta pojem nekritično prenašati tudi na takšne pisce, kot so na primer Italo Calvino,¹ Franz Kafka in Mihail Bulgakov, ki tej smeri ustrezajo le po nekaterih formalnih lastnostih, zagotovo pa ne po vsebinski (sno-

¹ Njegovo poetiko z Márquezovo vzporeja – v *Literaturi izpolnjenosti* – tudi John Barth.

vno-tematsko-idejni) plati ali družbenozgodovinski podlagi.¹ To je bržkone tudi eden izmed razlogov, da Janko Kos v *Postmodernizmu*² ne obravnava problematike domnevnega slovenskega magičnega realizma. (Drugi razlog je nemara povezan s tem, da pisci, ki bi tu prihajali v poštev, ne sodijo v postmodernizem.)

Kljub vsem pomislekom – ali prav zaradi njih – pa si vprašanje o morebitnem slovenskem magičnem realizmu moramo zastaviti. To spraševanje nam nalaga že dejstvo, da se nekateri slovenski prozaisti sami označujejo za magične realiste ali pa opozarjajo na svojo bližino tej smeri. Drug, nič manj spodbuden razlog so mnenja mnogih slovenskih kritikov in publicistov o magičnem realizmu v sodobni slovenski prozi. Glede tega se v novejšem času³ pojavljajo zlasti tri imena, ki jim publicistika pripisuje poetiko, primerljivo z magičnim realizmom: Marjan Tomšič, Feri Lainšček in Vlado Žabot.⁴ Dodajmo še, da so podob-

¹ Kafkov upor proti vladajoči metafiziki bi sicer bilo mogoče primerjati z odporom magičnih realistov do evro- in logocentrizma, vendar to še ne dovoljuje izenačenja. Magični realizem zagotovo ni v tem smislu "manjšinska literatura", kot je to – po znani definiciji Deleuza in Guattarija – Kafkova. Magični realisti tudi predstavljajo arhaično mitsko zavest kulture, ki ji ne pripadajo, medtem ko je Kafkova literatura odsev njegove lastne, "manjšinske" kulture.

² Pa tudi ne v esejih, zbranih v *Na poti v postmoderno*.

³ Sam pojem magični realizem na Slovensko seveda ni prišel šele tako pozno, ampak – zaradi geografske in kulturne navezanosti na Nemčijo – v zvezi z literaturo morda celo prej kot v Latinsko Ameriko. Glede poezije ga že leta 1938 uporabi Tine Debeljak, France Stele pa leta 1950 glede slikarstva. Debeljakova raba seveda ne ustreza današnji – magični realizem razume kot različico nove romantike. Podobno neustrezna je raba Franca Zadravca leta 1966, ko pojem aplicira na nemško katoliško postekspresionistično poezijo. Janko Kos leta 1970 pojem zavrne, vendar je iz konteksta razvidno, da gre za zavračanje ustaljenega poimenovanja dela postekspresionizma kot magičnega realizma. Upoštevanja vredne omembe glede slovenske literature se pojavijo šele v novejšem času.

⁴ Tomšiča in Lainščka primerjajo Taras Kermauner (*Kaj – koga – je prinesla megla?*, str. 141 isl.; isti, *Čudežna in zgledna rearhaizacija*, str. 347, 353 isl.), Tomo Virk (*Marjan Tomšič: Zrno od frmentona*, str. 92), Vanesa Matajc (*Na sledi za sabo*, str. 103), v istem kontekstu pa ju omenja tudi Marko Juvan (*Iz 80. v 90. leta: Slovenska literatura, postmodernizem*,

no sorodnost opazili tudi ti pisatelji sami, zlasti na primer Lainšček, ki je v enem izmed intervjujev omenil sorodnost s Tomšičem,¹ v drugem pa s Tomšičem in Žabotom in je to sorodnost celo eksplicitno povezal s pripadnostjo magičnemu realizmu.² Seveda pa vsem tem sodbam ne moremo že kar vnaprej prisoditi merodajnosti. Pač pa kažejo na potrebo, da o problemu magičnega realizma spregovorimo tudi glede sodobne slovenske proze, zlasti tiste, ki jo raziskovalci povezujejo s pojmom postmodernizma.³

Vlado Žabot

Med gornjimi tremi pisci se s poetiko magičnega realizma še najmanj povezuje pisanje Vlada Žabota. Eksplicitno ga v tej zvezi imenuje predvsem Feri Lainšček v že omenjenem intervjuju, pa tudi pisec

postkomunizem in nacionalna država, str. 32). Lainščka in Žabota vzporejata Matej Bogataj (*Kaj je odnesla voda*, str. 91) in Matevž Kos (*Čudež sredi močvirja ali vprašanje o Bogu*, str. 99). Vse tri avtorje povezujeta Matevž Kos (*Teologija osvoboditve v Blatnem dolu*, str. 152; Tomšič, Lainšček in Žabot so mu pisci, "ki so se naslonili na magično-ruralni topos kot eno poslednjih prizorišč 'sakralnega'") in Matej Bogataj (*Mularija v nikoli odčaranem svetu*, str. 122).

¹ Feri Lainšček, *Moral sem po daljši in samotnejši poti*, str. 277.

² "Márquez je gotovo vplival name ... Razlikovalo se je med tem, kar jaz imenujem kabinetna literatura in ki je nastajala znotraj moje generacije, in med magičnim realizmom, ki se je tu uveljavil pri Tomšiču, ki živi v Istri, pri Žabotu, ki je iz Prlekije, in pri meni, ki živim v Prekmurju." (*Sem regratova lučka*, str. 45)

³ Lainščka in Žabota v zvezi s postmodernizmom navajata Tomo Virk (npr. *Postmoderna in "mlada slovenska proza"*, pa tudi drugje) in Marko Juvan (*Postmodernizem in "mlada slovenska proza"*). V razpravi *Iz 80. v 90. leta: slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država* v kontekstu postmodernizma navaja Lainščka in Tomšiča. Te sodbe povzema v *Postmodernizmu* tudi Janko Kos. V zvezi z Žabotom omenja postmodernizem Denis Poniž (*Eros in thanatos literarne muke*, str. 182); o "zunanjem" vplivu postmodernizma na Lainščka razpravlja Taras Kermauner (*Kaj - koga - je prinesla megla?*, str. 159).

spremnega besedila¹ na levem zavihu romana *Pastorala*.² Podobno so Žabotovo prozo razumele tudi nekatere kritike in recenzije, čeprav niso operirale s pojmom "magični realizem", ki pa so v delu slovenskega pisca odkrivala lastnosti in sestavine, sicer značilne za latinskoameriško smer. Jani Virk je v oceni že prve Žabotove knjige, zbirke novel *Bukovska mati*, zapisal, da v Žabotovi prozi "... ni moč z gotovostjo ločiti med 'realno' in 'sanjsko' prisotnostjo v imaginarnem svetu".³ To spominja ne le na podobno zlivanje dveh različnih svetov v magičnem realizmu, ampak tudi na pojem postmodernizem, kot ga razume Brian McHale. Matej Bogataj v *Skrivnosti močvirja Vilindol* odkriva prvinski, mitski, arhaični svet,⁴ ki je – kot vemo – značilen prav za pisce magičnega realizma. Matevž Kos govori v zvezi s *Pastoralo* o "magično-ruralnem toposu",⁵ ki je na primer posebej značilen za pisanje Márqueza in Asturiasa in ga nekako a priori povezujemo z magičnim realizmom.

Premislek o morebitnem magičnem realizmu pri Žabotu mora upoštevati vse tri njegove knjige "za odrasle" (novele *Bukovska mati* ter

¹ Domnevno Aleš Debeljak kot urednik knjige.

² "V pričujočem romanu je avtor z izjemno domišljijo, obvladovanjem folklornega gradiva in omamno bleščečim stilom, ki spominja na magični realizem, cepljen z značilno pomensko /sic! panonsko? – op. T. V./ melanholijo, ustvaril fascinantno zgodbo o propadu tradicionalnih vrednot." (V. Žabot, *Pastorala*, levi zavih)

³ J. Virk, *Vlado Žabot: Bukovska mati*, str. 147.

⁴ V tej zvezi opozarja na sorodnost, a tudi razliko od Tomšiča ter Lainščka: "Pri tem je zanimivo to, da najdemo začarani svet še pri dveh sodobnih slovenskih prozaistih; v istrskem, pa tudi psihofantastičnem delu Marjana Tomšiča in v romanu *Ki jo je megla prinesla* Ferija Lainščka, tam tudi v povezavi s ptico kot voditeljico in nosilko skrivnosti; vendar je bistvena razlika med tema svetovoma in Žabotovim predvsem ta, da poznata oba prejšnja profesionalca, za katerega se predpostavlja, da zna rokovati s skrivnostjo, pa naj je to čarovnik, šaman, duhovnik ..." (M. Bogataj, *Mularija v nikoli odčaranem svetu*, str. 122.)

⁵ *Teologija osvoboditve v Blatnem dolu*, str. 152.

romana *Stari pil in Pastoral*)¹ ter mladinski roman *Skrivnost močvirja Vilindol*. Za vsa ta dela so značilni fantastični, v novejših besedilih tudi vse bolj mitološki² motivi, ki se včasih bolj, včasih manj prepletajo z drobcami prepoznavne realnosti.³ Vendar se od te realnosti v resnici ohranjajo zgolj drobcji, zato se zdi sodba, da Žabotova proza v *Bukovski materi* "raste iz vedenja o socialnem realizmu",⁴ pretirana, čeprav je omiljena z dodatkom, da "uporablja samo njegovo prvinsko, naturalistično poročanje in oblikovanje likov, razmerij med njimi in skrajnih dejanj ...".⁵ Predvsem v *Bukovski materi*, ki je od vseh Žabotovih del najbolj sanjsko fantastična, pravzaprav ni realistične podlage; tudi ni "naturalističnega poročanja in oblikovanja likov", saj ne realnost ne pripovedne osebe niso izvedene iz nikakršnega determinizma ali kako drugače kavzalno-logično utemeljene, ampak so zavezane nerazumljivi, sanjski logiki. Žabotova novelistična proza – enako pa velja tudi za romane – nikakor ni vezana na realizem, ampak na sanjski svet Kafkove literature.⁶

Podobna poetika velja tudi za Žabotove romane – predvsem za *Stari pil in Pastoral*. Tudi *Stari pil* – ki je nastal iz ene izmed novel *Bukovske matere*⁷ – je pisan v območju sanjske fantastike. V romanu

¹ Ki jo morda lahko razumemo kot nekakšno parafrazo Cankarjevega romana *Hiša Marije Pomočnice*.

² Vezani predvsem na slovansko mitologijo.

³ Npr. geografski in tudi duhovni svet Prlekije.

⁴ D. Poniž, *ibid.*, str. 181.

⁵ *Ibid.*

⁶ Na očitno navezavo na Kafko opozarja že avtor sam, v intervjuju. (*Začasnno bivališče*, str. 23) Med kritiki govorita o Kafkovi atmosferi oziroma vplivu Tone Vrhovnik (*Vlado Žabot: Stari pil*, str. 184) in Matevž Kos (*Teologija osvoboditve v Blatnem dolu*, str. 153-154).

⁷ Podobna je geneza nastanka Tomšičeve *Oštrigece*, pa tudi *Zrna od frmentona*.

ni formalnih lastnosti, ki jih A. B. Chanady opisuje kot magični realizem,¹ v njem pa tudi ni – zlasti v primerjavi z latinskoameriški romani – kakšne magične realnosti, ampak imamo ob branju bolj vtis morbidnih sanj in more, in temu je prirejena tudi logika dogajanja. Bolj kot Márquezu Žabot tudi tu vsekakor sledi Kafki,² uravnavajoč pripovedni svet svoje proze po logiki sanj in nezavednega. Čeprav je ta – včasih že skoraj nadrealistična – logika v *Pastorali* in *Skrivnosti močvirja Vilindol*³ nekoliko omiljena in razširjena z odločnejšim premikom v svet (slovanske) mitologije, vraž in poganskih običajev, pa še vedno ostaja v območju pisave, ki sicer izpostavlja razliko med realnim svetom, sanjami in nadnaravnim, a bralcu ne omogoča jasnega razlikovanja med njimi, čeprav je očitno, da gre – tudi v samem besedilu, v pripovednem svetu – za različne ontološke ravni. Pripoved se – v nasprotju z večino del magičnega realizma, kjer prevladuje tretjeosebni avktorialni pripovedovalec⁴ – značilno modernistično omejuje na zorni kot pripovednih oseb, vendar se personalna optika včasih mimogrede pomeša z avktorialno.⁵ Podobno je tudi v *Pastorali*. Tudi tu sicer imamo elemente nadnaravnega in – denimo – magičnega, vendar se to "magično" in nenavadno kaže prek sanj, halucinacije, blodnje, norosti, nikakor pa ni tako sestavni del "realnega" pripovednega sveta kot v *Stotih letih samote* ali *Polnočnih otrocih*. Še najbolj se

¹ V potrditev tega zadošča že kratka analiza odlomka, v katerem Kalman najde na tleh Gustija s prerezanim vratom. Gusti, ki bi moral biti po vseh pravilih mrtev, "čudežno" vstane in Kalman tega nikakor ne sprejme kot neločljivi del vsakdanje realnosti, ampak pojmuje to kot nerazumljivo (nadaravno) dejstvo. (V. Žabot, *Stari pil*, str. 53-54.)

² Seveda je tudi Márquez izhajal iz Kafke; le da povsem drugače kot Žabot, s precej večjim odklonom.

³ Zlasti to delo je še najbolj postavljeno na osnovo prepoznavnega realizma.

⁴ Zdi se, da šele tak pripovedovalec najbolj omogoči vse tiste formalne učinke in lastnosti magičnega realizma, ki jih detektira A. B. Chanady.

⁵ Tako, kot to v *Retoriki proze* razkriva Wayne C. Booth. Npr. na strani 55: "Verjetno sta dolgo stala ...", kjer ta "verjetno" predpostavlja vsevedno, avktorialno instanco.

specifični poetiki magičnega realizma Žabot približa v *Skrivnosti močvirja Vilindol*, kjer izhaja iz prepoznavne realnosti, ki se – tak je vtis – res povsem brez *omahovanja* zliva z mitološko obarvanim, nadnaravnim svetom – le da imamo tu opraviti s še ne izoblikovano, "otroško" zavestjo, ki nekako že a priori pripada logiki magične realnosti in je to dejstvo morda treba prej pripisati specifičnim lastnostim žanra – mladinske književnosti – ali junaka (otroka) kot pa formalno-vsebinsko določene literarne smeri, kakršna je magični realizem.

Ob Žabotovi prozi bi zatorej le težko utemeljeno govorili o magičnem realizmu. Junaki njegovih novel in romanov so kafkovsko nedoločni in nedoločljivi marginalci, mali ljudje, ki jih žene značilno slovensko – prav tako nedoločeno – hrepenenje, sprva, predvsem v *Bukovski materi*, še povsem eksplicitno kot spolno poželenje, pozneje pa se – ob tem sicer še vedno vztrajajočem temelju – pojavlja tudi njegova sublimirana oblika: hrepenenje po ljubezni, v skrajni posledici pojmovani kot *unio mistica*, mistična ljubezenska vez z Bogom. Tudi ta vsebinska določenost opozarja na nemožnost magičnega realizma, ki je utemeljen v popolnem zlitju dveh ontoloških ravni, med katerima vsaj v pripovednem svetu ni nobene hierarhije. Pri Žabotu ta hierarhija seveda je: realnost, h kateri stremi junak(inja), je "višja".

Prav ta lastnost, ki Žabota odmika od magičnega realizma, ga obenem loči tudi od postmodernizma. Čeprav Denis Poniž o Žabotovem pisanju govori kot o "avtohtoni varianti postmodernizma"¹ in čeprav ga v širšem kontekstu "mlade slovenske proze" kot postmodernistične obravnavata tudi Marko Juvan² in Tomo Virk,³ pa je očitno, da je – prek nedvomnega vpliva proze Franza Kafke – Žabotovo pisanje precej bolj naslonjeno na poetiko modernizma. Kot ugotavlja Janko Kos, se Žabot (z Lelo Njatin) sicer je nekoliko približal postmodernizmu, namreč v "nanašanju njune pisateljske tvarine na znane obrazce tradicionalnih, večidel trivialnih pripovednih žanrov, kot

¹ D. Poniž, *ibid.*, str. 182.

² *Postmodernizem in "Mlada slovenska proza"*, str. 54.

³ *Postmoderna in "Mlada slovenska proza"*, str. 26-28.

sta srhljivka in erotično-pornografski roman. Vendar se ta zveza v obeh primerih postavlja znotraj pripovedi, ki je sporočilo o sanjskih ali napol sanjskih zavestih; pri Žabotu se tretjeosebna pripoved giblje po Kafkovem zgledu ..."¹ To pa pomeni, da ostaja v domeni modernizma: "V sugestivni predstavitvi popotovanj Žabotovega junaka skoz močvirno, napito in sluzasto moro erotično travmatičnih doživljajev je središče vsega zavest s svojo psihično samonavzočnostjo."² Ta zavest kot taka pa ne ustreza ne postmodernizmu ne magičnemu realizmu.

Feri Lainšček

Nekoliko bolj določno se je omenjal magični realizem v povezavi s pisanjem Ferija Lainščka, pri katerem so nekateri zaznavali to usmeritev – ali vsaj njen vpliv –, drugi pa samo usmeritev zavračali (vpliva najbrž ne). V območje magičnega realizma se je v že omenjenem intervjuju postavil avtor sam³, podobno pa je storil tudi Igor Bratož, ki imenuje *Namesto koga roža cveti* "slogovno mojstrsko domorodsko različico magičnega realizma ..."⁴ Temu je – če upoštevamo opozicijo A. B. Chanady – nasprotno že mnenje Mateja Bogataja, ki najde v istem delu predvsem "fantastiko, kjer so vse stvari zmuzljive in negotove ..."⁵ Še bolj eksplicitno in tudi utemeljeno to mnenje zavrača Vanesa Matajč: "Zaradi tovrstne baladne motivike modrostnega, grozljivega in čudežnega nas v začetku romana zamika, da bi ga brali kot delo magičnega realizma, saj nadnaravni dogodki glede na fabulo niso nikogaršnja fikcija, temveč romaneskna realnost. Vendar dogodke, ki niso racionalno razložljivi, ob izteku zgodbe os-

¹ J. Kos, *Na poti v postmoderno*, str. 145.

² J. Kos, *ibid.*, str. 145.

³ F. Lainšček, *Sem regratova lučka*, str. 45.

⁴ I. Bratož, *James Dean v močvirju*, str. 92.

⁵ M. Bogataj, *Kaj je odnesla voda?*, str. 91.

misli 'legenda', ki junakovim bojem za (lastno) vero oziroma smisel pripiše položaj Joba in pričuje o božji previdnosti. Zlasti če roman beremo kot metaforo, tako dospemo do subjekta, celostnega zaradi odnosa do transcendence, ki jo slednjič nedvoumno priznava in se ji čuti izročen.¹ Ta ugotovitev očitno izhaja iz – v kritiki sicer neekspliciranega – kriterija, sorodnega tistemu, s katerim operira A. B. Chanady. Nadnaravni oziroma nenavadni dogodki niso del vsakodnevne realnosti pripovedovanega sveta, ampak znamenja drugega, višjega sveta,² to bi po A. B. Chanady že pomenilo, da ne moremo govoriti o magičnem realizmu. To pokaže že kratek pregled najnenavadnejših dogodkov, tistih, ki najbolj spominjajo na podobne dogodke v delih magičnega realizma (na primer pri Márquezu ali Rushdieju): ptič, ki je "sam zlodej"³ in s tem personifikacija hudiča; nenavadno pojavljanje gosi, krofi, ki se spremenijo v konjske fige, ne nazadnje tudi dvakratni potop ipd. Vse te stvari za glavnega junaka nikakor niso sestavni del vsakdanje realnosti pripovednega sveta,⁴ saj jih sprejema kot nadnaravne/nenaravne, kot skrivnost, ki ji hoče priti do dna in jo razrešiti.

Nadnaravno se torej v romanu ne kaže na način, ki je po A. B. Chanady značilen za magični realizem. Enako pa velja tudi za tisti pol pripovedi, ki daje ime oznaki "realizem". Podobno kot pri Žabotu tudi pri Lainščkovem romanu *Ki jo je megla prinesla* ne moremo govoriti o realistični podlagi s prepoznavnim determinizmom junakov in dogajanja, ampak gre za nejasen, včasih že kar nadrealen svet, bolj kot povezan s sanjami in sanjsko simboliko nabit s simbolnimi in že

¹ V. Matajc, *Na sledi za sabo*, str. 103.

² To potrjuje med drugim tudi izjava avtorja samega v pogovoru z Marjeto Novak-Kajzer, da je roman *Ki jo je megla prinesla* metafora o Bogu. (M. N. Kajzer, *Kako pišejo*, str. 279)

³ F. Lainšček, *Ki jo je megla prinesla*, str. 25.

⁴ Če navedemo le en primer za magični realizem neznačilnega "omahovanja": "Moram to vedeti! ga je ukleščil. Ali je tako ali ni? So bili krofi ali se je le zdelo? So bile gosi ali sem le bledel?" (Ibid., str. 70)

domala alegoričnimi pomeni. Zato *Ki jo je megla prinesla* tudi tematsko ne ustreza duhu magičnega realizma. Čeprav je delo nabito z mitologijo – kot piše Taras Kermauner, ne le slovansko, ampak tudi krščansko, judovsko, grško¹–, namreč ne prikazuje konkretne, vsakdanje realnosti prek zavesti arhaičnega, mitskega človeka (kot je značilno za latinskoameriški magični realizem), ampak je bolj prisposodba, simbol in alegorija za "kraljestvo onega sveta".²

Med romani, ki bi morda prišli v poštev za analizo magične realističnosti, sta le še *Astralni niz* in *Namesto koga roža cveti*. Vendar je prvo delo za to analizo neprimerno, ker mentalitete "new agea" nikakor ne moremo zamenjati z duhovnostjo magičnega realizma. Zanimivejši je Lainščkov "ciganski" roman, saj opisuje romsko populacijo, ki bi jo bilo mogoče v marsičem vzporejati z latinskoameriškim avtohtonim življem, ki je podlaga – denimo – Carpentierjevim, Asturiasovim in Márquezovim romanom, le da se ne spušča v njihov morebitni mitološki svet, ampak razkriva bolj njihov psiho-socialni svet, izražen v specifičnem romskem sentimentu. Zato seveda v romanu tudi ni dogodkov, ki bi jih bilo mogoče imenovati v pravem smislu nadnaravne ali magične.³

Podoben odgovor je treba dati tudi na vprašanje o Lainščkovem postmodernizmu. Glede tega je sicer bilo nekaj pritrdilnih sodb. Podobno kot Žabota sta ga v sklopu postmodernistične prozne generacije

¹ T. Kermauner, *Kaj – koga – je prinesla megla?*.

² Če parafraziramo znani roman Aleja Carpentierja, ki že z naslovom (*Kraljestvo tega sveta*) nakazuje na temeljno usmerjenost – orientacijo in preokupacijo – magičnega realizma.

³ "Čudežno" zvonjenje zvonov (F. Lainšček, *Namesto koga roža cveti*, str. 34) samo na sebi seveda ni prav nič nadnaravnega, ampak samo nekaj nepojasnjenega. Lahko je šlo za halucinacijo, ali pa prevaro. Nejasen oziroma nerazjasnjen status dogodka nakaže Lainšček tako, da dejstvo, da naj bi zvonovi zvonili sami od sebe, omili z besedico: "bojda". (Ibid., str. 34) – Naj dodamo, da natanko isti motiv čudežnega zvonjenja v *Oštrigeci* uporabi Marjan Tomšič (ibid., str. 107). Glede na afiniteto med piscema bi bilo mogoče sklepati na neposreden vpliv.

obravnavala M. Juvan in T. Virk.¹ *Astralni niz* ima za postmodernistično delo Ignacija Fridl.² Toda ob *Ki jo je megla prinesla* ista avtorica ugotavlja, da ne gre za postmodernizem, in sicer zato ne, ker avtor ohranja "spoštujoč, zavezujoč odnos do Božje Besede".³ Podobno meni verjetno Matevž Kos, kateremu je Lainšček s tem romanom "dedič modernosti in s tem 'novoveškega subjektivizma'".⁴ Taras Kermauner Lainščku sicer pripisuje – v *Ki jo je megla prinesla* – uporabo nekaterih formalnih postmodernističnih sredstev, vendar zavrača uvrščanje Lainščka med postmoderniste.⁵ Enak sklep je končno mogoče izvesti iz navedenih analiz Vanese Matajca. Romanov Ferija Lainščka⁶ potemtakem ni mogoče zares prišteti v magični realizem, enako pa tudi ne v postmodernizem.

Marjan Tomšič

Še najbolj se je med omenjenimi pisci magičnemu realizmu približal Marjan Tomšič. Kot smo videli, ga med pisateljskimi kolegi v magični realizem uvrščajo Feri Lainšček, Branko Gradišnik in Andrej Blatnik, med literarnimi zgodovinarji Adrijan Lah⁷ in – vsaj posredno,

¹ M. Juvan, *Iz 80. v 90. leta: Slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država*, str. 32; T. Virk, *Postmoderna in "Mlada slovenska proza"*, str. 32-34.

² I. Fridl, *Feri Lainšček: Astralni niz*, str. 91.

³ I. Fridl, *Skrivnostno zapisovanje skrivnosti*, str. 95.

⁴ M. Kos, *Čudež sredi močvirja ali vprašanje o Bogu*, str. 101.

⁵ T. Kermauner, *Kaj – koga – je prinesla megla?*, str. 156, 159.

⁶ Tudi tistih, ki jih tu ne omenjamo, nikakor ne moremo povezovati z magičnim realizmom; s postmodernizmom pa kvečjemu metafizijsko *Grinto*.

⁷ *Pregled književnosti 5. Slovenska književnost dvajsetega stoletja*, str. 183.

ko ga navezuje na Márqueza in Asturiasa – Taras Kermauner,¹ tja pa se, kot je že bilo omenjeno, prišteva tudi sam, čeprav z zadržanostjo do morebitnega vpliva nanj. Kot je povedal v pogovoru (z Darjo Pavlič): "Sto let samote sem prebral, ko sem že napisal *Šavrinke* in *Oštrigeco*. Ta roman ni vplival name. Če z magičnim realizmom mislimo na prepletanje magičnega in realnega dogajanja, potem je *Oštrigeca* izrazito tak tekst, deloma tudi *Šavrinke* in nekatere zgodbe v *Kažunih*. Vendar to ni magični realizem Márqueza, to je moj magični realizem."²

Že iz te izjave je mogoče – povsem upravičeno – sklepati, da je Tomšičev "magični realizem" povezan predvsem z njegovim "istrskim" opusom. Za naš namen moramo torej upoštevati novelistični zbirki *Olive in sol* in *Kažuni* ter romane *Šavrinke*,³ *Oštrigeca*⁴ in *Zrno od frmentona*.

Tomšičeva sorodnost z magičnim realizmom je – bolj kot pri Lainščku in Žabotu⁵ – vidna že na vsebinski (tematsko-snovni, delno tudi idejni) ravni. V omenjenih delih Tomšič pisateljsko obdeluje geografsko natanko lociran in prepoznaven prostor – ki je obenem tudi v pravem smislu realistična podlaga tega pisanja – v njegovem območju pa avtohtono prebivalstvo z mnogimi arhaičnimi potezami, predvsem

¹ Po njegovem se Tomšičevo pisanje veže na "prozo marquezovskega in asturiasovskega izvora ... Zgolj ta je v živem stiku z arhaičnim mitom, ker je v stiku s – čeprav mitsko doživljeno – transcendenco." (T. Kermauner, *Cudežna in zgledna rearhaizacija*, str. 361)

² M. Tomšič, *Umetnik deluje kot kristal*, str. 45.

³ Tomaž Toporišič je v kritiki delo označil kot zbirko realističnih kmečkih povesti, ki zaradi nezahtevnosti ne morejo prerasti v roman. (T. Toporišič, *Tomšič Marjan, Šavrinke*, str. 152) "Uradna" literarna zgodovina govori o romanu (prim. geslo "Marjan Tomšič" v leksikonu *Slovenska književnost*); enako avtor sam, ki to – s ponavljanjem – še posebej poudarja. (Prim. intervju z M. Novak-Kajzer, *Kako pišejo*, str. 85.)

⁴ Roman je nastal s predelavo zadnje novele v zbirki *Olive in sol*.

⁵ Ki sicer tudi veljata za regionalno orientirana pisca, a sta v tem smislu mnogo manj določna in prepoznavna od Tomšiča; večina njunih romanov se dogaja v geografsko nedoločnem in nedoločljivem prostoru.

z navezavo na domačo "mitologijo", vraže, praznoverja in magijo.¹ Kot zapiše ob knjigi *Olive in sol*: "Istrski svet je resnično svet še vedno žive in delujoče magije ..." ² To Tomšiča res postavlja v položaj, ki je med vsemi tremi obravnavanimi romanopisci še najbolj soroden latinskoameriškega magičnemu realizmu. Tomšič – podobno kot tista dela latinskoameriškega "booma", ki sicer sodijo v magični realizem, a ne v postmodernizem – izhaja iz realizma z njegovim determinizmom: pripovedne osebe so opisane v skladu z našo predstavo o vsakdanji realnosti. Obenem pa se s to realnostjo neločljivo prepleta verovanjski svet Istranov, ki je (neistrskemu) bralcu sicer tuj, a se za implicitnega bralca zliva v koherentno, celostno podobo s prepoznavno real(istič)no podlago teh del. Tako kot latinskoameriški magični realisti tudi Marjan Tomšič prihaja s pozicije izobraženega kozmopolita, ali še natančneje – pride od "zunaj" v ta avtohtoni arhaični svet, da bi ga nato opisal od "znotraj", da bi s svojim "zunanjim" pisateljskim orodjem popisal njihovo "notranjo" izkušnjo.

Kako blizu je Tomšič po tej plati magičnemu realizmu, si lahko ponazorimo s primerjavo oznake magičnega realizma pri Janku Kosu in opisa Tomšičevega pisateljskega postopka pri Mateju Bogataju. Po Kosu magični realizem ustvarja "literarno 'podobo' nekega zgodovinskega sveta, družbe ali civilizacije" in se s to postrealistično podlago "povezuje z oživljanjem predkolumbovske kulture prvotnih indijanskih ljudstev, njihovega mitičnega, magičnega in arhaičnega sveta ..." ³ Po Mateju Bogataju pa je Tomšičevo pisanje "vezano predvsem na lokalno istrsko verovanje, na lokalne mitologije in magično doživljanje sveta, ki se je ohranilo pri Istranih, vse to je prepleteno z verističnimi in realističnimi elementi, ki postavijo zgodbe v konkreten socialni ali

¹ V zvezi z njo Tomšič celo govori o "indijanskem" svetu. (M. Tomšič, *Umetnik deluje kot kristal*, str. 40.)

² Ibid., levi zavih.

³ J. Kos, *Postmodernizem*, str. 98.

zgodovinski okvir ..."¹ Nadaljnja tematska primerjava bi pokazala nadaljnje vzporednice: tako kot latinskoameriški magični realizem Tomšič opisuje ne le mitološko zavest in praznoverje avtohtonih prebivalcev, ampak tudi na primer specifično pojmovanje časa (in zgodovine), ki se kaže v krožni, mitski strukturi njegovih romanov (zlasti *Šavrink*).² Sorodnost je tudi v priljubljeni rabi telesnih nakaz.³ Končno je mogoče opaziti tudi Asturiasovi⁴ podobno metaforiko, zlasti v personifikacijah rastlin in živali,⁵ nemara še bolj pa denimo v Boškinovih metamorfozah v *Oštrigeci*.⁶

Tomšičevega dela torej v bližino magičnega realizma ne postavljajo le avtor sam in njegovi pisateljski kolegi, ampak je ta vzporednica gotovo dokazljiva tudi z vsebinsko analizo navedenih del. Vendar pa je treba obenem dodati, da se je literarna kritika – zlasti Matej Bogataj in Taras Kermauner – ne le izogibala določni oznaki "magični realizem", ampak je zanj – vsaj ob nekaterih delih – celo uporabljala oznako "pravljica" in "fantastika". Tako na primer Bogataj glede *Oštrigece* ugotavlja tole: "... 'realizem' – ki tudi sicer bolj kot za prikaz napredovanja razredov, zgodovine in posameznikov rabi za ozemljitev junaka v konkretno okolje – je nadomestila drastična fantastika, ki prehaja v pravljličnost."⁷ Taras Kermauner pa ob *Zrnu od frmentona* zapiše: "Tomšič je tako prepričljiv, ker piše pravljico. A pravljico najbolj tvegane vrste: saj se ves čas obnaša, kot da je realist; kot da

¹ M. Bogataj, *Marjan Tomšič: Oštrigece*, str. 72.

² Na to posebej opozarja Matej Bogataj, *ibid.*, str. 73.

³ Boškin ima rep, Fuentesove osebe šest prstov, Márquezove in Morrisonine so brez popka itd.

⁴ Ni naključje, da Taras Kermauner omenja sorodnost z Asturiasom.

⁵ Prim. npr. *Olive in sol*, str. 79.

⁶ *Ibid.*, str. 8-9; pa tudi str. 21.

⁷ M. Bogataj, *Marjan Tomšič: Oštrigece*, str. 74.

podaja objektivno, zgodovinsko in socialno natančno lociran svet-vas-deželo.¹ Za razliko od – na primer – Lainščka "obdrži osnovno sociabilnost, ki je obenem stik z vesoljnim in onkrajnim, to je večna pozitivna vas, to je realna pravljica, pomenska struktura pravljice ..."²

Oznake o pravljичnosti Tomšičevih del niso povsem iz trte izvite in zadevajo ne le novejšo romane, ampak tudi starejša besedila. Pravljīčnost je namreč zanesljivo evocirana že v zbirki *Olive in sol*,³ to pa na način, ki pravzaprav ni značilen za latinskoameriški magični realizem.

Za formalno analizo, ki bi skušala ugotoviti magični realizem pri Tomšiču na podlagi kriterijev A. B. Chanady, je treba predvsem ugotoviti, kako Tomšič v svoje delo uvaja nadnaravno. V *Oštrigeci*, denimo, status nenavadnih, nenaravnih oziroma nadnaravnih dogodkov ni vedno povsem jasen;⁴ toda povsem očitno je, da te dogodke tudi pripovedne osebe – v nasprotju z magičnim realizmom in v skladu s fantastiko – zaznavajo in razumejo kot nekaj nenavadnega.⁵ Nadnaravno doživetje Tonininega očeta v *Zrnu od frmentona*⁶ je tudi pojasnjeno kot nadnaravno.⁷ Enako ni zlitja dveh ontološko ločenih realnosti v

¹ T. Kermauner, *Čudežna in zgledna rearhaizacija*, str. 350; prim. tudi *ibid.*, str. 352, 356.

² *Kaj – koga – je prinesla megla?*, str. 142.

³ Npr. v zgodbi *Jurjev vir*, ki ji tako motivno-tematsko kot tudi oblikovno-slogovno vzporednico zagotovo moramo iskati v pravljici, med drugim tudi v zgodbah iz *Tisoč in ene noči*. Podobno vstopa v svet pravljice pripoved *Pelegrinov sin*.

⁴ Mogoče je na primer, da gre za halucinacije, ali pa – ob Boškinu – pijanske blodnje.

⁵ Štrigo Boškin se npr. celo sam čudi svoji zmožnosti, da lahko prehaja skoz zidove. Prim. *ibid.*, str. 38, 39. – Bertovega snetja in ponovne nataktnitve glave (*Oštrigeca*, str. 85, 86) nihče ne jemlje kot nekaj samoumevnega (tako kot npr. vnebovzetje Remedios, prelepe v *Sto let samotje*), ampak se temu vsi čudijo. Fantastična je tudi pojava vampirja. (*Ibid.*, str. 44-45) *Itd.*

⁶ M. Tomšič, *Zrno od frmentona*, str. 291.

⁷ S tem sta prekršena drugi in tretji kriterij A. B. Chanady za magični realizem.

Šavrinkah.¹ Morda na najlepši primer naletimo v prvi zgodbi zbirke *Olive in sol*, *Leteča kača*, kjer vaščani razpravljajo o leteči kači,² to pa na način, iz katerega je razvidno, da imajo ta pojav bodisi za blodnjo bodisi za izraz višjih sil, nikakor pa ne za sestavni, tako rekoč neopazni del svojega realnega sveta. Upoštevajoč kriterije magičnega realizma pri A. B. Chanady, sta tudi v tem primeru kršena predvsem drugi in tretji kriterij.

Tudi pri Marjanu Tomšiču mora ostati torej odgovor na vprašanje o magičnem realizmu negativen, čeprav je vtis, da je tej smeri bliže kot Žabot in Lainšček. Magičnemu realizmu se Tomšič najbolj približa z nekaterimi vsebinskimi lastnostmi svojih romanov, vendar se zdi, da pripovedni način temu ne ustreza vedno. Magičnemu realizmu so zagotovo blizu nekatere – vendar redke – novele zbirke *Olive in sol* in morda posamezna poglavja *Šavrink*, ki pa dajejo v celoti bolj vtis nekakšnega folklornega realizma. V poznejših delih – razen v romanu *Zrno od frmentona*, ki je veliko bliže tradicionalnemu kot magičnemu realizmu³ – se "magičnost" pri Tomšiču stopnjuje, in sicer na račun "realističnosti", to pa tako, da prestopa v območje fantastike ali celo pravljičice. Še manj je mogoče ob Tomšičevem opusu govoriti o postmodernizmu. V njegovo bližino ga – razen Marka Juvana⁴ – na Slovenskem ne postavlja pravzaprav nihče.

*

¹ V poglavju *Bare in Munič* zgodba o Bepini, ki ji je poginila mula, ker je delala na "sveti dan", pomeni zanimivo različico: na videz nadnaravni dogodek je pojasnjen kot naravni, saj sta vzroka Bepinine nesreče "njena ošabnost in njena lastna divja narava." (M. Tomšič, *Šavrinke*, str. 200)

² M. Tomšič, *Olive in sol*, str. 10-13.

³ Po svoji strukturi pa celo, kot ugotavlja Kermauner, pravljičici.

⁴ *Iz 80. v 90. leta: Slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država*, str. 32; ta oznaka sicer ni eksplicitno rabljena, vendar je nanjo mogoče – nemara celo nujno – sklepati iz konteksta.

Kljub razlikam je med prozo Žabota, Lainščka in Tomšiča mogoče opaziti niz podobnosti. Vsi trije za junake svojih del postavljajo tako imenovanega "malega človeka".¹ Vsi trije so "lokalno" orientirani, pri tem je pri Žabotu in Lainščku ta orientacija bolj razvidna iz specifičnega vzdušja in sentimenta njunih del, pri Tomšiču pa je natanko določena. Vsi trije se bolj ali manj zatekajo v svet arhaičnih vraž, verovanj in duhovnosti, pri tem pa Marjan Tomšič spet mnogo močneje kot druga dva. Zlasti s tem so – predvsem Tomšič – blizu sorodnim težnjam magičnega realizma, od katerega pa jih najbolj loči način uporabe pripovednih postopkov.

Enega nemara glavnih razlogov za razlikovanje od magičnega realizma lahko vidimo v različni idejno-ideološki podlagi. Magični realizem očitno izhaja iz družbeno-ideološkega vzdušja postkolonializma. Za to "gibanje" je značilna jasna teoretska zavest, se pravi, ne le kritična naravnost do prevladujočega evro- in logocentričnega diskurza, ampak tudi avtodistanca (katere pomen za formalne strategije magičnega realizma smo že pokazali). Ta posebna dvojnost je razlog, da idejno ideološka težnja piscev magičnega realizma ni v popolnem zavračanju zahodne civilizacije in pozivanju k vrnitvi nazaj v raj arhaične, mitološke, cel(ostn)e duhovnosti, ampak v sožitju, koeksistenci obeh svetov.² Tako kot postkolonialni teoretiki se tudi ti pisci jasno zavedajo, da njihova kritična zavest kot taka izraščá prav iz diskurza, ki ga kritizirajo, da jih torej tudi ta zavest bistveno opredeljuje. Posledica vsega tega je končno pri nekaterih vodilnih magičnih realistik – Márquezu, Cortázarju, Fuentesu – uporaba številnih metafizijskih prijemov, ki odsevajo to avtorefleksivno naravo in v zadnji instanci pomenijo kritiko, ne pa zavrnitev evro-logo-centrizma.

Pri obravnavanih slovenskih piscih je, kot se zdi, drugače. Njihovo pisanje ne izhaja ne iz tega položaja ne iz sorodnega premisleka. Na

¹ Žabotovi anonimneži, Nina iz *Pastorale*, spominjajoč na Cankarjevo; Lainščkovi Romi, amneziki, suspendirani duhovniki itd.; Tomšičeve šavrinke, štrigo Boškin, ki je "eden tistih malih in ubogih, v katerih se še bolj kot v drugih skriva kraljestvo". (M. Bogataj, *Marjan Tomšič: Oštrigecca*, str. 73)

² To seveda lepo odseva tudi v formalni posebnosti tega pisanja.

videz se ujemajo z magičnimi realisti v kritiki evro-logo-centrizma, ta kritika pa je drugačna, saj obenem pomeni tudi njegovo popolno zavračanje in pravzaprav poziv na vrnitev k "pravim" vrednotam, ki jih najdevajo v mitski arhaični mentaliteti (Tomšič in Žabot mnogo bolj kot Lainšček) in odsevajo v svojem delu. Takšna idejno-ideološka naravnost ne dopušča sožitja dveh ali več resnic, ampak eno samo oziroma hierarhijo resnic in vrednot. To ne nazadnje odseva tudi na pisateljski tehniki obravnavanih slovenskih piscev, ki zato ne le ne pišejo latinskoameriškega primerljivega magičnega realizma,¹ temveč jih zaradi njihove očitne zavezanosti resnici oziroma že kar religiozni transcendenci tudi ni mogoče spravljati v več kot zgolj formalno zvezo s postmodernizmom. Natančnejša literarnosmerna opredelitev teh piscev zato očitno ostaja izziv prihodnjim raziskavam.

CITIRANA LITERATURA

- *Ameriška metafikcija*. Izbral in spremno besedo napisal Aleš Debeljak; prevedli Andrej Blatnik et al. Mladinska knjiga, Ljubljana 1988.
- John Barth: *Literatura izpolnjenosti*. Prev. Andrej Jereb. V: *Ameriška metafikcija*, str. 22-38.
- Matej Bogataj: *Kaj je odnesla voda?*. Literatura 33/1994, str. 89-91.
- Matej Bogataj: *Marjan Tomšič: Oštrigeca*. Literatura 14/1991, str. 72-74.
- Matej Bogataj: *Mularija v nikoli odčaranem svetu*. Literatura 45/1995, str. 121-123.
- Igor Bratož: *James Dean v močvirju*. Literatura 33/1994, str. 92-93.
- Mate Dolenc: *Morje me je obsedlo, ko sem bil še čisto majhen*. (Intervju z Majeto Novak Kajzer.) V: Marjeta Novak Kajzer: *Kako pišejo*, str. 199-206.
- Ignacija Fridl: *Feri Lainšček: Astralni niz*. Literatura 28/1993, str. 89-91.
- Ignacija Fridl: *Skrivnostno zapisovanje skrivnosti*. Literatura 33/1994, str. 94-97.
- Marko Juvan: *Iz 80. v 90. leta: Slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država*. Jezik in slovstvo, 1-2/1994/95, str. 25-33.
- Marko Juvan: *Postmodernizem in "mlada slovenska proza"*. Jezik in slovstvo 3/1988/89, str. 49-56.
- Taras Kermauner: *Čudežna in zgledna rearhaizacija*. V: Marjan Tomšič: *Zrno od frmentona*, str. 347-372.

¹ Ampak kvečjemu, kot pravi Tomšič, njegovo lastno različico.

- Taras Kermauner: *Kaj - koga - je prinesla megla?* V: Feri Lainšček: *Ki jo je megla prinesla*, str. 137-164.
- Janko Kos: *Med tradicijo in avantgardo*. Sodobnost 7/1970.
- Janko Kos: *Modernizem in avantgarda*. Sodobnost 2/1980, str. 120-129.
- Janko Kos: *Na poti v postmoderno*. Literarno-umetniško društvo literatura, Ljubljana 1995. (Zbirka Novi pristopi)
- Janko Kos: *Slovenska literatura po modernizmu*. V: *Na poti v postmoderno*, str. 74-160.
- Matevž Kos: *Čudež sredi močvirja ali vprašanje o Bogu*. Literatura 33/1994, str. 98-101.
- Matevž Kos: *Teologija osvoboditve v Blatnem dolu*. Literatura 48-49/1995, str. 152-155.
- Adrijan Lah: *Pregled književnosti. Slovenska književnost 20. stoletja*. Rokus, Ljubljana 1996.
- Feri Lainšček: *Ki jo je megla prinesla*. Prešernova družba, Ljubljana 1993.
- Feri Lainšček: *Moral sem po daljši in samotnejši poti*. (Intervju z Marjeto Novak Kajzer.) V: Marjeta Novak Kajzer: *Kako pišejo*, str. 275-282.
- Feri Lainšček: *Sem regratova lučka*. (Intervju z Darjo Pavlič.) Literatura 29/1993, str. 39-48.
- Vanesa Matajc: *Na sledi za sabo*. Literatura 33/1994, str. 102-104.
- Marjeta Novak Kajzer: *Kako pišejo*. Mihelač, Ljubljana 1993.
- Denis Poniž: *Eros in Thanatos literarne muke*. V: Vlado Žabot: *Bukovska mati*, str. 173-182.
- Marjan Tomšič: *Kožuni*. Kmečki glas, Ljubljana 1990.
- Marjan Tomšič: *Ljudje ne vedo več, kaj je samota*. (Intervju z Marjeto Novak Kajzer.) V: Marjeta Novak Kajzer: *Kako pišejo*, str. 83-90.
- Marjan Tomšič: *Olive in sol*. Založba Lipa, Koper 1983.
- Marjan Tomšič: *Oštrigeca*. Založba Mladika, Ljubljana 1991.
- Marjan Tomšič: *Šavrinke*. ČZP Kmečki glas, Ljubljana 1986.
- Marjan Tomšič: *Umetnik deluje kot kristal*. (Intervju z Darjo Pavlič.) Literatura 35/1994, str. 36-47.
- Marjan Tomšič: *Zrno od frmentona*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1993.
- Tomaž Toporišič: *Tomšič Marjan, Šavrinke*. Literatura.
- Jani Virk: *Vlado Žabot: Bukovska mati*. Problemi-Literatura 6/1986. Str. 147.
- Tomo Virk: *Marjan Tomšič: Zrno od frmentona*. Literatura 31/1994, str. 91-92.
- Tomo Virk: *Postmoderna in "mlada slovenska proza"*. Založba Obzorja, Maribor 1991. (Zbirka Znamenja)
- Tomo Virk: *Rošlin in Verjanko ali Mlada slovenska proza*. Problemi-Literatura 4/1988, str. 171-185.
- Tone Vrhovnik: *Vlado Žabot: Stari Pil*. Literatura 3/1989. Str. 183-184.
- Barbara Vuga: *Magični realizem. Diplomaska naloga na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo*. Ljubljana 1997.

- *Začasno bivališče. Portreti mlade književne generacije 80-ih let.* Izbrala in uredila Lela B. Njatin. Aleph, Ljubljana 1990. (Aleph; 27)
- France Zadavec: *Edvard Kocbek: pesnik, pripovednik in esejist.* Panonski zbornik 1996.
- Vlado Žabot: *Bukovska mati.* Cankarjeva založba, Ljubljana 1986.
- Vlado Žabot: *Pastorala.* Založba Wieser, Celovec-Salzburg 1994.
- Vlado Žabot: *Portret minljive duše.* (Intervju z Ingrid Bakše.) V: *Začasno bivališče. Portreti mlade književne generacije 80-ih let.,* str. 21-30.
- Vlado Žabot: *Skrivnost močvirja Vilindol.* Založba Mladika, Ljubljana 1994.
- Vlado Žabot: *Stari pil.* Cankarjeva založba, Ljubljana 1989.

Diana Koloini

Vračanje k Črtomiru

O Smoletovi drami *Krst pri Savici*

Krst pri Savici Dominika Smoleta (iz leta 1968) je nesporno ena največjih umetnin povojne slovenske dramatike¹. Presenetljivo je (čeprav za slovenski prostor tudi simptomatično), kako skromna je njena dosedanja teoretska recepcija. Posebne pozornosti ni doživela niti v Interpretacijah Nove revije, ki so izšle pred kratkim in so najobširnejše pisanje o Smoletu doslej – čeprav na splošno velja za njegovo najpomembnejše delo ob *Antigoni*. Nekaj priložnostnih zapisov je v kritikah in gledaliških listih ob uprizoritvah (dramo so doslej uprizorili štirikrat²), obširneje pa sta se z besedilom ukvarjala le Andrej Inkret (v

¹ Drama je v knjižni izdaji izšla pri Založbi Obzorja, Maribor 1969; že predtem je bila (v rahlo drugačni obliki) natisnjena v gledališkem listu Drame SNG ob krstni izvedbi.

² Dvakrat v Drami SNG Ljubljana, leta 1969 v režiji Franceta Jamnika in leta 1981 v režiji Janeza Pipana; leta 1988 v Stalnem slovenskem gledališču v Trstu v režiji Jožeta Babiča in leta 1994 v Primorskem dramskem gledališču Nova Gorica, znova v režiji Janeza Pipana.

knjigi o Smoletovi dramatik¹) in Taras Kermauner², oba še v letu nastanka drame. Nekaj več pozornosti mu je pozneje posvetil tudi Marko Juvan v študiji o motivu Krsta³.

Smoletovega *Krsta pri Savici* ni mogoče brati brez navezave na osrednji slovenski literarni mit, Prešernovo pesnitev iz leta 1836, ki vsekakor določa konstitucijo slovenstva ne glede na to, ali dramo razumemo kot nadaljevanje pri Prešernu nedokončane zgodbe (Inkret) ali kot preinterpretacijo mitskega materiala (Juvan, Lukan⁴). Gotovo je, da Smole že z naslovom in izborom motiva cilja na problematizacijo ene temeljnih podob slovenstva, ki so bile ustvarjene v literaturi, na to, da piše "nadaljevanje" zgodbe, ki že ima mitski status.

S polemikami o Prešernu in razpravami o njem, ki so nastale v obdobju stopetdesetletne recepcije, se drama sicer ne ukvarja eksplicitno; implicitno pa gotovo odgovarja na vprašanja, ki sta jih literarna in tudi siceršnja slovenska zgodovina odpirali ob problemu Črtomira, njegovega boja in prekrstitve. V tem smislu njegovo "modernistično odstiranje ideoloških nanosov" (Juvan) ne simulira nikakršne lažne nedolžnosti in nedotaknjenosti.

Ta analiza se bo trudila Smoletovo dramo razumeti v sklopu s Prešernom – kot modernistični odgovor na mitski tekst. V nasprotju z Inkretom in podobno kot Juvan v prehodu med Prešernom in Smoletom vidim temeljno zarez: ta najprej zadeva spremenjen svet (to ni zgolj

¹ Andrej Inkret, Eseg o dramah Dominika Smoleta; Založba Obzorja (Zbirka Znamenja, 2-3), Maribor 1968; poglavje iz knjige je bilo natisnjeno tudi v gledališkem listu ob krstni izvedbi, Drama SNG Ljubljana, letnik XLVIII, št. 3, 1968/69 (str. 163-173).

² Taras Kermauner, Črtomirov mit – mit o sodobnem slovenstvu, Gledališki list Drame SNG Ljubljana, letnik XLVIII, št. 3, 1968/69 (str. 174-188); članek je bil pozneje ponatisnjen v knjigi T. Kermauner, *Od eksistence do vloge*, Knjižnica MGL, št. 55, Ljubljana 1971.

³ Marko Juvan, *Imaginarij Kersta v slovenski literaturi, Medbesedilnost recepcije*; LUD Literatura (zbirka Novi pristopi), Ljubljana 1990.

⁴ Blaž Lukan, Smrt mita, Gledališki list PDG Nova Gorica, letnik 38, št. 4, 1994, str. 34-35.

posledica dejstva, da je Smoletova drama nastala poldrugo stoletje po Prešernovi pesnitvi). Spremenjena konstelacija sveta na novo artikulira Črtomirov problem: problem, ki je drugačen kot pri Prešernu – morda prav zato, ker je Črtomir sam v nekem smislu isti.

Označevati *Krst pri Savici* kot mit je v strogo teoretskem smislu seveda problematično (kot opozarja tudi Juvan, ki ga v izogib tem zagatam in nenatančnosti poimenuje "ključno besedilo"). Mit je "proizvod arhaične, predrefleksivne zavesti" (Meletinski¹), *Krst* pa je seveda nastal kot izrazito avtorska umetnina v risu romantične poetike. Če se je ob Prešernovem *Krstu* ustalila raba pojma "mit", je bila utemeljevana s tem, da "skriva v sebi pomene, ki presegajo poezijo in s svojo simbolično vsebino zadevajo kolektivno slovensko usodo", mit o Črtomiru so "ustvarjali bralci, razlagalci, kritiki in literarni zgodovinarji; pa tudi pesniki in pisatelji" (Janko Kos, 1986²) in torej ni zgolj to, kar je izpisal Prešeren, ampak tudi vse tisto, kar se je nanj naložilo v stopetdesetletni zgodovini.

Za naše potrebe je treba posebej poudariti, da Prešeren z zgodbo o porazu Črtomirove pogske vojske in njegovem krstu upesnjuje trenutek, ki je primeren za mitsko zgodbo: natanko tisti mitični, predzgodovinski, predcivilizacijski trenutek, ko svet postane zgodovinski. Mogoče je namreč trditi, da so se (dotlej arhaični in torej tudi "nezgodovinski") Slovenci v evropsko civilizacijo in zgodovino vključili prav z vstopom v krščanstvo. To je sicer samo ena izmed mogočih interpretacij, ki pa jo potrjuje tudi recepcija *Krsta*. Črtomirov krst, ki ima simbolno vrednost pokristitve Slovencev, v tem smislu funkcionira kot točka prehoda iz arhaične družbe v civilizirano občestvo. Smoletova drama svojega pomenskega naboja ne črpa le iz statusa, ki ga ima v slovenski kulturi Prešernova pesnitev, na katero se navezuje, ampak enako iz vnovične tematizacije in reaktualizacije tega momenta.

¹ Ibid. 85.

² Citirano po: Juvan, 82-3.

Pri tem je osrednjega pomena čas, v katerem se Smoletova drama dogaja. Dogodkovno je sicer postavljena v davno slovensko preteklost – čas prekrščevanja Slovencev. Poleg likov Črtomira in Bogomile, prevzetih iz Prešerna, ga zaznamujejo tudi številni drugi liki, svobodno povzeti po zgodovinskih osebnostih (slovenska kneza Borut in Gorazd – prvi, vzgojen kot kristjan¹, oglejski patriarh – intelektualec in pesnik, salzburški cerkveni oblastniki, ki so bili kot misijonarji zelo dejavni na slovenskem ozemlju, irski duhovnik s "civilizirano" misijonarsko doktrino, vojaško nastrojena duhovnika Reginbert in Latin² ...), zgodovinski dogodki (v svobodno prikrojeni kronologiji: odprtje cerkve na Gosposvetskem polju, ustoličenje kneza, določanje meje med salzburško in oglejsko cerkveno oblastjo ...). Vendar je drama po estetski in ideološki obdelavi izrazito sodobna: dikcija Smoletovih likov je zvečine estetska obdelava sodobne govorice v razponu od pogovornega jezika do moderne politikantske in ideološke dikcije (poseben segment so molitve in citati iz svetega pisma, ki pa so – če odmislimo prevod v nacionalni jezik – pravzaprav zagotovilo nepretrgane kontinuitete časa dveh tisočletij), predvsem pa to velja za miselnost in ideologijo protagonistov ... Posebno Smoletovo artistsko in miselno spretnost izkazuje način, kako mu uspe nekatere zgodovinske podatke vključiti v docela sodoben politični svet (od drobnih aluzij, kakršna je na primer grožnja kazni z "manjšim, vročim in skalnatim jadranskim otokom", do celotnega sklopa konstitucije slovenske državnosti nasproti evropski

¹ Po zgodovinskih virih je bil Borut poslednji poganski knez; potem ko so na njegovo prošnjo Bavarci pomagali Karantancem v vojni proti Obrom, so njegovega sina Gorazda kot talca odpeljali s sabo. Borut je sam prosil, naj sina vzgajajo "v krščanski šegi in ga napravijo za kristjana". Ko je 748/749 Borut umrl, se je Gorazd vrnil in postal knez.

Po 1. delu, ki uprizarja oglejski samostan, kjer Črtomira učijo krščanskega nauka, se 2. del Smoletove drame, ki je postavljen na polje Gospe Svete, začne s pogrebom kneza Boruta in konča z ustoličenjem kneza Gorazda.

² Vsi ti v drami zastopajo različne doktrine in metode krščanske cerkve, postavljene nasproti Črtomirovi dilemi, ne da bi mu kdor koli znal pomagati, da jo razreši.

politiki) ... Ob tem se briljantno poigrava z zgodovinskimi anahronizmi (krompirjevi cvetovi, tobak ...).

Svet, ki ga uprizarja Smole, je torej izrazito sodoben: čas druge polovice dvajsetega stoletja – in prav presenetljivo je, kako natančno funkcionira ne le leta '68, ampak tudi sredi devetdesetih. (Pri tem se je pomensko središče v branju verjetno premestilo: konec šestdesetih je bil izrazit predvsem motiv ideološkega terorja, danes pa je v drami bolj neposredno aktualno vprašanje slovenske državnosti, vstopanja v Evropo ... Veličina Smoletove drame je gotovo tudi to, da zmore takšne premike, saj so vanjo očitno vpisani problemi, ki so na Slovenskem aktualni v različnih zgodovinskih trenutkih.) Črtomirovo zgodbo in z njo motiv prekrščevanja Slovencev Smole dramatizira v sodobni svet.

Takšno zastavitev utemeljuje že pomen Prešernove pesnitve (Juvan). S to analizo pa se bom trudila pokazati, da je mitični trenutek prehoda – vzpostavitev civilizacijskega sveta – že po imanentni logiki moment, ki ga mora civilizacijski svet nenehno obnavljati in reproducirati, da zagotavlja svoj obstoj.

Črtomir je pravo utelešenje tega nenehno ponavljajočega se momenta. Kot mitski junak uteleša trenutek prehoda, saj se z njegovo privolitvijo v krst tako rekoč krsti slovenski narod. Prav zato so mu v celotni zgodovini očitali izdajo slovenske avtentičnosti in samobitnosti (ali tudi nasprotno: v krščanski optiki pripisovali spoznanje resnice in milosti). Prešernova pesnitev se sklene v trenutku, ko Črtomir prehod izvrši, Smoletova drama pa se začne takoj po krstitvi – a koncipirana je tako, da se zdaj šele izkaže vsa njena vprašljivost. Smole dramatizira Črtomirovo nemoč sprejeti svoj lastni krst in ga tako vrača k odločitvi v preteklosti, na novo jo tematizira in problematizira. Lahko bi celo rekli, da ga nasilno zadržuje v trenutku odločitve; a to nasilje ni avtorjeva samovolja, temveč izvira iz junaka samega (kot tudi iz specifičnosti njegove zgodovinske pozicije).

Zgodbo iz Prešernovega *Krsta* Smole nadaljuje kot nadaljevanje Črtomirove zgodbe. Na začetku drame ga najdemo v oglejskem samostanu, kamor ga je bil poslal že duhovnik, ki ga je pri Prešernu krstil. Tu ga poučujejo menihi in res se sreča tudi s patriarhom, a oglejska

religioznost mu ne zadošča, lahko bi rekli (s Prešernom, znotraj Smoleta), da mu "v prsih umrjêjo nekdanji upi". V drugem delu drame se vrne na Slovensko, da bi tu "preganjal zmot oblake", to se realizira kot klanje na zunaj prekrščenih Slovencev, v katerih še vedno vidi pogane. Vse do svoje lastne smrti. Prešernovi napovedi iz zadnje kitice pesnitve se Smole izneveri le toliko, da Črtomiru in Bogomili omogoči vnovično snidenje (in prav v prizorih njunega srečanja – dva sta, vsak v središču enega dejanja – najbolj konsekvntno izniči morebitni up, ki se po mnenju nekaterih odpira na koncu Prešerna).

Črtomir je z vso prtljago svoje predzgodbe – poraza v vojni, izgube tovarišev, izgube ljubezni, prekrstitve – pravzaprav edino, kar povezuje obe zgodbi. Bogomila tu nastopa bolj kot dopolnilo njegove usode: simptomatično je, da se kot samostojen lik v drami pojavi zgolj v momentih Črtomirove krize, v trenutkih, ko je potrebna za preobrat oziroma stopnjevanje njegove linije. Čeprav je dramaturško subjektivirana, nikakor nima enakovredne vloge kot na primer osrednja Črtomirova protiigralca patriarh ali Gorazd.¹

Svet Smoletove drame je organiziran prek Črtomira: zaradi njegove poti v Oglej, ki je napovedana na koncu Prešernovega *Krsta*, prvi del drame uprizarja oglejski samostan, ki je na prvi pogled docela tuj izvirno slovenski zgodbi (čeprav je skok v tujino tudi pomensko utemeljen: o usodi Slovencev se odloča na tujem, v "civilizirani" Evropi, tako v osmem stoletju kot konec dvajsetega – tu je Smole povsem jasen in kot po navadi zadeva natančno in bridko ostro). Šele z njegovo odločitvijo, da se vrne domov (to pa zdaj tudi sam označuje kot "gor, na vzhod"), se drugi del drame preseli na Slovensko.²

¹ Nasploh bi bilo Smoletu mogoče očitati, da ženskim likom podeljuje zgolj sekundarno vlogo – tudi Pia je s svojo milino flower power komajda lahko protiigralca v brutalnem moškem svetu religije in politike, ki ga uprizarja drama.

² Kjer pa so protagonisti še vedno tujci. Slovenci so – razen obeh knezov in Kočarja, ki pa menda govorijo v tujem jeziku – predvsem nema množica, ki svoj pomen dokazuje s trdovratnim vztrajanjem: "ob strani sicer in brez haska, vendar trmasto navzoči" na začetku 2. dela in na koncu igre, "če kaj, kaže njih drža pač to, da so tukaj".

V prvem preletu je drama torej organizirana kot dramatizacija Črtomirovih muk, ki sledijo krstivni. Ob tem pa je treba opaziti, da je junak v igro postavljen na zelo specifičen način: v prvem delu (posvečenem teologiziranju in birokratskim mahinacijam utrujenega evropskega samostana) je zvečine nem, s svojim problemom nastopi le v nekaj prizorih; v drugem delu je tako rekoč odstranjen iz osrednjega dogajanja (ki je posvečeno ustoličevanju novega slovenskega kneza, odpiranju na novo zgrajene cerkve in srečanju tujih oblastnikov). Iz dogajanja sveta je Črtomir torej nekako odmaknjen¹. Ta njegova pozicija je gotovo simptomatična: svet, ki je organiziran po logiki Črtomirove zgodbe in določen z njegovo odločitvijo za krst (tudi v tem smislu je bistvenega pomena, da Smole, razen srečanja z Bogomilo, sledi liniji Črtomirovega življenja, kot ga je napovedal Prešeren), se dogaja mimo njega. Kot bomo videli še pozneje: Črtomir ne more vstopiti v svet, ki ga je ustvaril s svojo odločitvijo za krst.

Črtomir se s svojo odločitvijo nikakor ni sprijaznil, celo več, zaradi krsta nosi krivdo (izdaje, prilagoditve). Ta krivda seveda ni Smoletov izmislek ali samovoljna preinterpretacija Prešerna. Navezuje se na krivdo, ki jo Črtomiru pripisuje dolga slovenska tradicija (posebej izrazito na primer Župančič², pa tudi najrazličnejše drugo pisanje s to temo³), in jo na novo artikulira. Najrazličnejšim interpretacijam je pravzaprav dal prosto pot Prešeren sam. V njegovi uprizoritvi krsta je bistven molk, s katerim Črtomir sprejme odločitev: "molče v to prošnjo

¹ Tu je mogoče opaziti dramaturško strategijo, primerljivo s Smoletovo najslavitejšo dramo *Antigona*; v uprizorjenem svetu je *Antigona* odsotna, zato pa gibalo vseh nastopajočih; Črtomir sicer je v središču predstavljenega sveta, vendar paradoksalno potisnjen v stran.

² "In zagrizel se v rodna je tla volkodlak - / to bil je Črtomir, naš junak." Oton Župančič, *Daj, drug, zapoj...*, 1904.

³ O tem odnosu do Črtomira nadrobno poroča Juvan. Komentira pa ga npr. tudi Žižek, in sicer: "Eden popularnih psiholoških klišejev o t. i. 'slovenskem narodnem značaju' je ta, da Črtomirova subjektivna pozicija povzema pregovorno kompromisarsko, neodločno, zavrtlo značajsko strukturo tipičnega Slovence." S. Žižek, *Versagung: Claudel in Prešeren*, v: *Claudel z Lacanom*, Analecta, Ljubljana 1996; str. 166.

Črtomir dovoli". Še trenutek predtem se je upiral Bogomilini prošnji z različnimi (dovolj utemeljenimi) argumenti; njegove razloge za privolitev pa Prešeren pušča nepojasnjene. Usodno odločitev izpisuje kot aporijo. S slovito mavrico, ki obsije Bogomilo, krst vzpostavlja kot mitsko sliko v vsej pomenski odprtosti in nedoločljivosti.

Smole pravzaprav zanika dovršenost krsta, ki se je zgodil na koncu Prešernove pesnitve. Črtomir se v celotnem prvem delu drame vrača k svoji odločitvi za krst in jo problematizira (najostreje v obeh dramaturško najpomembnejših prizorih: dialogu z Bogomilo in dialogu s patriarhom, še prav posebej pa ob umiranju patra Amandusa). Izbral je v situaciji (zgodovinsko pogojeni), ko drugače izbrati ni mogel. Pa vendar zaradi te izbire zdaj nosi krivdo. Rešiti se je hoče s tem, da bi skušal pravo prezenco Boga. Njegovo ravnanje (besno teologiziranje v prvem delu in pokole v drugem) je mogoče razumeti kot obupen poskus, da bi za nazaj upravičil svojo izbiro. Njegovo iskanje Boga pa se izteče v zanikanje slehernih norm in zakonov, ki jih nalaga institucija, ki jo je s krstom sprejel, in končno dovrši z ubojem Bogomile, po katere ukazu se je krstil. Šele v tem spozna svojega Boga, ki pa je zdaj res samo še njegov osebni bog (eksplicitno zločinski), za katerega mora plačati z življenjem in ekskomunikacijo iz Cerkve.

Kot je bilo opozorjeno, drama uprizarja še kopico drugih problemov, v tej analizi pa se bom posvetila predvsem Črtomirovi liniji. Razbrati jo bom poskušala s pomočjo Žižkove konceptualizacije "izvirne situacije", v kateri se sklene družbena pogodba, in s tem povezanega etičnega dejanja. Članek¹, po katerem jo bom povzela, se ukvarja z družbeno etiko in njeno utemeljitvijo, s "simbolnim paktom"², žrtveno situacijo in etičnim dejanjem posameznika; pri tem

¹ Dejanje kot meja distributivne pravičnosti; Problemi-Razprave, zbirka Analecta, Ljubljana 1991; str. 207-239.

² "Izvirno družbeno dejstvo je simbolni pakt, ki predhodi slehernemu utilitarnemu računu in se ga zato ne da utemeljiti v njem (...) družbena pogodba kot etični konstrukt: edini način, da koherentno presojava pravičnosti sedanjega, dejanskega družbenega življenja, je, da izhajamo iz fikcije družbene pogodbe, ki smo jo sklenili kot etični subjekti v 'izvirni situaciji', v kateri smo prekrili z 'zastorom pozabe' patološko določenost sebe kot bitij 'iz mesa in krvi'." (Ibid., 210)

izpostavlja kierkegaardovsko ozadje s pojmi, kot so "mejna situacija izbire, eksistenca kot padec (greh), radikalna svoboda, ponovitev ..." (212). S sklicevanjem na Lacanovo psihoanalizo¹ opredeljuje socializacijo s strukturo izsiljene izbire: "V osnovi psihoanalitične postavke o 'nelagodju v kulturi' je uvid, da razmerje subjekta do občestva na najbolj radikalni oziroma elementarni ravni temelji na neki tovrstni izsiljeni izbiri" (217). Ta izbira je bistveno povezana z "razsežnostjo neke radikalne odpovedi" (210); z njo si nakopljemo krivdo, ki se je lahko operemo samo tako, da izbira v homologi situaciji ponovimo s svobodnim dejanjem "na ravni svoje želje"; cena za to pa je strahotna: to je samomorilsko dejanje "separacije, izključitve iz simbolnega občestva" (218)².

Zakaj se sploh sklicevati na Žižkov članek? Kaj je v njem takega, kar nam pomaga razumeti pozicijo Črtomira pri Smoletu?

Najprej seveda zato, ker gre pri Črtomirovem krstu za vstop v občestvo, ki je povezan z izsiljeno izbiro. Osrednjega pomena pri tem je, da njegova izbira zadeva celoten narod: kot legitimni naslednik slovenske države, vojskovodja in prihodnji knez, Črtomir s svojo odločitvijo sprejme krščanstvo za narod v celoti. Prav na tem nivoju *Krst* funkcionira kot mit: Črtomirov krst je treba razumeti kot dogodek, s katerim se Slovenci vzpostavijo kot civiliziran narod, tj. narod, ki ga določa simbolna ureditev zakona (krščanstva in s tem Evrope). To pa je prav situacija "simbolnega pakta" kot izvirnega družbenega dejstva, ki določa konstitucijo družbenega sveta. In končno je bistveno, da je ta izbira eksplicitno povezana s krivdo.

Že kot običajni, konvencionalni dogodek krst funkcionira kot vstop v neko občestvo, tj. občestvo kristjanov. S krstom človek dobi osebno

¹ "V osnovi psihoanalitičnih pojmov Ojdipovega kompleksa, (...) podreditve Imenu-Očeta itd. je prav vpogled, da neka žrtvovalna situacija definira sam status človeka kot bitja govornice. Celotna psihoanalitična teorija 'socializacije', vznika subjekta iz trka predsimbolne substance živega in simbolne ureditve, je opis neke žrtvovalne situacije, ki ni mejna, izjemna, ampak vsesplošna, zgodba vsakogar, in kot taka konstitutivna." (Ibid., 217)

² Zgled takšnega dejanja je Antigonin 'Ne!' Kreonu.

ime – se subjektivira, obenem postane član neke skupnosti in se simbolno podredi njenim osnovnim normam in vrednotam. Črtomirov krst je seveda specifična zaostritev te običajne situacije.

Njegov vstop v krščanstvo pomeni ne le konvencionalno odpoved grehu, ki je ob tem vedno pri delu, temveč tudi odpoved vsemu, kar ga je vodilo in vzpostavljalo v večjem delu Prešernove pesnitve. Odpoved "strašni zmoti" (Bogomila) je že tudi odpoved tistemu, kar ga je določalo za mitičnega junaka: odpoved ljubezni, odpoved želji smrti, najprej pa seveda odpoved vrednotam in veri stare slovanske skupnosti in tudi zvestobi svojim padlim vojakom. V brutalni dikciji bi bilo mogoče njegov krst opredeliti kot konvertitstvo. Vsekakor se nanj navezuje krivda spremembe, povezane z izdajo. Krivda, ki ga preganja pri Smoletu, je seveda natanko tista krivda, ki mu jo pripisuje tradicionalna slovenska zavest z očitki o izdaji samostojnosti, samobitnosti, podreditvi gospostvu tujcev. V tem smislu je *Krst* neke vrste negativni mit, saj tematizira predvsem manko slovenske državotvornosti (Juvan). Smole artikulira na novo ne le Prešernov motiv, temveč tudi vse tisto, kar se je nanj nanese v stopetdesetletni zgodovini.

Črtomirova krivda nikakor ni nedvoumna. Prešeren svojega junaka ne obsoja. Osnovno konstelacijo postavi kot čisti paradoks že s tem, da pogansko "vero staršov" nekajkrat označi kot "krivo vero". Celo Črtomir sam priznava, da v to vero, za katero se je s tolikšno zavzetostjo bojeval, pravzaprav nikoli ni zares verjel (prav zato očitek o konvertitstvu ni najbolj natančen). "Vero staršov" razume zgolj kot oporo slovenske skupnosti, ki pa je s porazom njegove vojske že propadla. Poganstvo je zanj zgolj funkcionalno: pomeni možnost za svobodno življenje Slovencev. Pogan je samo, dokler se bojuje za to svobodo. Ko je boj poražen, poganstvo izgine; stari bogovi niso več bogovi, temveč samo "maliki".

A kot mučno dejstvo vztraja zavest, da prav on, ki je z zanosnim govorom v *Uvodu* svoje vojake zavezal za skupni boj, edini preživi Valjahunovo klanje. (Ob srečanju z Bogomilo izreče celo: "ni meni mar, kar se godi na sveti, ak smejo srečne te roke objeti" – kot da je pozabil na vse, kar je bilo doslej pomembno, kar ga je konstituiralo kot junaka.) V *Uvodu* je Črtomir v celoti, z vsem svojim bitjem, zanosom

in prepričljivostjo herojskega junaka, vdan boju za svobodo svojega naroda, nadosebni, zgodovinski stvari, po mislih na samomor v začetku *Krsta* pa se v celoti prepusti ljubezni do ženske. Zaradi te ljubezni se izogne ne le usodi svoje vojske – ki je smrt (in to dvakrat: ko pobegne iz boja in ko se ob Blejskem jezeru odpove samomoru), ampak se da tudi krstiti – s tem pa dokončno, tudi simbolno izda svoje vojne tovariše, saj sprejme prav tisto vero, zoper katero jih je peljal v skupno smrt.¹

Problematičnost Črtomirovega krsta zastruje dejstvo, da se zgodi zaradi posredovanja ljubljene ženske, tako rekoč po njenem ukazu. Bogomilina prošnja je formulirana prav kot zahteva odpovedi: "slovo daj svoji strašni, dolgi zmoti" (kulminira pa v zahtevo po skupni odpovedi ljubezni, ki se ji je sama že odpovedala). Mogoče bi bilo celo trditi, da je celotno Črtomirovo ravnanje določila Bogomila. Po ukazu vere, ki ji "deklica ta služi", je šel na boj, zaradi misli nanjo se je izmaknil smrti ("Bila je lepa, Bogomila! podoba tvoja, ki speljala ga je z boja") in končno po njenem ukazu sprejme krščanstvo in se prelevi v meniha.

Morda je prav to posredovanje krivo, da Črtomirovo sprejetje krsta ostaja problematično in pravzaprav neizpolnjeno (tako da se je k njemu treba vedno znova vračati). V Žiškovi dikciji bi bilo mogoče reči, da ljubezen, po ukazu katere se odloči, Črtomiru ne omogoči, da bi v situaciji izbire "z 'zastorom pozabe' prekril patološko določenost sebe kot bitja 'iz mesa in krvi'"². Da se torej ne odloči čisto, brez slehernega osebnega ali partikularnega računa; da (spet rečeno z Lacanom) z odločitvijo za univerzalni zakon ne "žrtvuje vsega, kar je objekt ljubez-

¹ Smrt, ki jo je izkusil, ne da bi jo tudi sam doživel (smrt padlih tovarišev), je Črtomirova bistvena eksistencialna izkušnja; skrita resnica, do katere hoče prodreti. Zato nasproti umirajočemu Amandusu nastopi z naravnost nasilno zahtevo po odgovoru. In ker ga dvomeči odgovor umirajočega ne zadovolji, smrt vzame nase ("Ubijal bom!"). Smole celotno dramo organizira okrog tega vprašanja: vozliščni dogodek 1. dela je Amandusova smrt, 2. del uvaja pogreb, nadaljuje pa se z grozljivo vsenavzočnostjo smrti, ki jih množi Črtomir, in se prek Bogomiline sklene z njegovo lastno.

² Ibid., 210.

ni v človeški nežnosti". Paradoksalno je seveda, da se Črtomir res odpove uresničenju svoje ljubezni na zemlji (in tako morda sleherni uresničitvi – saj bi težko rekli, da verjame obetu vere); pa vendar nekako "drži figo v žepu", ko stavi na morebitno srečo v nebesih.¹ In zato seveda ni slučaj, da pri Smoletu nad novim bogom dokončno obupa prav ob srečanju z Bogomilo: ko mu z njenim priznanjem postane jasno, da je bil obet ljubezenske sreče "unstran groba" prazen.

Stvar je tudi sicer dovolj nenavadna. Če se s Črtomirom tako rekoč krsti narod, je mogoče reči, da se prestop v krščanstvo za Slovence zgodi prek ženske. Nosilec instance univerzalnega zakona, "Ideala-Jaza", za Slovence torej ni oče (kot je to pravilo), temveč ženska. Prešeren, ki v *Poezijah* sicer vztraja pri "očetnjavi" ("kjer hiša mojega stoji očeta" ...), v *Krstu* daje zasnovno momenta ženske, ki se šele s famozno Cankarjevo materjo (ki kulminira v formuli "Mati-Domovina-Bog") do kraja artikulira kot nerešljivost razmerja do "univerzalnosti Zakona".

Na to je ob *Krstu* sicer mogoče pogledati tudi drugače. Moški se ukvarjajo predvsem z vojnami in pobijanji, ženska pa je tista, ki uvidi nujnost prehoda in tako omogoči "mehko", kolikor toliko nebolečo, predvsem pa nenasilno spremembo.² Če pri tem zasleduje načelo realnosti (nasproti moči goljufivega upa), je bistvo njene logike najprej ohranjanje življenja nasproti smrti. Smole ji sicer pripiše pragmatičnost in skrb za svoje lastno preživetje, celo hlad in oholost, vendar je tudi pri njem tista, ki ponuja izmik klanju najrazličnejših barv in razlogov, tudi skrb in pomoč. Če ji ne uspe, da bi Črtomira odvrnila od zločinstva, je kriva predvsem njena nemoč, nemoč ženske v svetu moških (o tem govori tudi sama).

¹ Če, sklicujoč se na Žižkov članek, preciziram s primerom: logika odpovedi je Kierkegaarda gnala v to, da je Regino Olsen prepričal, da je ne ljubi, Črtomir pa se odpove tako, da s tem vztraja pri ljubezni.

² O ženski kot križišču spreminjajočih se matric družbene strukture je podrobno pisal Rastko Močnik v članku *Dva Krsta: križi in strukture*, Gledališki list PDG Nova Gorica, letnik 38, št. 4, 1994.

Glede na vlogo ženske pri sprejemanju krščanstva pa je morda še bolj nenavadno, kako zelo je v Smoletovem svetu (in nemara slovenskem svetu sploh – pravzaprav bi Smoletu pri tem težko očitali kakršno koli ponarejanje) ženska odrinjena v stran, potisnjena v nepomembnost, zgolj nekakšna senca.¹ Pri Prešernu je določala vse Črtomirove odločitve, zdaj pa (pri Smoletu) ji niti prisluhne ne več (ali ji prisluhne zgolj za trenutek – in še ta trenutek je dopuščen šele takrat, ko je že tudi zanikan²). Kot mogoč akter je docela izničena.³ Morda je ona Črtomirov ključni problem (ne le v dveh prizorih, v katerih ji je Smole namenil osrednje mesto, ampak nasploh), a njena vloga je povsem nična, kot je nično njeno hotenje, njene besede, njeno prizadevanje ... Vsekakor je za Črtomira usodno, da v njenem ravnanju lahko spre-gleda zgolj "zvičajnost" in "prevrtljivost". In vendar se mora na svojem koncu vrniti prav k njej (četudi zgolj z nasiljem, samo zato, da jo ubije), da izpolni in konča svojo usodo.

Vrnimo se k Črtomiru, okrog katerega se vrta igra.

Črtomirova izbira je sicer izsiljena (natanko v smislu "izsiljene izbire", kot jo konceptualizira Žižek): v krst privoli v situaciji, ki mu je bila vsiljena, ko pravzaprav nima kaj izbirati in drugače ne more izbrati. Po porazu poganske vojske pri Ajdovskem gradcu (ki je bil vnaprej nujen – "in šel je boj bojvat brez upa zmage" – Črtomir z vsem svojim prizadevanjem junaka "korenine prave" ne more preprečiti

¹ Po Lukanu: "pričujoča odsotnost, trpna predanost, senčna prisotnost ob strani vsakega moškega".

² "Za hip ali dva sem pomislil, kako si zares vsa zapletena v stisko in v zmedo, v nebogljenost in samoto svojega ženskega trupla. Ampak to je bil v resnici samo hip blodnje, bil je in je minil," pravi Črtomir v srečanju z Bogomilo v 2. delu in s tem odgovarja na njen govor iz 1. dela – polovico igre je bilo treba čakati na ta odgovor, ki se je ob Bogomilinem govorjenju zavil v molk, in zdaj je že izničen kot "blodnja".

³ Podobno vlogo pa ima tudi njena in Črtomirova protiigralka Pia: s svojo vizijo Boga in vsepresegajočo ljubeznijo pomeni pozitivno alternativo celotnemu predstavljenemu svetu. A zdi se, da je nihče ne sliši (razen patriarha, pa še ta ji namení komaj kaj več kot naklonjen pogled); celotna drama bi se odigrala povsem enako, če je sploh ne bi bilo tu.

poloma) je izobčenec. Poganstvo je dokončno poraženo, opora slovenske skupnosti razpade, s tem pa tudi ta skupnost sama (ki izgine in tako rekoč izda Črtomirov boj še pred porazom: "soseska je Marije službi vdana / v dnu jezera utopila bog'njo Živo"). Črtomir je tako zunaj sleherne skupnosti sploh; preganjanec, ki lahko živi samo skrit, na nenehnem begu ("Beg je moj up pričjoči"), obsojen na smrt. Če "brez vstopa v občestvo človeka kot subjekta sploh ni"¹, za Črtomira gotovo velja, da po porazu poganške vojske ne more več obstajati, če ne vstopi v krščansko občestvo – ki je zdaj edino občestvo.

In vendar je zaradi te izbire kriv. Pri Prešernu njegova krivda sicer nikoli ni dorečena, Smoletov Črtomir pa jo sam vzame nase: po svojih lastnih besedah je kriv prav zato, ker izbira ni bila svobodna, sploh ne zares izbira, temveč "laž, strahopetnost, ponigliavost, pohota, strah za telo in strah pred smrtjo" (kot v prvem delu prizna patriarhu). Vse Črtomirove težave izhajajo iz dejstva, da se je dal prekrstiti brez vere in neutemeljeno.² Njegovo iskanje Boga je obupen poskus, da bi za nazaj upravičil to izbiro in tako izbrisal krivdo. Črtomir je "norec", ker je izbiro, ki kot izsiljena ni bila prava izbira, vzel zares.

Črtomir ne more sprevideti pravega statusa svoje podreditve novemu redu. Svet, v katerega ga postavi Smole, je svet političnega pragmatizma in utilitarizma civilnega občestva. V krščanskem svetu se je bog, v imenu katerega funkcionira, že davno izgubil. Številni opisi "tehnicizma" v oglejskem samostanu (ki ga priznavajo tudi njegovi protagonisti) kar najbolj razločno govorijo o tem. Bog tu funkcionira kvečjemu kot instanca urejevalnega zakona; v najboljšem primeru (pri Patriarhu) kot pomoč, malodane orodje v prizadevanju za dobro (in še

¹ Žižek, 216.

² To je mogoče brati že v Prešernu. Žižek npr. njegov krst interpretira kot identifikacijo "z virom svojega totalnega poraza. Vendar pa ta identifikacija ne pomeni nikakršne 'notranje spretnitve', nikakršne premene perspektive, premene subjektivne pozicije, skoz katero bi Črtomir skusil sam svoj poraz kot poraz tistega, kar je itak vredno, da izgine, in s tem kot največje zmagoslavje, odrešitev; nasprotno, Črtomirjev pristanek na krst je dejanje čiste, popolne resignacije" Slavoj Žižek, *Jezik, ideologija, Slovenci*, str. 37.

to ne Dobro v absolutnem smislu, temveč dobro kot čim manjše zlo). Podreditev, ki jo zahteva in od Črtomira pričakuje tak svet, je zgolj simbolna in (vsebinsko) prazna. Njegovi dvomi in krivda so tu nesmiselni, za naravo novega sveta nerelevantni, celo smešni. A Črtomir v tak svet in takega Boga ne more privoliti.¹ Dobro vidi, da svet, v katerega je vstopil, ne zagotavlja prezenca boga. Vendar ne more privoliti v utilitarnost in pragmatičnost, ker ne more privoliti v arbitrar- nost svoje izbire: svojega krsta ne more sprejeti kot prazno gesto.

V nasprotju z njim je spet Bogomila tista, ki uvidi tako funkcioniranje novega sveta kot tudi naravo svoje podreditve. Naj na njeno pragmatičnost Smole tudi gleda kritično, je vendarle očitno, da je njen način tisti, ki omogoča civilnost (in vstop v civilizacijo). Bogomila Črtomiru (s težavo sicer) prizna, da je bila njena podreditev zgolj simbolna.² A zdaj Črtomir ne zmore več sprejeti njenega nauka; v njeni privolitvi v načelo realnosti lahko ugleda zgolj izdajo.

Tako Črtomir v novi svet pravzaprav nikoli ne vstopi zares.

Pri tem je bistvenega pomena, da se v prehodu med Prešernom in Smoletom – to je v točki Črtomirovega krsta – svet docela spremeni. Prešeren upesnjuje svet mitičnega začetka, v katerem se vse meri v absolutnih kategorijah: zvestoba, domovina, svoboda, smrt. Smole pa uprizarja sodobni svet: posvetni, konkretni, običajni svet pragmatične politike, kakršen je pač naš svet. Črtomir, ki je s svojim krstom omogočil spremembo sveta, sam ostaja vmes. Ujet je v nemogoče stanje med prej in potem ("nisem več pogan, a boga tudi nimam"). V

¹ Črtomirov najnatančnejši opis njegove lastne pozicije so besede, ki jih izreče Bogomila: "Jaz pa ostajam tu – brez smrti, brez ljubezni, brez Boga."

² Priznanje je sicer nemo, a zato le tem bolj zgovorno.

Črtomir In je v tvojem srcu? (*Bogomila* molči) Je v tvojem srcu? (*Bogomila* še molči) Vedeti hočem! Odgovori! Je? *Bogomila* (pomirjajoče) Pater novic, prosim vas. *Črtomir* Odgovori! Je Bog v tvojem srcu? (*Bogomila* molči. *Črtomir* si z dlanmi prekrije obraz in v hudem brezupu) Torej vse brez Boga, igra, izdaja in nezvestoba. Bogokletni krst. ... *Bogomila* *Črtomir*, prosim te.

tem je paradoks njegove pozicije: pred njegovim krstom je svet predcivilizacijski (ne le da so Slovenci pogani, zaznamujejo ga velike junaške bitke ...); po njegovem krstu je svet že civiliziran (dogaja se kot birokracija, politikantsko drobnjakarstvo in pragmatizem – ne da bi se znal zares odpovedati takšnemu ali drugačnemu klanju). Kot bi se preobrat dovršil v trenutku: z momentom Črtomirovega krsta se vse spremeni. Sam pa ostaja nekje na meji, ujet v točko prehoda.

Črtomiru je paradoksalno odvzeta možnost spremembe. Po načinu ravnanja in razmišljanja ostaja mitični junak. Kot tak pa je spremenjenemu svetu nepreklicno tuj. Po porazu pri Ajdovskem gradcu svet nikoli več ne more biti njegov svet. Že pri (Prešernovi) Savici je – kljub ljubezni – tuj s svojo "strašno zmoto"; v (Smoletovem) Ogleju je tujec – čeprav krščanski novic, je predvsem "vročični" barbar; ko se vrne na Slovensko, tu ni več doma, ampak še bolj nečloveško tuj, monstrum.

Kot mitični junak Črtomir hoče absolutnega Boga ("Vaš Bog je meni premalo"). Da bi ga dosegel, vzame nase resnico Boga – to je, edino resnico Boga, ki jo je sam spoznal, tisto, ki jo je izkusil: pobijanje poganov. Vprašanje Boga je zanj namreč nujno vezano na smrt: postavljeno je v horizont izkušnje pokola njegovih nekdanjih vojnih tovarišev¹. Krivda izbire krščanstva je povezana s krivdo smrti, za katero je odgovoren, a je sam ni doživel. Zato se v vsej drami zaganja predvsem v to točko: od vprašanja umirajočemu Amandusu (ki mu ne daje pravega odgovora) do strahotnega množenja smrti, ki jo nosi sam ... In seveda se nujno zgodi, da pobija tam, kjer za Cerkev to ni potrebno (oziroma prav tam, kjer to ni potrebno), kjer poganov tako rekoč ni več. To je že po pravilu tragična usoda konvertitov: konvertit mora prikriti, da Boga, tega Boga, ki mu je sam tako strahotno plačal, sploh ni. Edini način, da ohrani Boga, ki se je v Ogleju že izgubil, je, da nase vzame njegovo krivdo nasproti sebi samemu.

¹ Krščanski Bog zanj ni toliko "ljubezni vera", o kateri mu je govorila Bogomila, kot je vezan na krivdo izdaje in z njo povezane krivde: "njega, ki kriv moritve je velike".

Njegovo nasilno prekrščevanje, s katerim si hoče zagotoviti pravi vstop v spremenjeni svet (za novega boga, a na način starega sveta), je mimo toka zgodovine, cerkveni instituciji moteče, bloden preostanek mračne preteklosti, s katero naj se ne bi bilo več treba ukvarjati. Zgolj na videz sicer. Obenem je namreč očitno, da "civilizirani" svet za svoj obstoj vedno potrebuje takšno ali drugačno "barbarstvo". Za ohranjanje civilizacije nasproti neredu je vedno potrebna neka meja – barbarstvo, ki je na videz potisnjeno ob stran, v resnici pa prav v svojem statusu "drugega" (in v slehernem smislu "drugačnega") za sam red konstitutivno. Kot oglejski svet lahko obstane samo tako, da vzdržuje mejo nasproti "barbarskemu vzhodu" (tega se dobro zavedajo celo senilni menihi, na poseben način pa patriarh); tako je tudi novi slovenski državici, ki jo gradi Gorazd, mogoče obstati samo z vzpostavljanjem meja in rezanjem oziroma odtujevanjem neobvladljivega ... Pri tem pa slej ko prej vedno tudi samo uporablja "barbarska" sredstva: kljub načelnemu zavračanju civilizirani svet sam producira barbarske krvnike (na tej paradoksalni logiki svoje strategije ne gradi samo tajnik oglejskega patriarha, ki Črtomira nagovarja na klanje, ampak tudi Gorazd, ki je v Črtomirovo "čiščenje" pripravljen privoliti, dokler to rabi kakemu smotru).

Civilizirani svet, ki je utemeljen na prazni gesti (odsotnem Bogu), za svoj obstoj nujno potrebuje nenehno obnavljanje oziroma ponavljanje vzpostavitvene geste – momenta prehoda, točke, na kateri se je konstituiral. Žrtev, ki je vzpostavila občestvo, se mora obnavljati v ponavljajočem se obredu (ki sploh ni vedno zgolj simboličen). Da kot množični morilec tem namenom rabi prav nekdanja junaško čisti Črtomir, je njegova osebna tragedija, obenem pa perverzna logika političnega sveta. Ta samoumevno uporablja nekdanjega junaka, ki ga je s svojo žrtvijo ravno vzpostavil. Črtomir sam pa logike političnega sveta ne more spregledati, saj v besnenju zgodovine vidi predvsem svoj osebni problem (in tako v Slovencih, ki so na zunaj prekršчени, v resnici pa pogani, prepoznava samega sebe; z njimi ubija svoj lastni obraz neverujočega).

Prav v tem je morda iskati razloge vztrajanja Črtomirovega problema pri spreminjajočih se zgodovinskih trenutkih, vztrajanja pri

mitu. Civilizacijskost (in kultura) – sleherna in tudi slovenska – za svoj obstoj potrebuje nenehno obnavljanje svojega izvornega problema: utemeljuje se na njem in po svoje je mogoča samo kot nenehno ponavljanje svoje lastne predzgodovinske iniciacije. Črtomirov motiv se je ponavljal v celotni kratki zgodovini poldruega stoletja slovenstva, Smole pa se s tem, da ga postavlja v izrazito sodobni svet, zaganja prav v to vztrajanje.

Posebej pomenljivo je v tem smislu soočenje Črtomira in novega slovenskega kneza Gorazda. Zdi se, da sta se z njima srečala dva različna časa, dve obdobji človeške zgodovine. Črtomir je iz sveta mita (v katerem se vse meri v mitičnih kategorijah), Gorazd pa iz sodobnega političnega sveta pragmatizma in utilitarizma (ki se dogaja prek drobnih korakov, izmikanj in manipulacij). Gorazda, ki je neposreden dedič njegovega sprejetja krščanstva (prvi slovenski knez, ki je bil vzgojen v krščanstvu in na tujem; bolj dedič Črtomirove izbire kot pa oblasti svojega očeta, pogankega kneza), Črtomir ne more doumeti, še slišati ne. Gorazd pa je pripravljen spregovoriti s Črtomirom, hoče ga celo vključiti v svoje podjetje. Dokler verjame, da mu bo lahko koristen.

Gorazd je pripravljen privoliti v Črtomirovo klanje, če bi to le rabilo kakemu smotru (med vsemi uprizorjenimi oblastniki tudi najbolj neskropulozno prizna, da ga ni strah krvi). Čeprav se zavzema za življenje, mir in prihodnost in bo (ob vsej manipulaciji, ki jo bo kot spreten politik uporabljal) očitno tudi res deloval v tej smeri, prav v ta namen potrebuje tudi ubijalca. Vendar se Črtomir njegovim načrtom ne more priključiti, še razume ne njegovega politikantskega diskurza. Nekdaj (pri Prešernu) se je tudi sam bojeval za prihodnost svojega naroda, ki je zdaj predmet Gorazdovega prizadevanja in naprežanja. A svobodo je Prešernov junak razumel v povsem drugačnih kategorijah kot njegov "sodobnik" pri Smoletu: njegov način je bil herojski in suveren, malodane veličasten, a prav zato neuresničljiv projekt ("največ sveta otrokom sliši Slave"), Gorazdov pa pragmatična in počasna, potuhnjena zvijačnost in pavlihovstvo ("majhen in gibek, zvit in zvijačen okop za obstanek"). Gorazdov projekt pravzaprav zbrise celotno Črtomirovo prizadevanje, do kraja izniči njegovo junaško bojno veličino. Svojevrstno ga "pozabi". Ko spozna, da ga ne more uporabiti,

ga tako rekoč zbríše iz zgodovine. Vendar bo Črtomir nujno mit njegovega podjetja.

Mogoče bi bilo reči, da Črtomir (simbolno) nosi krivdo za vstop Slovencev v Evropo. Črtomir je žrtveni kozel, kolikor je v najrazličnejših trenutkih slovenske zgodovine vedno kriv slovenske majhnosti, kompromisarstva, slehernega izdajstva (in paradoksalno ga Smole z morilstvom, ki mu ga pripiše na koncu drame, odreši statusa kompromisarja – seveda samo za ceno tega, da ga naredi za zločinca) ... V usodnem trenutku, ko so Slovenci morali postati kristjani, če naj bi se civilizirali, postali del Evrope (in prav noro je, da smo še vedno na tej točki), je Črtomir krivdo prehoda vzel nase. Zvesti so umrli v boju z Valjhunom in postali del mitične junaške preteklosti; drugi smo dediči Črtomirovega sprejetja krščanstva; Črtomir pa je prav tisti, ki nosi breme izvirne krivde tega dejanja. To krivdo pri Smoletu plačuje s svojim lastnim telesom – eksistencialno izgubljenostjo, preklanostjo in nesrečnostjo svojega človeškega obstoja.

Smole dramtizira zgodovinski svet kot zlorabo in pozabo, odstranitev žrtve, kot politikantsko izrabljanje klanja in Črtomirovo osebno tragedijo znotraj tega dogajanja (in če mu je v estetskem smislu mogoče sploh kaj očitati, bi mu lahko kvečjemu v tehnično dramatuškem – uprizoritvenem smislu združitev velikega spektakla zgodovinskega sveta in intimne drame samotnega človeškega bitja, ki jo je v gledališki uprizoritvi malodane nemogoče doseči). A na koncu Črtomira odreši njegove človeške bede in ga (paradoksalno) znova postavi v mit.

Črtomirov umor Bogomile je mogoče brati prek logike Lacanove konceptualizacije ponovitve izvirne izbire. Lacanova "stava" je v tem, da "je možno izbiro ponoviti, ko se znajdemo v homologični situaciji, da se je moč v ponovitvi skoz svobodno dejanje odkupiti za krivdo in ravnati v skladu s svojo željo oziroma na ravni želje"¹. Prav kot

¹ Žižek, *Dejanje*, str. 218.

tovrstno ponovitev je mogoče brati situacijo na koncu Smoletovega *Krsta*.

Patriarh določi Bogomilo za prednico na novo zgrajene cerkve Gospe Svete (prostor, ki ima v slovenski zavesti nesporno status, vzporeden tistemu ob slapu Savice, kjer se je Črtomir pustil krstiti). Njegovo odločitev je mogoče razumeti kot ponovitev in potrditev dogodka, v katerem je Črtomir sprejel krščanstvo za svoj narod. Črtomir, ki je zdaj navzoč zgolj še kot docela nepomemben, že izgnan osebek, se vsili v ta ritual in ga preusmeri v skladu s svojo željo. Vrne se k ženski, ki jo je ljubil in ga je izdala. Vrne se kot poraženec in kot moški. Vrne se na ravni svoje absolutne zahteve, ki zdaj lahko zahteva samo še smrt (kot bi jo bil nemara moral zahtevati že ob Savici). Vrne se k smrti, ki se ji je bil v boju z Valjhunom izmaknil zaradi misli na ljubezen, k smrti, ki ga je vseskoz obremenjevala, k smrti, proti kateri se je zaganjal. Vrne se k svoji prvotni izbiri in jo ponovi v obrnjeni obliki¹.

Zdaj ravna mimo slehernih norm in zakonov, brez računov in pomislekov, brez slehernega prilagajanja; čisto. In natanko po besedah Lacanove logike je njegovo dejanje "samomorilsko, dejanje separacije, izločitve iz simbolnega občestva"². Cena za to dejanje je ekskomunikacija iz Cerkve in smrt.

Njegovo dejanje je seveda zločinsko. A kolikor gre tu za suspenzijo etičnega, jo je po Žižku v skladu s Kierkegaardom mogoče brati kot avtentično religiozno: "subjektova 'odtujitev' v univerzalnosti simbolnega pakta, ki garantira občestvo, je temeljna 'etična' gesta; medtem ko je 'religiozno' prav suspenzija Etičnega, tj. trenutek 'nore' odločitve, ko namesto Občega (simbolnega Zakona) izberemo (...) partikularno izjemo. (...) Religiozno je ponovitev Etičnega, ponovitev

¹ "Takšno je zgolj dejanje, ki seže tja do same prvobitne izsiljene izbire, ki zadeva našo pripadnost občestvu, in sicer tako, da to izbiro ponovi v obrnjeni obliki." *Ibid.*, 218.

² *Ibid.*, 218.

etične izbire, s katero poravnamo krivdo, storjeno s to izsiljeno izbiro.¹

In res. Celo navzoči v Črtomirovem umiranju prepoznajo vnovičen krst². Črtomir končno doživi svojega Boga. Ta je seveda usodno zaznamovan z njegovo odločitvijo s konca prvega dela: "Bog ali hudič. Hudič ali Bog. Le krščen hočem biti." Pravzaprav pa že onkraj etične razlike. Njegovo dejanje se politike že ne tiče več³, tudi Cerkve ne (zanikanje cerkvenih norm je omogočilo svobodo za dejanje, ki pa je samo že onkraj določitev). Zadeva zgolj njegovega lastnega Boga, ki ni več Bog Cerkve niti občestva verujočih, temveč strašni Bog, kakršnega človek lahko spozna samo kot posameznik, individualno in intimno, sam. Šele s tem, osvobojen in mrtev, se Črtomir lahko vrne v mit.

¹ Ibid., 219.

² "Joče, tam gori. (...) Kakor dojenček pri krstu. (...) Videti je tak, kot da bi opravljal vdrugeč svoj krst."

³ Tasil: "... nadaljujmo, kot da ni nič. Saj tudi ni."

PAUL BOWLES

PAUL BOWLES



Paul Bowles*Okno*

Pred desetimi ali dvajsetimi leti se je v Tanger priselil človek, za katerega bi bilo bolje, ko bi se bil mestu izognil. Za vse, kar se mu je pozneje zgodilo, nikakor ni bil kriv sam, čeprav so tako natolcevali tamkajšnji angleško govoreči prebivalci. Odzivi teh ljudi so pogosto podobni kot v nekaterih primitivnih skupnostih: kadar kakšnega njihovega pripadnika doleti nesreča, mu nihče izmed drugih članov ne ponudi pomoči; držijo se ob strani in opazujejo, prepričani, da si je nesrečo sam priklical. Postane tabu in ne more biti deležen pomoči. Čeprav menim, da možu, o katerem govorimo, prav nihče ne bi mogel kaj dosti pomagati, pa so bili zadnji meseci njegovega življenja zaradi neme obsodbe, ki jo je nanj priklicala njegova zla sreča, še toliko bolj neznosni.

Ime mu je bilo Duncan Marsh in govorilo se je, da je prišel iz Vancouvra. Nikoli ga nisem videl niti ne poznam nikogar, ki bi ga bil. Ko je ta zgodba dosegla kroge, ki so se zbirali na zabavah ob koktejlih, je bil že mrtev in le nekateri bolj lahkomišelnih prebivalci so izkoristili priložnost, da si potešijo svojo željo po ustvarjanju mitov.

V Tanger je pripotoval sam, najel hišo na pobočju Djamaa el Mokra – v tistih časih jih je bilo lahko najti in bile so temu primerno poceni – in takoj zaposlil mladega Maročana za nočnega čuvaja. S hišo je dobil tudi kuharico in vrtnarja, ki sta bila v hiši tudi nastanjena, vendar je oba hitro odpustil. Kuharico je zamenjala ženska, ki je prišla v hišo na predlog mladega nočnega čuvaja. Kmalu po njenem prihodu je Marsh začutil prve znake bolezni prebavil. Bolezen je iz meseca v

mec postajala vse hujša. Zdravniki v Tangerju so mu svetovali, naj odide v London. Dva meseca, ki ju je prebil v londonski bolnišnici, sta mu nekoliko pomagala. Vendar pa zdravniki niso postavili jasne diagnoze in ko se je vrnil, je ostal priklenjen na posteljo. Na koncu so ga na nosilih spravili na letalo za Kanado in tam je kmalu po prihodu preminil.

V vsem tem ni bilo ničesar nenavadnega; ljudje so domnevali, da je bil Marsh še ena izmed žrtev, ki so jih počasi zastrepili domačini. Več takšnih primerov je bilo v petdesetih letih, ki sem jih preživel v Tangerju. Vsakokrat se je govorilo, da lahko žrtev za to krivi le sama sebe, ker je služinčadi dopuščala preveč domačnosti. Najbolj pa zunanega opazovalca pri vsej stvari zbode v oči, da nihče nikoli ni vzel stvari v roke in se lotil iskanja krivca. Toda kakšen smisel pa sploh ima začeti takšno preiskavo ob popolni odsotnosti dokazov.

Zgodbo dopolnjujeta še dve malenkosti. Med svojo boleznijo je Marsh nekemu znancu omenil, da je poskrbel za to, da bo njegovemu nočnemu čuvaju zagotovljena denarna podpora, kolikor bo sam prisiljen zapustiti Maroko. V ta namen je fantu predal overovljeno pismo, vendar fant ni nikoli poskušal uveljavljati takšne zahteve. Drugo informacijo pa sem dobil od doktorja Hasleyja, zdravnika, ki je poskrbel za prevoz Marsha na letališče. Vsaj zame je bil to tisti zadnji potrební podatek, ki je zaokrožil zgodbo. Povedal mi je, da so bili v Marsheve podplate z globokimi vrezi zarisani enostavni vzorci, vrezi so bili sveži in ponekod zagnojeni. Doktor Halsey je poklical kuharico in čuvaja: osupla in prestrašena sta opazovala podplate svojega delodajalca, nista pa mu vedela povedati, od kod te poškodbe. Nekaj dni po Marshevem odhodu sta se v hišo spet vrnila nekdanja kuharica in vrtnar, nova dva pa sta jo že predtem zapustila.

Počasna zastrepitev je bila povsem sprejemljiva razlaga, še posebno glede na Marshevo izjavo o tem, kako je poskrbel za fanta. Risbe, z nožem vrezane v Marsheve podplate, pa se nikakor niso vključevale v nobeno razlago, ki bi se je človek domislil. Veliko sem razmišljal o tem. Le malo dvoma je bilo o fantovi krivdi. Prepričal je Marsha, da se je znebil stare kuharice – čeprav jo je še naprej plačeval – in najel novo žensko (povsem verjetno iz fantove družine), ki mu bo kuhala. Da bi zastrepiljanja ne bilo mogoče odkriti, mora trajati precej mesecev

in nihče za to nima boljše priložnosti kot ravno kuharica. Očitno je vedela, kako je bilo v materialnem pogledu poskrbljeno za fanta, in pričakovala je svoj delež. Povsem nerazumljivi pa so bili križi in krogi na njegovih podplatih. Počasni zastrupljevalec je potrpežljiv, previden in metodičen; njegova poglobljena skrb so pravilni odmerki in to, da za sabo ne pušča nobenih očitnih sledi. Bahavo izzivanje usode mu je tuje.

Sčasoma so si ljudje prenehali pripovedovati zgodbo o Duncanu Marshu. Tudi jaz sem redkeje razmišljal o njej, saj se mi ni uspelo domisliti nobene pametne razlage. Nekega večera pred mogoče petimi leti pa me je obiskal neki Američan in mi povedal, da je odkril Maročana, ki je trdil, da je bil Marshev nočni čuvaj. Ime mu je bilo Larbi in delal je kot natak v majhni restavraciji Le Fin Bec. Angleško je govoril precej slabo, razumel pa je povsem brez težav. Informacija je nepreverjena, mi je še rekel, in kolikor se mi zdi vredno, jo lahko preverim in uporabim.

Nekaj časa sem zadevo premleval in čez nekaj tednov sem se zvečer odpravil v restavracijo, da na svoje oči vidim Larbija. Lokal je bil slabo razsvetljen in poln Evropejcev. Preučeval sem vse tri natakarje. S širokimi črnimi brki, modrimi kavbojkami in športnimi srajcami so si bili tako podobni, da si jih težko ločeval med sabo. Dobil sem jedilnik; s težavo sem ga bral, čeprav sem ga držal natanko pod sijem male namizne svetilke. Ko se je vrnil natak, ki mi je prinesel jedilni list, sem ga povprašal po Larbiju.

Vzel mi je jedilnik iz rok in odšel od mize. Takoj nato se je ob meni pojavil drugi član trojke in mi podal jedilni list, ki ga je prinesel pod roko. Naročil sem v španščini. Ko mi je prinesel juho, sem zamrmral, da sem presenečen, ker sem ga našel tukaj. Zdrznil se je; videl sem, da se poskuša spomniti, od kod ga poznam.

"Zakaj pa naj ne bi delal tukaj?" Njegov glas je bil miren in prav nič drugačen kot prej.

"Oh, seveda! Zakaj pa ne? Mislil sem le, da boš imel že svoj bazar ali vsaj kakšno trgovino."

Njegov smeh je bil godrnjavo prhanje. "Bazar!"

Ko se je vrnil z naslednjo jedjo, sem se opravičil, da se vtikam v njegove osebne zadeve. Vendar pa me to res zanima, sem rekel, saj

sem več let živel v prepričanju, da je od nekega angleškega gospoda dobil zapuščino.

"Mislite na señora Marsha?" Ob tem je široko razprl oči.

"Da, tako mu je bilo ime. Kaj ti ni izročil nekega pisma? Prijateljem je rekel, da ti ga je."

Gledal je prek moje glave, ko je odgovoril: "Dal mi je pismo."

"Si ga kdaj komu pokazal?" Vprašanje je bilo povsem netaktno, toda včasih je najbolje ustreliti naravnost proti cilju.

"Zakaj? Kaj pa bi imel od tega? Señor Marsh je mrtev." Odmajal je z glavo, kot da je s tem zadeva končana, in se premaknil k naslednji mizi. Ko sem pospravil svojo karamelno kremo, je večina obiskovalcev že odšla in lokal se je zdel še mračnejši. Prosil sem za račun. Ko mi ga je prinesel, sem mu rekel, da bi prav rad videl pismo, kolikor ga še ima.

"Pridite jutri zvečer ali pojutrišnjem in pokazal vam ga bom. Doma ga imam shranjenega."

Zahvalil sem se mu in mu obljubil, da se vrnem čez dva ali tri dni. Restavracijo sem zapustil z zmedenimi občutki. Povsem očitno je bilo, da se Larbi ne počuti krivega za težave Duncana Marsha. Še manj pa mi je bilo jasno, ko sem nekaj večerov pozneje videl pismo.

Ni bilo pismo, temveč *papier timbré* tiste vrste, ki ga prodajajo v trafikah. Povsem jasno je bilo zapisano: *Spoštovani, jaz, Duncan White-low Marsh, s tem pismom potrjujem polog stotih funtov na račun Larbija Lairinija, ki naj se izvrši vsakega prvega v mesecu, vse dokler bom živ.* Dokument je bil podpisan in overovljen, nosil pa je datum 11. junij 1966. Ko sem mu ga vračal, sem rekel: "Nikoli nisi imel prav nobene koristi od tega."

Skomignil je in spravil papir v listnico. "Le kako? Umril je."

"Škoda."

"Suerte." Če to besedo uporabljajo Maročani, govorijo o *usodi* – prej kot pa o sreči.

Lahko bi vztrajal še naprej in ga vprašal, kaj bi po njegovem lahko povzročilo Marshevo bolezen, vendar sem si hotel vzeti čas za razmislek o tem, kar sem pravkar izvedel. Ko sem vstajal, sem dejal: "Žal mi je, da se je vse skupaj tako obrnilo. Vrnil se bom čez nekaj dni." Iztegnil je roko in stisnil sem mu jo. V tistem trenutku nisem imel prav

nobenih nadaljnjih načrtov. Morda se bom vrnil kmalu ali pa nikoli več.

Vse dokler bom živ. Stavek je še nekaj tednov odmeval v moji glavi. Morda se je Marsh tako izrazil zato, da bi bil dokument povsem razumljiv tangerskima *adouloma*, ki sta na list prispevali svoja kičasta podpisa; hkrati pa si nisem mogel kaj, da si teh besed ne bi razlagal na bolj melodramatičen način. Zame je dokument predstavljal formalizacijo že obstoječega dogovora med gospodarjem in služabnikom: Marsh je želel čuvajevo pomoč in čuvaj se je strinjal s tem, da mu pomaga. Nikakršne osnove nisem imel za takšno predpostavko, vendar sem bil kljub temu prepričan, da sem na pravi sledi. Postopno sem začel verjeti, da si bom zadevo lahko razčistil, le če bom s fantom govoril v hiši, kjer se je vse to dogajalo, in to v arabščini.

Nekega večera sem spet stopil do Le Fin Beca, in ne da bi sedel, pomignil LARBiju, naj stopi z menoj za trenutek ven. Zunaj sem ga vprašal, ali lahko ugotovi, ali v hiši señora Marsha zdaj kdo živi.

"Nihče ne živi v njej." Premolknil je in dodal: "Hiša je prazna. Poznam oskrbnika."

Kljub svoji slabotni arabščini sem se odločil z njim govoriti v njegovem jeziku in rekel: "Poglej. Rad bi šel s tabo v to hišo in si ogledal, kje se je vse to dogajalo. Za tvoj trud ti bom dal petnajst tisoč frankov."

Zdrznil se je, ko je zaslišal arabščino; potem je izraz presenečenja zamenjalo zadovoljstvo. "Skrbnik ne sme nikogar spustiti v hišo."

Dal sem mu tri tisoč frankov: "Uredi z njim. Petnajst pa jih dobiš ti, ko bova zapustila hišo. Ali lahko to opraviva v torek?"

Rekel bi, da je bila hiša zgrajena v petdesetih, ko je bila dobra zidava sploh še mogoča. Bila je trdno vtisnjena v hrib, poraščen z gozdovi, ki so se dvigali za njo. Morala sva se povzpeti po treh nizih stopnic, ki so vodile prek vrta, da sva prispela do vhoda. Skrbnik, škilasti Djilbi v rjavem dželabiju, nama je sledil za petami in me opazoval z nezaupanjem.

Na vrhu je bila razsežna terasa z razgledom proti mestu in goram na jugovzhodu. Za teraso je v senci ležal travnik, ki je segal vse do začetka gozda. Dnevna soba je bila velika in svetla, s francoskimi vrati, ki so se odpirala na travnik. Zaradi vlažnih in plesnivih sten je bil zrak

v sobi težak. Obsedlo me je nesmiselno prepričanje, da bom vsak čas vse razumel; opazil sem, da diham hitreje kot po navadi. Prišli smo v jedilnico. Za njo sta bila hodnik in soba, v kateri je spal Marsh. Imela je zaprta polkna in bila je mračna. Široke krožne stopnice se vodile do spodnjega nadstropja, tam sta bili še dve spalnici, nato pa so se v spirali spuščale še niže do kuhinje in sob za služinčad. Kuhinjska vrata so se odpirala na majhno, s kamni tlakovano dvorišče, ograjeno s stenami, ki jih je preraščal filodendron.

Larbi je pogledal ven in odmajal z glavo. "Tukaj so se začele vse težave," je rekel čemerno.

Zrinil sem se skozi vrata in sedel na klop iz kovanega železa na soncu. "Notri je mračno. Zakaj ne bi ostali tukaj?"

Skrbnik naju je zapustil in zaklenil hišo. Larbi je udobno občepel na petah ob klopi.

Nobenih težav ne bi bilo, je rekel, ko bi le bil Marsh zadovoljen z Jasmino, kuharico, ki jo je dobil z hišo. Toda bila je malomarna delavka in njena hrana je bila slaba. Zato je Larbija prosil, da mu poišče novo.

"Že na samem začetku sem mu povedal, da ima ta ženska, Meriam, še majhno hčerko in da jo bo včasih lahko pustila pri prijateljih, kdaj pa jo bo morala pripeljati s seboj na delo. Rekel je, da to ni pomembno, želel je le, da bo otrok miren."

Zaposlil jo je in dva ali tri dni pozneje je prišla z otrokom. Deklica se je igrala na dvorišču, tako da jo je mati imela lahko ves čas na očeh. Marsh se je takoj začel pritoževati, da je glasna. Nenehno je pošiljal k Meriam v kuhinjo sporočila in jo prosil, naj umiri otroka. Nekega dne pa je tiho odšel okoli hiše na dvorišče. Spravil se je na vse štiri, potisnil svoj obraz k otrokovemu in se tako grdo spačil, da je deklita začela vreščati. Ko je Meriam pridvela iz kuhinje, je stal nasmejan poleg otroka in hitro odšel. Dekletce je v kotu kuhinje še naprej jokalo in vreščalo, dokler je Meriam ni odpeljala domov. Vso noč je še preihtela in dobila visoko vročino. Nekaj tednov je nihala med življenjem in smrtjo, ko pa se je končno izkopala iz smrtne nevarnosti, ni več mogla hoditi.

Meriam, katere zaslužek je bil razmeroma visok, se je posvetovala z enim fgihom za drugim. Vsi so se strinjali, da je bilo na otroka

vrženo oko; prav tako pa je bilo tudi vsem jasno, da je to storil Nazarenc, pri katerem je bila Meriam zaposlena. Rekli so ji, je razlagal Larbi, naj Marshu daje v hrano neke njihove zvarke, s pomočjo katerih bo sploh mogoče pregnati urok. To je bilo nujno potrebno, je rekel in me resno opazoval. Četudi bi se señor strinjal s tem, da urok prekliče (seveda pa mu tega Meriam nikoli ne bi niti omenila), tega ne bi mogel storiti. To, kar mu je dajala v hrano, mu ne bi smelo škodovati; bil je le zvarek, ki ga bo oslabil, tako da takrat, ko bo prišel čas za preklic uroka, temu ne bo mogel nasprotovati.

Enkrat v tem času je Marsh zaupal Larbiju sum, da mu Meriam v hrano podtika uspavala, in zaprosil ga je, naj bo na to pozoren. Pismo, s katerim je poskrbel za Larbija, je napisal zato, da bi ga pridobil in spodbudil njegovo pomoč. Ker pa so se Larbiju zvariki, ki jih je Meriam dajala gospodarju v hrano, zdeli zvečine neškodljivi, ga je pomiril in še naprej dopuščal, da mu jih je dajala.

Utrujen od čepenja je Larbi nenadoma vstal in začel hoditi sem ter tja, pazljivo je stopal v sredino kamnov, s katerimi je bilo tlakovano dvorišče. "Ko je moral v bolnišnico v London, sem ji rekel: 'Zdaj je zaradi tebe zbolel. Kaj če se ne vrne? Potem nikoli ne boš mogla pregnati uroka.' To jo je zelo zaskrbelo. 'Storila sem kar sem mogla,' je rekla. 'Zdaj je vse je v Alahovih rokah.'"

Ko se je Marsh vrnil v nazaj Tanger, jo je Larbi silil, naj čim hitreje izpelje zadevo do konca, če je že imela to srečo, da se je sploh vrnil. Rekel je tudi, da je mislil, da bo morda bolje za señorjevo zdravje, če se celoten postopek ne bo vlekel še predolgo.

Medtem ko je govoril, ga nisem nič spraševal; trudil sem se, da bi bil moj obraz povsem brezizrazen, saj sem se bal, da bo prenehal pripovedovati, brž ko bo na mojem obrazu zasledil najmanjšo sled neodobravanja. Sonce je zašlo za drevesa in na dvorišču je postalo hladno. Močno sem si želel vstati in hoditi sem ter tja kot on, vendar sem se bal, da bi ga celo s tem lahko zmotil. Ko se bo tok besed enkrat prekinil, se morda ne bo nikoli več začel.

Kmalu je bilo z Marshem slabše kot kadar koli prej, imel je strahovite bolečine v trebuhu in ledvicah. Obležal je in hrano mu je prinašal Larbi. Ko je Meriam ugotovila, da ne more več iz postelje, niti do stranišča ne, se je odločila, da je prišel čas za preklic uroka. Iste

noči, ko je fgih v njeni domači hiši opravljal obred v prisotnosti pohabljenega otroka, so v Djamaa el Mokro prišli štirje moški iz Meriamine družine.

"Ko sem jih videl prihajati, sem se spravil na moped in se odpeljal v mesto. Nisem hotel biti v hiši, ko bodo začeli obred. Prav nič nisem imel z vsem tem."

Mirno je stal in si mel roke. Slišal sem jugovzhodni veter, ki je začel šal šumeti v drevesih; prišla je njegova ura. "Pridi. Nekaj ti bom pokazal," mi je rekel Larbi.

Zadaj za hišo sva se povzpela po stopnicah in prišla na teraso, preraščeno s pergolo. Pod njo je ležal travnik in za njim stena dreves.

"Naslednja dva dni je bil zelo bolan. Kar naprej me je prosil, naj pokličem angleškega zdravnika."

"Kaj ga nisi?"

Larbi se je zaustavil in me pogledal. "Najprej sem moral vse počistiti. Meriam se ga ni hotela niti dotakniti. Ko sem se vrnil iz mesta, je bil ves blaten in krvav. Naslednji dan sem ga okopal in mu zamenjal rjuho in odejo. Počistil sem hišo, saj so raznesli blato vsepovsod, ko so ga prinesli nazaj. Pridi. Pokazal ti bom, kam so ga odnesli."

Prečkala sva travnik in hodila po visoki travi, ki je rasla ob robu gozda. Steza je vodila na desno skozi gosto podrastje. Sledila sva ji, plezala prek skal in padlih drevesnih debel, dokler nisva prispela do starega kamnitega vodnjaka.

"Privleči so ga morali prav do tod, vidiš, in ko so mu urezovali znake v podplate, so ga morali čvrsto držati natanko nad vodnjakom, tako da je kri kapljala v vodo. Nič ne zaleže, če pade kri poleg vodnjaka. In narediti so morali enake znake, kot jim jih je na papir narisal fgih. To je v temi in dežju težko. Toda uspelo jim je. Videl sem vreznine, ko sem ga kopal."

Previdno sem ga vprašal, ali se mu zdi, da je kakršna koli povezava med vsem tem in Marshevo smrtjo. Prenehal je zreti v vodnjak in se obrnil. Začela sva hoditi nazaj proti hiši.

"Umril je zato, ker je prišel njegov čas."

Kaj pa urok, ali je bil pregan? sem ga vprašal. Ali je otrok potem lahko hodil? Ničesar ni vedel o tem, kajti Meriam je takoj potem odšla živet k sestri v Kenitro.

Ko sva se v avtu vozila nazaj proti mestu, sem mu izročil denar. Nekaj sekund je strmel vanj, preden ga je potisnil v žep.

Z rahlim občutkom razočaranja sem ga odložil v mestu. Nisem le pričakoval, celo upal sem, da bom našel nekoga, ki bi mu lahko pripisal krivdo. Kaj je bistvo zločina? Prav nobenega zločinskega namena ni bilo – le mati, tavajoča v mraku starodavne nevednosti.

O tem sem razmišljal, ko sem se s taksijem peljal proti domu.

Prevedel Tone Škrjanec

Paul Bowles

Zavetje neba

(odlomek)

XVIII

Poveljniku vojaške postojanke Bou Noura, poročniku d'Armagnacu, se je zdelo tamkajšnje življenje polno, čeprav nekako nerazgibano. Najprej je bila tu nova hiša; družina mu je iz Bordeauxa poslala njegove knjige in pohištvo in užival je, ko ga je videl v novem in nenavadnem okolju. Potem so bili domačini. Poročnik je bil dovolj bistroumen, da si je ob njih vztrajno dovoljeval razkošje nenadutosti. Njegova odprtost do ljudi iz Bou Noure je temeljila na prepričanju, da so dostopen del velikega, skrivnostnega plemena, od katerega bi se Francozi lahko veliko naučili, če bi se le potrudili. In ker je bil izobražen človek, mu drugi vojaki iz postojanke, ki bi uživali, če bi mogli spraviti vse domačine za bodečo žico in jih pustiti gniti na soncu ("*... comme on a fait en Tripolitaine*"), niso zamerili njegovega noro dobrovoljnega načina, zadovoljili so se s tem, da so drug drugemu govorili, da bo nekega dne že prišel k pameti in spoznal, kakšna nevredna sodrga so v resnici. Poročnikovo pristno navdušenje za domačine se je obdržalo tri leta. Približno v času, ko se je naveličal svojega pol ducata ljubic z Ouled Naïla, je bilo obdobja velike simpatije do Arabcev konec. Postal ni nič manj pravičen; le znenada je prenehal razmišljati o njih in začel jih je imeti za nekaj, kar bo vselej tu.

Istega leta se je za šest tednov vrnil v Bordeaux. Tam je obnovil svoje stike z mlado damo, ki jo je poznal iz mladih let; vendar mu je postala znenada zelo zanimiva, ko je prišel čas za njegovo vrnitev k dolžnostim v Severno Afriko, ona pa je zatrdila, da se ji nič ne zdi bolj čudovitega in zanimivega od preživljanja preostanka življenja v Sahari in da se ji zdi on najsrečnejši človek na svetu, ko pa se znova vrača tja. Začela sta si dopisovati in pisma so potovala sem ter tja med Bordeauxem in Bou Nouro. Napolno leto pozneje je šel v Alžir in jo pričakal, ko je stopila z ladje. Medene tedne sta preživela v majhni, z bugenvilijo prerasli vili pri Mustapha-Supérieureu (vsak dan je deževalo) in potem sta se skupaj vrnila v sončne ujme Bou Noure.

Poročniku ni bilo mogoče vedeti, kako se je njeno pričakovanje ujemalo s tistim, kar se ji je pokazalo kot resničnost; ni vedel, ali ji bo vseč ali ne. Zdaj pa je bila že spet v Franciji, kjer je čakala na rojstvo njunega prvega otroka. Kmalu se bo vrnila in potem bo vedeti lažje.

Zdaj pa mu je bilo dolgčas. Ko je gospa d'Armagnac odšla, je skušal poročnik nadaljevati svoje poprejšnje življenje tam, kjer ga je pretrgal, vendar so se mu po razmerju, na kakršno se je navadil v zadnjem času, zdela dekleta iz Bou Noure zoprno preprosta. In zamotil se je tako, da je k svoji hiši prizidaval še eno sobo, s katero naj bi ob vrnitvi presenetil ženo. Bila naj bi nekak arabski salon. Že so prinesli čajno mizico in kavče in kupil je tudi veliko volneno preprogo kremne barve za zid in ovčji koži za tla. Ko je urejal sobo, pa so se začele težave.

Težave sicer niso bile prav resne, so pa motile njegovo delo, tega ni bilo mogoče spregledati. Še več, ker je bil dejaven moški, se je vselej dolgočasil, kadar je bil obsojen na posteljo, in zdaj je bil v njej že več dni. Pravzaprav je šlo za smolo; ko bi se zgodilo komu drugemu, recimo domačinu ali celo komu njegovih podrejenih, stvari ne bi bilo treba posvečati toliko pozornosti. Vendar je imel to smolo, da je zadevo nekega jutra, ko je bil na svojem obhodu po vaseh, ki jih je obiskoval dvakrat na teden, odkril sam. In tako je postala uradna in pomembna. Bilo je tik za zidovi Igherma, ki ga je vselej obiskal po Tolfi, peš je šel prek pokopališča in se nato vzel na hrib; od velikih vrat v Ighermu je videl dolino spodaj, kjer ga je v tovornjaku čakal vojak iz postojanke, da ga pobere in odpelje v Beni Isguen, preveč oddaljen za

pešačenje. Ko je že hotel iti skozi vrata in v mesto, mu je pozornost pritegnilo nekaj, kar bi moralo biti videti povsem vsakdanje. Mimo je stekel pes in nekaj nosil v ustih, nekaj velikega in sumljivo rožnatega, in del te reči se je vlekel po tleh. In on je strmel v ta predmet.

Nato se je sprehodil ob zidu in srečal je še dva psa, ki sta k njemu prihajala s podobnim plenom. Končno je našel tisto, kar je iskal: bil je otrok, in po vsem sodeč je bil ubit tisto jutro. Zavit je bil v strani starih številčk *L'Echo d'Algier* in stlačen v plitvo jamo. Ko je zaslišal nekaj ljudi, ki so bili tisto jutro na tej strani obzidja, je ugotovil, da so kmalu po sončnem vzhodu videli, kako skozi vrata prihaja neka Jamina bent Rhaissa, in to ni bilo nič običajnega. Brez težav je izsledil Jamino; s svojo mamo je živela v bližini. Najprej je histerično zanikala kakršno koli vedenje o zločinu, a ko jo je odpeljal na samo, iz hiše, na rob vasi, in se pet minut z njo pogovarjal na način, ki se mu je zdel 'razumen', mu je mirno povedala vso zgodbo. Njen ne najmanj presenetljivi del je bil ta, da je nosečnost zmogla skriti pred mamo, ali pa je tako vsaj trdila. Poročnik temu ni hotel verjeti, dokler ni premislil o številu spodnjih kril, ki so jih nosile ženske te pokrajine; nato se je odločil, da govori resnico. Mamo je s pomočjo zvijače spravila iz hiše, rodila otroka, ga zadavila in ga zavitega v časopis odnesla iz vasi. Ko se je mama vrnila, je že pomivala tla.

Jamino je še najbolj zanimalo, kdo je poročniku pomagal, da jo je našel. Bila je očarana, kako gladko je odkril, kaj je naredila, in to mu je povedala. Ta primitivna brezskrbnost ga je prav zabavala in kake četrt ure si je res privoščil razmišljanje, da bi lahko preživel noč z njo. A ko jo je prisilil, da je šla z njim do ceste, kjer ga je čakal tovornjak, je na te fantazije izpred nekaj minut že gledal z začudenjem. Odpovedal je obisk v Beni Isguenu in odpeljal dekle naravnost v svojo pisarno. Nato se je spomnil otroka. Ko je bila Jamina varno zaklenjena, je z vojakom pohitel nazaj na tisti kraj in v dokaz pobral drobne dele telesca, ki so bili še tam. Zaradi teh koscev mesa je bila Jamina nameščena v bližnjem zaporu. Tam naj bi počakala na selitev v Alžir na sojenje. Vendar ni sojenja nikdar bilo. Med njeno tretjo nočjo v zaporu je siv škorpion na poti po tleh celice odkril v enem izmed kotov nepričakovano toploto in se zatekel tja. Ko se je Jamina v snu zdrznila, se je zgodilo neizbežno. Želo jo je zbodlo v tilnik; nikdar se ni

zavedela. Novica o njeni smrti se je naglo razširila po mestu, v njej pa je manjkala nadrobnost o škorpionu, tako da je bila končna in nazadnje uradna različica domačinov ta, da se je nad dekletom znesel cel garnizon, s poročnikom vred, nato so jo priročno umorili. Seveda tej zgodbi ni vsakdo verjel, vendar je bilo nedvomno, da je umrla v francoskem skrbništvu. Kar koli že so verjeli domačini, poročnikov prestiž se je dokončno razgubil.

Poročnikova nenadna nepriljubljenost je imela takojšnje posledice: delavcev, ki naj bi nadaljevali graditev novega salona, ni bilo več v hišo. Zidar je za vsak primer sicer prišel, vendar je ves dan s služabnikom Ahmedom posedal na vrtu in ga prepričeval, naj niti en dan več ne služi takšni pošasti. In poročniku se je povsem pravilno zdelo, da se ljudje na cesti umikajo, da ga ne bi bilo treba srečati. Še zlasti ženske so se bale njegove navzočnosti. Ko se je izvedelo, da je kam prišel, so se okoliške ulice izpraznile kar same od sebe; ko se je sprehajal, je slišal le tleskanje z vrati. Če so šli mimo njega moški, so obračali poglede stran. Te reči so prizadele hud udarec njegovemu upravniškemu ugledu, vendar so nanj vplivale manj od spoznanja, ki ga je obšlo prav tistega dne, ko se je zatekel v posteljo s kombinacijo krčev, omotice in slabosti, da je bil njegov kuhar, ta iz neznanega razloga ni zapustil službe, bratranec pokojne Jamine.

Ko je iz Alžira prišlo pismo njegovega nadrejenega, ni bil nič srečnejši. Ni bilo dvoma, je pisalo, o pravičnosti njegovega postopka; dokazni material je bil v kozarcu s formaldehidom v Bou Nouri in dekle je priznalo. Vendar je pismo grajalo poročnikovo brezbriznost in, to ga je še bolj prizadelo, zastavljalo vprašanje o njegovi sposobnosti shajanja s 'krajevno psihologijo'.

Ležal je v postelji in gledal pod strop; počutil se je šibak in nesrečen. Čas, da mu Jacqueline pripravi opoldanski *consommé*, je že skoraj prišel. (Ob prvem krču se je znebil kuharja, toliko je o krajevni psihologiji že vedel.) Jacqueline se je rodila v Bou Nouri arabskemu očetu – tako so vsaj govorili, in po njenih potezah in barvi polti je bilo temu lahko verjeti – in francoski materi, ki je umrla kmalu po porodu. Nihče ni vedel, kaj je Francozinja delala sama v Bou Nouri. A vse to je bilo pred davnim časom; Jacqueline so medse sprejeli duhovniki in jo vzgajali v misijonu. Poznala je vse pesmi, ki so jih učili – prav-

zaprav je bila edina, ki jih je poznala. Ni se naučila le peti in moliti, temveč tudi kuhati, to je bil pravi blagoslov za misijon, kajti ubogi duhovni so že mnoga leta živeli ob krajevni kuhinji in vsi so imeli uničena jetra. Ko je oče Lebrun slišal za poročnikovo nesrečo, se je nemudoma ponudil, da bo Jacqueline zamenjala njegovega kuharja in mu pripravljala dva preprosta obroka na dan. Duhovnik je prvi dan prišel sam in ob pogledu na poročnika presodil, da ne bo nobene nevarnosti, če ga dekle obiskuje, vsaj nekaj dni ne. Zanašal se je na Jacqueline, da ga bo posvarila, kako napreduje pacientovo zdravje, kajti ko bo okreval, na poročnikovo dobro obnašanje ni bilo več upati. Ko si ga je ogledal v razmetani postelji, je rekel: "Puščam jo v vaših rokah, vas pa v Božjih." Poročnik je razumel, kaj misli, in skušal se je nasmehniti, a bil je prešibak. Če je zdaj pomislil na to, pa se je nasmehnil, kajti Jacqueline se mu je zdela usmiljenja vredna suhljata kreatura, ki je nihče ne bi pogledal dvakrat.

Ta dan je prišla pozna in vsa zasopla, kajti ob Zaouiji jo je ustavil korporal Dupeyrier in ji zanj posredoval zelo pomembno sporočilo. Šlo je za tujca, Američana, ki je izgubil potni list.

"Američana?" je ponovil poročnik. "V Bou Nouri?" Da, je rekla Jacqueline. Bil je z ženo, bila sta v Abdelkaderjevem penzionu (drugje tudi nista mogla biti, saj je bila to edina namestitvena možnost kakršne koli vrste v teh krajih) in v Bou Nouri sta bila že več dni. Gospoda je celo videla; mlad je še.

"No," je rekel poročnik, "lačen sem. Kaj pa, če bi danes jedli malo riža? Ga lahko pripravite?"

"Da, seveda, gospod. Vendar mi je rekel, da je pomembno, da vidite Američana še danes."

"Kaj pa govorite? Zakaj bi ga gledal? Saj ne morem najti njegovega potnega lista. Ko boste šli nazaj v misijon, stopite na postojanko in povejte korporalu Dupeyrierju, naj reče Američanu, da mora v Alžir, k svojemu konzulu. Če tega še ne ve," je dodal.

"Ah, *ce n'est pas pour ça!* Gre za to, da je obtožil gospoda Abdelkadra, da mu je ukradel potni list."

"Kaj?" je zarjovel poročnik in se usedel.

"Da. Včeraj je napisal prijavo. In gospod Abdelkader pravi, da ga boste prisilili, naj jo umakne. In zato ga morate videti še danes." Jac-

queline je njegov odziv očitno razveselil. Odšla je v kuhinjo in začela glasno ropotati s posodo. Plavala je v svoji namišljeni pomembnosti.

Poročnik se je zrušil nazaj v posteljo in začelo ga je skrbeti. Bilo je nujno, da Američan prekliče obtožbo, ne le zato, ker je bil Abdelkader star prijatelj, ki ne bi mogel ukrasti ničesar, še zlasti zato, ker je bil eden najbolj znanih in najbolj cenjenih mož v Bou Nouri. Kot lastnik gostišča je bil v tesnih prijateljstvih z vozniki vseh avtobusov in tovornjakov, ki so šli tam skozi; v Sahari so to pomembni ljudje. Med njimi ni bilo zanesljivo niti enega, ki ne bi ob takšni ali drugačni priložnosti prosil Abdelkadra za kredit pri obrokih ali prenočevanju; večina si je od njega sposodila celo denar. Za Arabca je bil pri denarju osupljivo zaupljiv in nenatančen, tako pri Evropejcih kot pri svojih rojakih, in zato so ga imeli vsi radi. Ni bilo le nepredstavljivo, da bi ukradel potni list – enako nezaslišano je bilo, da je bil česa takega sploh obtožen. Korporal je imel glede tega prav. Prijavo je treba takoj umakniti. "Še en udarec nesreče," je pomislil. "Zakaj mora biti Američan?" Vedel bi, kako prepričati Francoza, brez težav. A Američan! Ga je že kar videl: gorilast nasilnež z besnim izrazom na obrazu, cigara v koticu ustnic, nemara avtomatska pištola v stranskem hlačnem žepu. Brez dvoma med njima ne bo pogovora, saj nihče ne bo dovolj razumel jezika drugega. Skušal se je spomniti svoje angleščine: "Gospod, moram vas, molim, da boste ..." "Moj dragi gospod, dovolite mi, prosim, naj vas opomnim ..." Nato se je spomnil, da je slišal, da Američani sploh ne govorijo angleščine, temveč svoj jezik, ki ga razumejo le oni sami. Najbolj neprijetno od vsega pa je bilo, da bo on v postelji, Američan pa bo lahko hodil po sobi in imel bo vse prednosti, telesne in moralne.

Nekoliko je zagodrnjal, ko se je usedel, da bi pojedel juho, ki jo je prinesla Jacqueline. Zunaj je pihal veter in psi nomadske naselbine ob cesti so začeli lajati; če sonce ne bi sijalo tako svetlo, da so se premikajoči se palmovi listi lesketali kot steklo, bi za hip mislil, da je sredi noči – zvoki vetra in psov bi bili natanko enaki. Pojedel je kosilo; ko je bila Jacqueline pripravljena za odhod, ji je rekel: "Pojdite na postojanko in povejte korporalu Dupeyrieru, naj ob treh pripelje Američana sem. Sam naj ga pripelje, ne pozabite."

"*Oui, oui,*" je rekla, še zmeraj v stanju akutnega zadovoljstva. Če je že zamudila zadevo z detomorom, je bila vsaj pri novem škandalu od samega začetka.

Prevedel Andrej Blatnik

Paul Bowles*Samotni krst*

Prva stvar, ki jo opaziš, ko prideš v Saharo, pa naj bo to prvič ali desetič, je tišina. Povsod razen v mestih vlada neverjetna, popolna tihota; in tudi v mestih, celo v najbolj živahnih delih, kot so tržnice, jo je čutiti v zraku. Kot da bi bila tišina delujoča sila, ki zvok, ogorčena nad njegovo vsiljivostjo, do skrajnosti oslabi in ga v trenutku razprši. Potem je tu nebo, v primerjavi s katerim je katero koli drugo nebo le kot medel poskus. Čvrsto in žareče je vedno v žariščni točki pokrajine. Ob sončnem zahodu se ostra, ukrivljena senca zemlje naglo dviguje od obzorja po njem in ga seka v svetli in temni del. Tudi potem, ko dnevna svetloba povsem izgine in je vesolje natrpano z zvezdami, še vedno ohrani močno in gorečo modrino, najtemnejše je natanko v zenitu, in bolj ko se približuje zemlji, bolj blede, tako da noč tukaj ni nikoli povsem temna.

Za sabo zapustiš vrata utrdbe ali mesta, greš mimo kamel, ki ležijo pred njimi, nato stopiš v sipino ali pa na trdo kamnito planoto in za trenutek obstaneš, sam. Lahko da te bo takoj spreletel srh in pohitel boš nazaj med zidove ali pa boš še naprej ostal in pustil, da doživiš nekaj izjemnega, nekaj, kar so morali prestati vsi, ki živijo tukaj, in kar Francozi imenujejo *baptême de la solitude*. To je enkraten občutek, ki nima prav nič skupnega z osamljenostjo, saj osamljenost predpostavlja spomin. Tu, v tej peščeni pokrajini, ki jo zvezde razsvetljujejo kot bakle, izginejo celo spomini. Vse izgine, ostaneta le tvoje dihanje in zvok utripanja tvojega srca. V tvoji notranjosti se začne ne ravno prijeten proces vnovične združitve s samim sabo. Proces, ki se povsem

enako nadaljuje, če se mu prepustiš, pa tudi če se mu upreš, ker hočeš še naprej ostati nespremenjen.

Pred vojno za neodvisnost Alžirije, ko je imela oblast francoska vojska, je med Evropejci v Sahari vladal izreden občutek prijateljstva. Ni treba posebej poudarjati, da je iz tega izhajalo izvajanje najstrožjih oblik kolonialnega nadzora nad Alžirci, ki se je na koncu razraslo v vladavino terorja. Za Evropejce pa je bila to sanjska dežela. Celotno prostrano območje je bilo kot majhna, nepokvarjena podeželska skupnost, v kateri je vsakdo spoštoval pravice vseh drugih. Kadar koli si tamkaj preživel nekaj časa, sta te pretresli brezbriznost in neosebnost zunanjega sveta. Če si med svojimi popotovanji tamkaj kaj izgubil, si bil lahko prepričan, da boš izgubljeno našel na poti nazaj; nikomur ne bi prišlo na misel, da bi si prilastil to, kar je kdo drug izgubil. Potepal si se lahko, kjer koli si le hotel, zunaj v divjini ali po najmračnejših mestnih ulicah, in nihče te ni nadlegoval.

V tistih časih v Saharo še niso prihajali pripadniki revnega, potepuškega, nezaželenega proletariata iz severne Alžirije, saj ni bilo ničesar, kar bi jih privlačilo. Skoraj vsakdo, ki je živel v Sahari, je imel košček zemlje v oazi, obdeloval jo je in se tako preživljal. V senci dateljnovih palm je rastle pšenica, ječmen in kuzuza, in te rastline so zagotavljale osnovo prehrane. Po navadi so dva ali trije arabski ali črnški trgovci prodajali stvari, kot so sladkor, čaj, sveče, vžigalice, karbid za svetilke in cenene evropske bombažne izdelke. V nekaterih večjih mestih so bile tudi trgovine, ki so jih vodili Evropejci, vendar je bila njihova ponudba enaka, saj so bile stranke samo domačini. Skoraj brez izjem so bili edini Evropejci, ki so živeli v Sahari, vojaki in misijonarji.

Praviloma so bili vojaki in njihovi spremljevalci prijazni ljudje, ljudje, s katerimi se je bilo prijetno družiti. Vedno so bili obiskovalcem pripravljeni pokazati vse, kar je bilo zanimivega v okolici. Še dobro, da so bili takšni, saj je bil popotnik pogosto povsem prepuščen njihovi milosti. Od njih je bil povsem odvisen tako glede hrane kot bivališča, saj v manjših naselbinah ni bilo hotelov. Le prek njih je lahko prišel v stik z zunanjim svetom in vse, kar je potreboval, na primer cigarete ali vino, je bilo treba s tovornjakom pripeljati iz vojaške postojanke. Tudi svojo pošto jim je zaupal. Vrh tega pa je bila v rokah vojske izdaja

dovoljenja o prostem gibanju po posameznem območju. Moč odločanja o tem je bila zaupana kakšnemu osamljenemu poročniku, ki je živel dvesto milj oddaljen od svojega najbližjega rojaka, slabo jedel (prekletstvo za vsakega Francoza) in želel, da nikoli ne bi bile ustvarjene ne kamele ne dateljnovne palme ne radovedni tujci. Kljub temu pa si težko našel poveljnika, ki bi bil brezbrizen in ti ne bi hotel pomagati. Navadno te je povabil na pijačo in večerjo, ti pokazal zanimive stvari, ki jih je zbral v dolgih letih službe, te povabil, da ga spremljaš na njegovih obhodih ali celo, da preživiš štirinajst dni z njim in njegovim *pelotonom*, ki ga je sestavljalo nekaj ducatov domačinov, na topografskih ogledih v puščavo. V tem primeru ti bo dal kamelo – in to ne kljusavo tovorno kamelo, ob kateri mora hoditi gonjač in jo s palico priganjati, temveč hitro in izurjeno žival, ki uboga že na najmanjši trzaj vajeti.

Nekaj posebnega so bili Péres Blancs. Bili so pametni in izobraženi. Niti kančka vdanosti v usodo ni bilo v njihovi vnemi, da preživijo preostanek svojega življenja v oddaljenih stražarnicah, kjer bodo, oblečeni kot muslimani, živeli na strog in neudoben način prebivalcev puščave in govorili arabsko. Nikogar niso spreobrili in tudi niso pričakovali, da koga bodo. "Tukaj smo samo zato, da muslimanom pokažemo, da so tudi kristjani vredni spoštovanja," so razlagali svoje poslanstvo. Muslimani so imeli navado govoriti, da četudi so morda kristjani res gospodarji zemlje, so gospodarji Nebes muslimani. Vojski je povsem zadostovalo, da so "avtohtoni" priznavali evropsko nadvlado, Beli očetje pa se s tem niso mogli zadovoljiti. Vztrajali so pri dokazovanju domačinom, da so Nazarenci sposobni živeti prav tako strogo življenje kot najbolj goreči mohamedanec. In resnično je strogost načina življenja Očetov številne muslimane pripravila do tega, da so jih spoštovali, če že niso spoštovali civilizacije, ki so jo predstavljali. V vseh letih, ki so jih preživeli puščavi in med njenimi prebivalci, so se Očetje navzeli nekega zdravega in nepravovernega fatalizma, ki je odlično dopolnjeval njihovo duhovno bogastvo in bil nujno potreben pri občevanju z ljudmi, med katerimi so se odločili živeti.

S površino, ki je kar precej večja od Združenih držav, je Sahara celina v celini – skelet, če že hočete, in je od preostale Afrike, ki jo

obkroža, povsem ločena celota. Ima svoje lastne gorske verige, reke, jezera in gozdove, čeprav vse zelo okrnelo. Gorske verige so bile pomanjšane na velikanske prodnate izbokline, ki se dvigajo nad okoliško pokrajino kot gore na mesecu. Nekatere reke se kot takšne prikažejo le za en dan v letu – druge še redkeje. Jezera so jezera strjene soli in že dolgo je, kar so gozdovi okameneli. Vendar pa se zunanja podoba pokrajine spreminja prav tako kot vsaka druga. Vidiš planote, griče, doline, soteske, skalnate vrhove in vulkanska žrela, vse je brez rastlinja ali celo brez zemlje. Kljub temu pa so edini očesu enolični deli območja, podobna Tanezrouftu, ki leži južno od Reggana. Približno osemsto kilometrov popolnoma ravnega, s prodom prekrita zemljišča, brez najbolj neznatnega znaka življenja in brez najmanjše valovitosti tal, ki bi vsaj malo razgibala neizprosno ravnino obzorja, ki ga obkroža. Ko popotnik tukaj prebije nekaj časa, celo pogled na skalo v njem prebudi radostna čustva. "Zemlja!" bi takrat najraje zaklical.

Ne poznamo zgodovinskega obdobja, v katerem v Sahari ne bi prebival človek. Vse druge večje oblike živalskega življenja, ki so jo nekdanj naseljevale, so izumrle. Če verjamemo dokazom, ki nam jih dajejo jamske risbe, smo lahko prepričani, da so tukaj nekoč živeli žirafe, povodni konji in nosorogi. Lev je iz Severne Afrike izginil še v našem času, tako kot noj. V mlakuži kakšne oddaljene, skrite oaze še vedno včasih odkrijejo krokodila, vednar se to pripeti tako redko, da je takšno odkritje velik dogodek. Kamele, njihova domovina sploh ni Afrika, v Afriko so jih pripeljali iz Azije približno v obdobju propada rimskega cesarstva – nekako takrat, ko so bili pobiti poslednji sloni. Cele črede divjih slonov, ki so hrumele po severnih obronkih puščave, so bile polovljene in izurjene za potrebe kartažanske armade, vendar pa so bili Rimljani tisti, ki so jih zaradi preskrbe evropskega trga s slonovo kostjo dokončno iztrebili.

Na srečo za človeka, ki očitno še naprej vztraja na območjih, ki postajajo do njega vse bolj negostoljubna, pa je gazel še vedno veliko, in, kar je zanimivo, po vsej Sahari je veliko tudi različnih vrst užitnih rib, ki se skrivajo v globokih luknjah z vodo, pogosto tudi več kot trideset metrov globokih. Nekatere vrste, pogoste so predvsem v arteških vodnjakih, so slepe, saj že od nekdanj prebivajo globoko v podzemskih jezerih.

Veliko časa preteče, preden izgine neko splošno razširjeno prepričanje, pa naj bo še tako nepravilno. Tako še vedno prevladuje napačno prepričanje, da je Sahara velikansko peščeno območje, prek katerega v urejenih karavanah potujejo Arabci iz enega mesta belih kupol do drugega. Resnici precej bližja posplošitev bi bila, če bi govorili, da je to območje razbrazdanih gora, golih dolin in ravne, kamnite in puste pokrajine, redko posejane s črnskimi vasm, zgrajenimi iz blata. Po podatkih geografskega oddelka francoske vojske pokriva pesek le desetino površine Sahare, Arabci, večinoma so nomadi, pa pomenijo le majhen del njenega prebivalstva. Večinski prebivalci so Berberi (ki so prišli iz severne Afrike) in/ali črnki (ki so prišli iz vzhodne Afrike). Današnji črnki prebivalci niso potomci tistih, ki so se vanjo naselili v začetku. Ti se nikoli niso prostovoljno uklonili kolonialnim nameram Arabcev in islamiziranih Berberov, ki so jim pri tem pomagali; dolga stoletja so se postopno umikali proti jugovzhodu, dokler ni na območju, ki ga danes poznamo pod imenom Tibesti, ostalo le še za vzorec njihove skupnosti. Zamenjali so jih ubogljivejši Sudanci, te so kot sužnje pripeljali z juga, za delo v oazah, njihovo število pa se je nenehno povečevalo.

Oaze v Sahari – pravzaprav so to gozdiki dateljnovih palm – so zvečine delo človeških rok in njihov obstoj je povsem odvisen od nenehnega namakanja. Namakati so začeli Arabci pred dvanajstimi stoletji, ko so priselili v Afriko. Če bodo to delo nadaljevali Evropejci s svojo sodobno tehnologijo, se bo velik del Sahare spremenil v velik, rodoviten vrt. Kjer koli je bila vsaj sled zelenja, voda ni mogla biti globoko, treba jo je bilo le pripeljati na površino. Arabci so se prvi lotili kopanja vodnjakov, graditve zbirališč vode, mreže kanalov na površju zemlje in sistemov globokih podzemskih jezer.

Poznejši kolonizatorji so za uresničitev svojih načrtov potrebovali veliko število delavcev, sposobnih prenašati podnebne razmere in malarijo, ki je v oazah še vedno razširjena. Sudanski sužnji so bili očitno najboljša rešitev in tako so kmalu postali večinski del stalnih prebivalcev puščave. Arabska plemena so samo potovala od oaze do oaze, jih nadzorovala in pobirala pridelke. Alahovi sinovi niso živeli v Sahari niti niso tega nikoli nameravali. Arabci imajo pregovor, ki pravi: "Nihče ne živi v Sahari, če lahko živi kjer koli drugje." Suženjstvo so

odpravili Francozi, vendar ne tako dolgo tega, že za mojega življenja. Verjetno je bilo najpomembnejše pri tem, da je mesto Timbuctoo izgubilo položaj glavnega mesta Sahare in postalo povsem odrinjeno, ravno zaprtje tamkajšnjega trga sužnjev. Nedvomno pa bo Sahara, ki je bila že na začetku dežela črncev, to še dolgo časa tudi ostala.

Oaze, ti čudoviti palmovi gaji, so meso in kri puščave; brez njih si življenja v puščavi ni mogoče zamisliti. Če srečaš človeško bitje, je oaza prav gotovo v bližini. Včasih mesto obkrožajo drevesa, po navadi pa mesto ni zgrajeno v oazi, da ne bi rodovitne zemlje po nepotrebnem zapravljali za graditev hiš. Velikost oaze se določa po številu dreves, ki rastejo v njej, in ne po kvadraturi, ki jo zavzema, prav tako kot je osnova za davke število dateljnovih dreves in ne velikost zemljišča. Blaginja kakega območja je odvisna od števila in velikosti njegovih oaz. Območje Figuig ima, na primer, več kot dvesto rodovitnih palm, območje Timimoun pa je dolgo šestdeset kilometrov in ima prese- netljivo zapleten namakalni sistem.

Pohajanje po saharški oazi je kot sprehod po dobro vzdrževanem rajskem vrtu. Ulice so čiste in z obeh strani jih obdajajo na roke zglajene stene iz blata, visoke ravno toliko, da prek njih še lahko vidiš bujnost zelenja na drugi strani. Pod visokimi dateljnovimi palmami rastejo manjša drevesa – granatna jabolka, pomarančevci, figovci, mandeljnovci. Pod njimi v pravih kvadratnih gredah, obdanih z ozkimi jarki tekoče vode, rasteta zelenjava in pšenica. Ne glede na to, kako daleč stran iz mesta te zanese, boš povsod naletel na isto urejenost, čistočo in prizadevanje za koristno uporabo vsakega koščka zemlje. In ko prideš do roba oaze, vedno ugotoviš, da se počasi širi. Nasadi mladih palm se stegujejo v bleščečo puščavo. Za zdaj so še jalove, toda v nekaj letih bodo začele nositi sadove in sčasoma bo ta od sonca raz- žarjena zemlja postala del zelenih vrtov.

V oazah živi veliko ptic, vendar prebivalci ne cenijo njihovega petja in lepote. Ptice jedo majhne poganjke in iz zemlje pozobljejo seme, takoj ko je posajeno. Skoraj vsak moški ali fant s seboj nosi fračo. Pred nekaj leti sem po Sahari potoval s papigo; vsepovsod so domačini grdo gledali ubogo ptico; v Timimounu pa je nekega popoldneva prišla k meni v hotel delegacija treh starejših mož in mi predlagala, naj kletke ne postavljam več na okno, saj drugače ne bo

mogoče predvideti njene nadaljnje usode. "Tukaj ptic nihče ne mara," so mi pomenljivo povedali.

Navada je, da si ljudje v oazi postavljajo letne hiše. Zaradi igrivosti in obilice domišljije, ki jo je pogosto zaslediti v njihovi arhitekturi, te človeka enostavno očarajo. Majhne so kot otroški gradovi iz blata. Tukaj potem možje ob koncu dneva s svojimi družinami pijejo čaj in kadar je v mestu izredno vroče, celo preživijo celo noč, ali pa povabijo prijatelje, da skupaj poslušajo glasbo in odigrajo partijo *ronde*. Kadar te kdo povabi na obisk v svojo letno hišo, ugotoviš, da je bilo brez dvoma vredno prehoditi vso dolgo pot do nje. Popiti boš moral vsaj tri tradicionalne kozarce čaja in morda boš moral tudi pojesti zelo veliko mandeljnov in pokaditi več kifa, kot si nameraval. Toda prijetno hladno bo, slišati bo žuborenje vode in v zraku bo vonj mete, tvoj gostitelj pa bo mogoče izvlekel tudi piščal. Nekoč pozimi sem povprašal za ceno ene takšnih hišk, ki mi je še posebno burila domišljijo. Z vrtom in vodnjakom je bila njena cena enakovredna vrednosti petindvajsetih funtov. Kot pogoj pa je lastnik zase zahteval pravico do obdelovanja zemlje, saj si ni mogel zamisliti, da bi jo čisto zapustili.

Čeprav se ljudje različnega izvora v vsakodnevem življenju lahko obnašajo na podoben način, pa postanejo razlike med njimi očitne, če jih opazujemo med njihovimi prazničnimi obredi. V naselbinah strogo religioznih M'zabov si ni mogoče niti predstavljati, da bi pri slovesnosti sodelovale ženske; one ostanejo na strehah, kamor muslimanske ženske sodijo. Od tam vrešče spodbujajo moške na ulicah med njihovim norim in samouničevalnim plesom. Nekoč sem v Ghardai celo noč opazoval ducat mož, ki so plesali ob ognju dateljnovih vej, dokler se niso onesvestili. Dva krepka fanta sta bila potrebna, da sta pazila nanje in jih zadrževala, da se niso metali v ogenj. Šele ko so plesalca že večkrat odveli od ognja, je končno prenehal neverjetne skoke v zrak, se opotekel in padel na zemljo. Takoj so ga odnesli iz kroga in ga pokrili z odejo, njegovo mesto pa je zavzel svež vernik. Nobene glasbe ni bilo ali petja, le osem bobnarjev, od katerih je vsak tolkel po instrumentu drugačne velikosti.

Drugod je ples podoben *ahouachu*, plesu Berberov, ki prebivajo v maroškem delu Atlasa. Plesalci se držijo za roke in oblikujejo velik krog, v njem se izmenjujejo ženske in moški; njihovi gibi so določeni

in nikoli ne postanejo divji. Čeprav je trans ves čas v zraku, je očitno, da skupinskega ne bo nikoli. Med slovesnostjo, ki sem jo videl, je bila v sredini kroga ženska, ki ji je obraz in vrat zakrivalo ogrinjalo. Prepevala je in plesala, zbor okoli nje pa ji je odpeval. Vse skupaj je delovalo zelo umirjeno in resno, hkrati pa se mi je zdelo, da je norost ves čas blizu; morda zaradi hipnotičnega učinka globokih tonov počasnih udarcev na bobne.

Tuaregi, po vsej verjetnosti starodavna stranska veja alžirskih kabilskih Berberov, so zavračali "civilizacijsko poslanstvo" rimskih legij. Zato so se odločili, da jih bodo od teh, ki naj bi bili njihovi prosvetitelji, ločevali tisoči kilometrov puščave ali pa še več.

Odpravili so se naravnost proti jugu, dokler niso prišli do območja, za katero so mislili, da jim bo zagotavljalo mir, kot so si ga želeli. Tu so potem ostali skozi stoletja sami svoji gospodarji, skoraj do danes. V vseh časovnih obdobjih, v katerih so v okoliških pokrajinah vladali Arabci, so Tuaregi ohranili oblast na Hoggarju, velikanski planoti v samem središču Sahare. Njihovo tradicionalno sovraštvo do Arabcev pa očitno kljub vsemu ni bilo dovolj močno, da bi jih obvarovalo pred vsaj delno islamizacijo, čeprav o njih nikakor ne moremo govoriti kot o pravih muslimanih. Ženske imajo v tuareški družbi zelo pomembno vlogo in so daleč od tega, da bi bile le delček lastnine, komaj kaj več vredne od ovce. Dedovanje poteka le po materini strani. Pri Tuaregih so moški tisti, ki morajo biti noč in dan zakriti. Tančico iz tanke črne gaze nosijo zato, tako pripovedujejo oni, da ščiti dušo. Če želimo poiskati še bolj neposredno zvezo, to ne bo težko, saj sta duša in dihanje zanje identična. Izrazito suho ozračje pogosto pozvroča motnje dihal. Tančica ohranja vlago, ki nastaja pri dihanju, in je neke vrste preprosta čistilna naprava, ki preprečuje dostop zlim duhovom. Ti bi povzročili krvavenje nosnic, to pa je v tem delu sveta dokaj običajen pojav.

Ni ravno pošteno, da se tem pogumnim ljudem pravi Tuaregi. S tem zaničevalnim imenom, ki pomeni "izgubljene duše", so jih poimenovali njihovi tradicionalni sovražniki Arabci in ravno to ime se jih je v zunanjem svetu oprijelo. Sami sebi pravijo *imochagh*, svobodni. Med vsemi berbersko govorečimi ljudstvi so edino oni razvili način zapisovanja svoje govornice. Nihče ne ve, koliko časa je že v uporabi

njihova abeceda, ki je povsem fonetična in prav tako dobro domišljena in logična kot rimska, s triindvajsetimi enostavnimi in trinajstimi sestavljenimi črkami.

Na nesrečo pa Tuaregom nikoli ni uspelo živeti v miru med sabo; njihova uničujoča medsebojna vojskovanja so se vlekla stoletja. Vse dokler tega ni ustavila francoska vojska, je bilo v navadi, da so se plemena odpravljala na roparske pohode k sosednjim plemenom. Med temi pohodi so žene ostajale zveste svojim odsotnim soprogom. Stroga moralna pravila so določala smrt kot kazen za nezvestobo. Vsaka ženska, katere moški je odšel v boj, pa je lahko ponoči v svojih najlepših oblačilih odšla na pokopališče, legla na grob enega svojih prednikov in priklicala duha, imenovanega Idebni. Ta se je vedno pojavil v podobi enega izmed mlajših moških iz njihove skupnosti. Če ji je uspelo pridobiti Idebnijevo naklonjenost, ji je ta povedal novice o njenem možu, če ji to ni uspelo, pa naj bi jo zadavil. Tuareške ženske so bile zelo prebrisane in vedno se jim je uspelo vrniti s pokopališča z dobrimi vestmi o svojih soprogih.

Prvi motor je prečkal Saharo leta 1923. V tistem času si potreboval nekaj mesecev za pot od recimo Touggourta do Zinderja ali od Tafilaleta do Gaoa. Leta 1934 sem v Erfoudu povpraševal po karavani, ki bi potovala v Timbuctoo. Da, so mi rekli, ena odide čez nekaj tednov; potrebovala bo deset do petnajst mesecev, da konča potovanje. In kako se bom lahko vrnil? Karavana se bo verjetno odpravila nazaj ob tem času v prihodnjem letu. Presenečeni so bili, ko so opazili, kako je ta podatek zmanjšal moje zanimanje. Kako le morem pričakovati, da bi šlo lahko hitreje?

Seveda, edini pravi način potovanja po Sahari je potovanje s kamelo, še posebno, če dobro hodiš, saj si po dveh urah jahanja kamele srečen, ko zlezeš na tla in hodiš štiri ure. Zelo verjetno pa je, da boš z vsakim novim dnem preživel na hrbtu kamele vse manj časa. Danes pa lahko, če se tako odločiš, zjutraj z letalom zapustiš Alžir in si do večera že globoko v puščavi. Vendar je popotnik, ki se vda taki skušnjavi, podoben bralcu napete zgodbe, ki preskoči večino knjige, zato da bi hitro izvedel razplet, in tak popotnik ostane prikrajšan za vse užitke popotovanja. Za koga, ki hoče tudi nekaj videti, je danes naj-

boljša rešitev transaharski tovornjak, ki je nekaj med kamelo in letalom.

V času, ko to pišem, vodita prek Sahare le dve poti (Piste Impérial, ki gre prek Mavretanije, ni odprta za javnost) in nobene od njih ne bi priporočal za potovanje z osebnim avtomobilom. Že tovornjaki so za potovanjem po tem območju posebej opremljeni. Če se že zgodi kakršna koli težava na poti, tovornjaki ne obtičijo v puščavi dlje kot štiriindvajset ur, saj jih pričakujejo na naslednji postaji, vedno pa so tudi preskrbljeni z zadostnimi količinami vode. V resnih težavah pa se znajde osamljen osebni avtomobil, če obtiči v Sahari.

Navadno lahko iz vsakega mesta telefoniraš v naslednje mesto, kjer se nameravaš ustaviti, ter prosiš, da hotelirja opozorijo na tvoj prihod. Če so telefonske linije pretrgane, to ni tu nič nenavadnega, pa ni načina, s katerim bi si lahko vnaprej zagotovil sobo, če pri tem zamenarimo pošto, ki potuje izredno počasi. Če s sabo ne nosiš odej, je nenajavljen prihod lahko resna težava. Hoteli so majhni, pogosto imajo le pet ali šest sob in zimske noči so hladne. Temperatura pade kar nekaj stopinj pod ničlo in doseže najnižjo točko tik pred zoro. Na istem dvorišču bo ob dveh popoldne, ko ga bo zalivalo sonce, petinpetdeset stopinj nad ničlo, naslednje jutro pa pet stopinj pod ničlo. Zato si je dobro v vsakem mestu vnaprej zagotoviti sobo in posteljo. Hiše seveda nimajo nobenega ogrevanja, vendar uspe debelim stenam iz blata za zaprtimi okni zadržati nekaj dnevne vročine. Tudi v tašnih sobah pa sem se že zbudil in opazil tanko plast ledu na vodi v kozarcu poleg postelje.

Velike temperaturne razlike so posledica suhega ozračja, katerega relativna vlažnost je pogosto nižja od petih odstotkov. Če vemo, da tu poleti temperatura zemlje dosega tudi skoraj osemdeset stopinj, potem je povsem razumljivo, da je glavna skrb pri načrtovanju ulic in hiš čim večje varstvo pred soncem. Da bi bile ulice čim mračnejše, jih gradijo pod hišami ali celo v njih, hiše pa v svojih debelih zidovih nimajo oken. Francozi so večini svojih stavb naredili okna, vendar se ta odpirajo na obokane hodnike in tako dopuščajo pretok zraka, ne dajejo pa veliko svetlobe. Tako se pred soncem lahko zatečeš le v večni mrak.

Celo v Sahari ni koticčka, kamor ne bi nikoli padel dež. Kadar pada, je to vedno velik dogodek, ki zahteva praznovanje z bobnanjem,

plesom in streljanjem. Nevihte so divje in nepričakovane. Glede na njihove uničujoče posledice človeka preseneča, da jih ljudje pozdravljajo s takšnimi nemešanimi občutki navdušenja. Velikanske količine vode divjajo po izsušenih rečnih koritih, s sabo odnašajo vse, kar se jim znajde na poti, in včasih ostanejo cela naselja povsem odrezana od sveta. Strehe hiš se pogrezajo, pogosto se podirajo tudi njihove stene. Dolgotrajnejši dež bi uničil vsako mesto v Sahari, ker je *tob*, iz katerega gradijo manj obstojen od naših opek. Prav ni težko ni naleteti na cele dele vasi, ki so jih prebivalci zapustili in si poleg njih zgradili nove hiše, stene in temelje prejšnjih pa pustili, da razpadejo in se spremenijo nazaj v zemljo, iz katere so bile zgrajene.

Leta 1932 sem se odločil preživeti zimo v M'Zabu v severni Alžiriji. Med močnim dežjem smo se ponoči odpeljali iz Laghouta. Le malo južneje je našo pot prečkala kakšen kilometer in pol široka ravan, le za spoznanje nižja od okolice. Medtem ko smo se vozili po njej, se je okoli nas začela dvigati voda in v nekem trenutku je motor utihnil. Potniki so poskakali iz avtobusa in brodili po vodi, ki jim je kmalu segala do pasu; vsepovsod je bilo videti nejasne postave v belih bur-nusih, ki so se počasi, kot štorljke, premikale v vodi. Iskali so plitvino po kateri bi se vrnil na kopno, vendar je niso našli. Na koncu so me, edinega Evropejca v tej družčini, na svojih hrbtih nosili vse do Laghouata ter pustili, da avtobus z vso prtljago odnese dež. Ko sem dva dni pozneje prispel v Ghardaio, je dež (prvi po sedmih letih) naredil globoko jezero poleg železniškega nasipa, ki so ga zgradili Francozi. Ta velikanska količina vode na enem samem kraju je bila vir neverjetnega navdušenja prebivalcev. Kar nekaj dni je k jezeru vodila nepretrgana kolona žensk, ki so v vrčih odnašale vodo. Otroci so poskušali hoditi po površini vode, dva manjša otroka pa sta se celo utopila. Deset dni kasneje je voda skoraj izginila. Prekrivala jo je debela, lesketajoča se zelena pena, ženske pa šo naprej prihajale z vrči, odrivale umazanijo in odnašale vodo, ki je še ostala. Vsaj enkrat so se lahko oskrbeli s toliko vode, kolikor so jo sploh lahko spravili v svoje hiše. Po navadi je bila voda drago razkošje in so jo morali vsako jutro kupovati od mestnih prodajalcev vode, ki so jo prinašali iz oaz.

Večina mest je z vodo preskrbljenih bolje kot Ghardaia. Razlike v kakovosti vode pa so zelo velike in pametno je, da si popotnik vodo

vedno ogleda, preden jo začne piti. Dobro je vedeti, ali lahko snovi v njej povzročijo smrt, bolezen, ali pa le resne prebavne težave. Vendar pa ta voda ni prav nič slabša od vsake druge, le previden moraš biti. Povsem nemogoče pa je, da bi jo s sabo vzeli preveč. Ljudje v Sahari še vedno pogosto umirajo od žeje, zato jo je vedno treba vzeti s seboj več, kot misliš, da jo boš potreboval. Le z vodo preskrbljen potnik bo vedel, da je nenavadno pokanje in ječanje, ki ga bo slišal izza skalovja, le posledica nenadnih temperaturnih razlik in ne smeh el Rhoula, *džina*, ki je prišel opazovat žejnega popotnika v smrtni agoniji.

Le malo je dostopnih krajev na zemeljski obli, kjer bi si za svoj denar lahko privoščil manj udobja kot v Sahari. V zadnjih letih so se cene v dolarjih in angleških funtih več kot petkrat povišale, ponudba pa je še prav tako bedna, kot je bila. Še vedno ti ponudijo kot, kamor se lahko zlekneš, za pod zob pa dušeno repo s peskom, rezance in marmelado in nekaj žilavih kosov nečesa, čemur bi komajda lahko rekli piščanec, pa tudi košček sveče, da se ob njeni svetlobi lahko ponoči slečeš. Vse to udobje pa boš kar dobro plačal. Glede na to, da moraš vsekakor s seboj nositi hrano in kuhalnik, se ti včasih komajda zdi vredno meniti se za "hrano", ki ti jo ponujajo hoteli. Vendar ti hrane kmalu zmanjka, če se prehranjuješ le s pločevinkami. Tako ali drugače ti enkrat vsega poide – kave, čaja, sladkorja, cigaret – in začne se življenje brez vseh razvad. Namesto blazine si ponoči pod glavo potisneš kup s soljo prepojenih oblačil in namesto z odejo se pokriješ z burnusom.

Ob tem se postavlja logično vprašanje: zakaj sploh odpotovati v Saharo? Odgovor je, da brž ko si jo enkrat spoznal in preživel samotni krst, enostavno ne moreš drugače. Ko te enkrat uroči ta velikanska, bleščeča in tiha dežela, ni prostora na zemlji, ki bi te močneje privlačil, ni okolja, ki bi ti omogočal vrhunsko zadovoljstvo bivanja sredi nečesa popolnega. Popotnik se bo vrnil, pa naj ga to stane še toliko udobja in denarja, saj popolno nima cene.

Prevedel Tone Škrjanec



Aleš Debeljak*Retorika prostora v prozi Paula Bowlesa**Tangier: Internacionalna Zona*

Sonce, ki nenehno žge z maroškega neba, je končno obsijalo tudi mojo študentsko dušo: tu sem torej, na trajektu, ki me nosi čez avgustovske vode gibraltarske ožine proti Tangierju, mestu nekdanje Internacionalne Zone in boheemskega življenja, mestu, ki je v polpretekli zgodovini ameriške književnosti odigralo tako čudovito, čeprav šele nedavno zares priznано navdihujočo vlogo. Nemir sem skrival med drobnimi opravki. Naučil sem se jih na poletnih študentskih potovanjih s trajekti vzdolž jadranske obale, ko smo pluli od otoka do otoka, iščoč trenutke absolutne odrešenosti v poželenju hrbenice, ki se predaja vročičnemu pritisku, iščoč jih v trdnjavskih zidovih mestnih državic, knežjih luk in cesarske mornarice, iščoč jih v spokojni lepoti kajenja trave, iščoč jih ... na koncu tudi v poteh, ki so jih pred nami opravili tisti pisatelji, ki so utrip časa in geografije opisali tako, da smo si tudi mi sami znali izrisati zemljevide njihovih tavanj. Kajti to so vedno bila tavanja; to so bila leta, ko se je tavalo zaradi eksistencialističnega imperativa. V daljnih menandrih smo namreč znali ugledati pustolovsko obliko odločnosti, da je mogoče svojim prostorom, nacionalnemu izročilu ali pa zahodni civilizaciji nasploh odreči pokorščino in odriniti od domačih obal, kakor je Paul Bowles storil na prvem potovanju iz New Yorka v Pariz.

Prekooceanka *Rijndam* je bruca elitne univerze iz Virginje aprila 1929 odložila v francoskem pristanišču Bologne-sur-Mer. Pariška pomlad je v mladem pisateljskem aspirantu vzbujala neverjetne obete. Bowlesove ambicije niso bile le plod razvnete domišljije. Za seboj je imel že pomembne pesniške objave v majhnih literarnih časopisih Amerike, opiral pa se je tudi na zavidanja vredno dopisovanje s slavno Gertrude Stein, ki je v literarnem salonu na Rue de Fleurs 29 predsedovala "izgubljeni generaciji" in okrog sebe zbirala nemirne ustvarjalne talente z one strani Atlantika. To je bil Pariz, pregovorna Meka umetniškega eksperimenta in dobrih vibracij, Pariz tridesetih, ki je udobno pozabil strahote prve svetovne vojne in to pozabo razkazoval z neslutnim izbruhom ustvarjalnosti; Pariz, mesto jazza in kabaretov, novega filma, Diaghilevega "Ballet Russe", nadrealističnih manifestov, Pariz s Hemingwayem ob stalni mizici v cafeju, Pariz s svojo spoštljivo tradicijo življenja do zadnjega diha. Mladi Bowles je zacvetel. Geografska oddaljenost je storila svoje. V Parizu je prvič zares popustil dušeci režim puritanske družine in strogega očeta, ki ničesar "nespametnega" ni dovolil sinu, rojenemu leta 1911 in odraščajočemu v Novi Angliji. Seme je bilo posejano. Ne Amerika, s katero bo ostal povezan preko založnikov, prijateljev in naklonjenih pisateljev, ampak tujina, Francija, Evropa, Jug: tam bo ustvarjal!

Kasneje je Bowles pogosto užival gostoljubje Pariza, na svojih svetovnih romanjih pa je polagoma prišel do spoznanja, da ga privlačijo dišave in skrivnosti, kakršnih na levem bregu Sene ni mogel odkriti. Bowlesa je pritegnil veter, ki piha z magrebske strani Sredozemlja, kot se je dokončno izkazalo po mnogih postankih v Tangierju. Bowles je po drugi svetovni vojni, ko je njegova prisotnost v tem mestu postala legendarna vsaj v avantgardnih krogih Zahoda, že uspel izoblikovati tak življenjski stil, da stalnega bivališča v Tangierju – tudi če bi hotel, kar pa nikoli ni – ne bi več mogel spremeniti, ne da bi ogrozil svojo umetnost. Pisateljska vokacija in življenjska drža sta bili pri Bowlesu namreč dramatično povezani.

Danes se Paul Bowles spreminja v predmet množično kulturnega interesa predvsem zaradi Bertollucijevega filma "*Čaj v Sahari*", ki je populariziral vsaj tematiko Bowlesovega romana "*The Sheltering Sky*" (1949), če že ni uspel prikazati pripovedne askeze in hladne deskrip-

tivne ostrine, ki Bowlesove junake vedno znova postavljajo v neposredno bližino Camusa, čeprav brez moralne inspiracije, značilne za avtorja "Tujca". V Bowlesovem opusu prav tako kot v Camusovih delih v središču stoji izgubljeni, civilizacijskim normam upirajoči se posameznik, ki se sooča z nečim, kar ga presega in mu je radikalno tuje, a ga nezadržno privlači. Vendar Bowles – drugače kot Camus, ki mu njegova zaveza alžirskim "črnonožcem" tega ni samogibno sugerirala – prikaže to radikalno drugo, tj. arabsko kulturo in Arabce v njihovi bistveni človeški razsežnosti, se pravi, v eksplozivni mešanici misterioznih navad, prikritega ponosa in krute neposrednosti. Bertolluci tega ni prikazal. Bral ga je tako, kakor se za Hollywood spodobi: z grandiozno površnostjo in očarljivo fotografijo peščenih sipin.

Sam sem Bowlesa bral drugače. Bral sem ga z romantičnim srcem, ki je koketiralo s tujimi telesi, mesti in nedosegljivo ekspatriatsko tradicijo. Opajati se z neštetimi možnostmi, sanjariti in se potikati po ulicah mest, kjer so hodili heroji mojih branj: kaj bi lahko bilo lepšega? Kakor sem prvič stopal po obalah ciprskega otoka v ključu Laurencea Durrella in njegovega romana "Bitter Lemons", tako sem zdaj stal na španskem trajektu, ki je počasi plul v пристanišče Tangier, ki sem ga poznal le po kratkih prebliskih iz proznih del Paula Bowlesa.

Zgodnja osemdeseta leta, ko sem prvič zrl v večerni mrč nad severno Afriko, so na ladijsko palubo pljusnila množico mladih evropskih in ameriških potovalcev, od katerih je gotovo več kot eden v svojem nahrbtniku nosil izvod Bowlesovega "The Sheltering Sky". Sam sem ga kupil v Amsterdamu. Kasneje sem v Londonu kupil, prebral in v moji drugi knjigi pesmi "Imena smrti" (1985) občudujoče citiral verze iz leta 1981 objavljene Bowlesove zbirke "Next to Nothing: Collected Poems 1926-1977": "Perhaps there are other ways/ but they are hidden/ and we shall never find them". Pretresenost spričo človeške usode, ki je ne uravnava posameznikova volja, ampak nespoznatni zakoni kozmosa, se je lepo ujela z mojim mladostnim občutkom odsotnega smisla.

Morda druge poti res obstajajo, za Bowlesa pa se je zdelo, da mu po odkritju Maroka niso bile več važne. Iskanje doma v tropih je pisatelja naplavilo v Tangier, ki je postal končna postaja njegovih beganj med New Yorkom, Parizom, Mehiko, Karibi in Cejlonom. Tan-

gier je ponujal primerno oporišče za kultiviranje estetsko plodovitega "oddaljenega pogleda", kakršnega je razvil Bowles, saj je politični red v mestu od konca prve svetovne vojne naprej narekovala zveza osmih evropskih sil in Amerike. Tangier je kot mednarodni protektorat brez davkov, s tremi poštnimi sistemi, s svobodnim tržiščem in (za zahodno valuto) nizkimi življenjskimi stroški utelešal privlačno podobo zemeljskega Edena, s katerim je med obema vojnama tekmoval le še Bejrut, kot poroča Michelle Green v svoji knjigi *"The Dream at the End of the World: Paul Bowles and the Literary Renegades in Tangier"* (1991). Tangier je zapeljeval pustolovce, pisatelje, goljufe, boheme, sumljive bankirje, korporacije in družabno elito Zahoda, ki se je rada spogledovala z eksotično mistiko, kakršno so v izobilju preskrbele življenske navade islamskih domačinov. Mesto je namreč omogočalo načeloma osvobajajoče izkustvo, ki so se mu le redki hoteli izogniti: razburljivo soočenje dveh kultur, arabske in zahodne. Le-ta si je v mestu ustvarila privilegirani status. V mestu s 130.000 prebivalci je bilo zahodnih tujcev ali Tangerinos, kot so jih imenovali Arabci, več kot 25.000. Večinoma nastanjeni v evropsko urejenem *Ville Nouvelle*, kjer so se razkošni banketi, bizarne zabave, veseljaški sprejemi in diplomatske intrige vrteli dan in noč, so imeli zahodnjaki le kratek korak do vznemirljivih bordelov in kavarn v domorodskem suku, kjer so španski in arabski delavci garali za preživetje. V mestu z razrahljanimi moralnimi normami si je zahodnjak lahko brez strahu in kazni, s kakršno je grozila matična anglo-saksonska družba, privoščil užitke na ulicah, katerih imena so bila označena v francoščini, španščini in arabščini. Jezikovni Babilon je lepo ilustriral multikulturno vzdušje Tangierja, "kurbe", kot so frustrirani Maročani imenovali mesto, v katerem so videli simbol zahodnega kolonialnega gospostva nad domorodsko kulturo. "Preden pride sem, mora storiti tri stvari: cepiti se proti tifusu, pobrati vse prihranke iz banke in se posloviti od prijateljev. Bog ve, kdaj jih bo spet videl. Zakaj Tangier te čvrsto zgrabi", je ne brez ironične navdušenosti zapisal Truman Capote, ki je na obisku pri prijatelju Paulu Bowlesu tudi sam izkusil čare in pasti tega nenavadnega mesta.

Literarna Meka avantgarde

Capote ni bil edini. Zaradi Bowlesa so v Tangier prihajali mnogi danes pomembni ameriški pisatelji, da bi se na kraju samem prepričali o možnostih navdiha, kakršnega je vzbujal Tangier, ne da bi od prišlekov istočasno zahteval pretirano naporne omejitve zahodnega načina življenja. Med njimi so bili tudi Gore Vidal, Tennessee Williams, Allen Ginsberg in William Burroughs, ki je v mestu, kjer je bilo mogoče drogo dobiti na slehernem uličnem vogalu, celo napisal svoj halucinacijski roman *"The Naked Lunch"* (1959), ki ga je iz potipkanih listov, raztresenih po tleh narkomanskega brloga, marljivo sestavil mladi Allan Ginsberg, navdušeni Burroughsov učenec in občudovalec. Tangier seveda "ljubezni na prvi pogled" ni razkril vsem prišlekom. Gore Vidal je prišel v mesto le zato, da bi dražil Capoteja, svojega večnega tekmeča za ugledni status prvega ameriškega pisca in hkrati zvezdo družabne scene. Čeprav se je od Tangiera hitro poslovil, je ohranil tesen prijateljski stik z Bowlesom. Rastoče občudovanje, ki ga je Vidal, tudi sam ekspatriatski pisec s stalnim bivališčem v Rimu, gojil do Bowlesa, je botrovalo tudi slavilnemu spisu, ki ga je objavil kot spremno besedo k Bowlesovi knjigi *"Collected Short Stories"* (1983), na katero se tu deloma opiram. Znameniti beatniški kralj ceste, Jack Kerouac, je Tangier – drugače kot Burroughs – z odporom zapustil že po nekaj mesecih, ki jih je kasneje opisal v nepretenciozni zbirki kratkih zgodb *"The Lonesome Traveler"*, v kateri je med drugim duhovito skiciral tudi "rdečo posadko" na jugoslovanski tovorni ladji "Slovenija", s katero je odplul iz New Yorka.

Malcolm Bradbury v svoji izčrpni knjižni študiji *"The Modern American Novel"* (1983) opozarja tudi na dejstvo, da je Bowles že leta 1952 objavil svoj roman *"Let It All Come Down"*, v katerem je pionirsko opisal splet norosti in bolečine v drogah, seksualnosti in duhovni izčrpanosti, kakršno je na nov izrazni nivo ponesel leto kasneje objavljeni roman *"Junkie"*, ki ga je pod psevdonimom William Lee objavil Burroughs, opisujoč pustolovščine homoseksualne želje in vrtočlavico narkomanske odvisnosti. Odtujenost od pristnega jaza, ki ga je nemara mogoče doseči ravno s pomočjo umetnih rajev, je seveda "glavni junak" beatniške literature, ki se je z Ginsbergovim lirskim tuljen-

jem uprla komformizmu osamljene množice v Ameriki petdesetih let. Ker so beatniki opisovali beg iz tehnološke civilizacije in slavili potovanje k novi čustveni in telesni svobodi drog, jazza in orientalnega mysticizma, seveda ne more biti nikakršno naključje, da so tako rekoč vsi pomembni beatniki slej ko prej priromali k Bowlesu.

Če se v vzratnem ogledalu časa Bowlesov umik iz prisilnega jopiča zahodne civilizacije kaže kot svojevrstni zgled, ki je kakor očarljivo zastrta svetilka na oddaljenem oknu privlačil ustvarjalne duhove angleško pišočega sveta, pa je vendarle nenavadno, da Bowles vse do nadvse odmevnega uspeha pri kritikih in publiki, kakršnega je doživela objava romana *"The Sheltering Sky"*, ni bil zares znan kot pisatelj. Njegova vzhajajoča zvezda je žarela predvsem zato, ker je že zgodaj zaslovel kot nadarjen skladatelj, ki pomalem tudi piše.

Pod dobrohotno naklonjenim pokroviteljstvom Aarona Coplanda, vodilnega avantgardnega skladatelja v predvojni Ameriki, je Bowles namreč svojo kariero dejansko začel kot skladatelj sodobne resne glasbe. Pri tem je pokazal zavidljivo mero zgodnje uspešnosti, saj so njegove skladbe odmevale z gledaliških in opernih odrov po Ameriki, nikakršnih zadržkov pa ni imel niti pred pisanjem glasbe za lutkovne igrice. Bowles, ki se je bil prisiljen preživljati s skladanjem, je med svoje socialno najbolj znane dosežke gotovo lahko štel atmosfersko zagatno glasbo, ki je diskretno podprla najprej gledališko premiero Williamsove slavne igre *"Steklena menažerija"*, kasneje pa je Bowles že kot profesionalni pisatelj prispeval glasbo tudi za broadwaysko uprizoritev *"Sladke ptice mladosti"*.

Zaščiten z obštetom nadarjenega dečka in dobrimi zvezami uglednega mentorja je Bowles kakor kakšen okreten torpedo prodiral v avantgardno elito New Yorka in Pariza. Že pri dvajsetih je spoznal Ezra Pounda, Jeana Cocteauja, Andreja Gidea, Stephena Spenderja, Christopherja Isherwooda in mnoge manjše figure na mednarodni umetniški sceni, kasneje, ko se je začasno vrnil v New York, pa je celo stanoval v isti hiši s pesnikom W. H. Audenom in s skladateljem Benjaminom Brittnom. Postavni blondinec z izrednim smislom za iskanje zaščitnikov in finančne podpore je bil namreč vedno dobrodošel na avantgardističnih soarejeh, na katerih je Bowlesova kombinacija bizarne

distanciranosti, čustvene rezerviranosti in zajedljive duhovitosti žela precejšen družabni uspeh.

Navzlic kariere skladatelja, ki je obetala njegovo *curriculum vitae* izredno razširiti, pa se Bowles vendarle ni hotel odreči nejasni, a čvrsti zvestobi do tiste eksistencialne gnanosti, ki jo je v avtobiografiji z naslovom "*Without Stopping*" (1972) opisal takole: "Kot vsak romantik sem bil vedno nejasno prepričan, da bom nekoč naletel na magični prostor, ki mi bo v razkrivanju vseh svojih skrivnosti dal modrost in ekstazo – morda celo smrt." Modrost, ekstaza in smrt: komajda bi bilo mogoče na bolj zgoščen način povzeti bistvene poteze Bowlesovega umetniškega prizadevanja!

V nenehnem iskanju romantičnega "drugje", kjer mu lastnega jaza ne bi bilo treba prilagoditi običajem širše skupnosti in bo lahko zaživel kot nevidni opazovalec, katerega užitek se poraja iz malodane nevzdržne napetosti med intimnostjo in distanco do neposrednega izkustva, se je Bowlesu leta 1938 pridružila tudi njegova žena Jane, rojena Auer. Ta enaindvajsetletna pisateljica in avtorica gledaliških dram ni skrivala lezbičnih nagnjenj niti pred starši niti pred očitno ne preveč pretresenim ženinom. Njuna čudno uporniška poroka, organizirana tako rekoč na vrat na nos, nato pa pospremljena z dolgim potovanjem mladega para v Mehiko, za mnoge literarne komentatorje še vedno ostaja nerazrešljiva uganka, kakršno morda najbolj nazorno povzema publica o nasprotjih, ki se privlačijo. Kljub dejstvu, da po dostopnih biografskih poročilih njuna zakonska zveza ni temeljila na seksualni strasti, saj sta kmalu opustila stoke in šepetanja v skupni postelji, pa se je vendarle težko otresti vtisa, da drugačen zakonski stan Paulu Bowlesu pravzaprav sploh ne bi bil ustrezal. V letih skupnih potovanj in začasnih bivališč sta zakonca namreč razvila svojevrstno obliko neseksualne simbioze, ki je obema dopuščala proste roke pri iskanju partnerjev, omogočala sprejemljivo družabno fasado in odpirala osebno svobodo pri ustvarjalnem pisanju, hkrati pa ju je smiselno zasidrila v edinem nadomestku za domačo varnost, ki sta jo oba tako zgodaj pustila za seboj.

Eleganca v puščavi

Paul Bowles je skupaj z Jane postal v tridesetih in štiridesetih letih osrednja osebnost transatlantske umetniške orbite, v kateri je užival velik ugled, čeprav med širšo kulturno publiko njegovo ime ni sprožilo nikakršnega prepoznavanja. Bowles kot ameriški pisatelj namreč ni pisal o tematiki, ki naj bi edina bila vredna pisca nove celine: enkratnost ameriškega stoletja in ameriškega izkustva! Tisti pisci, ki so to počeli, so nadvse cenili Bowlesove pisateljske metafore, v katerih je prišla do besede kritika nereflektirane samozavesti, čustvene omejenosti in naivne ameriške radoživosti. Nič ni torej nenavadno, da je bil Bowles "slaven le med slavnimi", kot je zgoščeno povzel situacijo Gore Vidal.

Če se je seksualna gnanost pri Jane izražala z nevrotično javno retoriko in ne brez ključovalnega obupa, ko se je spuščala v škandalozno vihrava razmerja, vnaprej obsojena na neuspehe, o katerih je nenehno razpravljala v družabnih krogih, pa je bila Paulova drža drugačna. Zadoščalo mu je diskretno druženje z mladeniči, obdano z dosledno etiko zasebnosti. S tega vidika se na primer Bowles razlikuje od poglavarjev beatniškega gibanja, ki so – kot Allen Ginsberg in William Burroughs – svoje homoseksualne radosti in tesnobe temperamentno vgradili v književni opus.

Ta razlika ni niti trivalna niti nepomembna. Bowlesovo delo ne vsebuje tiste kretnje upora proti samozadovoljni kulturi dvoličnosti, kakršno najbolj značilno utelešajo petdeseta leta "Ameriških grafitov" in mit srečne družine, ki je Ameriko zacementiral v prestablizirano harmonijo laži, in kakršno so z vso potrebno odločnostjo zavrgli beatniki. Bowles je namreč v marsičem sam zaznamovan s podobno kulturo zgornjega srednjega sloja, ki je bila v času po "veliki depresiji" v tridesetih letih neobčutljiva tako za mučne življenjske pogoje večine prebivalstva kakor tudi za bližajočo se svetovno vojno.

Bowles sam pravi, da se "velike depresije" ni posebej jasno zavedal, čeprav gre za fenomen, ki je z dramatičnimi političnimi, socialnimi in moralnimi brazgotinami zaznamoval sodobno ameriško zgodovino. Kljub nekaterim skupnim večerjam z Marcelom Duchampom v New Yorku, kamor je ta nadrealistični mojster-provokator

pribežal pred nacistično nevarnostjo, se Bowles in njegov krog elitne avantgarde niso niti malo ukvarjali z razlogi, ki so Duchampa in druge pariške umetnike pogнали čez Atlantik, v varno gostoljubje Amerike.

Navzlic kritiki zahodne mentalitete in razgaljujočim opisom čustvene *ennui* je Bowles v svoji socialni drži ostal, skratka, zavezan tradicionalnemu smislu za razliko med javno in zasebno sfero, kakršno je beatniška osvoboditev privatnosti, do absurda prignana v postmodernizmu, pretila na vse načine iztrebiti. Nekaj gentlemanske nečimrnosti, če že ne kultiviranega dandyjevskega stila, je, recimo, mogoče opaziti v zgovornem dejstvu, da je Bowles – navzlic puščavskim razmeram – potoval z mnogimi kovčki in prtljago, v kateri je bilo "elegantne obleke dovolj za šest mladih mož", kakor je cinično pripomnila Gertrude Stein.

Bowles, ki je tudi v oazah in na poteh skozi sipine severne Afrike ohranil na sebi brezhibno kravato, je namreč dosledno verjel, da mora umetniška izvirnost žareti iz dela samega; če posameznik umetniško auro in šokantna estetska spoznanja nesramežljivo razkazuje navzven, gre prej za stvar slabega okusa kakor pa za celovito kritiko meščanskega reda. To nenavadno, morda celo bistveno Bowlesovo protislovje je seveda pritegnilo občudovanja polne mlade beatnike, ki pa so potrebovali precej časa, preden so zmogli spoštovati individualno družabno odločitev pisateljskega vzornika.

V Bowlesovem delu so beatniki seveda občudovali mnogo več od napetosti med javnim in zasebnim obrazom tega enigmatičnega pisatelja. Analiza estetske metode bi razkrila še druge, nemara usodnejše razlike med literarnim *credom* Paula Bowlesa na eni in njegovih nacionalnih sodobnikov na drugi strani. Bowlesov pisateljski napor namreč nima izrecnih korenin v ameriškem literarnem izročilu, saj piše tako, kakor da "Škrlatno znamenje" in "Moby Dick" nista bila nikoli objavljena. Z izjemo fantastične romantike in srhljivih epifanij, skozi katero vdre na dan neprijetna resnica v delu Edgarja Allana Poeja, ni Bowlesov pisateljski prijem namreč tako rekoč ničesar dolgoval dediščini tistih mitov, postopkov in ambicij, ki so opredelile tradicionalni kanon ameriške književnosti. Bowles se je mnogo raje naslanjal na v Ameriki relativno neznane formalne širitve spoznanja in na globoko zavezo o krizi zahodnega duha, s kakršnimi se je soočal zlasti v delih

evropskih piscev, na primer Paula Valérya, Alberta Camusa, Andréja Gidea, Raymonda Roussela in v oblikovnih eksperimentih Gertrude Stein.

Še preden pa se je Bowles v celoti posvetil pisateljevanju, kar naj bi po ironičnih besedah prijateljskega skladatelja Virgila Thompsona storil le zato, ker je pričakoval več finančnega uspeha v literaturi, ga je prevzela najprej mehiška folklor. V Mehiko je večkrat potoval in nekaj časa tam tudi živel. Kasneje pa se je kajpada povsem navdušil nad skrivnostno enostavnostjo, kakršno je zasledil v navadah, ritualih in ikonografiji domorodske kulture Magreba. Bowlesova živahna in za njegovo kasnejše pisanje vitalna očaranost spričo spontane domiselnosti, kompozicijske kompleksnosti in magične silovitosti kolektivnega spomina ga je prignala k metodičnem zapisovanju arabskih uličnih pripovedi, ki jih je poslušal po vogalih severnoafriških mest. Bowlesa pri tem ni gnala le preprosta radovednost, ki bi se zadovoljila z odkrivanjem kuriozumov v arhaični pripovedni tradiciji. Nasprotno: Bowles, ki je izhajal iz prepričanja o nujni potrebi po soočenju z "radikalno drugim", je potem, ko si je že uspel zagotoviti položaj kulturnega avtorja, nesebično pomagal do književnega uspeha na zahodnem tržišču tudi trem komajda pismenim maroškim pripovedovalcem, od katerih je najbolj znan Mohamed Mrabet. Mrabetove knjige je objavljala Bowlesov ameriški založnik, ki se je zanesel na Bowlesove prevode, hkrati pa računal tudi na verodostojnost, ki jo je projektu prinašalo ime znamenitega ekspatriatskega pisca.

Doba, v kateri je Bowlesovo ime dobilo specifično umetniško težo tudi v širših bralskih krogih, pa je bila v času, ko se je poslovil od skladateljstva, še precej daleč. Bowles se je najprej moral podvreči obredu prehoda, ki ga bo katapultiral v Guttenbergovo galaksijo. To se je zgodilo ob koncu druge svetovne vojne. Spomladi 1945 je njegov literarni prijatelj Charles Henry Ford namreč zaprosil Bowlesa, da bi uredil posebno številko majhne ameriške revije *View*, ki bi bila osredotočena na literarno imaginacijo južnoameriških kultur. Bowles je, počaščen in zagret, sam iz španščine prevedel vrsto avtorjev, hkrati pa si je vzel tudi svobodo za objavo nekaterih lastnih besedil. Kratka zgodba "*The Scorpion*" je bila z zanimanjem in odobravanjem sprejeta v literarnih krogih New Yorka. Zunanje družbeno priznanje med pi-

sateljsko elito je bilo vse, kar je Bowles potreboval. Dalo mu je pogum, da je nadaljeval s svojim pisateljskim ustvarjanjem, kakršnega je resno ogrozila kritična opazka Gertrude Stein, s katero se je Bowles srečal na prvem mladostnem potovanju v Pariz.

Grande dame ameriške književnosti si namreč ni pomišljala prezirljivo zavrniti Bowlesovih prvih pesniških poskusov, ki jih je mladi avtor napisal še v posnemovalni maniri nadrealizma. "Težava s temi teksti je, da sploh ne gre za poezijo", je trdila Gertrude Stein. Hladen tuš je nadebudnega pisca streznil. Pesmi je od tedaj pisal le še priložnostno, zato je njegov pesniški opus po obsegu zanemarljiv, čeprav ni brez svojih idiosinkratično prijetnih presenečenj.

Vendar pa je treba opozoriti, da se Bowles tudi potem, ko je svoja literarna prizadevanja nadaljeval v prozi, ni hotel odpovedati nadrealistični *écriture automatique*. Spontano beleženje podzavesti pa mu ni več zadoščalo. Bowles je tehniko bistveno dopolnil in razširil s hrepenenjem po prostorih nekorumpiranega duha, kakršnega je videl v arhaični mentaliteti domorodcev, ki jih še ni zaznamovala zahodna dvoličnost. Z drugimi besedami, prizadeval si je izoblikovati mitski kozmos, ki naj bi bil v neposrednem stiku s prvinsko naravo človeških nagonov, želja in sanj.

"Predmet mitov se je kmalu spremenil iz primitivnega v sodobnega ... Skozi ta nepričakovana vratca sem se splazil nazaj v pokrajino proze. Davno že sem se odločil, da je svet zame preveč kompleksen, da bi lahko pisal prozo. Ker mi ni uspelo razumeti življenja, ne bi bil sposoben odkriti referenčnih točk, ki bi bile skupne meni in mojemu hipotetičnemu bralcu," je v svoji avtobiografiji zapisal Bowles.

Kirurško natančni opisi

Uspeh zgodbe "*The Scorpion*" pa ni bil osamljen fenomen. Z objavami kratkih zgodb "*Distant Episode*" in "*The Delicate Prey*" se je Bowles dokončno, ne le zase, ampak tudi za elitno književno publiko, uspel splaziti skozi vratca proze, o katerih je z občudovanjem govoril. Nemara res ni razumel vsakdanjih trivialnosti, vsekakor pa mu je odmev njegovih proznih stvaritev jasno razkril, da očitno zna opisati halucinacijske podobe, v katerih je meja med snom in nočno moro za-

brisana do srhljivo privlačne nespoznavnosti. V naslednjih tridesetih letih je Bowles objavil trideset kratkih zgodb, ki jih je zbral v treh knjigah: *"The Delicate Prey"* (1950), *"The Time of Friendship"* (1967), *"Things Gone and Things Still Here"* (1977).

Še preden pa je prišla na dan prva zbirka zgodb, so njegove najbolj slavne zgodbe *"Pages from Cold Point"*, *"The Delicate Prey"* in *"A Distant Episode"* sprožile burno polemiko, strastne obtožbe in predvsem izredno navdušenje med ameriško književno elito. Zgodbe so bile namreč sprejete kot popoln novum v tedanji ameriški književnosti. Če je že treba poiskati skupni imenovalac teh v marsičem paradigmatičnih zgodb, bi bilo nemara mogoče reči, da gre za napetost, ki poganja iz konflikta med hladnim pripovednim tokom s klinično nevtralnimi opisi na eni in metafizičnimi stanji odtujenosti, groze in brutalnosti na drugi strani. *"The Delicate Prey"* se odlikuje predvsem po srhljivo hladno opisanem motivu dečka z odrezanim penisom, v katerem je treba videti zgoščen povzetek in hkrati individualno sprevrnitev motiva iz romana *"Vatikanske ječe"* Andréja Gidea, hkrati pa na neki način tudi napoved eksistencialistične arbitrarnosti, s kakršno dezorientirani junak brez slehernega zunanjega povoda zabije žebelj skozi lobanjo svojega tovariša, kakor lahko vidimo v Bowlesovem romanu *"Let it All Come Down"*.

Če je bila v *"The Sheltering Sky"* glavni junak pravzaprav puščava, pa v *"Let It All Come Down"* to vlogo prevzame Tangier sam. Roman nima razvidne zgodbe, razen nemara primerno moderne ideje, da je varnost povsem zgrešen pojem. Mladi Američan se po desetih letih New Yorka naveliča svojega predvidljivo uradniškega življenja in v upanju, da bo spremenil svoje življenje, odpotuje v Taniger. Tu se – še preden se sploh zave – zaplete v niz prevar, spletk in obračunov, zapeljevanja in seksualne strasti, da bi v dramatičnem finalu junak storil svoj *acte gratuit*, ko prebije glavo znancu, mlademu Arabcu. "Mesto, tako kot oseba, skorajda preneha imeti obraz, ko ga enkrat intimno spozna. Karakter je tisti, ki te zanima. V primeru mesta določajo karakter njegovi prebivalci," pravi Bowles, ki je v svojem romanu opisal družbo, ki jo je intimno spoznal na svojih kroženjih po Tangierju. V njem sta poleg arabskega polsveta in umetniških obstrancev imela pomembno funkcijo tudi dedinja ogromnega trgovskega pre-

moženja, Američanka Barbara Wolworth in prevzetni angleški aristokrat, Earl of Pembington, saj je Bowles navzlic nekaterim bohemskim navadam vendarle pozorno in z mnogo snobovske slasti gojil stike s smetano zahodnega ekspatriatskega sveta.

Kratka zgodba z naslovom "*A Distant Episode*", prvič objavljena v prestižni literarni reviji *The Partisan Review* januarja 1947, je Bowlesu končno priborila status resnega pisatelja. Zgodba pritegne bralca predvsem po izvrstno zadržanem, a hkrati docela neizogibnem prikazu duhovne nemoči in čustvenega razkroja, ki predstavljata edino obliko odgovora, kakršnega sploh zmore ponuditi civilizirana občutljivost ob soočenju s tujo kulturo. Francoski profesor jezikoslovja, ki ga na raziskovalni poti skozi Severno Afriko ujamejo nomadski domačini, mora trpeti ponižanja in mučenja, ki se končajo z odrezanim jezikom. Nomadi nato ponižajo profesorja na raven suženjskega klovna, igračke, plešoče lutke. Profesor, ki kajpada predstavlja predvidljivo alegorijo zahodnega razuma, se v tej zgodbi spremeni v predmet surovega domorodskega posmeha. V letu dni, ki jih kakor v kakšni delirični agoniji preživi med svojimi novimi gospodarji, profesor komajda opazno privzame novo identiteto. Ko dobi možnost za pobeg, namesto povratka v domačo civilizacijo raje izbere neskončni labirint puščave same in njeno skrivnost, ki mora ostati nerazrešena.

Z vidika celotnega Bowlesovega opusa v tem kontekstu kajpada ni mogoče spregledati vzporednice. Motivna razsežnost zgodbe namreč povsem nedvoumno namiguje na zaključek kasnejšega Bowlesovega romana "*The Sheltering Sky*", v katerem se junakinja kljub ponujeni možnosti prav tako noče vrniti v civilizirani zahodni svet, pač pa raje izbere negotovo odprtost, se pravi, odloči se za fascinacijo z nasiljem in lepoto puščave. Bowles je v tej zgodbi z vizionarsko natančnostjo preroka, ki ga nihče ne posluša, skušal metaforično razkriti nesrečna prizadevanja Zahoda, da bi analitično-razumsko zapopadel ključne poteze točno tistega sveta, ki si ga skuša ukrojiti po lastni podobi, s tem pa ga že tudi nepopravljivo izpostavi pohabam spoznavne poenostavitve.

V zgodbi "*The Delicate Pray*" je pripovedna tehnika drugačna: pisatelj gradi grozljivo vzdušje na osnovi pazljivo sestavljenih podrobnosti, s katerimi nas drži v psihološkem suspenzu. Ta je silovit prav

zato, ker se prizori odvijajo s kirurško natančnostjo, s hladnimi opisi in stvarno treznostjo. Bowles, drugače kakor E. A. Poe, namreč nikoli ne zastaja nad senzacionalnimi opisi, še manj pa se zateka k registru zgovornih pridevnikov, ki bi mu omogočili moralno kvalifikacijo mučenja. Mnogo bolj zaupa večjemu umetniškemu učinku, kakršnega sprožajo anestetično čisti opisi, ki spominjajo na vaje iz realistično natančne nevtralnosti. Tehnika distanciranega hladu je Bowlesovemu delu prinesla tako občudovalce kakor tudi dvomljivce.

Celo Tennessee Williams, ki je bil sicer Bowlesu nadvse naklonjen in je s svojo slavilno kritiko *"The Sheltering Sky"*, objavljeno na straneh uglednega New York Timesa, občutno pripomogel k uspehu tega romana, je zagovarjal *bona fide* stališče, da gre sicer za fascinirano zgodbo, da pa bralci utegnejo dobiti napačno idejo in v Bowlesu videti nekakšno pošast. Čeprav so zgodbe leta 1950 izšle v ameriški knjižni izdaji, pa so morale v Angliji čakati na izid kar dolgih osemnajst let. Pri prvi britanski izdaji zgodb sta Somerset Maugham in Cyril Connolly, pomembna literata svojega časa, Bowlesovemu angleškemu založniku odsvetovala natis in s tem preprečila objavo.

Bowlesove zgodbe so si v svojih tematskih vozliščih podobne. Mogoče jih je razdeliti v tri kategorije, kot opozarja Gore Vidal. V prvo kategorijo sodijo zgodbe, v katerih igra odločilno vlogo pokrajina, zlasti severna Afrika in Mehika. Drugo skupino predstavljajo zgodbe, v katerih se odvija literarna preiskava načinov, kako se zahodnjaki soočajo s tujimi kulturami oziroma kako tuja kultura sama zaznava predstavnike zahodne civilizacije, kakor na primer v *"The Sheltering Sky"*. Nemara ni odveč omeniti, da gre Bowles še korak dlje v kratki zgodbi *"The Circular Valley"*, v kateri opiše človeško življenje tako, kakor ga pravzaprav "vidi" anima pokrajine. Duh se naseli v obiskovalce doline, se hrani z njihovimi čustvi in jih postopoma spreminja. Perspektiva pokrajine kot živega bitja vzpostavlja kontinuum žive in mrtve narave do mere, do katere so standardne meje zabrisane, ostra cezura med enim in drugim stanjem pa postane nesmiselna. To je postopek, ki ga ima Bowles najraje: empirično preverljiva resničnost se spreminja v sanjske slike brez jasnih prehodov. Prav ta stilistična ozmoza uteleša tretjo kategorijo zgodb, namreč kategorijo zgodb transference, na primer v zgodbi *"You are I"*, v kateri se blazna

junakinja spremeni v lastno trezno sestro, ali pa v zgodbi "Allal", v kateri deček svojo osebnost zamenja s kačo. Intenzivna osredotočenost na prehod, ki ukinja instanco ločnice, zakona in prepovedi, iz teh zgodb ustvarja nekakšne halucinacije prekoračenja meje, ki so še posebej pretresljive zato, ker so izpisane v objektivizirani pripovedni tehniki s kliničnimi opisi. "Pisanje je, predpostavljam, vraževerni način, da bi se ubranili groze, da bi zadržali zlo zunaj," pravi Bowles.

Bowles ni bil prvi pisatelj, ki je v figurah belih žensk, fasciniranih s temno zapeljivostjo arabskih moških, skušal razkrivati seksualno frustracijo Zahoda, ki nenehno išče novo, drugačno in tuje, ker se pač ni pripravljen soočiti z lastno praznino, kakršno zahodnjaki nosijo s seboj tudi v puščavo: staro zahodno pravilo *omnia mea mecum porto* tu postane dojeto na dobeseđen način. Vsekakor pa je Bowles to univerzalno metaforo dvoumnega odpora in privlačnosti prignal do skrajnih posledic. Arabski moški deluje kot predmet poželenja in mračne obsedenosti, ki izvira iz predpostavke o spolni potenci, hkrati pa nastopa kot utelešenje vsega tujega, drugačnega, manjvrednega, saj je pač pripadnik kolonizirane in podrejene rase. S tega vidika najbrž ni nikakršno naključje, da je v "The Sheltering Sky" ravno ženska tista, ki dokončno pobegne pritisku zahodnega kodeksa, ko se noče vrniti v normalni svet, ampak raje izgine v arabski množici. Ženska, ki ima od svetega Avgušтина naprej manj vere in je torej v skladu s tradicionalno krščansko mentaliteto Zahoda nosilka disidentskih in heretičnih idej, je hkrati tudi tista, ki zbere dovolj metafizične drznosti in pustolovskega poguma, kakršnega moški kot nosilec zakona ne more.

Še ena karakteristična poteza iz Bowlesovega opusa ustvarja svojevrsten novum, po katerem bo njegovo delo ostalo zapisano v kolektivni zavesti zahodne književnosti v drugi polovici dvajsetega stoletja. Bowles se namreč zelo redko osredotoča na opise človeškega obraza, saj svojo pozornost iz človeške mimike preseli na geološki dialekt pokrajine, cvetočo retoriko hrane in metereološke meditacije. Bowlesovi junaki se bralcu razkrivajo preprosto skozi to, kar rečejo ali storijo. Bowlesova proza je namreč skoraj dosledno očiščena psihološkega karakteriziranja, v čemer je bržkone mogoče videti slutnjo tiste literarne tehnike, ki jo je v kritiki humanocentričnega pogleda na svet najdlje prignal francoski "novi roman". Gre seveda za protislovje med

brezbrižno veličino pokrajine in neskončno majhnim človekom. Narava se na človeško iskanje, kakor je bilo še možno v romantiki, namreč noče odzivati, ampak ravnodušno vztraja v svoji animistični pasivnosti.

V tem nasprotju je treba videti osnovno eksistencialistično držo, saj ta monumentalni književni trend ni bil brez vpliva na Bowlesovo delo. Bowles je mojster skopo izrisanega, a silovitega vzdušja, v katerem je treba grozo ali tesnobo, nereflektirani beg ali brezciljno tavanje le nakazati, s tem pa pustiti stvarem, da spregovorijo: to je prava eksistencialistična deviza! Tudi naslov njegove biografije ne brez značilne sugestivnosti pomeni nekaj podobnega kot "brez odmora": sizifovska trdovratnost in obsojenost na eksistenco! V kontekstu Bowlesove navezanosti na eksistencializem nemara ni odveč opozoriti še na dejstvo, da je Bowles celo prevedel Sartrovo dramo "*Huis Clois*", katere posrečeni angleški naslov "*No Exit*" so ohranili vsi kasnejši prevajalci.

Prevajal je preprosto zato, ker je potreboval denar. Standardna zgodba mladih pisateljev, brez dvoma. Ni pa standarden način, kako je Bowles prišel do svoje prve knjige. Ko je na povabilo založbe Dial Press iz New York Citya prišel poleti 1947 na razgovor, so mu uredniki povedali, da, prvič, nihče od avtorjev ne more objaviti knjige kratkih zgodb, če nima prej za sabo romana in, drugič, da bo vsekakor potreboval agenta. Bowles je tedaj spet sanjal o Tangieru, o njegovi "nezgrešljivi sladkosti in spokoju". Literarna agentka, s katero je vzpostavil stik po posredovanju nekaterih uglednih prijateljev, mu je kmalu po sestanku na Dial Pressu povsem nepričakovano povedala, da velika založniška hiša, Doubleday, na osnovi predloženih kratkih zgodb vendarle ponuja pogodbo in predujem za roman. Bowles je bil upravičeno vznemirjen. Končno bo lahko uresničil davni sen in se preselil v Tangier.

Beg brez odmora

Kot pravi v avtobiografiji, je le nekaj dni kasneje v New Yorku dobil tudi potrebni navdih. "Idejo za *The Sheltering Sky* sem dobil v avtobusu, ki je od desete ceste vozil navzgor po peti aveniji. Odločil sem se za perspektivo. To bo delo, v katerem je pripovedovalec vsenavzoč. Zavestno ga bom napisal le do neke določene točke, nato

pa prepustil pisanju, da samo teče. Spomnim se drobnega Kafkovega citata '.... od neke točke naprej ni več povratka; to je točka, ki jo je treba doseči'. To se mi je zdelo pomembno," pravi pisatelj v svoji avtobiografiji, nato pa nadaljuje: "Pred prvo svetovno vojno je bila popularna pesem z naslovom 'Down Among the Sheltering Palms'; ... ni me fascinirala banalna melodija, ampak čudna beseda 'sheltering' (zavetniški). Pred kom so palme ponujale zavetje in kako so ljudje lahko prepričani, da palme sploh nudijo zaščito? Knjiga se bo dogajala v Sahari, kjer je le nebo, in tako se bo imenovala *The Sheltering Sky*."

Ko je Bowles prišel v Maroko, je živel v stanju nenehne vznemirjenosti, ki se je še poglobilo, ko mu je uspelo razrešiti vprašanje stanovanja. Iz slikovito zanemarjenega hotela El Farhar se je namreč preselil v skromno hišico, ki si jo je seveda kupil s pomočjo (ponovnih) prijateljskih finančnih injekcij. Ni čudno, da mu je šlo pisanje zlahka od rok, saj je roman pred njegovimi notranjimi očmi dobil zanesljivo obliko predvsem zato, ker je Bowles že videl pot do zaključka. Odkril je namreč pripovedni pristop, ki ga bo kasneje pogosto uporabljal. Takole pravi: "Izbral sem si metodo v zvezi z izbiro opisnih podrobnosti. Struktura in značaj pokrajine bosta dopolnjena z imaginacijo, tj. s spomini. Okrepil bom sleherni prizor s podrobnostmi vsakdanjega življenja, kakor se zgodijo tisti dan, ne glede na to, ali bo rezultat tega vzporejanja učinkovit ali ne. Nikoli nisem vedel, kaj bom pisal naslednji dan, ker ga še nisem doživel."

Pisal je vsak dan, v premorih pa se je predajal uživanju v razširjenih prostorih zaznavanja, kakršne mu je omogočal *majoun*, kanabisova pogačica. Le-te so mu mnogo bolj prijale kot *kif*, mešanica kanabisa in tobaka, ki ga je začel redno kaditi šele mnogo kasneje, ko se je družil s slikarjem Ahmedom Yakubijem, s pripovednikom Mohamedom Mrabetom in z drugimi mladimi arabskimi družabniki. V celotnem procesu se je Bowlesu zataknilo le enkrat. Zdelo se mu je namreč, da je o problemu smrti, ki zavzema osrednje mesto v romanu, nad vse težko pisati. Elegantna rešitev je bila pri roki: celotno zadevo je v skladu s svojo zavezo avtomatični pisavi pač preprosto prepustil delovanju podzavesti. V njenih tokovih pa ni bila brez pomena eksistencialna usedlina, namreč osebno izkustvo mrzlice, ki jo je Bowles preživel v ameriški bolnici v Parizu. Christopher Sawyer-Laucauno v svoji

izvrstni knjigi *"An Invisible Spectator: A Biography of Paul Bowles"* (1989) na osnovi obsežnih paralelnih branj jasnovidno opozarja na neposredne zveze med opisi mrzličnih blodenj, ki jih je Bowles zapisal med okrevanjem in silovito, mučno in hkrati objektivizirano sceno v romanu, v kateri Port zboli za mrzlico in po krajši agoniji tudi umre.

Za razumevanje Bowlesovega ustvarjalnega opusa vsekakor ni odveč premisliti pomena, ki ga ima simbolna investicija omenjenih zvez med osebno izkušnjo in transformativno močjo literarnega stila, ki predela, pregnete in končno preseže preprosto opisnost avtorjevega osebnega doživetja. Tudi če pozabimo na dovolj očitno dejstvo, da se roman dogaja v alžirski puščavi, ki jo je Bowles prepotoval po itinerariju, ki mu sledi tudi romaneskni "zemljevid", nam še vedno ostane serija drugih, nič manj zgovornih vzporednic med življenjem in literaturo. Tudi Paul in Jane Bowles sta namreč ponavadi potovala skupaj s kakšnim spremljevalcem, prav tako, kakor junaki v romanu: Port, Kit, Tunner. Tudi Bowlesa sta se za potešitev seksualne strasti obračala k drugim; tudi Bowlesa sta imela ločeni sobi v hotelih, kjer so prenočevali; vsak od njiju skuša delovati neodvisno, a brez uspeha; čeprav sta drug drugemu naklonjena, se ne ljubita; navzven vzdržujeta fasado, navznoter pa prevladujejo konflikti in trenja. Bowles se je seveda dobro zavedal nevarne dialektike povezanosti med osebnim izkustvom na eni in imaginarnimi podobami literarnega dela na drugi strani, ko je opisal to, kar je danes že obče mesto sodobnega književnega ustvarjanja: "Mislim, da pisatelj vedno piše o sebi. Vendar piše o transformaciji izkustva. V dobri prozi je delo, ki nastane, nekaj zelo drugačnega od izkustva samega."

Čeprav je Bowles v pismu svoji literarni agentki roman označil za "roman kot kateri koli drugi; ljubezenski trikotnik v Sahari", pa *"The Sheltering Sky"* ponuja veliko več. Povzemimo dogajalno tkivo zgodbe. Ameriški par, Port in Kit Moresby, skupaj s prijateljem Georgom Tunnerjem odpotuje v Saharo. Port in Kit, ki imata za sabo dvanajst let zakona, sta prispela v slepo ulico erotičnega razmerja. Kit se spusti v kratko seksualno pustolovščino s Tunnerjem, Port pa se odzove vabilom arabske prostitutke. Tunner se končno poslovil, Kit in Port pa nadaljujeta s prodiranjem še globlje v Saharo, kjer Port dobi mrzlico in kasneje tudi umre. Kit izgubljeno tava po puščavi, dokler je ne pobere

potujoča karavana. Preoblečena konča v haremu nomadskega voditelja Belasquima, dokler njegove druge žene ne odkrijejo prevare in je Kit prisiljena zapustiti hišo. Ko jo pripeljejo nazaj v Oran, v "civilizacijo", se utaplja v vrtincih metafizične blaznosti. Roman se konča s prizorom, v katerem Kit odide v neznano.

Čeprav sta Port in Kit nemara na svojevrstnem poslanstvu, pa gre tu za moderno poslanstvo, ki nima (več) nikakršnega smotra: ohranitev logike iskanja ni več oprta na teleologijo razvidnega cilja. Nikakršna obljuba "svetega graala" ju namreč ne vabi naprej. Njuno poslanstvo je nadvse skromno definirano, saj se zdi, da ju vodi predvsem hrepenenje po odhodu, ne pa vizija prihoda. Skromno izražena in nejasno oblikovana želja, da bi zahodno "civilizacijo znanosti in tehnike" pustila za sabo, jima ne more ponuditi intimne gotovosti. Če natančno premislimo, bi morali pravzaprav reči, da je njuno potovanje bolj podobno begu kot poslanstvu. Način, kako junaki zaznavajo lasten položaj, ima pomembno reflektivno vlogo v tem romanu, v katerem *horror vacui*, kakršnega je odprla nesmiselnost uničevalnega aparata med drugo svetovno vojno, pušča svoje nevidne sledi na duhovni kartografiji človeškega razočaranja.

Port tako na primer o sebi nedvoumno pravi, da je potovalec, ne pa turist, za katerega z rahlim prezirom trdi, da "... sprejema lastno civilizacijo brez vprašanj; potovalec je drugačen, primerja elemente, ki mu niso všeč. In vojna je bila eden od vidikov mehanizirane dobe, ki jo je hotel pozabiti." Potovanje seveda pozna to razsežnost, ta pobeg od modernega Zahoda, ki se je z militarizmom prignal v enega od svojih sofisticiranih vrhuncev, vendar pa istočasno razkriva tudi pomembnejše vidike. Za Porta, pristnega potovalca, občutek razkroja in nepredvidljivosti v neznanih situacijah namreč ne predstavlja groze, kakor bi bilo mogoče predvidevati, če bi imeli opravka s standardnim literarnim delom, ampak ravno nasprotno. Pomeni namreč nekakšno udobje, ker v takih situacijah lažje razmišlja, negujoč pri tem psihološko utvaro, da lahko na lastno življenje gleda z distance, s tem pa nemara bolj trezno.

Neznane pokrajine in naporu potovanja pa ne pripeljejo do težko zaslužene, a nemara le dosegljive modrosti. Še več: potovanje spreobrne privilegije možnega, saj se register potencialnih izbir konec koncev zgosti v banalni odločitvi, ki se ukvarja le z definicijo naslednje

postaje na neskončni poti. Nad potovalci potemtakem ni razpet nikakršen "sveti baldahin" motivacije, ki bi dal celovit pomen naključnim dogodkom v njihovih naključnih življenjih. Gre le za nelahko spoznanje, da je v eksotičnih krajih, kakršne uteleša puščava, lažje prenašati bolečino eksistence in pomanjkanje smisla.

Čeprav je Port spočetka še gojil krhko upanje, da bo potovanje morda zakrpalo globoke razpoke v njegovem zakonu, pa mu postane postopoma jasno, da na koncu ne bo prišlo do nikakršnega abstraktnega razsvetljenja. Kultivirana zadržanost in prefinjena etiketa v razmerah radikalne drugosti odpovesta pokorščino. Široko nebo nad Saharo, razgreti pesek in neme skale nas opozarjajo, da se tu nikakršna pot ni končala zato, da bi se lahko metafizično potovanje nemara le začelo. Sladka srhljivost, s katero se Kit odzove prisili instinkta in na pragu "odrešitve" ponovno izgine, mora v kontekstu dosledne arbitrarnosti bržkone delovati kot edini nadomestek smisla, kakršnega si z obupom izgubljenec izdelujejo generacije po koncu druge svetovne vojne. Zato je Bowlesov roman priljubljen še danes.

Izvirnega založnika pa je tovrstna "modernost" romana zbegala. Založba Doubleday je rokopis namreč zavrnila, češ da "sploh ne gre za pravi roman". Bowles je skušal takole opisati svoje delo v pismu založniku Jamesu Laughlinu, ki je končno le sprejel rokopis za objavo pri New Directions, tj. pri drzni ameriški založbi danes kanoniziranih avantgardnih del: "Resničnost je pustolovščina, ki se odvija na dveh ravneh: v dejanski puščavi in v notranji puščavi duha ... Oaza tu in tam preskrbi sprostitev naravne puščave, vendar seksualne pustolovščine tega ne omogočijo. Sence ni dovolj, kolikor bolj se nadaljuje potovanje, toliko močnejši je žar. In mora se nadaljevati, zakaj ni oaze, v kateri bi lahko ostali." Ta beg brez odmora je roman takoj priljubil ne le elitni, marveč tudi široki publiko, ki je v junakih metaforično prepoznala lastna nerealizirana hrepenenja in nezadovoljstva z utesnjenimi danostmi meščanske eksistence.

"*The Sheltering Sky*" je po izidu doživel sijajne kritike, svojim britanskim bralcem jo je ponujal množični "Mesečni knjižni klub", v Ameriki pa so ga dočakale prave ovacije. Januarja 1950 se je roman pojavil na seznamu uspešnic New York Times Bestseller List, uglednega kazala uspeha, kjer si je prostor delil s takimi dosežki današnje

literarne klasike, kakor so Alan Paton s "*Cry the Beloved Country*", Nelson Algren s svojim "*Man with the Golden Arm*" in Alberto Moravia s svojo "*Rimljanko*". O romanu sta – nepričakovan dosežek! – pisala tako magazin *Time* kakor tudi *Life*, trdnjavi visokega srednje-slojskega okusa, starosta ameriških pesnikov, mojster William Carlos Williams pa je Bowlesov roman izbral za enega od svojih desetih najljubših v tistem letu. "*The Sheltering Sky*" je naredil močan vtis tudi na Tennesseeja Williamsa, ki je v prestižni književni prilogi časopisa *New York Times* zanosno povzdigoval Bowlesov roman:

"Knjiga ponese bralca v družbo s talentom prave zrelosti in pretanjenosti, za katerega sem se bal, da ga lahko odkrivamo le v delih uporniških francoskih pisateljev, kot so Jean Genet, Albert Camus in Jean-Paul Sartre. Z oklevajočo izjemo ene ali dveh knjig o vojni izpod peres vojakov - povratnikov je *The Sheltering Sky* edina knjiga ameriškega avtorja, za katero se zdi, da ima vpliv na sodobno zgodovino zahodnega sveta."

Bowles je že prvo leto prodal dvesto tisoč izvodov. Pri tridesetih je končno postal znan in spoštovan pisatelj. Po povratku v Tangier si je v skladu s svojim ekstravagantnim stilom kupil hiter športni avto, jaguarja. Njegova zvezda je le še močneje zasijala. Postal je tako znan, da je *Life* kasneje o njem objavil celo "zgodbo z naslovne strani", opremljeno s sanitarno lepimi fotografijami v predvidljivo eksotičnih kafejih in na razkošnih mediteranskih teresah z obveznimi minareti na diskretnem ozadju. Paul Bowles, pretanjeni kritik zahodne civilizacije, je sam postal svojevrstna institucija Zahoda.

Andrej Blatnik

Nebo nad puščavo: hrepenenje in hlad

Trem dekletom z gora je ime Utkā, Mimuna in Ajša. Šle so iskat srečo v M'Zab. Večina hribovskih deklet gre služiti denar v Alžir, Tunis ali sem, one pa so si nekaj želele bolj od vsega drugega. Hotele so piti čaj v Sahari.

V M'Zabu so vsi moški grdi. Dekleta plešejo po kavarnah Gardije, vendar so vselej žalostne; še zmeraj si želijo piti čaj v Sahari. Tako mine mnogo mesecev, in one so še zmeraj v M'Zabu, in zelo, zelo so žalostne, ker so vsi moški tako grdi. Zelo grdi so v tistih krajih, grdi kot prašiči. In ubogim dekletom ne dajejo dovolj denarja, da bi lahko šle in pile čaj v Sahari.

Nekega dne pride Targuj, velik je in čeden, na lepem mehariju; govori z Utko, Mimuno in Ajšo, pove jim o puščavi, v kateri živi, o svojem domačem kraju, in one poslušajo in njihove oči so velike. Potem reče: 'Plešite zame,' in one plešejo. Nato se ljubi z vsemi tremi, da srebrnik Utki, srebrnik Mimuni in srebrnik Ajši. Ob zori se spravi na meharija in odide proti jugu. Potem so zelo žalostne in M'Zab se jim zdi bolj grd kot kadar koli prej, in mislijo le na visokega Targuja, ki živi v Sahari.

Mine veliko mesecev, one pa še zmeraj ne morejo zaslužiti dovolj, da bi šle v Saharo. Srebrnike obdržijo, kajti vse tri so zaljubljene v Targuja. In vselej so žalostne. Nekega dne rečejo: "Tako bomo končale – vselej žalostne, ne da bi kdaj pile čaj v Sahari – zato moramo proč, pa čeprav brez denarja." In na kup zložijo ves svoj denar, celo tri srebrnike, in kupijo si čajnik in tri kozarce in pladenj in avtobusne

vozovnice do El Goléa. In tam jim ostane le še malo denarja in dajo ga trgovcu, ki pelje svojo karavano na jug, v Saharo. In trgovec jim dovoli, da grejo z njegovo karavano. In neke noči, ko se spušča sonce, stopijo do velikih peščenih sipin in si mislijo: 'Zdaj smo v Sahari; pripravile bomo čaj.' Posije luna in vsi moški spijo, vsi razen stražarja. Ta sedi pri kamelah in igra na svojo piščal.

Utka, Mimuna in Ajša se s svojim čajnikom in kozarci in pladnjem tiho oddaljijo od karavane. Poiskale bodo najvišjo sipino, da bodo lahko videle vso Saharo. Nato bodo skuhale čaj. Dolgo hodijo. Utka reče: 'Vidim visoko sipino,' in grejo do nje in splezajo na vrh. Nato reče Mimuna: 'Tam vidim sipino. Mnogo višja je in z nje se vidi vse do In Salaha.' Tako grejo tja in res je višja. A ko splezajo na vrh, reče Ajša: 'Glejta! Tamle je najvišja sipina. Z nje se vidi vse do Tamanraseta. Tam živi Targuj.' Sonce je vzšlo in hodile so naprej. Opoldne jim je bilo zelo vroče. Vendar so prišle do sipine in plezale so in plezale. Ko so prišle do vrha, so bile zelo utrujene in rekle so: 'Malo se spočijmo, potem pa bomo skuhale čaj.' A najprej so pripravile pladenj, čajnik in kozarce. Nato so se ulegle in zaspale.

Veliko dni pozneje je šla mimo druga karavana in nekdo je na vrhu najvišje sipine nekaj zagledal. In ko so šli pogledat tja gor, so našli Utko, Mimuno in Ajšo; še zmeraj so ležale enako kot tedaj, ko so zaspale. In vsi trije kozarci so bili polni peska. Tako so popile svoj čaj v Sahari.

Naj smo še tako strastni privrženci nacionalnih stereotipov, zlasti svojega lastnega, moramo vendarle priznati, da niti Slovenci ne premoremo tako učinkovito izraženega hrepenenjskega motiva in njegovih posledic, kot ga je v tej zgodbi, ki svojevrstno povzema ves roman, iz katerega je vzeta, namreč *Zavetje neba* (The Sheltering Sky, 1949), ubesedil Paul Bowles. In če bomo ugotavljali, da se mu je še najbolj približala kaka lepa Vida, si bomo skupaj z njenim zamorcem spet priklicali v spomin še Bowlesa, in sicer kot opisovalca erotičnih srečanj različnih ras.

Če za Paula Bowlesa, rojenega 30. decembra 1910 v New Yorku, še niste slišali, delite usodo velike večine svetovnih ljubiteljev književnosti, le da s kakimi desetimi leti zamude. Čeprav so poznavalci, pa

tudi nekateri 'navadni' bralci, še zlasti privrženci t. i. bitniške generacije, tega najuspešnejšega konstrukta ameriških literarnih periodizacij, Paula Bowlesa že desetletja imeli za enega najboljših predstavnikov ameriške in tudi svetovne nekonvencionalne književnosti, je v javno zavest prodril bolj ali manj šele – zgodba je v dobi prevlade medijskih kultur nekam znana – po uspehu filma, ki ga je leta 1990 po omenjenem romanu posnel Bernardo Bertolucci. (Naj opomnim, da so pri nas film prevajali prav pod naslovom *Čaj v Sahari*, kakor je poimenovan tudi prvi del knjige.) Roman, ki opisuje pot zakonskega para po Afriki, se zdi zasnovan predvsem na delu Bowlesove (in njegove žene, pisateljice Jane Bowles, s katero se je poročil leta 1938) življenjske zgodbe. Gre za svojevrsten razvojni, *Bildungsroman*; življenje glavnih likov namreč nekako stoji, osvobodjena sta denarnih skrbi, čeprav ne ravno premožna, in videti je, da sta prišla v Afriko bolj zapravljat čas kot iskat nenavadnih doživetij. Nato Porta, moža, zgrabi še kolera, in zatečeta se v oporišče tujske legije, Port navsezadnje umre, žena Kit pa pobegne v puščavo. Tam se vda mlademu trgovcu in ta jo sklene pridružiti svojemu harem, vendar slednjič Kit pobegne, v mestu pa jo prepoznajo kot belko in vrnejo v varno naročje Amerike. Sklepni del romana, ki Kitino zaznavo reducira na čutnost in njene stike s svetom na vdajanje tuareškemu ljubimcu, je kajpak razjaril feministične bralke, to pa je v večkulturni recepciji pripeljalo do smešnih protislovij: po eni strani je Bowles propagiral stike z drugimi rasami, celo tiste eksplicitno najtesnejše stike, po drugi pa je žensko psiho, ki jo simbolno zastopa Kit, po prepričanju ideoloških bralk bistveno reduciral v zaznavi sveta.

Zavetje neba je s koloritom Magreba ozaljšano delo, ki diskretno in netendenciozno, vendar nenehno postavlja uveljavljene moralne norme in socialne običaje Zahoda pod velik vprašaj. Podobno učinkujejo tudi druga Bowlesova dela, in ni jih malo: najprej omenimo romane *Let It Come Down* (1952), *The Spider's House* (1955), *Up Above the World* (1966), *Too Far From Home* (1991), avtobiografijo s pomenljivim naslovom *Without Stopping* (Brez postanka, 1972) in dnevnik *Two Years beside the Strait: Tangier Journal 1987-9* (1989), ki so v Združenih državah izšli pod naslovom *Days*.

Številne kratke zgodbe je Bowles priobčil v kakih desetih knjigah: *The Delicate Prey* (1950), *A Hundred Camels in the Courtyard* (1962), *The Time of Friendship* (1967), *Pages from Cold Point* (1968), *Things Gone and Things Still Here* (1977), *Midnight Mass* (1985), *Call at Corazón* (1988), iz katere prihaja zgodba *Oko, Unwelcome Worlds* (1988) in *A Thousand Days for Mokhtar* (1989); večina jih je zbranih v knjigah *Collected Stories 1939-1976* (1979), reprezentativen izbor Bowlesovih zgodb pa je Slovencem v knjigi *Novele* (1995) pripravil tudi prevajalec Tone Škrjanec. Bowles je izdal tudi štiri zbirke pesmi in nekaj knjig na meji med leposlovjem in drugimi žanri. Med njimi gre omeniti vsaj esejistično potopisno pisanje *Their Heads Are Green and Their Hands Are Blue* (1963), ki učinkovito združuje potopisne, zgodbarske in esejistične sestavine in obravnavana gradiva barva s prvoosebno skušnjo, kakor dokazuje tudi esej *Krst samote*.

Paul Bowles je tudi pomembno (v primerjavi z množico svojih pisateljskih sodrugov, ki so si ob naselitvi v okoljih tretjega sveta prislužili kritiko neomarksističnih kulturnih teoretikov, češ da eksploatirajo okolje, ki ni njihovo, to opozorilo ni nepomembno) pripomogel k uveljavitvi sodobne arabske književnosti v anglo-ameriškem svetu. Več del, med njimi spise Mohameda Choukrija, je tudi sam prevedel iz arabščine, skupaj z Mohamedom Mrabetom, ki je pripovedoval, Bowles pa zapisoval – to logično izhaja iz bogate tradicije ustne književnosti v Maroku – pa je objavil kakih deset knjig pripovedk iz Magreba.

Bowles nasploh kaže nemalo zanimanja za druge kulture in umetnostne prakse: bil je prvi, ki je prevedel Borgesa v angleščino, in sicer njegovo kratko zgodbo *Krožne ruševine*. Prevedel je tudi Sartrovo dramo *Zaprta vrata* in napisal veliko glasbe, scenske (ki so jo uporabljali med drugimi Orson Welles, Joseph Losey, Elia Kazan, Georges Balanchine in Merce Cunningham) in filmske, pa tudi opereto (natančneje *zarzuelo*) *The Wind Remains* po F. G. Lorci. Po izobrazbi je namreč skladatelj, šolal se je pri Aaronu Coplandu, to se njegovemu opusu tudi pozna; v njem prevladujejo klavirska glasba in vokalne skladbe (med drugim na besedila Lorce, Gertrude Stein in Jeana Cocteauja), preskusil pa se je tudi v t. i. konkretni glasbi, v njej je že leta 1968, ko to še ni bilo preveč popularno, maroška tolkala kombiniral z elektronskimi zvoki. (Dandanes, ko tovrstni *world beat* postaja ob-

vezujoč svetovni zvok, Bowles v intervjuju za mednarodno literarno revijo *Trafika* pripominja, da stapljanje različnih ljudskih glasb v enakem ritem oropa izvirno glasbo vsake enkratnosti.) Več njegovih del je mogoče najti na nosilcih zvoka, tudi v nekaterih antoloških izdajah ameriške t. i. sodobne glasbe. Zvočne pokrajine, ki jih je okrog Bowlesovega branja odlomkov iz lastnega dela zgradil znani zvočni čarodej in sam občudovalec kulturne zapuščine Maroka Bill Laswell, pa so izšle tudi na cedeju, naslovljenem (enako kot ob tej priložnosti natisnjeni spis o puščavi) *Baptism of Solitude*.

Bowlesova navezava na svet Magreba je, bi lahko rekli, eksistenčno utemeljena in očaranost s severozahodnim afriškim duhovnim podnebjem je stalnica njegove biografije. Skupaj s Coplandom je leta 1931 prvič obiskal Tanger v Maroku in tam ostal več mesecev. Z ženo Jane (z njo katero se je spoznal v kadihni marihuane v njujorškem Harlemu) sta se po vojni naselila v Tangerju in tam Bowles v neuglednem blokovskem naselju živi še danes. (Leta 1988 se je po petinštirideseturnem obisku Pariza zaradi nastopa na popularni oddaji *Apostrophes* odločil, da Tangerja ne bo več nikoli zapustil. Ko so ga nedavno po več desetletjih zvabili v New York, je bil to za družabne kroniste tega bojda najživahnejšega mesta na svetu velik dogodek, vendar so lahko poročali le o tem, da Bowles ne zapušča svoje hotelske sobe.)

V Tanger so radi hodili premnogi Američani, tudi Gore Vidal, Truman Capote, Allen Ginsberg, William S. Burroughs, tako rekoč vsi 'divji fantje' ameriške književnosti, če lahko parafraziram naslov enega Burroughsovih romanov. O teh časih je vsakdo izmed njih ustvaril svoje lastne mite, prepredene s podiranjem seksualnih tabujev in uživanjem raznovrstnih narkotikov. Še najmanj je k temu mitologiziranju prispeval Bowles, saj je tabuje dovolj podiral že v literaturi in mu ni bilo treba eksplicitno opozarjati na svojo drugačnost, čeprav je nesramežljivo priznaval vpliv narkotikov na svoje življenje in pisanje.

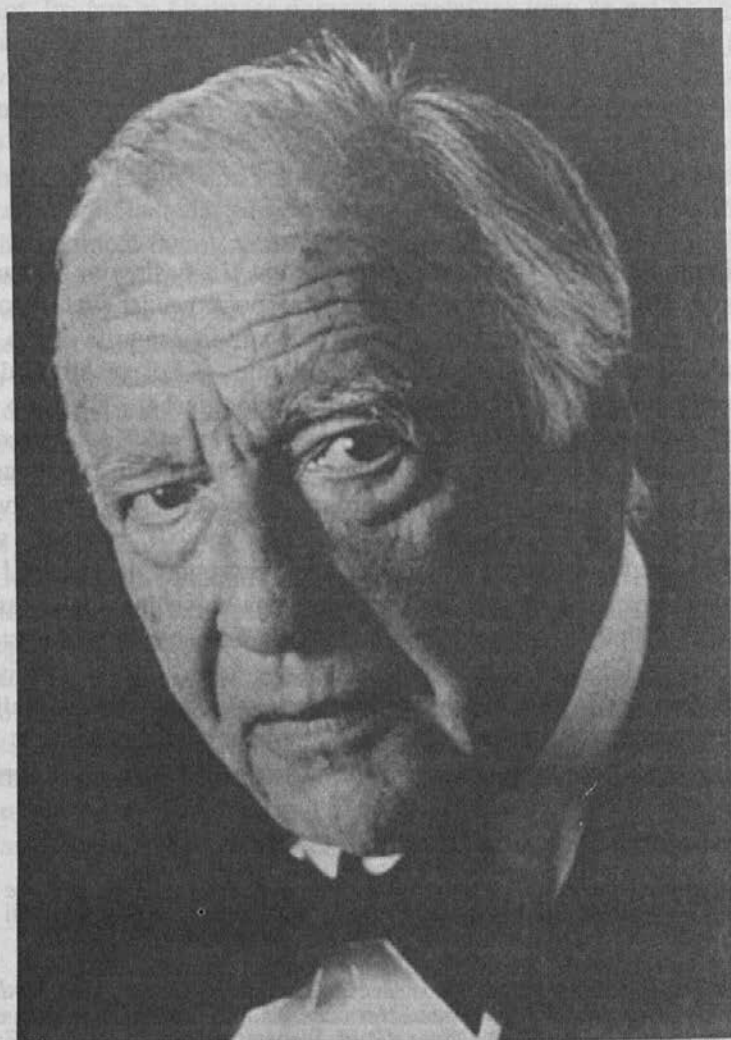
Prav motiv drugačnosti, ki ga slikovito povzema začetek spisa *Samotni krst*, je morda poglobitveno predivo Bowlesovega dela. V eni razsežnosti se kaže ob stikih z Arabci (in v nekaterih kratkih zgodbah s Hispanoameričani in Azijci) kot posebjeno, že kar grozečo drugačnostjo in 'drugostjo'. (Nekateri bralci Žižkovega in Močnikovega zbornika *Memento umori* se nemara spomnijo, da je Ronald Knox v svojem

znanem seznamu pravil za dobro kriminalko kot zadnje med njimi zastavil navidezno absurden pogoj, da v zgodbi ne smejo nastopati Kitajci. Razlog gre nemara iskati v tem, da Kitajci, pri Bowlesu pa Arabci, zahodnemu bralcu utelešajo veliko in strašljivo Drugo, ki deluje po drugačnih, Evropejcem nerazumljivih zakonitostih in kjer evropska racionalizacija odpove. Morda tudi zato glavni lik *Zavetja neba*, Port Moresby, nosi enako ime kot glavno mesto Papue Nove Gvineje, te v domišljiji pustolovcev ene zadnjih še ne čisto raziskanih pokrajin našega planeta.) Druga razsežnost drugačnosti se kaže ob ekskomuniciranosti likov, ki ne razumejo bivanjskih običajev, v katerih so se hočeš nočeš znašli (tako žrtvi iz knjige *Oko* nemara niti najmanj ni jasno, zakaj umira), in se zato zatekajo v zavetje namišljenih, shematičnih povezav in sorodnosti ter eksistencialni hlad, ki iz tega izhaja. Značilno je, da v *Zavetju neba* Moresbyja ob svojih težavah kljub vsemu preziru do Zahoda vselej najprej iščeta pomoč pri francoskih kolonizatorjih in da Kit mlademu Arabcu, ki ji je pomagal in ji našel prevoz, ko njen mož oboli za tifusom, navsezadnje brez zahvale pobegne; enako značilno je to, da jima težave nakopljejo prav drugi belci, recimo tisti, ki Portu ukrade denar in potni list.

Enako stalen motiv Bowlesovega pisanja je hrepenenje, v zgoščeni obliki povzeto v uvodni vložni zgodbi: to ni hrepenenje po nečem natanko določljivem, po kateri od možnosti iz repertoarja 'velikih zgodb', temveč hrepenenje, ki si za svoj objekt izbere neznamen vsakdanji ritual, recimo pitje čaja. V teh potezah je Bowlesovo delo nenavadno blizu nekaterim zelo cenjenim sodobnim evropskim romanom: v Nooteboomovih *Ritualih* hrepenenje po čajni posodi nemara prek svojega podaljška, namreč čajnega rituala, ne le simbolizira, temveč kar podeljuje smisel bivanju. (Tudi o slovenskih romanih zadnjih let bi bilo mogoče v tem kontekstu, če bi utegnili, spregovoriti marsikaj.) Bowlesovih likov namreč ne morejo napajati vizije idealov (recimo ideala ljubezni ali naravne prvobitnosti), kajti bližanje tovrstnim idealom bi zahtevalo precej več dejavne vloge, kot so je zmožni in voljni. Bowlesovi liki so praviloma opazovalci, opazovalci vsega, tudi svojega lastnega bega in beganja, tudi svoje lastne izgube razuma ali smrti.

Ob teh potezah so Bowlesovemu opusu skupni tudi preprostost pripovedovanja, ki ponekod učinkuje že kar kot naivno, avtorsko nereflektirano spisje, in mirni, kar lirični opisi tudi najbrutalnejših prizorov, kakršen je na primer znameniti opis kastracije dečka v zgodbi *Kočljivi plen*. Tudi to je nemara (če pustimo ob strani v uvodu omenjeno Bertoluccijevo podporo) pripomoglo k Bowlesovemu uspehu v zadnjih letih; duh časa se je nagnil v smer, po kateri je Bowles hodil že dolgo. Že kar trendovsko večkulturno radovednost, ki ji gredo Bowlesova eksotična prizorišča in nedoumljivi rituali močno na roko, je zagotovo mogoče šteti zraven, pri Bowlesu pa se podoba daljnih duhovnih in geografskih svetov prežema še s skepsjo do civilizacije, ki vodi k potrebi po novodobni prenovi. Paul Bowles je dandanes marsikateremu bralcu zanimiv nemara prav zato, ker (če se izrazimo z utečenim simbolnim poimenovanjem, ki ni neposredno naslonjeno na geografijo) izkušnjo Vzhoda ubeseduje z zahodno dikcijo, dostopno dobesedno vsakomur. To pa je v časih, ko vse več ljudi išče čim cenejšo vozovnico za vstop v neznano, pravzaprav že veliko.

GADAMER



Samo Kutoš

Uvod v Gadamerjevo filozofsko hermenevtiko

Nietzsche v 373. fragmentu *Vesele znanosti* z naslovom "Znanost kot predsodek" obravnava mehanicistično pojmovanje sveta, po katerem je resnično le to, kar se da izračunati in izmeriti. Tako pojmovanje Nietzsche zavrne kot plitko in neumno – kot nasprotni dokaz pa navaja prav umetniško izkustvo, izkustvo glasbe: "Bistveno mehanični svet bi vendar bil *bistveno nesmiselni svet!* Ko bi vrednost glasbe ocenjevali po tem, koliko lahko v njej štejejo, izračunamo, izražamo v formulah – kako absurdno bi bilo takšno 'znanstveno' ocenjevanje glasbe! Kaj bi v njej sploh še pojmovali, razumeli, spoznali! Nič, prav nič od tega, kar je v njej bistveno 'glasbenega'! ..."1 Prav to spoznanje je izhodišče Gadamerjevega največjega dela *Resnica in metoda* (1960)²: izpostavitve umetniškega izkustva kot izkustva, ki je povsem različno od znanstvenega izkustva, ki ga je torej nesmiselno speljati nanj (da bi na primer izkustvo kake skladbe speljali na spremembe frekvenc tresenja zraka ali spremembe napetosti v nevronih), ampak ima povsem *svoj način biti* in je zato enakovredno

¹ Friedrich Nietzsche: *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. Kritische Studienausgabe herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Mortinari. Dtv, de Gruyter, München 1988, str. 626.

² Citiram po drugi izdaji: Hans Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 2. Auflage durch einen Nachtrag erweitert. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1965. Zaradi pogostosti so citati navedeni le s številko strani v oklepaju brez drugih oznak.

znanstvenemu izkustvu. V nadaljevanju bom obravnaval le nekatere najpomembnejše teme iz tega zelo obsežnega dela.¹

Za Gadamerjevo pojmovanje biti umetniškega dela je ključna ugotovitev, da (kakršno koli) umetniško delo je le v naši soudeleženiosti v njem. Pri tem si Gadamer pomaga z metaforo *igre*: če naj bo igra res prava, morajo namreč igralci ukiniti "objektivno distanco" ("*Saj je vse samo igra!*") do igre in se ji povsem prepustiti. Tisti, ki skuša ukiniti to prepustitev, "kvari igro". Bistvo igre ni v sklopu pravil, ampak je igra zares igra šele v igranju, torej v udeležbi igralcev v njej. Podobno je z umetniškim delom: tudi umetniško delo je le v svoji *predstavitvi* (*Darstellung*: Gadamer tu igra z dvopomenskostjo besede igra (*Spiel*), ki lahko pomeni tako igro nasploh kot gledališko igro (*Schauspiel*) – ta pa je, le ko je pred-stavljena, tj. ko se "igra predstava"). Igra le *uporablja* igralce za svojo predstavitev: igra ni igra zaradi igralcev, ampak narobe, igralci *so* igralci šele v igri. In zakaj se mi (pod "mi" je treba pri gledališki igri, seveda v različnih "vlogah", razumeti tako igralce na odru kot gledalce v parterju) udeležujemo igre? Gadamerjev odgovor je soroden Heideggrovemu iz *Izvira umetniškega dela*: zaradi "radosti spoznanja" (107); kar nas najbolj privlači pri umetniškem delu, je to, "koliko je umetniško delo resnično, tj. koliko v njem nekaj in same sebe spoznamo ter prepoznamo". (109)

Ker pa je bit umetniškega dela v takšni ali drugačni predstavitvi, ga nikoli ne moremo povsem ločiti od "kontingentnosti" prehodnih pogojev [Zugangsbedingungen], v katerih se kaže; kjer pa nastane taka izolacija, je ta posledica abstrahiranja, ki reducira pravo bit dela. Delo samo sodi v svet, v katerem se prikazuje. Gledališka igra je tam, kjer se prikazuje, pa tudi glasba mora zveneti [...] Igranja gledališke igre ne smemo razumeti kot zadovoljevanja potrebe za igranjem, temveč kot vstop v obstoj [Ins-Dasein-Treten] umetniškega dela." (111) Zato Gadamer govori o *estetskem nerazlikovanju* med "delom samim" in

¹ Opozoril bi na večje "luknje" v tem prikazu: najprej prvo in drugo poglavje prvega odseka prvega dela, ki uvajata v problem in obravnavata pomen humanistične tradicije za znanosti duha (*Geisteswissenschaften*); Gadamerjeva kritika Kantove subjektivacije estetike; in obsežni prvi odsek drugega dela, ki vsebuje pregled razvoja hermenevtike.

"uprizoritvijo" dela. Šele v vzajemni igri med predlogo in njenim "izvajalcem" v najširšem pomenu besede (to pa je tudi poslušalec, bralec, gledalec ...) umetniško delo je: pesmi, zbrane v antologiji, ki krasi kako knjižno polico, slike, pripravljene za dražbo, skladbe, ki jih nihče več ne posluša, so v najboljšem primeru "predloge": šele v dogajanju predstavitve so, kar so. Gadamer zanika, da se v vsaki predstavitvi, v vsaki izvedbi izraža "subjektivno razumevanje" umetniškega dela posameznega izvajalca, ampak se v njej uresničujejo *lastne možnosti biti* dela (112). Ker pa umetniško delo določajo "kontingentne" okoliščine vsakokratnega dojetanja, lahko tudi vsaka interpretacija (branje, prikazovanje, izvajanje) kot *končna* razkrije le omejeno količino lastnih možnosti dela. Vemo pa, da v umetnostni teoriji in kritiki govorimo o "pravilnem razumevanju" in "pravilnem izvajanju" kakega dela. Prav ta težnja po "pravilnem prikazovanju" je potrditev teze, da sta delo in njegova predstavitev nerazdružljiva: do razdružitve (do *estetskega razlikovanja*) pride šele takrat, ko taka predstavitev ne "uspe", ko "posredovanje" umetniškega dela v predstavitvi ni *totalno*: "Totalno posredovanje pomeni, da to, kar posreduje, samo sebe ukinja [aufhebt] kot posrednika. S tem hočemo reči to, da se reprodukcija (pri gledališki igri in glasbi, pa tudi pri branju epskih in lirskih del) kot taka ne tematizira, temveč se skozi njo in v njej prikazuje delo." (114) Izvedba, ki se nam ne zdi "pravilna", se nam zdi "prisiljena", kot da "ne ustreza" delu: v takem primeru se torej zavemo prav samega *posredovanja kot takega* – umetniško delo ni prišlo do svojega prikazovanja (v heidegrovskem pomenu *phainomenon*), do svoje biti.

Ker umetniška dela so le v vsakokratni izvedbi, nikoli *povsem* ne pripadajo nekemu preteklemu svetu, ampak so del naše vsakdanjosti, so "hkratna z vsako vsakdanjostjo". (115) Umetniškega dela zato *ni nikoli mogoče iztrgati* iz vsakokratne zgodovinsko določene interpretacije, da bi dosegli golo in pravo "bistvo dela", ampak je umetniško delo, ki je le v prikazovanju in kot prikazovanje, vedno že v vsakokratni zgodovinski situaciji. Zato je estetskost vedno zgodovinsko določena. Umetniško delo ostane tudi v še tako napačni interpretaciji še vedno ono samo: napačnosti neke interpretacije se zavemo namreč prav zato, ker vsak prikaz "mislimo in presojava kot prikaz samega dela", vsako

prikazovanje ima "naravo ponavljanja istega" in vsako je enako izvorno kot samo delo (116).

To Gadamer prikaže ob primeru obreda: obred je sicer vedno enak (vedno ga uravnava enaka pravila), vendar je hkrati vsako leto postavljen v različen zgodovinski kontekst, vedno je nekaj drugega "hkratnega z njim". Bistvo obreda je v tem, da se *redno ponavlja*; to predvsem pomeni, da mora vsako leto znova biti *tu med nami*. Še več, tudi mi smo na primer gledalci gledališke predstave, le kolikor smo *tu*, tj. tu, kjer poteka predstava. A ta biti-tu pomeni ne le golo (bolj ali manj zdolgočaseno) navzočnost, ampak pomeni *biti-zunaj-sebe pri delu* (119). Torej: ne gre le za golo "teoretično"¹ motrenje dela, ampak gre za naše sodelovanje pri njegovem prikazovanju, to sodelovanje pa je naše biti tu kot naše biti-zunaj-sebe-pri-delu. To sodelovanje ne nastane samo po sebi, ampak je to *zahteva*, ki nam jo postavlja delo: zahteva namreč, da do dela zavzamemo tako razmerje, da to delo postane del naše "sedanjosti", kar predvsem pomeni, da ga "organsko" vključimo v naše bitje in žitje in ga ne opazujemo s kakega "brezinteresnega" (zgodovinopisnega, radovednostnega) vidika. (Mimogrede: prav zato, ker je za umetniško izkustvo bistvena prav *zahteva* po prepustitvi delu, je umetniško izkustvo inherentno *etične* narave.) Na koncu tega poglavja Gadamer poudarja, da slediti tej zahtevi pomeni prav to, da iz svojega vsakdanjega sveta vstopimo v svet dela – a hkrati s tem se nam prek sveta dela prikaže naš lastni svet (122). O tem bomo še govorili.

Na podlagi te obče opredelitve bistva umetniškega izkustva Gadamer zdaj preide na posamezna umetniška dela. Za *sliko* je v nasprotju s fotografijo, ki se izčrpa v golem odslikavanju, tj., čim bolj zvesti

¹ Ob tem Gadamer opozori na izvor besede *theoria*, ki nikakor ne pomeni nekega hladnega, objektivnega, znanstvenega opazovanja s kritične distance, ampak nasprotno, pomeni prav *sodelovanje*. *Theoroi* so v stari Grčiji namreč bili tisti odposlanci, ki so sodelovali v kakem "slavnostnem poslanstvu". Sodelavci nekega slavnostnega poslanstva nimajo nobene druge kvalifikacije in funkcije razen te, da so tu [dabei zu sein]. *Theoros* je torej opazovalec v pravem pomenu besede, torej tisti, ki sodeluje v slavnostnem aktu s svojim biti-tu in s tem dobiva svojo sakralnopravno značilnost, namreč svojo nedotakljivost." (118)

reprodukciji tega, kar je fotografirano, bistveno to, *kako* prikaže predlogo. "Njena bit kot prikazovanje je torej prav to, po čemer se razlikuje od prikazanega v nasprotju z golo odslikavo ... Taka slika [Bild] ni odslikava [Abbild], ker se v njej prikaže nekaj, kar brez nje ne bi bilo tako prikazano. Slika nekaj pove o praliku [Urbild: prasliki]." (133) Slika nam torej pove nekaj o praliku, česar brez slike ne bi mogli videti – česar brez slike *sploh ne bi bilo*: v samem praliku se zgodi "*porast biti [Zuwachs an Sein]*". (Ibid.) Bistvo slike Gadamer zato poimenuje s "sakralnopравnim" pojmom *reprezentacija*: religiozna slika (na primer ikona) nam omogoča komunikacijo *s samim božanstvom* – božanstvo je prav v ikoni. To je pomen besede *reprezentacija*: pralik šele prek slike in v njej postane pralik, saj pralik je le kot svoje samo-prikazovanje v sliki. "Slika je dogajanje [Vorgang] biti – v njej bit postane smiselno-viden pojav [sinvoll-sichtbare Erscheinung]." (137)

Arhitektura dobi zaradi svoje dvojne narave pri Gadamerju *bistveno* vlogo. Neka stavba mora namreč rabeti svojemu namenu, to pa je, da rabi življenjskim potrebam prebivanja tistih, ki v njej živijo; enako izvorno pa jo določa njeno "mesto", tj. to, da se mora vključiti v že dane naravne in gradbene okoliščine (teren, druge že postavljene hiše, promet). Arhitektura je že po svojem bistvu "prisiljena", da se mora vključevati v življenjski kontekst. Če pa ustreže temu dvojnemu namenu, hkrati izpolni tudi svojo nalogo, to je oblikovanje prostora: v arhitekturnemu objektu najdejo svoje mesto in svoj prostor vsa druga umetniška dela. Zato je bistvo arhitekture *dekorativnost*: "Bistvo dekoracije je prav to, da doseže dvojno posredovanje, da namreč nase pritegne pozornost opazovalca, da zadovolji njegov okus, hkrati pa ga napoti mimo sebe v večjo celoto življenjskega konteksta [Ganze des Lebenszusammenhanges], ki jo spremlja [begleitet]." (150) Dekorativnost je prav dvoobrazno bistvo arhitekture kot "estetske" in "uporabne": za Gadamerja je posebej dragocen drugi element, element "življenjskega konteksta" (*Lebenszusammenhang*). S tem je rehabilitiran tudi *ornament*: funkcija ornamenta je podobno kot funkcija arhitekture to, da po navadi nase ne privablja osrednje pozornosti, ampak ima samo "spremljajočo" naravo. Seveda s tem ni povsem nepomembna, ampak mora imeti "poživljajoč učinek" (151), da torej ni monotona, ampak le v *določeni meri* nase privablja pozornost. Gadamer zavrača

razlikovanje med tem, kar je v umetniškem delu njegovo "bistvo", in tem, kar je le njegov "okras", ornament: tudi ornament sodi k samoprikazovanju umetniškega dela, on je to, kar je, le če je v *odnosu* s celoto prikazovanja umetniškega dela.

Književnost je mejni primer umetnosti – pri njej namreč ni nekega zunanjega prikazovanja oziroma je le *branje* kot "notranje" prikazovanje. Umetniško delo je le v branju. A književnost ima poseben pomen prav zato, ker je *zapisana*. Književno delo kot vsako drugo umetniško delo (na primer van Goghova slika ali grški tempelj) sodi v zgodovinski svet – a prav prek zapisa nam lahko književno delo nekaj *pove* (v precej dobesednem smislu) o tem svetu. Šele prek črkovnega zapisa se nam namreč najbolj čisto izpričuje *Zeitgeist*.

Nič drugega ni toliko čisti znak duha [reine Geistesspur] kot črka, a tudi nič drugega ni toliko navezano na razumevajoči duh kot črka. V dešifriranju in razlaganju črke se zgodi čudež: preobrazba nečesa tujega in mrtvega v brezpogojno hkratnost in pristnost [schlechthiniges Zugleichsein und Vertrautsein]. Nobeno drugo izročilo, ki prihaja do nas iz preteklosti, se ne more meriti z njo. Preostanke preteklega življenja, ostanke stavb, orodij, vsebino grobnic je načel zob časa, ki je divjal nad njimi – pisno izročilo, takoj ko je dešifrirano in prebrano, pa je tako čisti duh, da nas nagovarja kot pričujočno. (156)

Ta slavospev črki je povsem v skladu s hermenevtično tradicijo, ki je zgodovinsko najprej bila umetnost razlaganja starih in nerazumljivih besedil, pri Gadamerju pa dobi pomen *splošne teorije razumevanja*.

Gadamer trdi, da se mora tudi vsako umetniško delo razumeti tako kot *tekst*: da ga moramo torej vedno razumeti kot pričo svojega zgodovinskega sveta, vendar vedno, kot bomo videli, v interakciji z našim zgodovinskim svetom – to pa je prav bistvo *hermenevtičnega razumevanja umetniškega dela*: "*Estetika se mora raztopiti [aufgehen] v hermenevtiki*." (157) Hermenevtika je podobno kot bog Hermes posrednik med našim zgodovinskim svetom in svetom, iz katerega izhaja umetniško delo. Zato se v obsežnem drugem delu *Resnice in metode* Gadamer loti obširne zgodovine hermenevtike, ki je tu ne moremo podrobneje obdelati. Pomembno je predvsem to, da ima pri Gadamerju osrednji pomen Heideggrov *hermenevtični krog*. Pri Heideggro se je

nanašal "zgolj" na naše razumevanje biti, Gadamer pa ga razširi na naše celotno razumevanje, na primer razumevanje nekega teksta. Da bi pravilno razumeli, moramo po eni strani odstraniti vse predsodke in se osvoboditi omejujočih miselnih navad, po drugi strani pa to ni le začetna gesta, ampak jo mora hermenevt (interpret) nenehno izvajati: "Kdor hoče razumeti kakšen tekst, nenehno dopolnjuje zasnutek [vollzieht immer einen Entwerfen]. On si predzasnuje [wirft ... voraus] smisel celote, da se mu v tekstu sploh pokaže prvi smisel. Ta prvi smisel pa se spet pokaže samo zato, ker ta tekst beremo z gotovim pričakovanjem določenega smisla. V izdelavi [Ausarbeiten] takega predzasnutka [Vorentwurfs], ki ga seveda nenehno popravljamo s tem, kar se odkriva pri nadaljnjem prodiranju v smisel, v tem je vsebina razumevanja tega, kar je tu [was dasteht]." (251) Razumevanje torej nenehno poteka v obliki kroga – od začetnih pred-mnenj, s katerimi začnemo in ki se nato potrdijo ali ne potrdijo ob stvari sami; na podlagi takega spoznanja spremenimo svoje pričakovanje smisla in na podlagi tako spremenjenega zasnutka prodiramo dalje. Razumevanje je tako vedno potrjevanje ali zavračanje naših predsodkov (*Vorurteile*) ob stvari sami. Seveda se zdaj postavlja (že Heideggrovo) vprašanje, kako *pravilno vstopiti* v hermenevtični krog.

Po Gadamerju za pravilno razumevanje ni bistveno to, da se najprej odrečemo *vsem* svojim predmnenjem, ker je to nemogoče, ampak je dovolj, da smo *odprti* za mnenje, ki ga izraža tekst; v tej odprtosti postavljamo svoje mišljenje (svoje predmnenje) v odnos z drugim mišljenjem. Interpret mora biti od vsega začetka pripravljen na *različnost* tega, kar je v tekstu, od tega, kar sam misli. Skratka, ne gre za to, da bi dosegli nemogočo "objektivnost" in "nevtralnost" kot nekakšno popolno osvoboditev iz svojih lastnih pred-sodkov, ampak je dovolj le to, da smo odprti za različnost teksta in da se *obenem zavedamo svojih lastnih pred-sodkov in pred-mnenj*. Gadamer nikakor ne napoveduje "totalne vojne" proti predsodkom, češ da je vsak predsodek *a priori* slab. Avtomatično zavračanje vsakega pred-sodka kot pred-sodbe (*Vor-Urteil*), kot "sodbe, do katere pridemo pred dokončno raziskavo vseh momentov, ki določajo stvar samo" (255), je po Gadamerju spet le predsodek, namreč predsodek *razsvetljenstva*. Ta namreč temelji na radikalni prekinitvi s tradicijo. V nasprotju z

razsvetlensko predpostavko smo pravkar ugotovili, da um ni povsem sam svoj gospodar, ampak vedno že "starta" z zgodovinskimi danostmi: "Precej preden v vzratnem ozaveščenju [Rückbesinnung] razumemo sami sebe, se razumemo na samoumeven način v družini, družbi in državi, v katerih živimo. Fokus subjektivitete je ukrivljeno ogledalo. Samorazumevanje [Selbstbesinnung] individuuma je plamen [Flackern] v zaprtem električnem krogu zgodovinskega življenja. Zato so predsodki [Vorurteile] posameznika dosti bolj od njegovih sodb [Urteile] zgodovinska resnica njegove biti." (261) Seveda je treba poudariti, da Gadamer nikakor ni nekakšen "apologet" nam prenesenega zgodovinskega sveta, v katerem živimo in kateremu bi se morali prepustiti, ampak ga moramo pre-misliti; to pa predvsem pomeni nasprotje tako radikalnemu zavračanju kot radikalni pritrditvi. Hermenevtična naloga je zato predvsem "konkretno postavljanje vprašanj" (253).

V skladu z rehabilitacijo predsodkov je rehabilitirana najprej avtoriteta, ki je bila tarča nenehnih napadov razsvetljenstva: če pripoznam avtoriteto, to pomeni, da priznam, da me nekdo drug duhovno presega. Zato je pripoznanje avtoritete nekaj, kar nam ni nikoli "dano", temveč nekaj, do česar se dokopljemo z razmislekom in je torej prav tako akt "svobode in razuma" (266). Podobno velja tudi za tradicijo: tudi njo svobodno prevzemamo z ohranjanjem: to ohranjanje pa je spet akt uma, pri katerem se mi prepoznamo v tradiciji: s tem je tudi povezano, da ni nikoli neke ostre diskontinuitete med "sedanjostjo" in tradicijo: "Nasprotno, mi smo vedno v izročilu, to biti-v[-izročilu: Darinstehen] pa ni nikakršno popredmeteno razmerje, kakor da bi bilo to, kar izročilo pomeni, dojeto kot nekaj drugega, kot nekaj tujega – ta biti-v[-izročilu] je vedno osebno, vzor in odbijanje, nekakšno samoprepoznavanje, v katerem naša poznejša zgodovinska sodba ne vidi več spoznanja, temveč najbolj nepristransko predružačenje izročila." (266) Tradicija je vidna tudi v naravoslovnih znanostih, na primer v tem, da se zaradi nje daje prednost posameznim smerem raziskovanja. Še dosti bolj je tradicija vidna v znanostih duha (*Geisteswissenschaften*), za katere je značilno to, da njihova spoznanja zelo redko povsem zastarijo: če na primer beremo neko staro zgodovinsko delo, ki je morda, "objektivno gledano", že zastarelo, nam je še vedno zanimivo zaradi aspekta, ki ga izpostavlja: "Mi privzamemo, da se ti različni aspekti ne

zgolj izgubijo v kontinuiteti napredka raziskovanja, ampak da so vzajemno izključujoči se pogoji, ki stojijo vsak zase in izmed katerih se vsak posebej udejanji samo v nas samih. To, kar izpolnjuje našo zgodovinsko zavest, je vedno večglasnost napevov, v katerih odzvanja preteklost." (268) Tudi moderno zgodovinopisno raziskovanje ni samo raziskovanje, temveč tudi posredovanje izročila. To izhaja že iz samega bistva "predmeta raziskovanja" duhoslovnih znanosti: predmet raziskovanja naravoslovnih znanosti je (ali naj bi vsaj bil) vedno enak (torej nekakšna "objektivna realnost" pred nami), pri znanostih duha pa je "raziskovalni interes tisti, ki se obrne k izročilu, še prav posebej pa ga motivirajo vsakokratna sedanjost in njeni interesi. Šele z motivacijo postavljanja vprašanj se sploh konstituirata predmet in tema raziskovanja." (269) Se pravi: šele motivacija raziskovalca je tista, ki v znanosti duha *ustvarja predmet in temo raziskovanja*: to motivacijo pa spet določa *izročilo*, ki je dano vsakokratnemu raziskovalcu iz njegovega zgodovinskega sveta.

Za primer vzajemnega učinkovanja sedanjosti in izročila Gadamer vzame tista umetniška dela, ki veljajo za klasična in torej za "večna": večna so namreč zato, ker lahko vsaki novi dobi oziroma vsakemu novemu zgodovinskemu svetu povedo nekaj novega. Še več: vsaka nova doba bo delo spoznala za "klasično" (ga vzela "za svoje") zato, ker v njem ne vidi relikta ali kuriozuma iz preteklosti, ampak ima ob njem vsaka doba občutek, da nagovarja *prav njo* (274). Gadamer sklene, da je tako razmerje med preteklostjo-izročilom in sedanjostjo bistvo vsakega razumevanja: "*Razumevanja samega ne smemo misliti toliko kot delovanja subjektivitete, temveč kot prodor v dogajanje izročila*" (274-5), izročilo pa se dogaja prav v vzajemnem posredovanju med preteklostjo in sedanjostjo.

Zdaj se Gadamer vpraša, kaj sploh pomeni to, da razumemo tekst, ki ga je napisal nekdo drug. Gadamer zavrne (Schleiermacherjevo) tezo, da to pomeni, da se moramo postaviti povsem "v kožo drugega" in misliti "tako kot on"; mi se moramo "zgolj" postaviti v perspektivo, iz katere je drugi prišel do svojega mnenja. To predvsem pomeni, da hočemo njegovemu mnenju dati *polno veljavo* – to vključuje tudi to, da moramo njegove argumente celo okrečiti, če jih je sam izrazil prešibko (276). Vsako razumevanje je *sporazumevanje* (*Einverständnis*) o stvari

(bodisi z drugim človekom, s tekstom ali z izročilom). Gadamer zdaj zapiše svojo nemara osrednjo tezo, da je namreč krožno gibanje med tekstom in interpretom *trajno*, da torej ne more nikoli biti "popolnega razumevanja" teksta, ampak je vsako razumevanje *vedno* določeno z nekim predrazumevanjem. Zato je hermenevtični krog razumevanja neko gibanje, namreč "*uglaševanje*" (*Ineinanderspiel*) gibanja izročila in interpretata. Smisel, ki ga anticipiramo v delu in do katerega skušamo prodreti, je namreč zmeraj že določen z izročilom, ki smo mu izročeni in na katero se lahko le vračamo s spoznavanjem novih in novih plasti dela. Iz izročila dobimo neko predpostavko (pedsodek), namreč "*zamisel popolnosti*" ("*Vorgriff der Vollkommenheit*"), ki ima dva aspekta: prvega, bolj "formalnega", predpostavko, da *ima tekst sploh kakšen enoten smisel*, in drugega, da vsebuje tekst *resnico*, da nam lahko da resnico o stvari, ki jo mi nekako "slutimo". Če nam take predrazumljene resnice ne uspe najti, tekst zdaj razumemo kot mnenje nekoga drugega. Skratka: prvotni pomen razumevanja je *predrazumevanje* v smislu, da moramo najprej "vedeti", kaj je stvar (*Sache*), o kateri govori tekst, in jo nekako vključiti v to, kar mi predpostavljammo za resnično o tej stvari, da bi sploh lahko imeli dostop do teksta: šele ko je razjasnjeno, kaj je "stvar" teksta, lahko iz njega izluščimo mnenje avtorja, če se to radikalno razlikuje od našega pred-mnenja – to pred-mnenje pa je *določeno prav s tradicijo*. Razumevanje je torej razpeto v krog med "stvarjo samo" in izročilom, ki določa, kaj sploh je *za nas* ta "stvar sama": "Vloga [Stellung] med tujostjo in zaupanjem, ki ga za nas zavzema izročilo, je tisti Vmes [das Zwischen] med oddaljeno, zgodovinsko mišljeno predmetnostjo in pripadanjem neki tradiciji. *Resnično mesto hermenevtike je v tem Vmes.*" (279) Hermenevtika ima "posredovalno vlogo" med stvarjo samo in z izročilom *vnaprej* danimi pogoji razumevanja (predrazumevanje in predmnenje). Iz tega izhaja, da je za razumevanje bistvena prav njegova *časovna narava*: vsaka doba v tekstu razume nekaj drugega, v skladu z izročeni pred-mnenji in predrazumevanji. Za Gadamerja to ni hiba, ampak nekaj pozitivnega: *pravo* razumevanje je vedno *drugačno* razumevanje. Zato Gadamer zanika, da se moramo za pravilno razumevanje teksta povsem prenesti v "duha dobe", iz katere izhaja tekst, in zabrisati časovno raz-

liko; nasprotno, ta časovna razlika *kot razlika* med dobami je nekaj pozitivnega.

A to ne pomeni, da hermenevtika zabrede v popoln relativizem, kar zadeva smisel teksta. Čeprav je sicer res, da je iskanje smisla teksta (že "po definiciji") neskončen proces, ta proces ni povsem poljuben: *kritično vprašanje* hermenevtike je namreč prav "razlikovanje med resničnimi predsodki, s katerimi razumemo, in napačnimi predsodki, zaradi katerih napačno razumemo". (282)¹ V ta namen je treba naše predsodke "aktivirati", jih "provocirati", da bi prišli na dan – da torej ne ostanejo "nezavedna" sila, ki od zadaj obvladuje naše razumevanje, ampak se pokažejo *kot taki*, da sploh lahko postanejo vprašljivi. "Bistvo vprašanja sta odkrivanje in odkritost [Offenlegen und Offenhalten] možnosti." (283) Ne gre torej za izključujočo alternativo, da bi predsodke povsem zavrgli ali povsem sprejeli: bistvo zgodovinske zavesti je to, da najprej spozna svojo zgodovinsko določenost, da bi nato v svojem "objektu raziskovanja", na primer tekstu ali izročilu, našla predvsem *drugost same sebe*, s tem pa tudi *drugo samo*. Zgodovina raziskovanja učinkov-vplivov (*Wirkungen*), učinkovna zgodovina (*Wirkungsgeschichte*), je torej hkrati učinkujoča: "Kadar koli skušamo z zgodovinske distance, ki v celoti določa našo hermenevitično situacijo, razumeti kakšen zgodovinski pojav, s tem že zapademo učinkom učinkujoče zgodovine; ta vnaprej določa, kaj bo za nas vprašljivo in kaj bo predmet raziskave, mi pa tako rekoč pozabimo polovico tega, kar ta v resnici je, še več: pozabimo celotno resnico tega pojava [Erscheinung], če kot vso resnico jemljemo samo ta neposredni pojav sam." (284) Za hermenevtiko je bistvena prav zavest o naši pogojenosti z učinkovno zgodovino, ki nas preddoloča v vsakokratni zgodovinski hermenevitični situaciji: ta nas "nezavedno" določa tudi takrat, ko mislimo, da nam znanstvena metoda omogoča, da se povsem ločimo od naše kontingentne zgodovinskosti. Zavest o hermenevitični situaciji Gadamer imenuje *učinkovnozgodovinska zavest* (*wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*); ta ključni pojem *Resnice in metode* bomo še

¹ Opozoriti je treba na to, da že za Schleiermacherja pglavitni hermenevitični problem sploh ni bilo nerazumevanje (*Unverständnis*), ampak prav napačno razumevanje (*Mißverständnis*).

podrobneje obravnavali. Za zdaj je treba le poudariti to, da učinkovno-zgodovinska zavest nikakor ni nekaj, kar bi nas dokončno "odrešilo" naše zgodovinske pogojenosti: bistvo situacije je namreč prav to, da se ne moremo izločiti iz nje in je postaviti nazaj ali naprej, ker smo vedno že in vedno še v njej: "Tudi razsvetlitev te situacije, namreč učinkovnozgodovinska refleksija, se ne more nikoli dovršiti, vendar ta nedovršenost ni pomanjkljivost refleksije, ampak leži v bistvu zgodovinskega bitja, ki smo mi sami. *Biti zgodovinski pomeni nikoli se ne raztopiti [aufgehen] v znanju o sebi.*" (285)¹

Za zgodovinsko situacijo je (podobno kot za zasnitek zgodovinskega "sveta" pri Heideggru) značilno to, da je končna in omejena: to Gadamer poimenuje kot *horizont*. Za horizont pa ni značilno le to, da nas omejuje, ampak *predvsem* to, da obsega vse, kar je v našem vidnem polju, tako da lahko presodimo velikost in oddaljenost – in to ne samo za stvari, ki so že v horizontu, ampak tudi in predvsem stvari, ki bodo še *vstopile* v horizont: za horizont je značilno prav "nebiti-omejen-na-najbližje, ampak biti zmožen videti prek tega". (286) S tem je povezano vprašanje razumevanja zgodovine in tekstov: če jih skušamo opazovati le v luči *njihovega* zgodovinskega horizonta, če torej skušamo spoznati (zgolj) *njihovo* "zgodovinsko resnico", si zapremo pot za pravo razumevanje, ki je v tem, da skušamo v tekstu ali izročilu najti *za nas* pomembno in razumljivo resnico. Pri razumevanju ne gre za to, da bi povsem vstopili v neki drug horizont –

¹ Ta odlomek je seveda neposredna aluzija na Heglovo *Fenomenologijo duha* (ki je takoj potem tudi omenjena). Nasploh lahko celotno *Resnico in metodo* beremo kot včasih direktno, včasih pa implicitno polemiko-pogovor s *Fenomenologijo*, to "véliko zgodbo" *par excellence*, v kateri naj bi se (zgodovinsko, "kontingentno" določeni) subjekt "popolnoma" posredoval v absolutni vednosti. Glede tega je treba omeniti, da je po interpretaciji Hegla, ki jo je najpodrobneje razvil Mladen Dolar, za heglovski subjekt konstitutivna prav *nemožnost lastnega samozajetja*: celotna *Fenomenologija duha* je prav zgodba o nenehnem spotikanju subjekta, ki se skuša samozajeti, pa mu to vedno spodleti, *absolutna vednost* pa nikakor ni točka, v kateri subjektu vendarle uspe in se končno povsem "raztopi v znanju o sebi", ampak zgolj "prazna točka", na kateri se zave, da sta bila to nenehno spotikanje in spodletelost že vsa resnica subjekta. Gl. M. Dolar: *Heglova Fenomenologija duha I.* (Analecta, Ljubljana 1990) in *Samozavedanje. Heglova Fenomenologija duha II.* (1992).

da bi izstopili iz našega "zaprtega kroga" v neki drug, pretekli "zaprti krog". To je nemogoče, kajti horizont se *giblje z nami*; mi smo vedno v središču omejenega horizonta in ga torej ne moremo nekako "od zunaj" zamejiti. V zgodovinski zavesti se šele zavemo tega gibanja horizonta. Če mi s svojim horizontom vstopamo v druge horizonte, ti ne ostanejo med seboj ločeni, ampak "skupaj gradijo velik in od znotraj gibljiv horizont, ki prek mej sodobnosti obsega zgodovinsko globino našega samozavedanja. V resnici je torej en sam horizont, ki obsega vse, kar vsebuje zgodovinska zavest." (288) Skratka: bistvo hermenevtičnega izkustva ni v tem, da se povsem vživimo v drugega, niti v tem, da drugega povsem podredimo svojim normam in merilom, ampak da *presežemo tako svojo partikularnost kot partikularnost drugega* in se tako dvignemo na *višjo raven splošnosti*, ki obsega oba prej omejena horizonta (ta proces dviganja na višjo stopnjo splošnosti Gadamer imenuje že na začetku knjige *Bildung-oblikovanje, vzgoja*). A ta proces je proces *razločevanja*: razločevanja od predsodkov, seveda, vendar tako, da jih vedno vidimo *skupaj z nami*. Da jih torej nikoli povsem ne zavržemo, temveč jih razumemo kot *trajni* sestavni del našega razumevanja. Zgodovinska zavest mora namreč svoje predsodke nenehno prevpraševati, da bi jih preskusila: "Med take preskuse sodi, in to ne nazadnje, srečanje s preteklostjo in razumevanje izročila, iz katerega prihajamo. Horizont sedanosti se torej sploh ne more oblikovati [bildet] brez preteklosti. Nekega horizonta sedanosti samega na sebi ni, tako kot ni zgodovinskih horizontov, ki bi jih morali doseči. *Nasprotno, razumevanje je vedno dogajanje zlivanja [Vorgang der Verschmelzung] takih po navadi samih zase stoječih horizontov.*" (289) S tem smo prišli še do enega ključnega pojma, *zlivanja horizontov*: razumevanje vedno poteka v hermenevtičnem krogu, a ta krog se širi z vstopanjem v stik in vzajemno interakcijo z drugimi horizonti, to pa pripelje do pre-vpraševanja *našega* horizonta (pred-sodkov in pred-mnenj, ki ga sestavljajo) in s tem do njegove širitve.

(Na koncu tega poglavja se Gadamer vpraša, zakaj sploh govorimo o različnih horizontih, če ti niso nikoli ločeni in fiksni, ampak so v nenehnem spreminjanju in zlivanju z drugimi horizonti. Ne bi bilo bolje govoriti le o *enem* horizontu, znotraj katerega nato nastajajo "parcialni" horizonti, ki se med seboj zlivajo? Po Gadamerju to vprašanje

pomeni, da zdaj prav situacijo, v kateri postane *razumevanje samo* znanstveni problem, spet razumemo kot hermenevtično situacijo. Gre za nekakšen "refleksivni obrat" *Resnice in metode*: da bi Gadamer sploh lahko razvil svojo hermenevtično razlago, je moral najprej prikazati horizont filozofsko-hermenevtičnega izročila, iz katerega sam izhaja, in ga ločiti od *lastnega* horizonta, znotraj katerega je sploh lahko razvil pojem zgodovinske oziroma učinkovnozgodovinske zavesti. Seveda pa to ne pomeni, da je zdaj zapadel v nekakšno predhodno naivnost in pozabil, da je tudi *njegov* (in zdaj verjetno tudi naš) horizont prav tako horizont predsodkov: Gadamerjev napor je usmerjen prav v to, da nenehno opozarja na napetost med predsodki, v katerih smo, in *po njih* določeno "stvarjo samo" – to pa velja tudi za Gadamerja samega.)

Gadamer se v tretjem poglavju drugega razdelka drugega dela posveča podrobnejši "analizi učinkovnozgodovinske zavesti". Na začetku poudarja, da je za novoveško pojmovanje zavesti bistvena prav njena refleksivnost, da pa, kot smo že videli, hermenevtika spoznava prav *omejenost* refleksije, da se torej zavest nikoli ne more avtorefleksivno zajeti in dojeti, ampak da ji njena zgodovinska kontingentna vrženost postavlja meje. Zato poleg refleksije Gadamer izpostavi predvsem pojem *izkustva* (*Erfahrung*).¹ V naravoslovnih znanostih mora izkustvo vedno biti "objektivno" izkustvo, to pa predvsem pomeni, da mora biti ponovljivo, da ga torej lahko povsem iztrgamo iz kontingentnih zgodovinskih okoliščin, v katerih se je prvič pojavilo; s tem naj bi izkustvo pridobilo naravo splošnosti. Gadamer poudarja, da sama ponovljivost izkustva še ne pomeni splošnosti: do nje pridemo, šele ko se vprašamo o (splošnih) *razlogih* zanj. Šele s spraševanjem o razlogih se začne znanost.

Zdaj pa Gadamer izpostavi dvopomenskost izkustva: izkustvo je neko izkustvo, ki ga pričakujemo kot potrditev splošnega zakona.

¹ Pojem *Erfahrung* Gadamer uporablja tudi zato, da bi ga ločil od Diltheyjevega *Erlebnis*, "doživetje": za Diltheyjevo doživetje je, poenostavljeno rečeno, značilno popolno stapljanje med doživljajočim in objektom doživljanja, za Gadamerja pa je značilno prav to, da jaz nočem povsem "vstopiti" v drugega, ampak hočem le zlitii njegov in moj horizont.

Drugi, pomembnejši pomen, pa je izkustvo kot nova *izkušnja*, ki jo pridobimo (v nemščini se tako "izkustvo" kot "izkušnja" imenujeta *Erfahrung*) in je vedno "negativna" v smislu, da nam pokaže, da dotlej stvari nismo pravilno razumeli. Z novo izkušnjo si tako pridobimo tudi znanje o svojem *predhodnem* poznavanju tega predmeta. Tako izkustvo torej spremeni *celoto* našega znanja. Nekega izkustva kot *nove* izkušnje ne moremo pridobiti dvakrat: izkušnja postane izkustvo v prvem pomenu, vstopi v "nabor" že zbranih izkušenj: "Novo izkušnjo lahko tisti, ki [že] ima izkušnjo, dobi le od nečesa, kar je nepričakovano. Tako se je izkustvena zavest [das erfahrende Bewußtsein] obrnila – namreč, vrnila se je k sami sebi. Tisti, ki izkusi [Der Erfahrende], se je zavedel svojega izkustva – on je izkušen [ein Erfahrener]: to pomeni, da je dobil nov horizont, v okviru katerega mu lahko nekaj [novega] postane izkušnja." (336) Prvi pogoj za to pa je, da je nekdo *odprt* za nove izkušnje: ta odprtost se povečuje z novimi in novimi *Erfahrungen*. Za samo izkustvo je pomembno dvojje: da si lahko izkustva kot izkušnje pridobi le vsak sam in da izkustvo pomeni predvsem *razočaranje* nad našimi pričakovanji. Prav na podlagi negativnosti razočaranja si lahko razširimo horizont. Zgodovinsko bistvo človeka, v katero sodi *Erfahrung*, vsebuje "načelno negativnost". Trije elementi izkustva so torej splošnost, nepričakovanost in razočaranje.

Glede tega se Gadamer naslanja na Aishilov izrek "Učiti se skozi bolečine": po Aishilu naj bi bil razlog za to bolečino uvid v meje človeka, v neodpravljivo razliko do bogov – torej spoznanje človekove *končnosti*: Gadamer to končnost presoja z vidika omejenosti človekove možnosti za načrtovanje in spoznavanje. Kdor ima zgodovinsko zavest, priznava to, da se nič ne vrača, torej ima "uvid v meje, znotraj katerih je še odprta prihodnost za pričakovanje in načrtovanje – ali še bolj temeljno [grundsätzlicher]: da je vse pričakovanje in načrtovanje končnih bitij končno in omejeno. Pravo izkustvo je torej izkustvo lastne zgodovinskosti." (340) Tu Gadamer povzema Heideggrove motive iz *Biti in časa*: vrženost v zgodovinsko situacijo (svet) in omejenost človekovih možnosti zaradi smrti; hkrati pa se prav z izkustvom smrtnosti in končnosti naše spoznavanje šele dopolni: "Tako izkustvo ni dokončno niti ni z njim dosežena neka višja oblika vednosti (Hegel), temveč je šele v njej izkustvo šele povsem in zares tu [ganz

und eigentlich da]." (339) Izkustvo torej nikoli ni *dokončno*, temveč se v spoznanju svoje lastne smrtnosti šele *dopolni*, to pa pomeni, da predvsem spozna svoje inherentne meje. To spoznanje je bistvo učinkovozgodovinske zavesti: da smo vedno vrženi v (končno) hermenevtično situacijo, zaradi katere naša vednost nikoli ne bo mogla biti vseobsegajoča.

Hermenevtično izkustvo se ukvarja z izročilom, tekstom in drugim človekom. To, da izkusimo izročilo, predvsem pomeni, da moramo v njem videti partnerja za komunikacijo, da se torej z njim pogovarjamo kot z nekim Ti. *Izkustvo tega Ti* predvsem pomeni, da moramo tega Ti (na primer izročilo, pa tudi sočloveka nasploh) jemati kot osebnost, to pa predvsem pomeni, da ga moramo tudi *spoštovati* kot osebnost. Hermenevtično izkustvo se torej razlikuje od golega "poznavanja ljudi", po katerem sicer spoznamo ljudi, a le zato, da bi jih lahko upravljali, nanje računali in z njimi manipulirali. V odnosu do izročila temu ustreza vzvišena poza, pri kateri do tradicije zavzamemo "objektiven" odnos, da torej izročilo jemljemo kot *objekt* razpravljanja, s katerim lahko manipuliramo. Prav tako pa hermenevtično izkustvo ni "refleksivno razmerje", pri katerem vsak partner z refleksijo nadigra drugega, tako da *anticipira* njegove zahteve in si jemlje celo pravico, da ga pozna bolje kot on sam. Rezultat takega razmerja je boj za medsebojno priznanje, ki se izteče v Heglovo dialektiko gospodarja in hlapca. V korenu pretenzije, da razumemo drugega prav tako ali še bolje kot on sam, je to, da mu odvzamemo digniteto osebnosti. V tradicionalni hermenevtiki temu ustreza *historična zavest*, ki skuša kakšno dobo razumeti bolje kot ona sama (in ob tem pozablja na svojo *lastno* zgodovinsko določenost) in hoče tako "zavladati nad njo".

Mislím, da se nam prav v luči analize teh dveh oblik nepristnega izkustva z drugim jasno pokaže narava hermenevtičnega izkustva. Strogo gledano, Gadamer ne zavrne teh dveh oblik izkustva, češ da bi bile "povsem napačne", ampak predvsem zato, ker je *zahteva* po spoznanju v njih drugačna, vodi jo namreč predvsem želja po *obvladovanju* predmeta izkustva. V nasprotju s tem je v korenu hermenevtičnega izkustva neka *etična zahteva*, s katero se hermenevtično izkustvo sploh lahko začne, namreč zahteva po *odprtosti do drugega* (človeka, teksta, izročila, umetniškega dela). Ta odprtost do drugega pomeni-bit-

zmožen-prisluhniti drugemu – sploh dopustiti *možnost*, da ima nekdo drugo in drugačno mnenje: "Odprtost do drugega torej vključuje pri-poznanje tega, da moram v sebi dopustiti, da nekaj velja nasproti meni, čeprav sploh ni drugega, ki bi izrazil to nasprotovanje." (343) V raz-merju do izročila to pomeni, da se ne smem dvigovati nadenj z raz-svetljenskim zavračanjem, ampak mu moram dopustiti, da mi nekaj pove: učinkovnozgodovinska zavest "dopušča izkustvo izročila in je odprta do zahteve po resnici [Wahrheitsanspruch], na katero naleti v njej". (344) Hermenevtično izkustvo kot učinkovnozgodovinska zavest mora slediti *etični zahtevi po odprtosti*.

Kot vzor za raziskovanje *logične strukture* hermenevtične odprtosti si Gadamer vzame Platonovo dialektiko: njeni prvi gesti sta prav *pri-znanje svojega lastnega neznanja* in s tem povezana prednost *vprašanja* pred odgovorom. Gadamer našteje poglobitve značilnosti hermenevtič-nega vprašanja: 1) vprašanje mora biti *smiselno*, torej mora imeti *smer* spraševanja; 2) vprašanje mora "lebdeti" v svoji vprašljivosti, to pomeni, da mora biti odprto za *pro et contra*; vendar morajo 3) biti predpostavke vprašanja jasno *omejene*; šele na njihovi podlagi lahko ugotovimo, *kaj* je sploh vprašljivo, torej odprto. Odprtost pomeni odprtost za da in ne, *pro* in *contra*, za to, da se mnenje (*doxa*) dojema zgolj *kot mnenje*, torej *kot možnost*, ki je vprašljiva. Vprašanje nam "pade na pamet" v smislu, da naredi doslej samoumevno za vprašljivo in nas tako *usmeri* v odprtost. Gadamer poudarja, da se sokratski po-govor, ki poteka v obliki vprašanj in odgovorov, drži logike "stvari same". To najprej pomeni, da je treba protiargumentom dati vso potreb-no težo (to smo že omenili), saj je šele tako postavljen v odprto: dialektika kot umetnost vodenja pogovora je umetnost postavljanja v odprto, to pa predvsem pomeni, da moramo stvar samo privedi tja, kjer je "zares močna" (349). Pri platonsko-sokratovskem dialogu se pokaže *stvar sama*: "To, kar vstopi v svojo resnico, je logos, ki ni niti moj niti tvoj in ki zato presega subjektivno mnenje partnerjev v razgovoru, in to tako, da tudi tisti, ki vodi razgovor, vedno ostane nevedoči. Dialektika kot spretnost vodenja razgovora je hkrati tudi spretnost, da se skupno ugleda edinstvenost nekega stališča, tj. spretnost izoblikovanja pojmov kot obdelave skupnega mnenja." (350)

Iz prednosti vprašanj pred odgovori sledi sklep, da je hermenevtični horizont *horizont vprašanj*, znotraj katerega se določa smiselna usmeritev teksta. Tekst, pa tudi izročilo in umetniško delo nam postavljajo vprašanja, naredijo naše mnenje za vprašljivo. Da bi lahko temu vprašanju odgovarjali, ga moramo najprej pravilno *razumeti*, tj. razumeti smisel-smer vprašanja. V tem smislu imamo nekakšno dvojno dialektiko vprašanj: tekst sam nas sprašuje, a tudi mi sprašujemo tekst, da bi pravilno dojeli njegova vprašanja. Zdaj pa je treba tudi *naše* postavljanje *vprašanj* postaviti v hermenevtični horizont:

Poskušamo rekonstruirati vprašanje, na katero naj bi odgovarjalo izročeno [das Überlieferte]. Tega pa ne bomo zmogli, če z vpraševanjem ne presežemo s tem označenega zgodovinskega horizonta. Rekonstrukcija vprašanja, na katero odgovarja tekst, sama spet stoji v okviru nekega vprašanja, s katerim iščemo odgovor na vprašanje, ki nam ga je postavilo izročilo. Rekonstruirano vprašanje namreč nikoli ne more biti v svojem izvornem horizontu. Kajti horizont, ki smo ga opisali v rekonstrukciji, ni resnični obsegajoči horizont. Nasprotno, tudi njega samega zaobsega horizont, ki vključuje nas kot tiste, ki sprašujejo in ki jih dosega beseda izročila. (356)

Torej: pojme iz preteklosti moramo vedno razumevati z zavestjo, da naše razumevanje njihovega pomena vedno že obsega tudi naše pojmovanje. Kakor koli že razumemo vprašanje iz teksta, ga vedno razumemo tako, da naše razumevanje njegovega smisla ni ločeno od našega pred-mnenja. Tekst moramo torej razumeti kot odgovor na neko vprašanje, ki pa spet "lebdi" znotraj *našega* horizonta vprašanj. "*Razumevanje vprašljivosti nečesa je vedno že vprašanje.*" (357) V *pravem* smislu razumemo neko vprašanje, le če (si) ga *postavljamo tudi sami*. V *nepravem* smislu razumemo neko vprašanje zgolj kot zgodovinsko, torej preživelo ali brezpredmetno. Kar razumemo, je prav to, da tu ni nobenega vprašanja. "Razumeti vprašanje pomeni vprašati ga. Razumeti mnenje pomeni razumeti ga kot odgovor na neko vprašanje." (Ibid.) Zato Gadamer postavlja vprašanje v opozicijo do (znanstvenega, matematičnega) *problema*: pri njem imamo le nekakšno golo shemo, vprašanje brez motivacijskega sklopa, iz katerega šele dobiva svoj jasni smisel. Iz tega izhaja, da so problemi nerešljivi v smislu, da je

nerešljivo vsako vprašanje, ki nima nekega jasnega smisla (ki ga pa dobi prav iz pred-danega horizonta vprašanj in motivacij). Drugače povedano: za učinkovnozgodovinsko zavest ni pomembno to, da identificira problem v nekem tekstu, ampak *da sam tekst privede do tega, da nam spregovori*. Tega pa ne moremo storiti z neke nadzgodovinske točke, ampak se moramo kvečjemu "spustiti" v pogovor s tekstom, to pomeni, da moramo postavljati vprašanje; to vprašanje pa je, kot smo že videli, določeno s horizontom vprašanj, v katerem vedno že smo, in je torej vezano na "odgovor, ki ga pričakujemo v tekstu." (359)

Učinkovnozgodovinska zavest je torej *vedno* vprašujoča, odreka se fantomu popolne razjasnitve in spoznava prek zlivanja horizontov teksta na eni in interpretira na drugi strani. To zlivanje in sploh vse razumevanje pa poteka v mediju *jezika-govorice (Sprache)*.¹ Tako se zgodi preobrat hermenevtike od "gole" "splošne teorije razumevanja" k hermenevtiki kot *ontologiji*.

Da bi Gadamer lahko izpostavil ontološki pomen jezika-govorice, si zastavi v tekstu *Jezik človeka in jezik reči* vprašanje o razmerju med besedami in rečmi. Ta opozicija temelji na samoumevni predpostavki stvari-na-sebi (*Ding an sich*), ki obstaja neodvisno od naših percepcij. Z množenjem percepcij sicer *Ding* spoznavamo vedno bolje, vendar ta *Ding* obstaja neodvisno od tega, ali ga mi zaznavamo – in govorimo o njem – ali ne. Jezik/govorica je le "projekcija subjekta", ki trči na stvar na sebi kot na svojo mejo. Gadamer stvari zastavlja drugače in začenja

¹ Beseda *Sprache* je poseben prevajalski (s tem pa tudi eminentno hermenevtični) problem. Ta beseda namreč pokriva dva pomena, ki sta v slovenščini ločena: nacionalno in zgodovinsko določeni *jezik* kot sistem jezikovnih "elementov" in pravil (analogno francoskemu *langue*) in *govorica (langage)*, ki se uporablja predvsem v "aktivnem" smislu aktualiziranega jezika, realizacije "mrtve" sheme jezika v nenehni diskurzivni rabi. Tega razlikovanja v nemščini ni, saj se za oboje uporablja izraz *Sprache*. Odločitev za eno ali drugo varianto prevoda (v odvisnosti od vsakokratnega konteksta) je torej vedno interpretacijska odločitev, pri tem pa je vprašljivo, ali je tako razlikovanje vedno mogoče smiselno izvesti oz. ali je prisotno v izvirnem tekstu. Dokler ne bo prevedena celotna *Resnica in metoda* in bodo s tem vzpostavljeni prevajalski standardi, je verjetno najboljša (zasilna) rešitev prevod, ki izhaja vsakokratnega konteksta, v katerem se nahaja beseda *Sprache*, kjer pa tega ni mogoče izpeljati, pa uporabiti besedno zvezo jezik/govorica. Glej tudi prevajalčeve opombe k prevodu, ki sledi temu besedilu.

s predpostavko, da lahko z jezikom imenujemo vse, kar obstaja, tudi če tega še ne poznamo, to pa po njegovem izvira iz nekega "predobstoječega soglasja" med subjektom in voljo na eni ter objektom in stvarjo na sebi na drugi strani. Od Aristotela prevzema izraz *syntheke*: že pri njem je ta pomenil ne zgolj "konvencijo" (da torej govorica temelji na jeziku kot dogovorjeni konvenciji besed in pravil za njihovo uporabo), kajti že ta konvencija sama namreč lahko nastane le na *predobstojećem soustrezanju ljudi in stvari*. Da bi to predobstoječe soglasje lažje razumeli, si pogledjmo Gadamerjevo obravnavo fenomena *ritma*: če v naravi slišimo redno ponavljanje zvokov, ga takoj slišimo kot ritem. Še več: mi se ne moremo izogniti temu, ampak *moramo* takoj slišati tako zaporedje *kot ritmično*: "Ali niso fenomeni takoj natanko to, kar so, prav zato, ker jih tako razumemo kot ritmične ali ritmizirane?"¹ Še drugače Gadamer zastavlja vprašanje jezika v tekstu *Človek in jezik*. Opozicija jezikovno: predjezikovno temelji na predpostavki kartezijskega subjekta, ki ima kot "eno izmed" svojih lastnosti tudi to, da govori. Gadamer pa, nasprotno, zatrjuje, da je naš svet vedno že *jezikovni svet*. Jezik kot izražanje našega razumevanja stvari nam je vedno že preddan, uporabljamo ga, ne da bi se ga izrecno zavedali. Mi smo "vedno že doma v jeziku."²

Jezik ima nekaj bistvenih lastnosti. Prva je *samopozaba*. Za vzpostavitev jezika kot *sistema* je bil potreben velik napor abstrahiranja: *izrecno* zapisana, tematizirana in s tem *ozavedena* jezikovna pravila so šele *sekundarna*. Bit jezika-govorice ni v jeziku kot sklopu pravil, ampak v tem, kar je *v njem izgovorjeno*. Druga značilnost jezika-govorice je njegova "*brezjaznost*": če govorimo nekaj, česar nihče ne razume, potem sploh ne govorimo. "Govoriti vedno pomeni govoriti *z drugim*. Beseda mora biti prava beseda. To pa ne pomeni, da mora beseda meni predstaviti intendirani objekt, ampak da ga postavi pred oči osebe, s

¹ H. G. Gadamer: *Philosophical Hermeneutics*. Translated by David E. Lorige. University of California Press, Berkeley 1977, str. 79.

² *Ibid.*, str. 63.

katero govorim."¹ Zato jezik/govorica ni toliko domena "Jaz"-a, temveč predvsem "Mi"-ja. Gadamer tu spet opozarja na moč dialoga, ki smo jo že omenili: ko sta sogovornika povsem "vpotegnjena" v dialog, ju za sabo "vleče" stvar sama. Ko se kakšen dialog (seveda zgolj začasno) uspešno konča, smo z njim notranje obogateni, saj se nadaljuje v "notranjem pogovoru duše same s seboj, kot je Platon čudovito poimenoval mišljenje".² Tretja lastnost jezika-govorice je *univerzalnost*, to pomeni, da ni ničesar, česar ne bi mogli izreči. Vsak pogovor (torej tudi vsako razumevanje) ima potencialno "notranjo neskončnost". *Mi* ga sicer ustavimo, vendar s tem stvar ni dokončno zaobsežena: "Vsaka izjava je motivirana, vsakdo lahko smiselno vpraša 'Zakaj si to rekel?'. In samo ko razumemo to, kar ni bilo rečeno, skupaj s tem, kar je bilo rečeno, je neka izjava razumljiva. To se zgodi zlasti pri fenomenu vprašanja. Vprašanje, katerega motivacije ne moremo razumeti, tudi ne more biti odgovorjeno. Kajti motivacijsko ozadje vprašanja šele odpre območje, v katerem lahko postavimo vprašanje."³ Prav v *vprašljivosti*, ki se nikoli ne sklene, je mogoče nenehno širjenje meja razumevanja in jezika. Proces razumevanja je proces nenehnega spraševanja in odgovarjanja, nenehen pogovor.

Iz tega tudi sledi, da mi nikoli ne začnemo kakega pogovora (kakega razumevanja) povsem *ex novo*, ampak vedno zgolj "prispemo" v pogovor. Pogovor je (tako časovno kot logično in "ontološko") *pred*, pa tudi *nad* nami, v smislu, da moramo mi le slediti njegovi notranji logiki "stvari same" (po Heidegguru je "stvar mišljenja" prav to, kar je še "sporno", kar je torej treba še "obdelati" v pogovoru). Zato je to, kako se bo pogovor iztek, odvisno od *pogovora samega*: sam pogovor je tisti, ki nekaj odkriva o stvari sami.

Zdaj se Gadamer vrne k razumevanju teksta: tudi iz teksta nam govori "stvar sama", a to le s pomočjo razlagalca: le če razlagalec *stopi* v

¹ Ibid., str. 65.

² Ibid., str. 66.

³ Ibid., str. 67.

pogovor s tekstom, lahko ta sploh spregovori – in prek njega tudi stvar sama.

To pa tudi pomeni, da so razlagalčeve lastne misli vedno že vstopile v vnovično evokacijo smisla teksta. V tej meri je razlagalčev lastni horizont odločilen, vendar ne kot osebno stališče, ki se ga držimo ali ki ga hočemo razviti, temveč že kot mnenje in možnost, ki ju vnesemo v igro, s katerima vstopimo v igro, in ki pomagata, da zares dojamemo to, kar je v tekstu rečeno. Zgoraj smo to opisali kot zlivanje horizontov. Zdaj v tem spoznamo *formo vodenja pogovora* [Vollzugsform des Gesprächs], v katerem se izraža neka stvar, ki ni samo moja stvar ali stvar avtorja, temveč nam je skupna. (366)

Zlivanje horizontov se torej dogaja kot potekanje pogovora – medij za to pa je prav jezik, ki je sicer jezik razlagalca, a je obenem jezik, v kateri razlagani tekst šele pride do besede.

Da bi lahko tekst prišel do besede, mora razlagalec šele "iznajti" pravi jezik, v katerem naj ta tekst govori. To pomeni, da vsako razumevanje teksta pomeni *naše* razumevanje teksta, torej vedno *prevajanje* teksta v naš jezik – a to prevajanje je že sama *konkretizacija smisla* tega teksta. Seveda pa to ne pomeni, da je *vsaka* razlaga pravilna: kritično vprašanje hermenevtike smo že omenili. Zeh-teva po resničnosti kake razlage se nikakor ne relativizira, to po Gadamerju izhaja iz same *jezikovnosti* razlaganja:

Jezikovni izraz, ki ga razumevanje dobi z razlago, ne proizvede nekega drugega smisla poleg smisla, ki smo ga razumeli in razložili. Razlagalni pojmi kot taki v razumevanju sploh niso tematizirani. Nasprotno, zanje je odločilno to, da izginejo iz tega, kar so z razlago privedli do besede. Paradoksalno je to, da je razlaga točna takrat, kadar je zmožna tako izginiti. Hkrati pa mora to, kar mora izginiti, biti prikazano kot tako. (376)

Z drugimi besedami: razlagalni pojmi morajo v razlagi sicer *izginiti* kot taki¹, hkrati pa mora biti vedno mogoče, da se ti pojmi (ki stopijo v "nezavedno" ozadje, horizont našega razumevanja) lahko kadar koli vprašujoč tematizirajo.

Seveda nedvomno drži to, da so naši občutki neizmerno bogatejši od jezika, ki jih lahko le zelo omejeno posreduje, da je jezik le "toga shema", v katero so ujeti naši občutki. Vendar: tudi kritika te toge sheme je lahko izražena *le skozi jezik*.

V tej meri jezik vedno presega vsak ugovor proti svoji ustreznosti. Njegova univerzalnost hodi hkrati z univerzalnostjo uma [...] Če se razumevanju načeloma ne postavljajo nobene meje, potem mora tudi jezikovno dojetje, ki ga razumevanje izkusi v razlagi, v sebi nositi neko neomejenost, ki presega vse pregrade. Jezik je jezik samega uma. (379)

Gadamer sam priznava, da se morda taka trditev zdi zelo ostra. Opozarja na to, da se mi že "intuitivno" čutimo ujete v svoj jezik, da se nam vsak še tako dober prevod zdi neustrezen, da se nam "naše" besede za reči zdijo povsem nerazdružljive od teh reči. Na prvi pogled se zdi, da pridemo do nekakšnega "hermenevtičnega škandala": ker je jezik jezik uma in ker se um lahko izkaže le prek jezika, nam je razumevanje drugega jezika "po definiciji" nedostopno. Gadamer ta problem zavrača kot "prviden": ne gre za vprašanje, kako prestopiti *omejenost* svojega jezika, ampak za vprašanje, kako je mogoče, da je v resnici *vsak jezik zmožen, da izreče vse, kar hoče*. Po Gadamerju je to možno zaradi notranje enotnosti jezika in razumevanja, ki pa spet izvira iz "*pojmovnosti vsega razumevanja*" (380). Pojmi in s tem besede niso orodje, ki bi ga lahko zavrgli: mi vedno že in vedno še uporabljamo pojme, mislimo in razumemo vedno zgolj pojmovno-jezikovno. "Tako razumevanja kot jezika ne smemo razumeti kot dejstva [Faktum], ki bi ju lahko empirično raziskovali. Nikoli nista gola predmeta

¹ Ta proces je analogen "izginotju" interpretacije umetniškega dela, kot je bila opisana zgoraj: "prava" interpretacija je tista, ki se je ne zavedamo *kot take*, ker izgine s tem, da "privede do besede" umetniško delo.

[Gegenstand], temveč obsegata vse, kar je lahko kadar koli predmet." (382)

Jezik je torej res "pogled na svet". Vendar tu ne gre za to, da bi ločili "pogled" kot "formo" jezika in "svet" kot njeno "vsebino": imeti svet takoj že pomeni imeti jezik tega sveta, jezik-govorico, v kateri (in samo v njej) se ta svet sploh prikazuje. "Imeti neki svet" pomeni imeti odnos do tega sveta, to pomeni, da lahko toliko izstopimo iz njega, da si ga lahko postavimo predse kot predmet. Zato, pravi Gadamer, ima človek svet (*Welt*), živali pa zgolj okolje (*Umwelt*), v katero so vedno potopljene kot v celoto življenjskih okoliščin, iz katere se nikoli ne morejo osvoboditi, človek pa se lahko vsaj nekoliko. S človekovo svobodo je omogočena tudi svoboda govornega izražanja. Ta svoboda ne pomeni, da človek zapusti ta svet, ampak le, da ima do njega distanciran, svobodnejši, jezikovni odnos. Če so za živali značilni fiksni načini izražanja (določeni z dednostjo), je za človeka značilna variabilnost. Živali se na podlagi svojega izražanja (telesnih gibov, vonja, varovalne barve) sicer takoj razumejo, se pa ne sporazumevajo. Zato je bistvo jezika-govorice sporazumevanje kot življenjski proces neke družbene skupnosti. "Kjer se začne govorno sporazumevanje, se med tiste, ki se sporazumevajo, postavlja kot sporni predmet [Streitgegenstand], ki je v središču nad strankama. Tako svet pomeni skupna tla, na katera ni nihče stopil in ki jih vsak od sogovornikov priznava. Vse oblike človekove življenjske skupnosti so oblike jezikovne skupnosti, še več: te skupnosti gradijo [bilden] jezik." (422) Jezik namreč ni neka konvencija, o kateri se moramo šele zmeniti, ampak zmeraj že obstaja. O nekem jeziku se sporazumevamo le v izjemnem primeru dogovora o nekem "šifrnem" sistemu, ki ne rabi pogovoru, temveč informaciji.

Videli smo že, da se zlivanje horizontov dogaja kot sporazumevanje: zato ima tudi jezik/govorica funkcijo horizonta, ki ni neka omejitev, ampak je predvsem možnost, ki obsega vse, do česar se lahko dokoplje naše razumevanje. Vsakdo, ki je bil vzgojen v nekem določenem jeziku, "vidi" svet drugače od nekoga, ki je bil vzgojen v drugem jeziku – in zato oba živita v različnih svetovih; a ti svetovi so vedno človeški svetovi, torej jezikovni svetovi; to pa predvsem pomeni, da njihovo jezikovno bistvo določa, da so kot horizonti vedno odprti.

Prav iz te odprtosti pa izhaja možnost, da lahko vstopimo "v" drug jezikovni svet.

Vendar: ali obstaja "svet na sebi", neodvisen od naših jezikovnih podob?

Pri tem je nesporno, da svet je lahko in da tudi verjetno bo brez človeka. To leži v vsakem smiselnem mnenju, v katerem živi vsak človeški, jezikovno posredovani pogled na svet. V vsakem pogledu na svet [Weltansicht] se razume bit-na-sebi sveta [das Ansichsein der Welt] kot celota, na katero se nanaša jezikovno shematizirano izkustvo. Številnost takih pogledov ne pomeni nikakršnega relativiziranja "sveta". Nasprotno, to, kar sam svet je, ni prav nič različno od podob [Ansichten: izgledov], v katerih se pojavlja. (423)

Različni jeziki so različne nianse pogledov na svet, ki pa niso medsebojno izključujoče, ampak ima vsaka možnost, da se razširi v drugo. A s tem se prvi pogled ne zapusti: *zavest* o pogojenosti *ne odpravlja* same pogojenosti. Gadamer uporabi primer kopernikanskega obrata: čeprav mi "vemo", da Sonce ne "vzhaja" nad Zemljo, ampak da se Zemlja vrti okoli svoje osi (kar ustvarja "iluzijo" vzhajanja Sonca), nam to znanstveno prepričanje ne bo omogočilo, da bi mi *videli* Zemljo, na kateri smo, kot da se vrti okoli svoje osi. Mi namreč vedno vidimo, torej *razumemo* Sonce kot telo, ki vzhaja nad zemljo – tega se nikoli ne bomo mogli znebiti. Prav prek jezika-govorice se ohranja *neposrednost* našega razumevanja sveta – a obenem omogoča tudi znanstveno razumevanje. Jezik/govorica zato *v tem smislu* presega vse naše delne perspektive in vse, kar se nam v danem trenutku zdi "bit-na-sebi" sveta: jezik/govorica "obsega vso bit-na-sebi, ne glede na odnose (relativitete), v katerih se prikazuje. Jezikovnost našega spoznanja sveta predhaja vsemu, kar se spozna kot bivajoče in se kot tako ubesedi. *Zato osnovni odnos med jezikom in svetom ne pomeni, da svet postane predmet jezika. Še več, svétni horizont [Welthorizont] jezika vedno obsega predmet spoznanja in izražanja. Jezikovnost človekovega spoznavanja sveta v sebi ne vključuje opredmetenja sveta.*" (426)

Jezik je predvsem *neomejena možnost* izražanja tega, kar se nam v danem trenutku zdi "bistvo sveta". Še splošneje: vse, kar sploh lahko razumemo, lahko razumemo le jezikovno. To je pomen znamenitega

Gadamerjevega stavka: "*Bit, ki jo lahko razumemo, je jezik/govorica. [Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache.]*" (450) Šele v jeziku-govorici lahko kar koli – tudi in predvsem bit – sploh lahko *pride do besede*. Vsak pojav lahko razumemo le *jezikovno*. Jezik pa seveda ni jezik zato, ker bi bil sam na sebi pomen in bil sam sebi namen, ampak le zaradi tega, ker imenuje stvari.

To, kar prihaja do besede [zur Sprache kommt: prihaja v jezik-govorico], je sicer nekaj drugega kot govornjena beseda sama. Toda beseda [Wort] je beseda le po zaslugi tega, kar v njej pride do besede [Sprache]. V svoji lastni čutni biti je tu le zato, da bi se ukinila v izrečenem [in das Gesagte aufzuheben]. In narobe: to, kar pride do besede [Sprache], ni nekaj brez jezika/govorice vnaprej danega, ampak v besedi [Wort] prejme svojo določenost. (450)

Človekov odnos do sveta (in biti) je vedno jezikovni odnos, s tem pa tudi odnos razumevanja. Hermenevtika kot splošna teorija razumevanja tako ni le metodološka osnova znanosti duha, temveč je *univerzalni aspekt filozofije*. (451)

Hans Georg Gadamer

Resnica in metoda

Univerzalni aspekt hermenevtike

Naš premislek je vodila misel, da je jezik/govorica¹ središče, v

¹ Die Sprache = jezik, govornica. Ustrezno prevajanje besede v slovenski jezik otežuje to, da nemščina – v nasprotju s slovenščino – nima samostojnega izraza za govornico in je njen pomen največkrat razberljiv iz konteksta, vendar pa – zaradi pomenske bližine obeh pojmov – ne vedno povsem zadovoljivo. Predvsem v tretjem delu *Resnice in metode (Ontologische Wendung der Hermeneutik am Leitfaden des Sprache)* se beseda s svojimi izpeljankami pojavlja izredno pogosto (več stokrat). Pri tem je iz konteksta razvidno, da jo je – govor je zvečine o tradicionalnih teorijah jezika – največkrat najustrezneje prevajati s pomenom jezika (jezik, nacionalni jezik, tuji jeziki, materni jezik, naravni jezik, umetni jezik, metajezik, filozofija jezika, jezikoslovje, jezikovna izraznost, jezikovne igre, jezikovno, jezikovnost itd.). Temu, kot se zdi, sledita tudi angleški prevod *Resnice in metode* – ter drugih Gadamerjevih del –, ki Sprache dosledno prevaja kot language, Sprachlichkeit kot linguisticity, sprachlich pa kot linguistical, ter – čeprav ne povsem dosledno – srbohrvaški prevod. Vendar najdemo tudi izraze, ki kažejo na pomensko bližino z govornico, zlasti izpeljanki "sprechen" (govoriti) in Gespräch (pogovor). Pri tem ni nepomembno, da je bil Gadamer Heideggrov učenec, novejši slovenski prevodi Heideggra pa "Sprache" dosledno slovenijo kot "govornico".

Takšni odločitvi botruje seveda tehten vsebinski premislek in enako mora veljati tudi pri Gadamerju. To pomeni, da je treba besedo pri Gadamerju prevajati v skladu s pomenom, ki ga je imel sam v mislih. Pri tem ni povsem nujno, da je povzel tisti njen pomen, kot ga ima pri Heideggru. Povsem jasno prevajalsko odločitev v tem primeru med drugim otežuje dejstvo, da Gadamerjeva misel na Slovenskem nikakor še ni tako temeljito raziskana kot Heideggrova. Zato ne preseneča, da tudi najnovejša slovenska besedila, ki navajajo Gadamerja, v tem pogledu niso usklajena in celo v znameniti Gadamerjevi

katerem se združujeta jaz in svet, ali bolje: v katerem se predstavljata² v svoji izvorni sopripadnosti. Pokazali smo tudi, kako se to spekulativno središče jezika v nasprotju z dialektičnim posredovanjem pojma predstavlja kot končno dogajanje. V vseh analiziranih primerih, tako v jeziku pogovora kot pesništva in tudi razlaganja se je pokazala spekulativna struktura jezika/govorice, po kateri ta ni odslikavanje nečesa fiksno danega, ampak je prihajanje-v-jezik/govorico [Zur-Sprache-kommen; ubesedovanje, prihajanje do besede], v katerem se razglša celota smisla. Ravno s tem smo prišli v bližino antične dialektike, kajti tudi pri njej ni šlo za metodično aktivnost subjekta, temveč

formuli "Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache" Sprache prevajajo bodisi kot jezik bodisi kot govornica. Mnoga mesta pri Gadamerju govorijo v prid "govornice", zlasti tista, ki hermenevtični proces opisujejo kot pristni pogovor, kot spraševanje in odgovarjanje in poudarjajo dogodkovno naravo razumevanja in govornice. Po drugi strani pa ima beseda tudi negativne konotacije na govorjenje in govor, kar spet ni v skladu s pomenom, ki ji ga pripisuje Gadamer. Ta namreč poudarja kot izredno pomemben moment jezika (Sprache) tudi pisno izročilo in opozarja, da jezik/govornica (Sprache) ni vezan(a) (izključno) na ustno izražanje. Osnovna težava je v tem, da sta v nemščini oba pomena hkrati navzoča, kar omogoča – gledano z našega vidika – celo določeno ohlapnost v izražanju. Na primer v naslednjem primeru, v katerem pride pri prevajanju do izraza pri Gadamerju nenehno poudarjana "končnost razumevanja": "Zieht nicht all unser Denken immer schon in den Bahnen einer bestimmten Sprache, und wissen wir nicht zu gut, dass man in einer Sprache denken muss, wenn man sie wirklich sprechen will?" Podčrtana beseda pomeni "govornici"; v kurziv postavljeno je brzkone mogoče prevajati kot "jezik" ali "govornica"; za okrepljeno pa se zdi, da bi jo bilo bolje prevesti kot "jezik". (Namreč: misliti v določnem jeziku, in ne: v določeni govornici.)

Morda je domneva, da ima označevalsko nerazlikovanje med jezikom in govornico v nemščini za posledico tudi pomensko nerazlikovanje pri samem avtorju, in da bi ustrezen slovenski prevod utegnil biti natančnejši od Gadamerjevega originala (dodajmo, da je prav po Gadamerjevi *Resnici in metodi* to lastnost dobrega prevoda), preveč drzna. Toda dejstvo ostaja, da – vsaj v *Resnici in metodi* – pomen besede "Sprache" ni vedno povsem enoumen in jasen, celo tedaj ne, ko gre za temeljne avtorjeve izjave. V tej zadregi smo se odločili besedo z izpeljankami prevajati glede na kontekst, tam pa, kjer se je zdel njen pomen dvoumen (in zagotovo je tak tudi v nemškem izvorniku, saj v besedi pač sopolzvanjata oba pomena), smo jo prevajali kot jezik/govornica. [op. prev.]

² sich darstellen; ta glagol, ki pomeni tudi "kazati (se), prikazovati", dosledno prevajamo kot "predstavljati (se)". [Op. prev.]

za delovanje stvari same, delovanje, ki 'utrpi' misel. To delovanje stvari same je tisto pravo spekulativno gibanje, ki zajame govorečega. Subjektivni odsev tega gibanja smo poiskali v govorjenju. Zdaj prihajamo do spoznanja, da kaže ta obrat od delovanja stvari same, od prihajanja-v-jezik/govorico smisla, na univerzalno-ontološko strukturo, namreč na temeljni ustroj vsega, na kar se razumevanje sploh lahko nanaša. *Bit, ki jo je mogoče razmeti, je jezik/govorica*. Hermenevtični fenomen tu svojo lastno univerzalnost zvrča na bitni ustroj razumljenega, s tem ko ta ustroj v univerzalnem smislu določi kot *jezik/govorico*, svoj lastni odnos do bivajočega pa kot interpretacijo. Zato ne govorimo le o jeziku/govorici umetnosti, ampak tudi o jeziku/govorici narave in sploh o jeziku/govorici stvari.

Že zgoraj smo poudarili svojevrstno prepletenost spoznavanja narave in filologije, ki spremlja začetke moderne znanosti. Tu pridemo temu tako rekoč do dna. To, kar je mogoče razumeti, je jezik/govorica. Se pravi: takšno je, da se iz sebe predstavlja razumevanju. Spekulativna struktura jezika/govorice se potrjuje tudi s te plati. Prihajanje-v-jezik/govorico ne pomeni, da nekaj prejme dodatno obliko obstajanja. To, kot kar se nekaj predstavlja, namreč sodi k njegovi lastni biti. Pri vsem, kar je jezik/govorica, gre torej za spekulativno eno(tno)st, za razlikovanje znotraj sebe: biti in predstavljati se - razlikovanje, ki naj pravzaprav ne bi bilo razlikovanje.

Spekulativni način biti jezika/govorice s tem izkazuje svoj univerzalni ontološki pomen. To, kar prihaja do besede [kommt zur Sprache; prihaja v jezik/govorico], je sicer nekaj drugega kot govorjena beseda sama. Toda beseda je beseda le po zaslugi tega, kar v njej pride do besede. V svoji lastni čutni biti je tu le zato, da bi se ukinila v izrečenem. In narobe: to, kar pride do besede [prihaja v jezik/govorico], ni nekaj brez jezika/govorice vnaprej danega, ampak v besedi prejme svojo lastno določenost.

Zdaj spoznavamo, da smo imeli pri kritiki tako estetskega kot tudi historične zavesti, s katero smo uvedli svojo analizo hermenevtičnega izkustva, pred očmi to spekulativno gibanje. Bit umetniškega dela ni bila bit-na-sebi, od katere se razlikuje njegova reprodukcija [Wiedergabe] ali kontingenca njegove pojavnosti - do takšnega "estetskega

razlikovanja" pride le v sekundarni tematizaciji enega in drugega. Prav tako tisto, kar prihaja nasproti našemu zgodovinskemu spoznavanju iz izročila ali kot izročilo – historično ali filološko, pomen nekega dogodka ali smisel nekega besedila –, ni bilo neki trden, nasebno bivajoč predmet, ki bi ga bilo treba le (za)držati: tudi historična zavest je v resnici vključevala posredovanje preteklosti in sedanjosti. S tem ko smo kot univerzalni medij takšnega posredovanja prepoznali jezikovnost, se je naše spraševanje razširilo s svojih konkretnih izhodišč, s kritike esetske in historične zavesti in s hermenevtike, ki jo je treba postaviti na njuno mesto, v univerzalno spraševanje. Kajti človekov odnos do sveta je nasploh in od vsega začetka jezikoven in s tem razumljiv. Hermenevtika je, kot smo videli, zato *univerzalni aspekt filozofije* in ne le metodična osnova tako imenovanih duhovnih ved.

Izhajajoč iz središča jezika/govorice, sta se popredmetovalni postopek spoznavanja narave in pojem nasebnosti, ki ustreza intenciji vsakega spoznavanja, izkazala za rezultat abstrakcije. Reflektirana iz izvirnega odnosa do sveta, ki je dan v jezikovnem ustroju našega izkustva sveta, si skuša abstrakcija zagotoviti bivajoče, tako da metodično urejuje njegovo spoznavanje. Zato zavrača in obtožuje vsakršno vedenje, ki ne dopušča takšne zagotovitve in zato ne more rabiti naraščajočemu obvladovanju biti. Nasproti temu smo skušali način biti umetnosti in zgodovine ter njuno izkustvo osvoboditi ontološkega predsodka, ki leži v idealu objektivnosti znanosti, in v zvezi z izkustvom umetnosti in zgodovine nas je premislek vodil v smer univerzalne hermenevtike, ki je zadevala človekov splošni odnos do sveta. Če smo to univerzalno hermenevtiko fomulirali iz pojma jezika/govorice, smo tako odvrnili ne le napačen metodologizem, ki preobremenjuje pojem objektivnosti v duhovnih vedah; prav tako smo se želeli izogniti tudi idealističnemu spiritualizmu metafizike neskončnosti v Heglovem slogu. Hermenevtično temeljno izkustvo se nam namreč ni artikuliralo zgolj z napetostjo med tujskostjo in domačnostjo, nesporazumom in razumevanjem, kakor je obvladovala Schleiermacherjev zasnutek. Nasprotno, na koncu se nam je zazdelo, da Schleiermacher z naukom o divinatorični perfekciji razumevanja sodi v bližino Hegla. Če pa izhajamo iz jezikovnosti razumevanja, nasproti temu poudarjamo končnost jezikov-

nega dogajanja, v katerem se razumevanje vsakokrat konkretizira. Jezik, ki ga govorijo predmeti – ne glede na to, kateri predmeti so to –, ni λογος ουσίας in se ne dovršuje v samozrenju neskončnega intelekta; je jezik/govorica, ki zaznava naše končno-zgodovinsko bistvo. To velja za jezik, ki ga govorijo besedila izročila, in zato se nam je zastavila naloga resnično zgodovinske hermenevtike. Enako velja tako za izkustvo umetnosti kot tudi za izkustvo zgodovine; da, pojma 'umetnost' in 'zgodovina' sta sama obliki dojetanja, ki se šele kot obliki hermenevtičnega izkustva izdvojita iz univerzalnega bitnega načina hermenevtične biti.

Očitno ni nikakršno posebno določilo umetnosti, da ima svojo bit v svojem predstavljanju, kot tudi ni posebnost biti zgodovine, da je razumljena v svojem pomenu. Predstaviti-se in biti-razumljen ne sodi le skupaj, tako da eno prehaja v drugo in je umetnina eno s svojo zgodovino učinkovanja, to, kar je zgodovinsko preneseno, eno s sedanjo-stjo svoje razumljenosti – spekulativno, razlikujoče se sâmo od sebe, predstavljajoče se; jezik/govorica, ki izreka smisel, ni le umetnost in zgodovina, temveč vse bivajoče, kolikor ga je mogoče razumeti. Spekulativni ustroj biti, ki je podlaga hermenevtike, je enako univerzalen kot um in jezik/govorica. –

Ontološki obrat, ki ga je naredilo naše hermenevtično spraševanje, nas pripelje v bližino nekega metafizičnega pojma, katerega pomen moramo zdaj narediti plodovit tako, da se vrnemo k njegovim izvirom. *Pojem lepega*, ki si je v osemnajstem stoletju znotraj estetske problematike delil osrednje mesto z vzvišenim in ga je skušala estetska kritika klasicizma v devetnajstem stoletju povsem odpraviti, je bil, kot je znano, nekoč univerzalen metafizični pojem in je imel znotraj metafizike, se pravi, splošnega nauka o biti, funkcijo, ki nikakor ni bila omejena na estetsko v ožjem pomenu. Pokazalo se bo, da lahko ta stari pojem lepega rabi tudi obsežni hermenevtiki, kot nam je zrasla iz kritike metodologizma duhovnih ved.

Že pomenska analiza besede pokaže, da je pojem lepega v ožjem sorodstvu z našim spraševanjem. Grška beseda za nemško 'schön' je καλόν. Nemščina zanjo sicer nima povsem ustreznega izraza, tudi tedaj ne, če pritegnemo posredujoči pulchrum, toda grško mišljenje je

vendarle po svoje vplivalo na pomensko zgodovino nemške besede, tako da so bistveni pomenski momenti obema besedama skupni. Tako na primer rečemo "lepe" umetnosti. Z dodatkom "lep" razlikujemo od tega, kar imenujemo tehnika, se pravi, od "mehaničnih" umetnosti, ki proizvajajo koristne stvari. Podobno je z besednimi zvezami, kot so lepa nravnost, leposlovje, lepodušnost itn. V vseh teh rabah je beseda v podobnem nasprotju kot grška beseda *κάλων* do pojma *χρησιμων*. Vse, kar ne sodi k nujnosti življenja, ampak zadeva njegov Kako, *εὖζῆν*, vse tisto torej, kar so Grki razumeli kot *paideia*, se imenuje *κάλων*. Lepe so tiste stvari, katerih vrednost je razvidna sama zase. Ni mogoče vprašati, kakšnemu namenu služijo. Izvrstne so zaradi samih sebe (*δί' αὐτό αίρετόν*) in ne – kot tisto koristno – zaradi česa drugega. Že jezikovna raba tako opozarja na povišani položaj biti tega, kar je imenovano *κάλων*.

Toda tudi navadno nasprotje, ki določa pojem lepega, nasprotje do grdega (*αίσχροόν*), kaže v isto smer. *αίσχροόν* (grdo) je to, kar ne prenese pogleda nase. Lepo je tisto, kar je mogoče gledati, je tisto ugledno [das Ansehnliche; gledljivo] v najširšem pomenu besede. Ugleden [Ansehnlich]³ je tudi v nemški govorni rabi izraz za velikost. In res zahteva uporaba besede 'schön' – v nemščini in v grščini – vedno neko določeno imenitnost. Medtem ko pomenska bližina lepega z uglednostjo kaže na celotno sfero spodobnosti, nravnosti, se obenem bliža pojmovni artikulaciji, podani z nasprotjem do koristnega (*χρησιμων*).

Pojem lepega je torej najtesneje povezan s pojmom dobrega (*άγαθόν*), kolikor si to kot tisto, kar izbiramo zaradi njega samega, kot namen, vse drugo podreja kot koristno sredstvo. Kajti na to, kar je lepo, ne gledamo kot na sredstvo za kaj drugega.

³ *Das Ansehnliche, gledljivo*, je v nemščini tvorjenka iz glagola "ansehen" (pogledati, ozreti se na kaj, ogledovati ...) oziroma samostalnika "das Ansehen" (pogled, videz ...). Iz tega izvedeni pridevnik "ansehnlich" pa ima v prvi vrsti drugačen pomen: "znamenit, precejšnji, znamenit, imeniten". V slovenščini smo skušali pomensko povezanost obdržati z besedo "u-gledno", ki v tej obliki opozarja na korensko povezavo z gledanjem in obenem pomeni tudi "imenitno, znamenito". [Op. prev.]

V platonski filozofiji najdemo tako tesno povezanost, pogosto pa tudi zamenjavo ideje dobrega z idejo lepega. Oboje presega vse, kar je pogojeno in množveno: lepo na sebi sreča ljubečo dušo na koncu poti, ki vodi skoz raznoliko lepo, kot eno, enooblično, prekomerno (Symposion); enako tudi ideja dobrega: ta je nad vsem pogojenim in množstvenim, ki je dobro le v določenem pogledu (Politeia). Lepo na sebi se kaže prav tako dvignjeno nad vse bivajoče kot dobro na sebi (ἐπέκεινθ). Red bivajočega, ki je vzpostavljen glede na eno dobro, se torej ujema z redom lepega. Pot ljubezni, ki jo uči Diotima, vodi prek lepih teles k lepim dušam in od tam k lepim ureditvam, nravnosti in zakonom, končno k znanostim (na primer k lepim številskim razmerjem, o katerih uči veda o številih), k temu "širokemu morju lepih govorov"⁴ – in nato onkraj vsega tega. Vprašamo se lahko, ali prekoračitev sfere čutno vidnega v "inteligibilno" zares pomeni diferenciranje in stopnjevanje lepote lepega in ne le bivajočega, ki je lepo. Vendar Platon očitno meni, da je teleološki red biti tudi red lepote, da se lepota v območju inteligibilnega pojavlja jasneje in čisteje kot v območju vidnega, ki ga kalita ne-z-mernost in nepopolnost. Enako je srednjeveška filozofija pojem lepega najtesneje povezovala s pojmom dobrega, bonum, in to celo tako tesno, da je neko klasično mesto iz Aristotela o καλόν srednjemu veku ostalo zastrto, saj je prevajalec besedo καλόν tu preprosto prevedel kot bonum.⁵

Osnova te tesne povezanosti ideje lepega z idejo teleološkega reda biti je pitagorejsko-platonski pojem mere. Platon določa lepo s pomočjo mere, primernosti in proporcionalnosti, Aristotel kot momente (εἶδη) lepega imenuje red (τάξις), pravo proporcionalnost (συμμετρία) in določenost (ὄρισμένον) ter iste momente najde vzorčno dane v matematiki. Tesna povezanost med redom matematičnih

⁴ Symp. 310 d: govori = razmerja.

⁵ Arist. Met. M 4, 1078 a 3b. Prim. Grabmannov uvod k Ulrichu von Straßburg, De pulchro, str. 31 (Jb. d. Bayer. Akad. d. Wiss. 1926), pa tudi dragoceni uvod G. Santinellosa k Nikolaju Kuzanskemu, Tota pulchra es, Atti e Mem. della Academia Patavina LXXI. Nikolaj se vrača k Psevdodioniziju in Albertu, ki določata srednjeveško mišljenje o lepem.

bistev lepega in nebeškim redom dalje pomeni, da je kozmos kot vzor vsega vidnega reda obenem najvišji primer lepote v vidnem. Merska pri-mernost, simetrija, je odločilni pogoj vse leposti.

Kot vidimo, je takšna določitev lepega univerzalno ontološka. Narava in umetnost si tu nikakor nista nasprotni. To seveda pomeni, da je tudi glede lepote prednost narave pravzaprav nesporna. Umetnost zmore znotraj celote oblik naravnega reda zaznati neizrabljene možnosti umetniškega oblikovanja in tako izpopolnjevati lepo naravo bitnega reda. Toda to nikakor ne pomeni, da na "lepoto" naletimo predvsem in v prvi vrsti v umetnosti. Dokler je red bivajočega razumljen sam kot božanski ali kot božja stvaritev – in to zadnje je veljalo vse do osemnajstega stoletja –, je tudi izjemo umetnosti mogoče razumeti le v horizontu tega bitnega reda. Zgoraj smo prikazali, kako se estetska problematika šele v devetnajstem stoletju prenese na stališče umetnosti. Zdaj vidimo, da je podlaga za to metafizični proces. Tak prenos na stališče umetnosti ontološko predpostavlja brezoblično mišljeno oziroma s strani mehaničnih zakonov uravnava bitno maso. Človeški umetniški duh, ki iz mehanične konstrukcije oblikuje koristno, bo končno tudi vse lepo razumel, izhajajoč iz dela svojega lastnega duha.

S tem se ujema, da je bila moderna znanost šele na mejah mehanične konstruibilnosti bivajočega opozorjena na samostojno bitno valenco 'oblike', in zdaj kot dodatni spoznavni princip v razlage narave – predvsem v razlaganje žive narave (biologija, psihologija) – vnaša misel o obliki. S tem ne opušča svoje osnovne drže, temveč zgolj skuša doseči svoj cilj, obvladovanje bivajočega, hitreje in bolj pretanjeno. To moramo poudariti v nasprotju s samorazumevanjem, kot ga najdemo na primer pri von Uexkuellu. Obenem pa znanost na svojih lastnih mejah, mejah svojega lastnega obvladovanja narave, dopušča lepoto narave in lepoto umetnosti, ki rabita brezinteresnemu ugajanju. Ob preobrnitvi odnosa naravno lepega in umetniško lepega smo opisali preslojitveni proces, s katerim naravno lepo končno tako močno izgubi svojo prednost, da je mišljeno kot refleks duha. Dodali bi lahko, da je sam pojem "narave" šele v odboju od pojma umetnosti prejel tisti pomen, ki se ga drži od Rousseauja naprej. Postal je polemični pojem, kot Drugo duha,

torej Ne-jaz, in kot takemu mu ne pripada več tisto univerzalno ontološko dostojanstvo, ki je bilo lastno kozmosu kot redu lepih stvari.

Seveda ne bo nihče pomislil na to, da bi ta razvoj preprosto zaobrnil in skušal metafizični položaj lepega, kot ga najdemo v grški filozofiji, znova vzpostaviti tako, da bi obnovil zadnjo epigonsko obliko te tradicije, estetiko popolnosti osemnajstega stoletja. Naj se nam je razvoj k subjektivizmu v novejši estetiki, kot ga je začrtal Kant, zazdel še tako nezadosten, je Kant le prepričljivo pokazal nevzdržnost estetskega racionalizma. Vsekakor pa ni prav, če utemeljimo metafiziko lepega zgolj na ontologiji mere in teleološkem redu biti, na kar se nazadnje sklicuje klasicistični videz racionalistične normativne estetike. Metafizika lepega se v resnici ne ujema s takšno rabo estetskega racionalizma. Pač pa nam vrnitev k Platonu omogoča spoznati še povsem drugo plat fenomena lepega, in ta nas zanima v okviru našega hermenevitičnega spraševanja.

Čeprav je namreč Platon idejo dobrega tesno povezal z idejo lepega, med obema opaža tudi razliko, in v tej razliki je vsebovana neka samosvoja *odlika lepega*. Videli smo, da ima neujemljivost dobrega svojo ustreznico v lepem, se pravi, v pri-mernosti [Maßhaftigkeit; merskosti] bivajočega in pripadajoči ji odprtosti (ἀλήθεια), toliko, kolikor tudi njemu pripada poslednja prekomernost. Vendar pa Platon ob tem lahko reče, da se v poskusu, da bi dojeli samo dobro, to zateče k lepemu.⁶ Lepo se torej od vseskoz nedojemljivega dobrega razlikuje po tem, da ga je lažje dojeti. V njegovem lastnem bistvu je, da je pojavno. Pri iskanju dobrega se pokaže lepo. Najprej je to njegova odlika za človeško dušo. Kar se pokaže v popolni obliki, pritegne ljubezensko hrepenenje. Lepo osvaja neposredno, vzori človeške kreposti pa so v mrakobnem mediju pojavov le nejasno razpoznavni, saj nimajo svoje lastne luči, tako da pogosto zapademo nečistim posnetkom in navideznim podobam kreposti. Pri lepem je to drugače. Svojo lastno svetlobo

⁶ Phileb. 64 e 5. V svoji knjigi *Platos dialektische Ethik* sem to mesto natančneje obravnaval (§ 14). Prim. tudi G. Krüger, *Einsicht und Leidenschaft*, str. 235 isl.

ima, tako da nas tu ne zavajajo popačeni odsevi. Kajti "le lepoti sami je dodeljeno, da je tisto najbolj svet(l)eče⁷ (ἐκφανέστατον) in ljubezni vredno".⁸

V tej anagoški funkciji lepega, ki jo je nepozabno opisal Platon, pa sta vidna ontološki strukturni moment lepega in s tem univerzalna struktura same biti. Odlika lepega nasproti dobremu je očitno ta, da se predstavlja samo od sebe, da se v svoji biti neposredno razjasnjuje. S tem ima najpomembnejšo ontološko funkcijo, ki je sploh mogoča, namreč funkcijo posredovanja med idejo in pojavom. Tu je vendar metafizični križ platonizma. Zgosti se v pojmu deleža (μέθεξις) in zadeva tako razmerje pojava do ideje kot tudi medsebojna razmerja idej. Kot uči "Phaidros", ni naključje, da Platon to sporno razmerje "deleža" posebno rad pojasnjuje ob primeru lepega. Ideja lepega je resnično prisotna v tem, kar je lepo, nedeljeno in celo. Zato je mogoče ob primeru lepega pojasniti parusio eidosa, ki jo ima v mislih Platon, in nasproti logičnim težavam, ki jih povzroča vprašanje deleža "postajanja" na "biti", ponuditi evidenco stvari. "Prisotnost" prepričljivo pripada sami biti lepega. Naj je lepota še tako močno izkušena kot odsev nečesa nadzemskega, je vendarle tu v vidnem. Da je pri tem zares nekaj drugega, bitnost drugega reda, se kaže v načinu njenega pojavljanja. Pojavi se nenadoma, in prav tako naenkrat, brez prehodov, neposredno, tudi mine. Če že moramo govoriti s Platonom o hiatu (χωρισμός) med čutnim in idealnim: tu je, in tu je obenem tudi že sklenjen.

Lepo se ne pojavi le ob tem, kar je čutno vidno tu, temveč tako, da je to pravzaprav ravno šele s tem tu, se pravi, da se iz Vsega razloči kot Eno. Lepo je zares tisto samo iz sebe "najbolj svet(l)eče" (το ἐκφανέστατον). Ostra meja med lepim in tem, kar ni udeleženo

⁷ Das Hervorleuchtende. "Hervorleuchten" pomeni "svetiti se izza nečesa", a tudi "kazati se". V nadaljevanju uporablja Gadamer predvsem pomensko soroden izraz "hervorscheinen", ki ga prevajamo kot svet(l)enje. Tak zapis naj opozarja, da beseda ob "svetenju" namiguje tudi na "kazanje". [Op. prev.]

⁸ Phaidr. 250 d 7.

pri lepem, je sicer tudi fenomenološko podprta. Tako že Aristotel⁹ za "dobro izgotovljena dela" pravi, da jim ne sme biti nič dodano in nič odvzeto: občutljiva sredina, natančnost razmerij – to sodi k najstarejšim določilom bistva lepega. Pomislimo samo na občutljivost tonskih harmonij, iz katerih se gradi glasba.

"Svet(l)enje" torej ni le ena izmed lastnosti tega, kar je lepo, ampak pomeni njegovo pravo bistvo. Odlika lepega, da neposredno veže nase hrepenenje človeške duše, je utemeljena v njegovem bitnem načinu. Ta je pri-mernost bivajočega, ki mu ne pušča le biti to, kar je, ampak mu tudi dopušča pokazati se kot v sebi odmerjena, harmonična celota. To je odprtost (ἀλήθεια), o kateri govori Platon v Philebosu, ki sodi k bistvu lepega.¹⁰ Lepota ni preprosto simetrija, temveč sama pojavljivost,¹¹ ki počiva v njej. Je na način svetenja. Svetenje pa pomeni: svetiti na nekaj in se tako pojaviti prek tega, na kar pada sij. Način biti lepote je svetloba.

To pomeni ne le to, da se brez svetlobe ne more pojaviti nič lepega, da brez nje nič ne more biti lepo. Pomeni tudi, da se lepota lepega pojavi kot svetloba, kot sijaj na njem. Samo sebe privede do pojavnosti. In splošni način biti svetlobe je res to, da se tako reflektira v sebi. Svetloba namreč ni le svetenje tega, kar osvetljuje, ampak je sama vidna v tem, da naredi vidne druge stvari, in na noben drugačen način ni vidna kot tako, da osvetljuje druge stvari. Že antična misel je poudarjala ta reflektivni ustroj svetlobe,¹² in temu ustreza, da pojem

⁹ Eth. Nic. B 5. 110 6 bg: ὁθεν ἐπίωθασιν ἐπιλέγειν τοῦς εὖ ἔχουσιν ἔργοις, ὅτι οὔτε ἀφελεῖν ἔστιν οὔτε προσθεῖναι.

¹⁰ Platon, Phil. 51 d.

¹¹ Vorschein = pojava; največkrat se uporablja v besednih zvezah "zum Vorschein kommen" (pojavit se, pokazati se) in "zum Vorschein bringen" (na dan spraviti). Izraz ohranja tudi pomensko navezavo na svetenje, kar je najbolj razvidno iz glagolske oblike "vorscheinen" (svetiti skoz kaj). [Op. prev.]

¹² Stoic. vet. fragm. II 24, 36, 36, 9.

refleksije, ki v novi filozofiji igra tako odločilno vlogo, izvorno sodi na področje optičnega.

V tem reflektivnem ustroju, ki predstavlja bit svetlobe, očitno temelji to, da svetloba povezuje gledanje in vidno, tako da brez nje ni ne gledanja ne vidnega. Ta trivialna ugotovitev postane plodna, če premislimo odnos med svetlobo in lepim ter pomislimo na pomensko širino pojma lepega. V resnici je namreč šele svetloba tista, ki vidne stvari artikulira v oblike, ki so obenem "lepe" in "dobre". Vendar se lepo ne omejuje na območje vidnega. Kot smo videli, je pojavni način dobrega sploh, bivajočega, kakršno naj bi bilo. Svetloba, v kateri se ne artikulira le vidno, temveč tudi inteligibilno območje, ni svetloba sonca, temveč svetloba duha, nous. Na to je namigovala že Platonova globokoumna analogija,¹³ iz katere je Aristotel izpeljal nauk o nous, krščansko srednjeveško mišljenje pa za njim nauk o intellectus agens. Duh, ki sam iz sebe razvije množstvo mišljenega, si je ravno v tem sam sebi prisoten.

Prav na to platonistično-neoplatonistično metafiziko svetlobe se nato navezuje krščanski nauk o besedi, verbum creans, ki smo ga izčrpno obravnavali zgoraj. Če smo ontološko strukturo lepega opisali kot svet(l)enje,¹⁴ s pomočjo katerega se stvari pokažejo v svoji meri in svojem obrisu, velja to enako za inteligibilno območje. Svetloba, po zaslugi katere se vse pokaže tako, da je samo v sebi jasno in razumljivo, je svetloba besede. V metafiziki svetlobe je torej utemeljena tista tesna vez, ki obstaja med svet(l)enjem lepega in jasnostjo razumljivega.¹⁵ Prav ta povezanost pa nas je vodila pri našem hermenevitičnem spraševanju. Naj spomnim, kako je analiza biti umetniš-

¹³ Rep. 508 d.

¹⁴ Vorscheinen = svetititi skozi kaj; presvetljevanje. Izraze "Vorscheinen, Hervorscheinen", včasih pa tudi "Vorschein", uporablja Gadamer skoraj sinonimno. [Op. prev.]

¹⁵ Novoplatonistična tradicija, ki prek Psevdozionizija in Albertusa magnusa vpliva na sholastiko, vseskoz pozna to povezavo. O njeni predzgodovini prim. Hans Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit*, Studium generale 10, zv. 7, 1957.

kega dela vodila v hermenevitično spraševanje in kako se je to razširilo v univerzalno spraševanje. Do vsega tega smo prišli brez sklicevanja na metafiziko svetlobe. Če se zdaj ozremo na njeno sorodnost z našim spraševanjem, nam je v pomoč to, da je strukturo svetlobe očitno mogoče oddvojiti od metafizične predstave o čutno-duhovnem svetlobnem izviri v slogu novoplatonistično-krščanskega mišljenja. To je razvidno že iz Avguštínove dogmatične interpretacije poročila o stvarjenju. Avguštín tam¹⁶ opozarja, da je bila svetloba ustvarjena pred razlikovanjem predmetov in pred stvaritvijo svetlobo oddajajočih nebesnih teles. Posebej pa poudarja, da pride do začetnega stvarjenja neba in zemlje še brez božje besede. Šele pri stvarjenju svetlobe Bog prvič spregovori. To govorjenje, ki imenuje in ustvari svetlobo, razlaga kot duhovno razsvetlitev, s pomočjo katere je omogočeno razlikovanje oblikovanih stvari. Šele z lučjo postane prvotno ustvarjena brezoblična masa neba in zemlje zmožna oblikovanja v številne oblike.

V Avguštínovi duhoviti interpretaciji Geneze vidimo predhodnico tiste razlage jezika/govorice, ki smo jo razvili v strukturalni analizi hermenevitičnega izkustva sveta, po kateri mnoštvo mišljenega izhaja šele iz enosti besede. S tem obenem spoznavamo, da uveljavlja metafizika luči neko plat antičnega pojma lepega, ki obdrži veljavo tudi zunaj konteksta metafizike substance in metafizičnega odnosa do božanskega neskončnega duha. Naša analiza mesta lepega v klasični grški filozofiji privede torej do rezultata, da ima ta aspekt metafizike tudi še za nas produktiven pomen.¹⁷ Da je bit samopredstavljanje in da je vse razumevanje dogajanje: oba uvida enako presegata horizont substančne metafizike, pa tudi metamorfoze, ki jih je pojem substanca doživel s prehodom v pojma subjektivnosti in znanstvene objektivnosti. Metafizika lepega ima torej za naše spraševanje določene posledice. Zdaj

¹⁶ V svojem komentarju Geneze.

¹⁷ Glede tega je vredno pozornosti, kako je bilo mogoče, izhajajoč iz Heideggra, produktivno interpretirati patristično in sholastično misel, npr. pri Maxu Müllerju: *Sein und Geist*, 1940, in: *Existenzphilosophie im geistigen Leben der Gegenwart*², str. 119 isl.; 130 isl.

ne gre več – kot se je v diskusijah devetnajstega stoletja postavljalo kot naloga – za to, da bi zahtevo po resnici, ki jo zase terjata umetnost in umetniško – ali tudi zgodovina in metodika duhovnih ved – utemeljili znanstveno teoretsko. Temveč gre zdaj za mnogo splošnejšo nalogo uveljaviti ontološko ozadje hermenevtičnega izkustva sveta.

Z gledišča metafizike lepega je mogoče osvetliti predvsem dve točki, ki izhajata iz odnosa med pojavljivostjo [Vorschein] lepega in jasnostjo razumljivega. Najprej to, da imata tako pojav lepega kot tudi način biti razumevanja *naravo dogodka*; in drugič, da je hermenevtično izkustvo kot izkustvo izročenege smisla soudeleženo pri *neposrednosti*, ki od nekdanj odlikuje izkustvo tako lepega kot tudi sploh vsakršne evidentnosti *resnice*.

1. Najprej lahko na podlagi, ki nam jo je oskrbela tradicionalna spekulacija o svetlobi in lepoti, legitimiramo prednost, ki smo jo priznali delovanju stvari znotraj hermenevtičnega izkustva. Izkaže se, da tu ne gre ne za mitologijo ne za zgolj dialektični preobrat v Heglovem slogu, temveč za nadaljevanje učinkovanja nekega starega momenta resnice, ki se je znal obdržati kljub moderni znanstveni metodiki. Na to kaže že *etimologija* pojmov, ki smo jih uporabljali. Govorili smo o tem, da je lepo, tako kot vse smiselno, "jasno" [einleuchtend; razjasnjujoče].

Pojem jasnosti [razjasnitve] sodi v retorično tradicijo. εἶκος, verisimile, das Wahr-scheinliche [verjetno] in jasno sodijo v niz, ki skuša obraniti svojo lastno upravičenost nasproti resničnosti in gotovosti dokazanega in znanega. Naj spomnim, da smo sensus communis priznali posebni pomen.¹⁸ Mogoče je, da je ob tem iz illuminatio, razsvetlitve, na jasnost [razjasnitev] vzporedno deloval tudi mistično-pietistični ton (ki pa je bil zaznaven tudi v sensus communis, na primer pri Oetingerju). Vsekakor ne v enem ne v drugem območju metaforika svetlobe ni navzoča po naključju. Govorjenje o dogajanju ali delovanju stvari prihaja iz stvari same. Jasno [razjasnjujoče] je vedno tisto, kar je izrečeno: predlog, načrt, domneva, argument ipd. Ob tem je poleg ved-

¹⁸ Prim. str. 16 isl.

no mišljeno, da to jasno [razjasnjujoče] ni dokazano in nasploh gotovo, temveč se uveljavi znotraj mogočega in domnevnega kot tisto izborno. Tako lahko celo priznamo, da ima argument v sebi nekaj razjasnjujočega, če hočemo s tem počastiti protiargument. Pri tem ostaja odprto, koliko je to združljivo s celoto tega, kar imamo mi sami za pravilno; rečemo le, da je nekaj "samo po sebi" jasno, se pravi, da nekaj govori za to. Pri takih govornih rabah se razločno pokaže povezava z lepim. Tudi lepo nas prevzema, ne da bi ga takoj uvrstili v celoto naših orientacij in vrednotenj. Da, tako kot je lepo vrsta izkustva, ki se v celoti našega izkustva odlikuje kot neka očaranost in pustolovščina ter štrli iz te celote in hermenevtični integraciji zastavlja lastno nalogo, je očitno tudi tisto jasno [razjasnjujoče] enako vedno nekaj presenetljivega, kot prižig neke nove luči, s katero se razširi območje tega, kar prihaja v poštev.

Hermenevtično izkustvo sodi v to območje zato, ker je tudi samo dogajanje pristnega izkustva. To, da se ob nečem povedanem nekaj razjasni, ne da bi bilo zato na vse strani zagotovljeno, presojeno in odločeno, velja v resnici povsod tam, kjer nas nekaj nagovarja iz izročila. Izročeno se uveljavlja tako, da je razumljeno, in prestavlja meje horizonta, ki nas je do tedaj oklepjal. V nakazanem smislu je resnično izkustvo. Dogodek lepega in hermenevtično dogajanje načelno predpostavljata končnost človeške eksistence. Vprašamo se lahko, ali more neki neskončen duh lepo izkusiti tako kot mi. Ali more videti kaj drugega kot lepoto celote, ki leži pred njim? "Svet(l)enje" [Vorschein; po-javljivost] lepega je, kot se zdi, mogoče le za človeško-končno izkustvo. Srednjeveško mišljenje pozna podoben problem, namreč: kako je lepota lahko v Bogu, če je ta Eno in ne Mnogo. Šele Kuzančev nauk o complicatio mnogega v Bogu nakazuje zadovoljujoč odgovor (prim. zgoraj navedeno "sermo de pulchritudine" Nikolaja Kuzanskega). S tega vidika je dosledno, da je za Heglovo filozofijo neskončnega vedenja umetnost oblika predstave, ki najde svojo Aufhebung v pojmu in filozofiji. Enako tudi univerzalnost hermenevtičnega izkustva načelno ne bi smela biti dostopna neskončnemu duhu, ki vse, kar je smisel(no), vse νοητόν, razvije sam iz sebe in vse, kar je mogoče misliti, misli v polnem samozrenju samega sebe. Aristotelški Bog (tudi

heglovski duh) je pustil "filozofijo", to gibanje končne eksistence, za seboj. Noben Bog ne filozofira, pravi Platon.¹⁹

Za to, da smo se lahko vedno znova sklicevali na Platona, čeprav grška filozofija logosa le delno dopušča uzreti podlago hermenevtičnega izkustva, namreč središče jezika, smo očitno dolžni zahvalo tej drugi plati platonskega nauka o lepem, ki je vseskoz prisoten kot podtalni tok v zgodovini aristotelsko-sholastične metafizike in pride občasno, na primer v novoplatonistični in krščanski mistiki ter v teološkem in filozofskem spiritualizmu, na dan. V tej tradiciji platonizma se je izoblikoval pojmovni besednjak, ki ga potrebuje mišljenje končnosti človeške eksistence.²⁰ Tudi afiniteta, ki se je pokazala med platonskim naukom o lepem in idejo univerzalne hermenevtike, potrjuje kontinuiteto te platonske tradicije.

2. Če izhajamo iz ontološkega temeljnega ustroja, po katerem je bit *jezik/govorica, se pravi, samo-predstavljanje* in ki nam ga je razprlo hermenevtično izkustvo biti, potem iz tega ne sledita le dogodkovna narava lepega in dogajalna struktura vsega razumevanja. Tako kot se je pokazalo, da je bitni način lepega vzorec za splošni ustroj biti, se bo enako pokazalo za pripadajoči mu *pojem resnice*. Tudi tu lahko izhajamo iz metafizične tradicije, toda tudi tu se bomo morali vprašati, kaj od nje ostaja veljavno za hermenevtično izkustvo. Po tradicionalni metafiziki sodi resničnost [das Wahrsein] bivajočega k njegovim transcendentnim določilom in je najtesneje povezana z dobrostjo [Gutsein] (ob kateri se spet pojavlja poleg tudi lepota [Schönsein]). Tako se spomnimo Tomaževe izjave, po kateri je treba lepo določiti glede na spoznanje, dobro pa glede na željo.²¹ Lepo je tisto, ob pogledu na kar se hrepenenje pomiri: cuius ipsa apprehensio placet. Lepo napotuje prek dobrosti na spoznavno moč: addit supra bonum quemdam ordinem ad vim cognoscitivam. "Svet(l)enje" [Vorschein; pojavljivost] lepega se

¹⁹ Symp. 204 a₁.

²⁰ Prim. pomen chartrske šole za Nikolaja Kuzanskega.

²¹ Thomas Aq. S. Th. I q. 5, 4.

tu pojavlja kot svetloba, ki sveti nad oblikovanim: lux splendens supra formatum.

To izjavo skušamo znova osvoboditi metafizičnega okvira nauka o obliki, tako da se še enkrat opremo na Platona. On je bil prvi, ki je kot bistveni moment lepega pokazal ἀλήθεια, in jasno je, kaj je s tem mislil: lepo, način, na katerega se pojavlja dobro, se v svoji biti samo razodeva, se predstavlja. Kar se tako predstavlja, ni različno od sebe, s tem ko se predstavlja. Ni nekaj za sebe in nekaj drugega za druge. Tudi ni na nečem drugem. Ni prek neke oblike [Gestalt; podobe] prelit blesk, ki pada nanjo od zunaj. Pač pa je to, da se ta oblika [podoba] tako blešči, da se tako predstavlja, njen lastni bitni ustroj. Iz tega sledi, da moramo glede na lepoto lepo vedno ontološko razumeti kot "podobo" [Bild]. Vseeno je, ali se pojavlja "ona sama" ali njen posnetek. Saj smo vendar videli, da je bila metafizična odlika lepega prav v tem, da je odpravilo hiat med idejo in pojavom. Lepo sicer je "ideja", se pravi, pripada redu biti, ki se dviguje nad begajočnostjo pojavov kot tisto v sebi obstojno. Toda enako gotovo je, da se tudi samo pojavlja. Kot smo videli, to nikakor ne pomeni instance zoper nauk o idejah, ampak koncentrirano eksemplifikacijo njegovega problema. Tam, kjer vzklicuje evidenco lepega, Platonu ni treba vztrajati pri nasprotju med "njim samim" in posnetkom. Lepo samo je tisto, kar to nasprotje tako postavlja kot tudi odpravlja.

Spomin na Platona postane zdaj znova pomemben za problem resnice. Pri analizi umetniškega dela smo skušali dokazati, da nam mora za pravo bit umetnine veljati samo-predstavljanje. V ta namen smo v razpravo pritegnili pojem igre, in ta nas je že napoteval v splošnejše povezave. Kajti tam smo videli, da v resnico tega, kar se predstavlja v igri, "verjamemo" ali "ne verjamemo" le znotraj udeležnosti v dogajanju igre.²²

V estetskem območju nam je to samoumevno. Tudi tam, kjer kakega pesnika častimo kot vidca, s tem ne merimo na to, da bi bilo mogoče iz njegove pesmi razbrati resnične prerokbe, na primer v Hölderlinovem petju o vrnitvi bogov. Pač pa je pesnik videc zato, ker

²² Prim. zg., str. 99 isl.

sam predstavlja tisto, kar je, je bilo in bo, in s tem sam priča o tem, kar sporoča. Drži, da ima pesniška izjava na sebi nekaj dvoumnega, tako kot izjava oraklja. Toda prav v tem leži njena hermenevtična resnica. Kdor vidi v tem estetsko nezavezujočnost, ki ji primanjkuje eksistencialne resnobe, očitno spregleda, kako fundamentalna je za hermenevtično izkustvo sveta človeška končnost. To, da je orakelj dvoumen, ni njegova slabost, temveč prednost. Prav tako strelja v prazno, kdor preverja Hölderlina ali Rilkeja glede tega, ali sta res verjela v svoje bogove ali angele.²³

Kantova temeljna določitev estetskega ugajanja kot brezinteresnega ni le negativna v smislu, da predmeta okusa ne moremo ne koristno uporabiti ne stremeti po njem kot po nečem dobrem, ampak pozitivno pomeni, da estetski vsebini ugajanja, "čistemu pogledu", "tubit" [Dasein; bivanje] ničesar ne more dodati, saj je estetska bit ravno samopredstavljanje. Šele z moralnega gledišča obstaja interes za tubit lepega, na primer za slavčkovo pesem, katere zavajajoče posnemanje je po Kantu nekaj moralno žaljivega. Seveda je vprašanje, ali iz takšnega ustroja estetske biti v resnici sledi, da tu ne bi smeli iskati resnice, ker tu ničesar ne spoznavamo. V naši estetski analizi smo naznačili ozkost pojma spoznanja, ki tu zožuje Kantovo spraševanje, in smo od vprašanja po resnici umetnosti našli pot v hermenevtiko, v kateri sta se nam združili umetnost in zgodovina.

Tudi glede na hermenevtični fenomen se je izkazalo kot neupravičeno zoževanje, če je bilo razumevanje razumljeno le kot imanentni napor filološke zavesti, ki je brezbrizna do "resnice" svojih tekstov. Po drugi strani je bilo seveda jasno, da razumevanje tekstov vprašanja resnice ne sme imeti že vnaprej odločenega s stališča neke višje vednosti o stvari in da sme uživati le v svoji lastni višji vednosti o stvari. Pač pa se nam zdi, da je vse dostojanstvo hermenevtičnega izkustva – in tudi pomen zgodovine za človeško spoznavanje sploh – to, da tu stvari niso preprosto uvrščene v poznano, ampak nam to, kar srečujemo v izročilu, nekaj govori. Razumevanje potemtakem seveda ne najde

²³ Prim. moje na str. 352 citirane pripombe h knjigi R. Guardinija o Rilkeju.

zadoščenja v tehnični virtuoznosti "razumevanja" vsega napisanega; temveč je pristno izkustvo, se pravi, srečanje z nečim, kar se uveljavlja kot resnica.

Dejstvo, da se iz navedenih razlogov takšno srečanje dopolni v jezikovnem postopku razlage in da se s tem fenomen jezika/govorice in razumevanja izkaže kot univerzalen model biti in spoznanja sploh, nam zdaj dopušča, da natančneje določimo smisel resnice, ki je v igri pri razumevanju. Besede, ki dajejo spregovoriti neki stvari, smo sami prepoznali kot spekulativno dogajanje. V tem, kar je bilo z njimi povedano, leži njihova resnica in ne katero koli mnenje, zaprto v nemoč subjektivne partikularnosti. Naj spomnimo na to, da razumevanje tega, kar kdo reče, ni podvig vživetja, ki ugame duševno življenje govorca. K vsakemu razumevanju sicer res sodi, da izrečeno prejme svojo določenost z okazionalno dopolnitvijo smisla. Toda ta določenost s situacijo in z okoliščinami, ki nek govor dopolni v totaliteto smisla in rečenemu šele pušča biti izrečeno, ne pripada govorečemu, marveč izrečenemu.

Podobno se je pesniška izjava izkazala kot poseben primer smisla, ki je povsem prešel v izjavo, ki se je povsem utelesil v njej. V pesmi je prihajanje-v-jezik/govorico nekakšen vstop v odnose reda, s katerimi je nošena in zagotovljena "resnica" izrečenega. Vsako prihajanje-v-jezik/govorico, ne le pesniško izjavljanje, ima na sebi nekaj tega pričevanja. "Naj ne bo reči, kjer zlomi se beseda." Kot smo poudarili, ni govorjenje nikoli zgolj subsumpcija posameznega pod splošne pojme. V uporabi besed tisto, kar je nazorno dano, ni le razpoložljivo kot posamezen primer nečesa splošnega, ampak je v (iz)rečenem postalo samo prisotno – enako kot je v tem, kar je lepo, prisotna ideja lepega.

To, kar se pri tem imenuje resnica, lahko tudi tu najbolje določimo s pomočjo pojma *igre*: način, kako se teža stvari, ki jih srečujemo v razumevanju, skoraj doigra [ausspielt; iz-igra], je samo jezikovni po(s)t(op)ek, tako rekoč igra z besedami, ki *preigravajo* [umspielen; se poigravajo] to, kar je bilo mišljeno. *Jezikovne igre* so tudi tisto, v čemer se kot učeči se – in kdaj bomo to nehali biti? – dvignemo k razumevanju sveta. Tako se smemo tu spomniti na naše ugotovitve glede bistva igre, po katerih igralčevega obnašanja ne smemo razumeti kot obnašanje subjektivitete, saj je namreč prej igra tista, ki igra, in to

tako, da vase pritegne igralce in je zato sama pravi subiectum gibanja igre.²⁴ Podobno tudi tu ni govor o igranju z jezikom ali z vsebinami izkustva sveta ali izročila, ki nas nagovarjajo, ampak o igri samega jezika/govorice, ki nas nagovarja, predlaga in umika, sprašuje in v odgovoru izpolnjuje sam sebe.

Razumevanje torej ni igra v smislu, da bi se razumevajoči igrivo zadrževal in bi zahtevi, ki mu je naslovljena, odrekal zavezujoče zavzemanje stališča. Svoboda samoposedovanja, ki sodi k temu, da se je mogoče tako vzdržati, tu sploh ni dana, in to smo hoteli povedati z aplikacijo pojma igre na razumevanje. Kdor razumeva, je vedno že pritegnjen v neko dogajanje, v katerem se uveljavlja tisto smiselno. Tako je povsem utemeljeno, da za hermenevitični fenomen uporabljamo isti pojem igre kot za izkustvo lepega. Če razume(va)mo nek tekst, nas smiselno v njem pridobiva zase natanko tako, kot nas pridobiva zase lepo. Uveljavlja se in nas je vedno že pridobilo zase, preden sploh tako rekoč pridemo k sebi in lahko preverimo zahtevek smisla, ki nam je bil naslovljen. To, kar srečujemo v izkustvu lepega in v razumevanju smisla izročila, ima na sebi res nekaj potez resnice igre. Kot razumevajoči smo pritegnjeni v dogajanje resnice in tako rekoč zamujamo, če hočemo vedeti, kar je treba verjeti.

Tako zagotovo ni razumevanja, ki bi bilo brez vseh predsodkov, čeprav mora biti volja našega spoznavanja vedno naravnana na to, da bi se poti predsodkov izognili. V celoti naših raziskav se je pokazalo, da gotovost, ki jo zagotavlja uporaba znanstvenih metod, ne zadošča za poroštvo resnice. To še posebej velja za duhovne vede, vendar ne pomeni zmanjševanja njihove znanstvenosti, ampak, nasprotno, legitimiranje zahteve po posebnem humanem pomenu, ki jo postavljajo od nekdanj. Da je pri njihovem spoznavanju v igro vključena tudi samo-svoja bit spoznavajočega samega, sicer res zaznamuje mejo "metode", vendar ne tudi meje znanosti. Cesar ne zmore orodje metode, mora in tudi v resnici zmore zagotoviti disciplina spraševanja in raziskovanja, ki jamči za resnico.

Prevedel Tomo Virk

²⁴ Prim. zg. str. 97 isl.

ZADNJA IZMENA

Carmen Martín Gaité

Spremenljiva oblačnost

Dan med dvoje vrati

(poglavje iz romana)



Že v prvem hipu sem se zastrmela vanjo s pozornostjo, v kateri so kipeli mešani občutki.

Mislim, da je bilo zaradi načina, kako je prijela škatlico cigaret, ki ji jo je podal receptor, kretnja, ki se je, kot po vnaprejšnji vaji, zdela končen rezultat fotografskih posnetkov, izbranih za oglas, poln *glamourja*, katerega podpis bi lahko bil: "Marlboro, naravna eleganca izumetničenega," ali kaj v tem smislu. Meni se zadnje čase roke precej starajo, Sofia, in prav zato, ker poskušam to odmisлити ali sama sebi pojav prikazati kot nepomemben, kadar jih nenadoma z začudenim pogledom opazujem zraven drugih, mlajših rok, na katerih se žile modrijo brez izstopanja in členki niso hrapavi, ta dokaz staranja zakriči po svojih pravicah in strašljiva poravnava računov prekosi sprenevedanja, da bi se mu ognila. A zanimivo, zdelo se je, da tista ženska, ki se je takoj spremenila v žarišče mojega preučevanja, sploh ni dosti mlajša od mene, vtis, ki se je okrepil, če si jo pogledal malo nadrobneje.

Srečali sva se ob pultu sprejemnice, ravno ko sem s svojo prtljago prihajala po prečuti noči in raznih neodločnih razglabljanjih, kje naj se naprej nastanim, z muko v duši in neoprhana. Eden tistih trenutkov, ko

ti podočnjake vleče k tlom. Bil je poldan. Ona je vstopala od bazena sem po cigarete. Čez bikini s pikicami je nosila razprt kratek kopalni plašč, ki je očem radodarno razkrival porjavel in čvrst trebuh. Bila je bosa.

Spogledali sva se. Na njenem obrazu je bila nakopičena tista brezizraznost, ki je zrasla v senci brezdelja in truda, da bi obrzdala sleherno čustvo, ki bi moglo pomeniti dodatne gube. Zanesljivo si je dala narediti več kot eno plastično operacijo. A roke in stopala je imela kakor gejša.

Ko me je mladenič, ki mi je prinesel prtljago gor v 203, malo pozneje, potem ko mi je pojasnil delovanje televizorja, pustil samo, želeč mi prijetno bivanje, in so me ovili zvoki glasbe, ki je prihajala od zunaj, sem, ko sem tam ohromelo gledala okrog sebe, z vso jasnostjo sprevidela, da časa tega bivanja ne bom mogla določiti sama. Bivanje, ki sem si ga sama predpisala kot nujno spalno kuro in je bilo sprva zamišljeno kot zgolj postanek na poti pred vrnitvijo v Madrid, je začel dobivati obrise neznanega, katerega trajanje se bo razpletalo iz dneva v dan.

"Ni treba, da se odločite takoj. Zdaj imamo sobo, ki bo prosta teden dni," mi je rekel receptor v spravljivem tonu, kot tisti, ki poskuša omiliti ostrino kritičnega trenutka.

Tako je tudi bilo. Ker sem jaz, odkar sem zagledala žametaste roke, ki so jemale zavojček cigaret in potem eno vzele ven in jo prižigale, trpela nekakšen pobeg, tisto, kar doktorica Leon imenuje "prebliski odsotnosti". In v ustrežljivem, a zbeganem receptorjevem pogledu sem prestregla nelagodnost, ki sta mu jo morala povzročiti moja odsotna kretnja in moj osupljivi molk na vprašanje, kako dolgo nameravam ostati.

"Saj. No, hvala lepa. Pravzaprav ne vem. Odvisno od novic, ki jih pričakujem," sem raztreseno odvrnila, medtem ko sem opazovala, kako se tista ženska z ljubkimi bosimi stopali oddaljuje.

Še dolgo potem sem razmišljala o njej in njena postava se mi je vsiljevala kot ovira v hrepenenju po osvajanju spanca. Pod njenim okamenelim pogledom se je v meni vnel star, z veliko muko zadrževan spopad, v katerem si zavist in prezir do ženske objekta izmenično

križata orožji, ne da bi kateri izmed nasprotnikov dosegel kaj več kot bežno zmago. Zdaj je tisti z zavistne strani zavzemal strateške položaje.

To mora biti slabost zaradi prečute noči, napetosti, s katerimi me je mučila Silvia – sem si rekla, medtem ko sem z meglenimi očmi opazovala grafiko z ledeno goro, ki sem jo pravkar odkrila, krotila sleherno načrtovanje prihodnosti in si obljubljala globok in nemoten počitek. Ko se bom zbudila, mi bo v glavi bolje delovalo.

Resnično sem se grudila od zaspčnosti in utrujenosti. Tako zelo, da nisem imela niti toliko moči, da bi se oprhala. Na vrata sem obesila napis "Ne motite", iz kovčka vzela pižamo, in preden sem odgrnila posteljo, stopila na malo teraso s pletenimi stoli, da bi spustila markizo.

Razkošno urejen prostor z bazenom, ki ga na morski strani krasi kamnita ograja in je popršen z živobarvnimi ležalniki, nizkimi mizicami in črtastimi sončniki, se je silovito polastil mojih občutkov, mi vnel željo po trajni pripadnosti tistemu brezdelnemu in prijetnemu svetu, da bi se potopila vanj, varna pred sleherno odgovornostjo, odvezana sleherne težave ali očitka vesti, zakrita v tropskem vrtu njihovih konvencij. Stopila sem še malo naprej.

Pod svojo teraso sem videla ovalno točilno mizo bara v kubističnem slogu z roza in črnimi barskimi stolčki, in s tiste točke je prihajala glasba, ki je, združena z morskim vonjem, množila razdrobljenost moje volje in ostrila čuječnost mojih čutil. V tistem trenutku je zvenela pesem Beatlov:

*I'd like to be
under the sea
in an octopus' garden
in the shade ...*

Prvič sem jo slišala v Barceloni, pri katalonskem fantu, s katerim sem takrat hodila, Sergi Casal, tega se spominjam, ker sva imela takrat enega najinih bolj ali manj politično obarvanih preprirov, mislim, da zadnjega. Ni bil stalen fant. Nikoli nisem imela stalnega fanta. Živel je s starši, premožni ljudje, a precej izobraženi, v prostornem stanovanju, kjer je užival malo običajno neodvisnost in prednosti edinca, ki je

nadpovprečno nadarjen in je po značaju vodja. Zdaj je zelo znan pediater. Srečala sem ga že na kongresih. Bil je očaran nad Beatli.

"Kakšna neumnost!" sem rekla jaz. "Ali ne vidiš, kako nesmiselno je besedilo? 'Rad bi bil tu / na morskem dnu / v senci na vrtu hobotnic ...', kot vse pesmi teh fantov, pravzaprav. Na vrtu hobotnic! Daj no, le komu pride to na misel?"

"Te stvari lahko pridejo na misel samo pesnikom, jasno," je rekel Sergi. "Če od poezije zahtevaš logiko, začne tvoja pamet rjaveti. Pazi, Mariana, očarljivka."

Zelo sem se razburila. Sporočilo, ki so ga Beatli pošiljali občestvu, ko so nam podtikali s pesniškim posipom pozlačeno tabletko, je bilo slabše kot neumno ali nesmiselno, bila so gesla o izmikanju kot "*let it be*", kot "*here comes the sun*" ali "rumena podmornica", otročja upanja na potopitev v nestvarno, ki bodo dolgoročno zelo škodila ljudem, depolitizirala jih bodo in zaradi njih bodo postali še bolj malobrižni, bolj polteni, zmanjšali bodo njihovo obrambo in merila, pa kaj potem, ti se samo potuhni, *here comes the sun*, vse je dobro, kot je, *let it be*, in naj se zabava nadaljuje. Bil je precej žolčen diskurz, priznam.

"Kakšno razliko vidiš," sem ga sklenila, "med vsem tem in reakcionarnim Manuelom Machadom iz antologij z njegovo po nardi dišečo dušo arabskega Španca? 'Moja volja je ugasnila neke mesečne noči, / ko je bilo lepo ne misliti in ne ljubiti ...', tukaj imaš; ni treba, da nam to iz Liverpoola razodevajo tisti štirje bledečižni."

Sergi, stal je zraven pulta in si natakal pijačo, je znova nastavljal ploščo, ki jo je prej za hip snel z gramofona, kot bi hotel razločno poudariti, da je moj diskurz zmotil diskurz Beatlov in ne narobe. Najprej tega skoraj nisem opazila. Zelo sem bila razvneti in dihala sem zelo sunkovito. Sergi je prišel sedet zraven mene na zofo in me prijel za roko. Smehljaj se je, nekaj med ironičnim in zapeljivim. Pesem, ki je svetovala iskanje skrivališča v podvodnem vrtu v senci hobotnic, je znova zablezala po stenah v sobi s tapetami v zelenih tonih, na katero se je začel spuščati prijeten polmrak, "*I want to be under the sea*", krožila, se odbijala od vogalov, grozila, da bo izkrivila stvarnost. Hotela sem nekaj reči, a mi je Sergi položil na ustnice svoj kazalec.

"Kako trdoglava si včasih, Ninočka!" mi je rekel skoraj na uho. "Če ne bi bila tako noro lepa ... Daj, prosim te, utihni malo, *let it be* ... Ne bi česa spila?"

Vstala sem, ne da bi rekla besedo, in tisto stanovanje zapustila z zaloputnjenimi vrati. Takoj sem spoznala, da je bil moj odziv pretiran in obstala sem zraven dvigala. Prepričana sem bila, da me bo prišel ven poklicat, kakor v filmih. A ni prišel.

Nočilo se je. Spominjam se, da sem jokala od besa po ulici Aribau, medtem ko sem zrla k balkonom in se spominjala Andree, protagonistke Carmen Laforet, ki je stanovala nekje tam, in ugajalo mi je, ko sem si predstavljala, da jo lahko srečam in primem pod roko kakor staro prijateljico. Mogoče bi se skoraj vrnila v tisto mračno hišo, kjer so živeli njeni sorodniki, zatiralno okolje, ki je tebe, Sofía, spominjalo na okolje v *Viharnem vrhu*; in ona se je vračala tja po brezciljnem tavanju po meštu, s svojo ponošeno oblekico, se omahljivo ustavljala pred portalom hiše, ni se ji dalo iti gor in se zapreti, poklicala bi jo: "Andrea!" in takoj bi se razpoznali. Začela sem hoditi počasneje, kot bi bila sami sebi tuja. Že dolgo nisem imela tovrstnih prividov, ki so se zmeraj rojevali, Sofía, ob vnemi tvojih. In poleg tega ponoči, kajti ravno tisti pozabljeni skratek Noc, oče vseh zgodb, je svet postavljaj na glavo. In srce mi je poskočilo od veselja, ko sem ga zagledala, kako je spet oživel in se zviraj, v soju uličnih svetilk viseč z ograje starega balkona na ulici Aribau. Andrea – Noc, ena tistih tako silnih in svobodnih idejnih asociacij, ki v spominu izrinejo umovanje, ki jih je povzročilo, to pa je zmeraj čista poezija. Pazi, Mariana, očarljivka, če od poezije zahtevaš logiko, začne tvoja pamet rjaveti. Sergi je imel prav. Zakaj sem se zmeraj zagrizeno trudila živeti v defenzivi?

In sem ugotavljala, čeprav je bilo nemara le samo pri sebi, da moj jok ni več jezica iz samoljubja. Bil je že čisto poetičen in je nasprotoval vsaki logiki, saj je temeljil na hrepenenju po osebi iz romana, za katero mi vse dotlej še ni prišlo na misel, da bi se z njo enačila. In če sem se tega spominjala, ni bilo toliko zato, ker sem se počutila osamljena in nerazumljena na barcelonskih ulicah kakor Andrea v štiridesetih letih, temveč ker je bil *Nič* eden prvih romanov,

ki si mi jih ti strastno priporočila, Sofía, čeprav nama ga tvoja mati ni pustila brati. In v tistem trenutku, brž ko me je moj lastni napuh izgnal iz vrta hobotnic, ki mi ga je ponujal Sergi, sem se zatekla k spominu na najina prva skrivna branja, ko si mi vse vrtove iz zgodb izročala ti in je bilo presenečenje bel zajček, ki ga odkrijejo samo tisti, ki ne hodijo na lov. Skratka, tebe sem pogrešala po Aribau navzdol, da bi ti povedala o tegobah, ki so se v meni nabirale – odkar sem ti o njih nehala govoriti. Potrebovala sem tvoje mnenje o skoraj vsem. Spomin na najini staknjeni glavi pod svetilko v moji sobi z romanom Carmen Laforet na mizi je zbudil hrepenenje po korakih, ki bi ponoči spremljali moje. Zato sem oživila tudi Noca, jasno, a se je takoj zakril. Ker je njemu brez tebe dolgčas. Tako Noc kot jaz sva morala srečati tebe in ne Andree. Tista idejna asociacija se mi je zdela vredna občudovanja. Čedalje jasneje sem videla svojo poklicanost k psihiatriji. O, raziskovanje ovinkastih poti notranjega sveta! Že takrat, med zadnjim letnikom medicine, sem bila skoraj povsem odločena.

Ko pa zdaj premišlujem, se je mogoče v mojo čemernost tistega nočnega sprehoda po barcelonskih ulicah začela krasti tudi ta skrivna polemika, ki je nastajala ob zadevi ženska objekt, v kateri moja drža ni bila zmeraj dobro določena, pa čeprav tako rada vse določam. Menila sem, da me je Sergi užalil, ko mi je rekel lepa, da bi sklenil prepir, ki se je meni zdel resnejši, ko pa po drugi strani nikoli nisem mogla živeti, ne da bi mi moški tako ali drugače dali vedeti, da se jim zdim lepa. A boljše od daleč, ne da bi se preveč približali. Odkar sem bila stara enajst let, se mi to dogaja, ti to dobro veš, Sofía.

"A kako ti je to lahko dovolj?" si me včasih zelo začudena spraševala.

"No ja, ne vem, ali mi je dovolj, a vedenje, da ugajam, mi daje moč in spodbudo. Nočem se bolj zapletati."

"Kaj je zate zapletanje?"

"Zapletanje je zame vezanje, dragica, saj že beseda to pove, odvisnost od drugega."

"Te je strah?"

Govorila sem ti, da ne, da ni ravno strah. Pa je bil.

In neke noči, med zabavo za rojstni dan pri Sergiu, malo pred tistim z vrtem hobotnic, sem se prvič v svojem življenju napila, jaz, ki sem si tako domišljala, da dobro prenesem alkohol in ga znam nadzorovati. Bilo je veliko prijateljev iz skupine, skoraj vsi moški, s katerimi sem se najbrž že kdaj bolj ali manj spogledovala. Ničesar se ne spominjam, a očitno (pozneje sem to izvlekla iz punce enega izmed njih) se mi je zahotelo jokati in govoriti, da sem prevarantka in bi dala ves svoj študij in skrb za prihodnost delavskega razreda v zameno, da bi izgubila strah pred užitek, prepuščanjem življenju in moškimi. S tem sem si prislužila vzdevek Ninočka.

Skratka, koliko časa je minilo od tistega večera, ko sem prvič slišala "*octopus' garden*", in koliko manj odpora čutim zdaj do tega besedila, ki mi polagoma prenika v kri, kakšna škoda, da nisem znova stara dvajset in nekaj let, ko je jok po cesti zaljšal, z bežnim pogledovanjem v izložbena zrcala ti še preverjati ni bilo treba, bila je danost, vse te je zaljšalo, nič ni puščalo odtisov. To sem premišljevala zadnjič, ko sem po pravkaršnjem prihodu stopila na teraso sobe 203 in je zvenela pesem Beatlov in se v mehkih valovih širila okrog bazena, celo zdrknila med vrzelmi skoz kamnito ograjo, se vrtinčila po plaži in slednjič potonila v morje. "Rad bi bil tu, na morskem dnu, v senci na vrtu hobotnic" – verjamem, kako zabavno! – "v skrivališču med valovi", ja, in da ti nikoli ne bi bilo treba, nikoli spet pomoliti ven glave. Skrivaj, vsemu za hrbtom, na skrivnem vrtu.

In v tistem trenutku se je natakars s svojim pladnjem napotil k eni izmed miz, ki so jih varovali sončniki, in ko je odložil martini in aperitive, sem se zastrmela v roko, okrašeno s prekrasnimi nohti, ki se je prikazala iz ležalnika, da bi podpisala listič, ki ji ga je ponujal natakars. In bila je ona, ženska, ki mi je prišla naproti v recepciji.

Sedla je, po slamici pokusila rdeč požirek in z elegantno zgodčasnostjo nabodla olivo. Iz vsega njenega vedenja je bilo razbrati naveličanost. "Tako dolgo že brskam po vzrokih za to naveličanost," sem pomislila, "obiskujem kot zgolj statist zabave, kjer se koti in pobiram drobce opustošenja, ki ga povzročča." A nisem se mogla zadržati, da ne bi začarano še naprej strmela vanjo. Vstala je in se zdaj pomikala h koncu skakalnice, kamor se je vzpela po hitri prhi. Brez

čepice, seveda. Lase ima ostrižene na kratko. Zdi se mi, da pobarvane, ne vem. A vsekakor z dobrimi preparati.

Ko je bila na vrhu skakalnice, ki se je risala na morju, je pogledala proti moji sobi, ki je ravno tam nasproti. Preden se je v brezhibnem skoku pognala v tekočino turkizne barve, se je nasmehnila in zamahnila z roko v pozdrav. Stopila sem nazaj, kot bi me zasačili. Takrat pa sem opazila, da je nekdo, ki je bil na sosednji terasi, zapazil mojo navzočnost. Bržkone prav oseba, ki ji je bil pozdrav s skakalnice namenjen. Bil je vitek moški, a skoz motno stekleno pregrado, ki vsako teraso loči od sosednje, mi je uspelo prestreči le zabrisano silhueto. Naglo je sklonil glavo. Zdelo se mi je, da bere časopis.

Vstopila sem, na moč urno spustila zastor in legla z mislijo, da zelo slabo skrbim zase, da bi mi mogoče koristilo, če bi se ostrigla. In nedvomno, če bi izgubila vsaj štiri kilograme. In predstavljala sem si, kako vznemirljivo mora biti vodno smučanje, pravilno plavanje kravla, uresničitev izleta z jahto ali načrtovanje potovanja za zabavo s kom, ki bi ti za vsako stvar postregel z rešitvijo. A to zadnjo misel sem izločila kot varljivo. Prej sem v dvigalu zraven ogledala videla obvestila za savno, pasivno telovadbo, masažo, frizerstvo in plavalni tečaj. Odločila sem se, da se hočem v Madrid vrniti kot nova, da me Raimundo ne bi prepoznal. A tudi Raimundovo podobo sem izločila kot varljivo.

Rjuhe so bile zgledno zlikane in polmrak, ki so ga prepredali zunanji šumi, je bil zelo sproščujoč. Vseeno pa sem se premetavala po postelji in ni mi uspelo zaspati. Ker je v meni poleg lepotilnih namenov vstajala prezirljiva poniževalnost do osebe, ki jih je izzvala. Nasproti zoporni želji, da bi ji bila podobna, se je postavljalo ošabno prepričanje o moji večvrednosti in se sočasno pojavljala skušnjava, da bi jo ob namerno izzvani priložnosti opomnila na izpraznjenost življenja, ki razen porabniških nima drugih stimulansov. Predstavljala sem si prizore v različnih okoliščinah, ki bi lahko spremljale najin pogovor. In se slednjič prepričala, da bi bila vsekakor nadvse dolgočasna in povsem nezanimiva, da je tista ženska sličica, kakršnih je "dost".

Sum, da jo že poznam, da sem jo nekje že videla, se je izmenjeval z vtisom, da se spominjam nekoga, ki je bil pod mojim vplivom, bržkone pacientka. S kavčem med nama ji nikoli ne bi zavidala. Bila

sem prepričana. A vedela sem tudi, da ne čutim želje, da bi se vrnila v sobo s kavčem, ki sem jo čedalje bolj enačila z volčjim žrelom. Ne, tja ne, že ob sami misli na to so se mi začele nabirati znojne srage tesnobe, zato pa je bil, nasprotno, namišljeni skok s skakalnice slajši. In ona je bila tam spodaj, drsela kakor sirena po turkiznih vodah, medtem ko sem si jaz otipavala mehke obroče okrog trebuha in se izgubljala v umazanih samogovorih. S kavčem med nama ji ne bi zavidala. Seveda ne. A ni prišla k meni v ordinacijo. Spoznali sva se na njenem polju, morala sem igrati tukaj, na nasprotnikovem polju. In dve možnosti sta: ali vržem puško v koruzo ali pa moram sprejeti to tako neugodno nadrobnost. In se zavedati, da ima ona na tem ozemlju, v samem kraljestvu ženske objekta, praviloma vse prednosti za zmago.

Vsaj tako sem mislila, preden sem vstala, da bi poiskala tabletko orfidala, jo spila z mineralno vodo, ki sem jo vzela iz hladilnika, se vrnila v posteljo in se dokončno prepustila spancu.

Zbudila sem se tam okrog šestih. Napol sem spraznila kovčke, se oprhala in se peš odpravila na prvi sprehod do vasi po poti, ki se odmika od obale, ne da bi opazila, ali se mi pot vleče ali ne, niti se spraševala, zakaj grem tja. A vdajala sem se svojim korakom.

Že tistega prvega popoldneva sem odkrila trgovino, kamor sem potem tolikokrat odhajala, in pozornost mi je zbudil njen hibridni videz preprodajalnice, trgovine z drobnim blagom in knjižnega antikvariata. Kupila sem kitajsko posodico za zobotrebece v obliki psička, črtan zvezek blagovne znamke Kentaver in *Dnevnik* Katherine Mansfield. Na isti ulici je avtobusna postaja na redni progi, ki vas povezuje s Cádizom in drugimi obalnimi kraji. Prosila sem za vozni red.

Hodila sem nenačrtno, zatopljena v prijeten občutek nestvarnosti, ta pa je, nasprotno, poudarjala stvarnost mojega telesa in dajala očem napetost in počitek, mešanica, ki je redkokdaj dosegljiva, Sofía, zame: ta dojemljivost, ki izhaja iz preprostega osredotočanja na konkretno in opazovanje njegovih meja, barv in odsevov. Med sprehodom tja, med vilami, sem na desni opazila več poti, ki so se spuščale k morju. Po nobeni izmed njih nisem krenila, a na nekem gričku sem se za hip ustavila, da bi se razgledala. Bila je oseka in od vaškega rta do hotela

bi se lahko vrnila po obali, če bi hotela. Ni bilo ne skalovja ne stavb, ki bi to onemogočale. Čeprav se še nisem odločila, me je potem možnost za to nočno vrnitev po morskem obrežju spremljala, ko sem tavela po vasi, ko sem jo prečkala in videla, da se temni in je čedalje hladneje.

Zapestno uro sem pozabila v hotelu, verjetno na polici v kopalnici, in to sem imela za dober znak. "Ne bom si je znova nadela, dokler ne bom na poti nazaj v Madrid," sem si obljubila. In prvič se mi je misel, da se bom spet srečala z delovnim urnikom, prikazala kot nekaj bližnjega in postala zame nevzdržna. Kajti poleg tega se z vsakim minulim dnevom bolj izneverim Josefini Carreras, zdravnici, ki me nadomešča od tistega z Raimundom in mora biti nadvse zaskrbljena. Samo enkrat sem ji telefonirala iz Puerta Real. "Poklicati jo moram takoj jutri," sem si rekla. A sem vedela, da je ne bom.

Naenkrat sem začutila hudo lakoto in potem sem večerjala v precej zanikrni vaški gostilni, z visokimi tramovi, kjer je očitno stregel en sam natak, nekam prikazenski in nedoločljive starosti, ki se je premeteno smehljaj, kot bi bile vse njegove besede izgovorjene z dvojnimi namenom.

"Naj vam umaknem drug pribor ali koga čakate?" me je vprašal, medtem ko si je zapisoval, kakšna večerja mi prija izmed vseh jedi, ki jih je zrecital na pamet, ne da bi me spustil z oči.

"Nikogar ne čakam. Umaknite. In mi prinesite, prosim, hladen jerez."

Naredil je grimaso, kot bi mi hotel poslati poljub, in pripomnil, da nam Špancem bolj malo ugaja biti sami. Brezvoljno sem se nasmehnila.

"Zadaj je več prostora, če hočete razmišljati," je dodal.

"Razmišljati? Ne, ne. Tukaj je dobro."

"Tam zadaj, pravim, še naprej od pulta. Zraven vrat na stransko ulico."

"Pravim, da ne. Hvala."

Znova je naredil tisto grimaso z ustnicami in sprevidela sem, da je šlo za trzaj. Potem se je oddaljil do točilne mize s cinkovim obrobjem in izginil za vrati, ki so bila za njo.

Slabo razsvetljeni lokal je bil nekakšna prostorna vinska klet, brez oken in v buñuelovskem duhu. Zbujal je vtis, da je povsod preveč stene in da nepravilno razporejena velika, z lakom prevlečena tihožitja zakrivajo kakšno nepopolnost ali prikrito okno. Verjetno je moralo biti še zgodaj za večerjo. Le za eno mizo sta sedela mlad fant in malo manj mlada ženska. Lahko bi si izbrala drug, kateri koli kotiček, da bi sedla, saj je bilo prazno, a namestila sem se blizu njiju, nisem se mogla zadržati. Že ko sem ju zagledala, sta pritegnila mojo pozornost. Bil je nabit par, z zgodovino.

Čeprav njunega pogovora nisem slišala bolje kot le napol, sem, še preden mi je natakar umaknil posodo za predjed, izvedela, da je šlo za vnovično snidenje in da je čas, ki sta ga preživela, ne da bi se srečala, njej mineval počasneje kot njemu. Za jasnejše razumevanje zgodbe bi mi precej pomagalo, ko bi si delala zapiske o njunih kretnjah, zlasti med premori, ki jih ni bilo malo. A moja zanesljivejša pridobitev je bila, da sem prikrivala rastoče zanimanje, ki me je navdajalo in se mi sami zdelo pretirano. Nisem zmogla reči: "To se me ne tiče." Izvlekla sem knjigo Katherine Mansfield in začela listati po njej z namišljeno pozornostjo. Če me bosta pogledovala, me bosta lahko imela za tujo profesorico na počitnicah. Ločevala nas je starinska mizica za posodo, na kateri je na zgornji polici, pod tihožitjem z lubenicami, kraljeval nagačen galeb, enook, ker se mu je eno izmed steklenih oces iztaknilo.

Medtem ko sem okušala večerjo in hlinila, da imam nem razgovor zdaj z Mansfieldko in zdaj z nagačenim galebom, pa sem opazila, da jima jed ne tekne in da ženska pije bolj napadalno kot njen družabnik. Vse v njenem glasu je izdajalo zadrževano strast in vprašanja, ki mu jih je postavljala o njegovem delu, spominskih krajih ali skupnih prijateljih, so polagoma, bolj ko je pila, izrivala s težko muko ohranjan prazničen ton in dobivala drug, bolj zasliševalen zven, pospeševala svoj ritem, neobvladljivo poudarjala visoko zveneče sklepe stavkov in presegala meje olike. Zmeraj sem znala zapaziti razhajanje v ljubezenskem občutju glede na neenako razporejenost vprašanj in odgovorov, ki si jih izmenjujeta ljubimca. Pri tistih dveh, tadva sta ljubimca nedvomno bila, je vprašanja postavljala ženska in fant jih je trpel. Odgovarjal je kratko, v pobitem tonu, ali pa je poskušal spremeniti

temo pogovora. Takrat mu je glas oživel in poletel proti nemogoči deveti deželi, stranpot, ki jo je ona zmeraj nepotrpežljivo sekala – "Pa saj nisva govorila o tem" – in se je končevala z "Dobro, punca, oprost," prisiljen smeh ali eden tistih čedalje pogostejših premolkov, ki mi jih je bilo moč preiskovati samo s kotičkom očesa. On pa ni vprašal ničesar. Niti ni bilo v njegovem glasu zaznati vzemirjenja ali navdušenja. Le včasih malo nejevolje.

Gotovo – sem premišljevala – se počuti neprijetno, vpleten v položaj, ki si ga ni izbral, a se čuti zavezanega, da ga nadzoruje, ne preostane mu drugega, kot da se nerad sprijazni z njim. Ključ tiči v zadrževanju refleksov, da nasprotnika ne spustiš z oči, se ne prenagliš z obljubljanjem, ga prisiliš k vdaji zaradi utrujenosti. Defenzivna naloga, konec koncev. Njegovo slabo počutje je izviral iz vnovičnega snidenja samega, ni presegalo teh meja. Pri njem je šlo za obvladovanje prizora, ki sem mu bila priča kot gledalec, in za to, da bi se izvil na lahek način, da bi se prizor lepo razrešil. Izvlekla sem pravkar kupljen zvezek, ki sem ga imela v torbi, in zapisala: "Kot igralec. Kot bikoborec. Težave spretnosti in iznajdljivosti, ki se omejujeta na premagovanje vsakega dela boja ali besedila. Predanost sedanjosti."

Njeno slabo počutje je bilo, nasprotno, kot pri večini mojih pacientk, kot tudi pri meni, kadar se mi spodmaknejo tla pod nogami, drugačne narave. Slabemu počutju v sedanjosti se dodajo resonance, ki jo izkrivljajo in otežujejo iskanje sredstev za soočanje s tem konkretnim navzkrižjem in za analizo njegovih značilnosti. "Motnja adherenc" to sama imenujem v svojem poklicnem žargonu. Težava tiči v tem, da oseba ne zna omejiti napada preteklosti niti se ne obvarovati pred njegovo nalezljivostjo. V dane okoliščine se vmešajo in jih skalijo druge, ki so že odcvetele in jih je popačil spomin. S takimi razmišljanji sem se ubadala vso večerjo.

Ko sem spila kavo in prosila za račun, sta onadva že nekaj časa molčala in še zmeraj ni nihče vstopil v lokal. Nenadoma sem začutila veliko tesnobo in prevzel me je čuden sum; sum, da tisti par s svojim napetim molkom prenaša svojo težavo name, me vanjo vpleta. Morala sem ubežati temu uroku, mu odvzeti moč skoz besedo kot v pravljicah, kot v nočnih morah, ko zakričiš, preden se zbudiš. Sprevidela sem, da

se moram nameriti k njima in nekaj reči, nekaj najbolj plehkega, kar mi more priti na misel, zgolj zato da bi se prepričala, da se meni nič od tistega ne dogaja, da ju ne poznam, da bi se odpletla iz njunega zapleta.

Upala sem si torej s trudom preusmeriti oči z enookega galeba in uperiti pogled naravnost v sosednjo mizo, polno ostankov hrane, in v obraza tistih, ki sta za njo sedela. Ona si je nataknila temna očala, z eno roko si je podpirala obraz, z drugo pa risala potke po prtu z drobci sladkorja in krušnimi drobtinami. Tako da sem se namenila k njemu, ko si je ravno prižgal cigareto, in na moj pogled je takoj odgovoril s skoraj zarotniškim nasmehom.

"Bi bili tako prijazni in mi povedali, koliko je ura?" sem vprašala.

Privihal si je rob na rokavu suknjiča in na nekem mestu na zapestju se je prikazala velika in starinska ura, ki jo je nemudoma spet zakril.

"Pol. Pol enajstih."

"Hvala lepa."

V tistem trenutku je njena roka sunkovito zgrabila tisti rokav in se potem z bliskovito kretnjo zmuznila podenj, da bi potipala fantov podlaket. Zdelo se je, da je vsa iz sebe.

"Nehaj, Eloísa, prosim te! Kaj pa počneš?" se je poskušal braniti on, zelo razburjen.

"Kaj da počnem? Pa tole? Govoril si, da ne boš nikoli nosil ure, spomni se. Se ne spominjaš? Da se čas meri drugače, si govoril ..."

"No, sem, ja, ampak saj ni nič takega. Sit sem tvojih 'se spominjaš.' Premislil sem si. Pa konec."

"Ne. Nič konec. Moral bi mi povedati. Ali si ne zaslužim, da mi pojasniš tako pomembno spremembo? Tako je, kot bi te ne poznala. Reci kaj. Zakaj nosiš to tako grozno uro? Grozna je."

Njegov glas je bil suh in odrezav, ko je rekel, medtem ko je odmikal roko, ki ga je grabila, in skrbno varoval uro: "Ni grozna, Eloísa. To je darilo osebe, ki jo imam zelo rad, tako da veš."

"Vidiš? Vidiš? Koliko časa jo že nosiš? Katere osebe?"

Namerila sem se k točilni mizi, da bi tam plačala račun, zasledoval me je Eloísin jok. Nisem niti pazila, kaj mi govori natak. Niti

počakala na drobiž. Občutek klavstrofobije je bil tako silen, da sem, ko sem stopala čez prag zadnjih vrat, ki so gledala na stransko ulico, skoraj tekla. Opazila sem, da je že trda tema, in si nadela pulover, ki sem ga imela v torbi, ker je bilo čutiti hlad. Že izgubljena, a na varnem, po različnih ulicah in uličicah, ki so me čedalje bolj odmikale od tistega lokala, sem še zmeraj, čeprav sem se počasi umirjala, hodila naglo, ne da bi pogledala nazaj. Dokler nisem ugotovila, kje sem.

Na koncu vasi sem stopila na plažo, in ko sem prišla k vodi, sem si sezula čevlje in krenila proti hotelu, katerega luči je bilo videti daleč spredaj, pred svetilniško lučjo, ki je svoj srebrni snop širila med premikanjem po mirni morski gladini. Dober kos poti mi je zadnje vprašanje tiste ženske s temnimi očali – "Katere osebe, povej, katere osebe?" – ki ga je motilo hlipanje in ki ni našlo odgovora, mučno odmevalo v glavi ter ostrilo mojo zavest o begu in nedoločno občutje, da sem za seboj pustila nekaj nerešenega, kar mi ni bilo popolnoma tuje, neko neizbežno zadevo. V spominu mi je vstal, kot nadvse daljna podoba, prizor pri Raimundu doma, ki se je za las razrešil, ne da bi se prej sprevrgel v prav tako katastrofalen izbruh. Nikoli več, nikoli več padcev v take prepade.

Bila je velika oseka in prijetno je bilo hoditi ob vodi, ki mi je prihajala močit stopala. Kavbojke sem si zavihala do meč. Ko sem hodila naprej, sem v mislih idealizirala svojo vrnitev v hotel, nujo, da bi ga preuredila samo zase, da bi si naredila domek, zavetišče, kjer nikoli ne bi zvonil telefon niti mi ne bi bilo treba, kadar bi se zbudila iz popoldanskega spanca, nikogar spraševati: "Bi hotel iti na sprehod?" ali "Kaj ti je, da nič ne rečeš?" Naenkrat sem ugotovila, da zaradi tiste neprijetnosti z Raimundom – tako nesmiselne, tako daljne – uživam v zraku andaluzijske noči, nasičenem s slanim vonjem, in v svobodi, ki ti daje vedeti, da nihče ne bo od tebe zahteval odgovornosti zaradi zamujanja niti ne bo vedel za tvoje bivališče.

Ponoči in še manj po tako opustelih krajih se že dolgo nisem sprehajala sama. Slišati je bilo zgolj pridušen šum valov, ki so prihajali zamirat k mojim nogam. Od časa do časa sem zastala s plažo za hrbtom in še malo bolj zabredla v morje in vrgla glavo nazaj, da bi me lahko dosegla magična puščica zvezd, ki zadene zgolj, kot si govorila

ti, mirne in neobremenjene ljudi. Prav ti ljudje, v srcih katerih vzplamenijo in najdejo zavetje Nocove zgodbe. Oprijemanje spomina nate, Sofía, je moje resnično sidro, kot vidiš. Bolje povedano, videla boš, kajti upam, da bom s tabo nekoč lahko delila vtise s tega potovanja. Ravno ti me spodbujaš, da jih podoživljam, ti jih oblikuješ in držiš pokonci, kakor skelet, ki ga ni videti, a bo pretrajal, ko bo izginilo vse.

Bližala sem se zadnjemu koncu hotela, ki ga krasi svetlobni napis rdeče barve, ta pa se je bral nazaj, kajti gostje so, seveda, prihajali po drugi, sprednji poti in tam parkirali svoje avtomobile. Od obale se vzpenš na ploščad z bazenom po precej strmih stopnicah, vsekanih v skalo, to sem opazila že, ko sem zjutraj pogledala ven. Na prvem stopniščnem presledku sem se ustavila, da bi pogledala male terase sob, poskušala najti svojo, stvar, ki je nisem mogla natanko ugotoviti. Nekatero so bile razsvetljene, v drugih so ljudje sedeli ali se premikali. Moralo je biti precej pozno. Iz notranjosti hotela je prihajal blues, in medtem ko sem se vzpenjala, strmeč v tisto fasado, se je v meni kakor vročina porajalo čudno občutje. Ti dobro poznaš to občutje, Sofía, to nenadno odtujenost, zaradi katere presekamo priveze na običajna oporišča, ki zamegli črtovje sveta in nas popelje stran proti obalam literature. Koliko časa je minilo? Ali je bila res ena izmed tistih malih teras terasa moje sobe? Niti številke na ključu se nisem spominjala niti razporeditve pohištva. Zakaj sem jo pa potlej imenovala moja? Najprej jo moram osvojiti s pogledom – sem si rekla – in jo šele potem naseliti. Poklicala bom Josefino Carreras in ji rekla, da bom podaljšala svoje potovanje. Prehodna bivanja so sledi v vodi.

Prišla sem na vrh stopnic in sedla, da bi si stepla prah s stopal, da bi si odvihala spodnji del hlač in se obula. Zvenel je klavir in zdaj ga je bilo slišati bliže. Sledil je kratek premor in takoj nato so udarili začetni takti "*Strangers in the night*". Prav v tistem trenutku, ravno ko sem vstala in se, očarana s tisto melodijo, namerila proti hotelski veži, me je popadla strastna skušnjava, da bi napisala roman, in pustila sem se raniti puščici. Zakaj ne? Pred dnevi se mi je utrnilo na stotine zamisli in mogočih začetkov, a moja notranja zavezanost eseju jih je omejevala. To je star, omrtvičen načrt, ki je naposled zaživel, poletel in se prijetno polaščal moje volje. Zdelo se mi je, da te vidim, kako se

zadovoljno smehljaš: "Seveda, punca, nič teorij. Knjiga z naslovnico ljubezenskega romana, ki jo je oblikoval Penagos. Tisti esej o erotiki te dolgočasi, smrdi po bolezenskem prežganju, priznaj." Prav imaš. Poleg tega lahko koristno uporabim katero izmed njegovih najbolj navdahnjenih opomb, ne da bi se silila z navedki in sklepi, preprosto kot okrasek osrednje zgodbe: beg zrele ženske. Spomnila sem se na vsa pisma, ki sem ti jih napisala in jih ne odposlala, odkar sem stopila na vlak proti jugu, in moje navdušenje se je podvojilo. "Za Sofía in za Noca, od daleč." Na nebu sem poiskala veliki voz, začutila tvojo roko v svoji in v oči so mi stopile solze otroštva. Nebesna telesa prezirajo naša pritlehna štetja, naš kronološki red. Lahko bi bil nekakšen neurejen dnevnik, brez preveč natančnega prej in potem, napisan na temelju občutij odtujenosti, ki bi se poigraval s kontrastom nenadnih čustev, z izmeničnim tokom razdvojenih razpoloženskih stanj, ki neusmiljeno preoblikujejo osebo.

Medtem ko sem premišljevala o tem, denimo, ter z urnim in vedrim korakom prečkala ploščad z bazenom, ki je bila ob tisti uri popolnoma prazna in so bili ležalniki zloženi, sem pogledala skakalnico, kako se je zrcalila na negibni vodi, in lahko sem se le vprašala, ali sem bila jaz tista, ki je pred nekaj urami dala krila tistim ovinkastim razglabljanjem o ženski objektu, ki so se s tako lahkoto razletela kakor jata črnih ptičev. Klavirska glasba je prihajala iz veže, ločene od bazena s stebri, ki se pnejo v oboke. Namerila sem se tja, prepevaje besede, s katerimi je Frank Sinatra ovekovečil vse tujce, ki si v noči prekrižajo pot.

Kako zabavno, Sofía, vstopiti ta trenutek v hotel skoz zadnja vrata! Bolje – kajne? – veliko bolje. Gospa, ki je prišla zjutraj skoz druga vrata, mi ne ugaja, in gotovo tudi tebi ne bi, ko bi jo videla. Ko se le ne bi vrnila. Poslušaj, to o dvoje vratih bi lahko sijajno uporabila v romanu, ne reci mi, da ne. Dan med dvoje vrati. Prišla sem kot brodolomec in se vračam kot detektiv. Res, koliko naključij, tudi v krčmo z galebom sem vstopila skoz ena vrata in odšla skoz druga. Ali nemara to kaj pomeni? Kako zabavno bi bilo, ko bi bila ti tukaj! Rekla bi mi: "Daj, ne delaj detektivskega obraza, vstopiva po prstih v to tako razkošno vežo. Vidiš, kako prijetno zveni glasba in kako se svetijo tla?"

Ti pa kot tatič, s premočenimi hlačnicami. Igrajva se, da sva Heathcliff in Catherine, ko se ponoči prismukata na vrt Drozgove pristave in povzpeta na okensko polico, da bi od zunaj opazovala sobo pri Lintonovih. Ne povzročaj hrupa, Mariana, da ne naščuvajo psov na naju."

Igral je črn pianist in poslušala ga je peščica ljudi, ki so sedeli za tremi ali štirimi mizami okrog male plesne piste. Naslonjena na enega izmed stebrov pri vhodu v vežo in napol skrita za njim, sem počakala, da je končal "*Strangers in the night*", se prikazala iz skrivališča in približala eni izmed praznih mizic, tisti, ki je bila klavirju najbliže. Slišati je bilo nekaj medlih aplavzov, pospremila sem jih s svojim, a zvenečim in dolgotrajnim. Pianist mi ga je poplašal z nasmehom in jaz sem mu odgovorila z drugim.

"Ali poznate '*Perfidio*', prosim?" sem ga vprašala, ko sem že sedela.

"Zanesljivo, madame. Z veseljem vam jo bom zaigral."

"In za prijateljico, če nimate nič proti," sem zamrmrala. "Nadušena je nad njo."

Prišel je natakár in me vprašal, ali bivam v hotelu. Rekla sem mu, da ja, a da se ne spominjam številke sobe, in mu z brezbrizno kretljivo ponudila vizitko, da bi preveril moje ime na recepciji. Zelo me je zabavalo vse tisto in to sem seveda posvečala tebi, tako kot prošnjo za "*Perfidio*". Naročila sem kavo z ledom. Potem sem zaprla oči, da bi uživaje poslušala melodijo, ki je začela zveneti zate v mladosti, kajti časa ni.

*Y tú quién sabe por dónde andarás,
quién sabe qué aventura tendrás,
¡qué lejos estás de mí!**

* In ti, kdo ve, kje si,
kdo ve, kakšno avanturo imaš.
Kako daleč si mi!

In sem si zaželela, da bi se ti pripetila lepa avantura, nekaj, kar bi te povleklo iz tvoje zakonske utečenosti in tvojih težav z vodovodom.

Ko so mi prinesli kavo z ledom, sem polagoma odprla oči in ga v tistem hipu zagledala. Bil je sam, sedel ravno nasproti, s prekrižanimi dolgimi nogami, in med prsti je držal kozarec viskija. Nosil je suknjič iz bivoljega usnja in ni me spustil z oči. Ja, vidiš, kakšne so stvari, uradnik čedne zunanosti, rahlo podoben Gregoriju Termesu, ki ga zanima razkuštrana in nenaličena gospa z detektivskim izrazom na obrazu. Za hip sem mu zrla v oči. To je zvrst, ki bolj malo zanima, a je boljše kot nič – kajne? – in za roman bo lahko koristno. Bilo je očitno, da se dolgočasi.

Ko se je končala "*Perfidia*" in sem se zahvalila pianistu, sem iz torbe izvlekla zvezek, ki sem ga prvič odprla v gostišču z enookim galebom, in si začela pisati opazke za to, kar ti pišem zdaj, nekaj dni pozneje. Čutila sem se zardela, polepšana, srečna. Kadar sem kot po naključju dvignila glavo, sem se srečala z očmi moškega s suknjičem iz bivoljega usnja, ki so iskale moje. Od tiste noči naprej me ni nehal opazovati.

Česar nisem vedela – in gotovo se ti bo zdelo zelo posrečeno – je, da potuje z žensko objektom. To sta moja soseda iz sobe dvesto štiri.

Dela **Carmen Martín Gaité** zanesljivo sodijo v sam vrh sodobnih španskih literarnih stvaritev. Rojena v Kastiliji, v Salamanki, mestu z zgodovino, leta 1925, dve leti pred španskim pisateljem Rafaelom Sánchezom Ferlosiom (avtorjem imenitnega in enigmatičnega romana *Alfanhuí*), ki ga bo v prihodnosti poznala. Po končanem študiju za slovitimi zidovi tamkajšnje univerze je odšla v prestolnico, tam delovala v krogu revije *Revista Española*, skupaj z madridskim delom pisateljev tako imenovane generacije petdesetih (otroci vojne). Njena dela formalno družita dialog in izmenjava monologov, tematsko spomin, nemožnost sporazumevanja in metafikcija. Menda so na njeno pisanje poleg Unamuna, ki se je skupaj z njenim očetom sprehajal po ulicah enega španskih mest z najskrivnejšo govorico, vplivala tudi Kafkova, Proustova in celo Benetova dela. Carmen Martín Gaité je napisala več odmevnih romanov in zbirk novel *Zdravilišče* (El balneario, 1955), *Med zavesicami* (Entre visillos, 1958), *Vezi* (Las ataduras, 1960), *Počasni ritem* (Ritmo lento, 1963), *Nitje*

(Retahilas, 1974), *Spremenljiva oblačnost* (Nubosidad variable, 1992), *Snežna kraljica* (La Reina de las Nieves, 1994), *Nenavadno je živeti* (Lo raro es vivir, 1996) – ter je ena najbolj prevajanih in znanih španskih avtorjev, da o uglednih nagradah, ki jih je za svoje delo prejela, niti ne govorimo. Ključ, s katerim Carmen Martín Gaité odpira vrata svojemu ustvarjanju, je brskanje po spominu in psihi. Pogosto gre za dela, napisana kot dialog med dvema osebama, ki se druga drugi tako izpovedujeta. Roman *Spremenljiva oblačnost* je epistolarni dialog, pravzaprav dva monologa (ki bosta morda nekoč postala prav ta epistolarni roman), saj si prijateljici pisma pišeta, a jih iz različnih razlogov ne odpošiljata. Sofía je še zmeraj poročena, Mariana ni bila nikoli, nekdanj tesni prijateljici se srečata po dolgih desetletjih, obe v "kritičnem" trenutku na svojih življenjskih poteh, in si obljubita, da si bosta dopisovali. Tako se začneta zapisovati njuna sedanja stvarnost in njun spomin, preteklost, ki ima več različic, čas se kaže kot razdrobljen, nekaj se dogaja danes, drugo včeraj, tretje pred dvajsetimi leti, nekaj v domišljiji, vse pa se sestavlja v živ kolaž brez okvira. Čas, ki mineva hitro in neopazno ter neusmiljeno preoblikuje stvari, stara in ubija, ki je v spominu izgubljen ali pa ne živi kot razločna zgodba in zapovrstje, pa posameznik – bitje iz časa in njegov glas – še zmeraj išče.

Prevedla in spremno opombo napisala **Marjeta Drobnič**

JUDA HALEVI

Juda Halevi

*Pesmi**

Moje srce je na Vzhodu

Moje srce je na Vzhodu, jaz pa na koncu Zahoda.
Kako naj mi prija, kar jem? Kako naj mi bo sladko?
Kako naj izpolnim svoje obljube in zaobljube, ko
Sion še vedno leži v okovih Edoma, jaz pa v arabskih
verigah?

Toda z lahkoto zapuščam vsa čudesa Sefarada,
saj vidim, kako dragoceno je motrenje prahu
Tvojega opustelega svetišča.

Vrt njegovega užitka

Moj ljubi naj pride v svoj vrt
in pripravi svojo mizo in sedež,
da bo pasel v vrtovih.

* Pesmi Jude Halevija (prevod in spremna beseda Gorazd Kocijančič) bodo izšle letos jeseni v zbirki *Lirika Založbe Mladinska knjiga*.

Veličastje rož je vrt njegovega užitka,
nanje se bo ozrl,
da bo nabral lilije.

In jedel bo skrite sadove,
nove in stare.

Ljubi, zavij k meni,
k mojim vratom in svetiščem,
da boš pasel v vrtovih.

Pokaži se v mojih šotorih,
med ležiščem iz mojih aloj,
da boš nabral lilije.

Glej, zate so prsi pomarančevcev,
dane v dar.

Moj ljubi je moj in jaz sem njegova,
ko trkam na bivališče njegovega svetišča,
da bom pasla v vrtovih.

Njegov prapor nad menoj je ljubezen
in njegova leva roka je pod mojo glavo,
da bo nabral lilije.

On iz vodnjaka namaka vrtove,

Njegove vode so zanesljive.

Izbranca želje se srečujeta,

zabavata se v vrtu ljubezni,

da bi pasla v vrtovih.

Sadita dragocene sadike,

sejeta sveto seme,

da bi nabrala lilije.

Posadki slovitih dreves,
rastline radosti.

Kako dobri so šotori,
kjer se srečujeta plemenita otroka,
da bi pasla v vrtovih,
in sedita pod sencami,
v vrtovih aloj,
da bi nabrala lilije.

Bog jima bo dal dediščino veselja,
otroke, Gospodovo dediščino.

Do zvezd

O da bi me jutro zasledovalo z vetrom,
ki poljublja njena usta in ziblje njeno telo.
Ko bi ji oblaki lahko prinesli moj mir,
tedaj bi kot njena postava vzdrhtela tudi trdost njenega
srca.

Gazela, ki si izbrala počitek na zvezdah,
usmili se njega, ki mora
vse do zvezd, da pride k tebi.

V noči

V noči, ko mi je ta košuta razkrila
sijaj svojih lic in kodre svojih las,
rdečih kot rubin, pokrivajočih senca
iz čistega kristala, je bilo njeno lepo lice
podobno soncu, ki vzhaja, rdečerazžarjeno,
in ozarja meglico jutra z bliščem svetlobe.

Kdo je kot Ti

Kdo je kot Ti, ki razodevaš globočine,
ki si strašen v sijaju, ki delaš čudeže?

Stvarnik, ki je dal bivanje iz ničesar vsemu,
je razodet srcu, a ne očesu,
zato ne sprašuj, kako ali kje,
kajti On izpolnjuje nebo in zemljo.

Odstrani iz sebe naslado:

svojega Boga boš našel v prsih,
nežno hodi v Tvojem srcu:

Njega, ki ponižuje in povišuje.

In poglej pot dušine skrivnosti,
poišči jo in se v njej osveži.

Naredil te bo modrega in našel boš svobodo,
kajti ti si ujetnik in svet je ječa.

Naredi spoznanje za poslanca med teboj in Njim,
Izniči svojo voljo in uresničaj Njegovo.

Vedi, da je povsod, kjer se skrivaš, Njegovo oko
in da Mu ni nič pretežko.

Bil je Živi, ko še ni bilo prahu sveta,

On je Stvaritelj in Nositelj,

človek pa je kot uvelo cvetje,

kmalu bo uvel, kot uvene list.

Moj Gospod, vsa moja želja je pred teboj

Moj Gospod, vsa moja želja je pred teboj,
tudi če je ne morem dvigniti do ustnic.

Prosil bi Te naklonjenosti le za hip – in nato umrl.

A kdo mi bo dal uslišanje prošnje,

da vrnem ostanek svojega duha v Tvojo roko in zaspim,
ko mi bo spanje sladko?

Ker sem daleč od Tebe, je moja smrt v mojem življenju,
 če pa se te oklenem, je moje življenje v moji smrti.
 Le ne vem, kako naj stopim predte,
 kaj naj bo moje bogoslužje in kaj Postava.
 Pouči me, Gospod, o svojih poteh
 in osvobodi me vezi moje norosti.
 Pokaži mi, kako naj prenašam svojo stisko, dokler sem še pri
 moči
 in ne prezri mojega ponižanja
 pred dnem, ko bom sebi postal breme,
 pred dnem, ko se bodo moji udje težili med seboj,
 ko bom upognjen sebi navzlic in bo molj
 razjedal moje kosti, izčrpane, da me nosijo,
 preden bom odpotoval na mesto, kamor so odpotovali očetje
 in na kraju njihove spokojnosti našel svoj pokoj.

Kot tujec prebivam na obličju zemlje,
 a v njenem telesu je dom, meni določen.
 Moja mladost, vse do danes, živi po svoji volji
 in kdaj bom kaj storil v sebi?
 Kar je svet položil v moje srce,
 me je zadržalo, da nisem iskal svojega Poslednjega.
 In kako naj potem služim svojemu Stvarniku,
 ko pa sem ujetnik naslade, suženj svoje želje?
 In kako naj iščem vzvišeno Visokost?
 Jutri bo črv moj brat.
 In kako naj bo dobro mojemu srcu zaradi dobrega dne?
 Ne vem, če bo dober moj jutri.
 Kajti glej, dnevi in noči so spleteni
 da použijejo moje meso, dokler ne bom použit,
 da me polovico razsujejo v veter
 in pol povrnejo v prah.
 Kaj naj rečem? Zlo nagnjenje me preganja
 kot sovražnik od mladosti vse do starih dni.

In kaj bi s Časom, če sem brez Tvoje naklonjenosti?
 Če nisi Ti moj delež, kaj je moj delež?
 Oropan in gol sem svojih del,
 zgolj Tvoja pravičnost je moje pokrivalo –
 a kaj bi še dalje govoril in vpraševal?

Gospod, vsa moja želja je pred Teboj.

Da bi uzrl Njegovo obličje

Tečem, da bi srečal studenec življenja resnice,
 kajti utrujen sem življenja ničevosti in praznosti.
 Moja edina želja je videti obličje mojega Kralja,
 nikogar se ne bojim razen Njega in ne bom si umislil
 drugega, ki bi se ga bal.

O, da bi Ga videl v snu!

Zaspal bi z večnim spancem in bi se nikoli ne prebudil.

O, da bi uzrl Njegovo obličje v svojem srcu!

Moje oči bi nikoli ne iskale ničesar onstran.

Vrni se, moja duša

Vrni se, moja duša, k svoji spokojnosti,
 kajti Gospod te je nagradil.

Draga, izvlečena iz tega, kar je najdražje tvojemu Stvarniku,
 dvigni se – kajti tu spokojnosti ni.

Pot je dolga, vzemi nanjo, kar potrebuješ,
 ura je, da izpolniš voljo Njega, ki te je ustvaril.

Tukaj sem tujec, kakršni so bili moji predniki,
preostanek mojega življenja bo minil kot senca.
Povej, če ne zdaj, kdaj
me boš osvobodil temin mojega življenja?

Če iščeš svojega Stvarnika
in se hočeš očistiti svoje nečistosti,
pridi, ne boj se priti blizu,
kajti tedaj te bodo Njemu približala tvoja dejanja.

Ti, ki napreduješ ponosno, glej na svojo večnost,
naj ti lažnive sanje ne dajejo gotovosti.
Tvoji dnevi so kratki in daleč je tvoje Mesto.
Védi, kaj boš odgovoril svojemu Gospodu.

Te ne žeja, da bi uzrl dobrost Gospodovo
in bil večno pred Njegovim obličjem?
Vrni se, vrni, Šulamit,
k bivališču svojega očeta, kot v svoji mladosti.

Prevedel Gorazd Kocijančič

Gorazd Kocijančič

Poezija Jude Halevija

Juda Halevi, "sladki pevec Siona", je najpomembnejši predstavnik andaluzijske šole hebrejskega srednjeveškega pesništva in pomeni vrh t. i. španskega "zlatega veka" judovske poezije. V tem neverjetno plodovitem obdobju pobibličnega judaizma so se ob izizzivalni bližnjosti krščanstva in islama sprostile ustvarjalne energije judovskega duha, ki po svoji lepoti in duhovni pomenljivosti daleč presegajo okvir zgolj nacionalno ali konfesionalno zanimive literature.

Korenine hebrejske poezije zlatega veka segajo v najstarejše plasti Biblije, zbirke besedil, v katerih judovstvo (tako kot za njim po svoje krščanstvo in islam) prepoznava univerzalno metanaracijo in metapoezijo življenja, razkritje resnice vsega bivajočega.

V samem Svetem pismu namreč že srečamo mnogo besedil, ki po sebi nad-pesniško resnico bogočloveškega dogajanja, "svete zgodovine" ali "zgodovine odrešenja", ubesedujejo z izjemno pesniško lepoto: od epinikija ob prehodu Rdečega morja (1 Mz 15) in starodavne Deborine pesmi (Sod 5) prek psalmistovih hvalnic in krikov, refleksivne in gnomične poezije Salomonove modrosti in Jezusa Siraha ter ekstatičnih prisposodob prerokov vse do erotičnega lirizma Visoke pesmi.

Po času, ko je bilo dokončano spisje, vključeno v našo "Staro zavezo", se je judovska pesniška ustvarjalnost nekolikanj izčrpala, vendar so kljub temu v obdobju med obema zavezama nastale čudovite hvalnice (*Hodajot*), ki so jih našli v Kumranu in ki zavestno nadaljujejo svetopisemsko (zlasti psalmsko) pesnjenje; tudi v Novi zavezi (ki je nastala v drugi polovici 1. stoletja po Kr.) beremo nekaj himen (npr.

Magnificat, Benedictus), ki so v literarnem smislu nadaljevanje starozavezne judovske poezije.

V naslednjih stoletjih se je judovstvo sinagoge, ločene od Cerkve, na novo nastale, posvetilo kodificiranju svojih nenapisanih izročil. Pesniško izkušanje sveta se je izživel v ustvarjanju poetičnih *targumov* in *midrašev*. Iz tega časa je ohranjenih le nekaj pesmi: v samem Talmudu, nato v fragmentih iz sinagoge v Dura Europosu (Sirija, zgodnje 3. stoletje) in papirusnih drobcih iz Oksirinha (Egipt, 3. ali 4. stoletje); do nas je prišlo tudi nekaj vznemirljivih bogočastnih himen *Hehalot*-mistikov.

Nov polet poezije je opazen šele v zadnjih letih bizantinske oziroma poznorimske oblasti v Palestini, malo preden so jo zavzeli muslimani (636). Od tega časa pa vse do konca 8. stoletja nastanejo številni *pijuti* (hebr. *piyyutim*), liturgične pesmi, v katerih je našla svoj izraz rabinska duhovnost. Pajtani (hebr. *pajtanim*), pesniki pijutov, so bili po navadi kantorji v sinagogah; svoje stvaritve so ob sobotah brali pred shodničnim občestvom.

Zgodovino pijutov lahko v grobem razdelimo na tri obdobja:¹

1. Obdobje predklasičnih pijutov (5.–6. st.), ki doseže svoj vrh v pesništvu Joseja ben Joseja. Ti pijuti so bili zvečine nerimani, napisani v bibličnem jeziku, pogosto dvoumnem, a vendar preprostem. To pesništvo so zaznamovale jasne ritmične strukture.

2. Klasično obdobje, katerega vrh je poezija Eleazarja ben Kalirja (sredina 6.–konec 8. stoletja). Njene značilnosti so enotna rima v vsaki kitici, zapleten jezik, verige aliteracij, obilna raba anadiploze in akrostiha ter pogoste aluzije na midraše. Najbolj priljubljena pesniška oblika je v tem času postala *kedušta*, ki se je končala z ritmizirano prozo "posvetitve".

3. Pozno obdobje (750–1050), ko se središče ustvarjalnosti preseli v Babilonijo (današnji Irak) in severno Afriko. Vodilna pesnika tega obdobja sta teolog in filozof Sa'adja Gaon in Samuel Hešeliši. V tem času poezija postane spet preprostejša, rima manj zahtevna. Odločilno

¹ Pri tej razdelitvi in oznakah posameznih obdobij se opiram na prikaz T. Carnija v: *The Penguin Book of Hebrew Verse*, ed. and trans. by T. Carmi, 1981, str. 15 sl.

je na zgradbo pesništva vplivala dokončna kodifikacija judovske liturgije. Na novo nastale pesmi niso bile več mogoče nadomestilo za uveljavljena bogoslužna branja, ampak le njihov dodatek. Polega tega je dekadenco pijuta spodbudil prehod s palestinskega triletnega ciklusa bibličnih branj na babilonskega enoletnega. Sa'adja, čigar delo *Egron* je bilo prvi hebrejski slovar in obenem prvi slovar rim ter učbenik poetike, je v tem obdobju vpeljal nekatere novosti: začel je pisati verze s posvetno vsebino (v polemične namene) in uvajati nove rime (alteracijo verzov *abab* in obliko *aaab cccb*).

Proti koncu 9. stoletja je doživela razcvet hebrejska poezija v južni Italiji; poleg babilonske šole je nanjo vplivala tudi palestinska. V Nemčiji 10. stoletja je deloval pomembni pesnik Simeon Veliki. Vendar pa sijaj vseh teh pesniških središč zbledi, če jih primerjamo s tedanjo Španijo, v kateri je nastajala "andaluzijska" pesniška šola in začenjala najpomembnejše obdobje hebrejske pobiblične poezije.

Zgodovinsko predpostavko andaluzijske šole sta pomenila razcvet muslimanske kulture v Španiji in njen naklonjeni odnos do Judov. Španija je v zgodnjem srednjem veku postala krščansko vizigotsko kraljestvo, vendar pa so jo že leta 771 osvojili severnoafriški muslimani; pod oblastjo kristjanov je ostal le severni del dežele. Judje so novo državo, ki je bila najprej odvisna od damaščanskega kalifata, nato pa je postala neodvisna pod Abd Er Rahmanom I., ki je ustanovil kordovski emirat leta 756, pozdravili z vsem srcem, saj so bili pod Vizigoti zaničevana manjšina, muslimani pa so jim omogočili gospodarski in kulturni vzpon. Začeli so se ukvarjati s poljedelstvom in trgovino (zlasti radi so preprodajali svilo), nekateri so postali svetovalci na dvorih. Uspešno so asimilirali arabski jezik in kulturo, ne da bi izgubili svojo identiteto. Ustanavljali so šole (*ješivot*) za talmuške študije; najznamenitejša med njimi je bila *ješiva* rabija Izaka el Fasija (imenovanega "Rif") v mestecu Lucena, med Granado in Kordovo. Kordovski emirat je sčasoma postal kalifat (leta 912) s Kordovo kot glavnim mestom, vendar pa je po kratkotrajnem obdobju notranjega miru zaradi notranjih bojov razpadel v množico majhnih kraljestev (najpomembnejša so bila Saragossa, Almeria, Valencia in Sevilla, ki je gospodovala nad večjim delom Andaluzije). Ta so postopno postala plen krščanskih rekonkvistadorjev, ki so od 8. do 13. stoletja spet os-

vajali izgubljeno ozemlje. Tudi kristjani so na ozemljih pod svojo oblastjo uporabljali znanje Judov in jih uporabljali kot diplomatske posrednike, vendar pa je bil njihov položaj v primerjavi z muslimanskimi časi precej slabši.

Za andaluzijsko pesniško "šolo" je značilen jezikovni purizem, ki se je navezoval na Sa'adjevo jezikovno reformo hebrejščine. Smer šoli je dal pesnik Dunaš ben Labrat iz Kordobe. Rojen je bil v Fezu, a je študiral pod Sa'adjo v Bagdadu. Njegove inovacije so sprožile veliko spremembo v judovski poeziji. Labrat je v vseh ozirih posnemal arabsko liriko; v hebrejščino je sprejel celo njene kvantitativne metrične obrazce. Nova smer je kmalu prodrla tudi v sinagoge; Judje so na nov način začeli pesniti pijute.

Ob začetku 11. stoletja se je uveljavil prvi veliki pesnik "zlate dobe", Samuel Hanagid ("Vojvoda"), poveljnik muslimanske vojske v Granadi. Drugi pomembni poet tega časa je Salomon ibn Gabirol, mistik in filozof, ki ga je Zahod poznal pod imenom Avicebron, tretji pa Mojzes ibn Ezra, vrhunski mojster pesniške obrti in teoretik poezije, pri katerem je biblični purizem dosegel vrhunec. Andaluzijska šola je razvila mojstrstvo v vključevanju bibličnega navedka (sintagme ali včasih celega stavka) v poezijo. Bila je neverjetno vplivna; njen slog so začeli posnemati judovski pesniki v Babiloniji, Egiptu, Severni Afriki, Palestini, Provansi in Italiji, Grčiji, Turčiji in Jemnu.

Vrh andaluzijske šole, najvišji domet hebrejskega spajanja trajajoče izkušnje odrešenjske zgodovine in čiste poetičnosti pa je delo filozofa in pesnika, predstavljenega v pričujočem izboru, *Abu el Hasana Juda (Jehuda) ben Samuela*, imenovanega *Halevi*.

Po mnenju številnih poznavalcev Halevi velja za največjega pesnika celotnega pobibličnega obdobja judovskega slovstva. Že v svojem času je veljal za "neposnemljivega". Harizi (1170–1235), veliki poznavalec hebrejske književnosti, je nekje zapisal, da je "Halevi vdrl v zakladnico pesmi in za seboj zaloputnil vrata". Rokopisno so se Halevijeve pesnitve razširile zgodaj; že med njegovim življenjem so bile znane zunaj Španije. Po izgonu Judov iz Španije pa so – razen spevov, ki so se ohranili v liturgiji – celo med Judi samimi kmalu utonile v

pozabo, vse dokler jih leta 1840 in 1864 ni izdal S. D. Luzzato,¹ ki je pesnika tudi na novo ovrednotil: "Halevijev čisti duh je v sebi združeval kakovosti, ki niso bile nikdar združene pri kakem pesniku izgnanstva, razen pri njem, blagoslovljen naj bo njegov spomin"² S tem se je začela renesansa Halevijeve umetnosti: na Zahodu sta bila na primer njegova velika občudovalca Herder (v znani razpravi o duhu hebrejske poezije) in Heine, ki je v trpki religioznosti Halevija, v "svetih plamenih", ki so se "izlivali" v njegove pesmi,³ iskal pomoči za svojo judovsko in umetniško istovetnost.

Halevijev pesniški opus je zelo obsežen in raznovrsten: osemsto ohranjenih pesmi v raznoterih oblikah svetne in religijske lirike obravnava vse običajne teme španske hebrejske poezije.

Približno osemdeset ljubezenskih pesmi opeva ali nagovarja ljubljeno ali pa upesnjuje ljubezen kot epitalamij, ki se obrača na zaljubljeni par. Teme teh pesmi so podobne kot v arabski in arabsko-andaluzijski ljubezenski poeziji: lepota ljubljene, hrepenenje zaljubljenca, bolečina ločenosti, trpka igra naklonjenosti in odtegovanja. Podobno kot v arab-ski liriki tudi pri Jehudovih ljubezenskih pesmih, spletenih "iz rose in ognja" (Harizi), ne moremo reči, ali gre za opis mistične ljubezni do Boga ali erotične ljubezni do dekleta. Misterij Visoke pesmi ostaja nedotaknjen. Značilen primer te dvopomenskosti je pesem *Dom ljubezni*, ki je dokazljivo priredba arabske ljubezenske pesmi iz 8. stoletja in pri kateri v izvorniku vse do zadnje vrstice (meta)fizično obzorje erosa ostaja nezamejeno. V primerjavi z glavnim tokom arabske poezije pa so Halevijeve pesmi osvbojene grobe čutnosti in s tem tudi možnosti preveč neposrednega mističnega prenosa.

¹ Prim. S. Spiegel: *On Medieval Hebrew Poetry*, v: L. Finkelstein (izd.): *The Jews, Their Religion and Culture*, New York 1973, str. 112.

² Nav. po Yehuda Halevi: *Le "Diwan"*, édition bilingue, Montpellier 1988, str. 336.

³ Der in heiligen Sirventen

Madrigalen und Terzinen
Kanzonetten und Ghaselen
Ausgegossen alle Flammen.

Značilni judovski patos distance varuje tako človeški kot božanski eros; želja, ki vpisuje v zgodovino odsotnost ljubljenega, se ne zgublja v manjkavosti, ampak daje nadzgodovinsko istovetnost želečemu.

Največ posvetnih Halevijevih pesmi sodi v skupino pesmi hvalnic in žalostink. Nekatero evlogije so bolj vaje v pesniški veščini kot prava poezija, druge pa so doživeta, iskrena, občutena posvetila prijateljem: poleg nekaterih pesmi anonimnim naslovljencem je ohranjenih sto osemdeset pesmi, posvečenih znamenitim judovskim mislecem, pesnikom in učenjakom tistega časa. Večinoma gre za daljše pesmi. Približno petinštirideset žalostink nas vodi v svet poglobljene refleksije o smrti, bolečini iztrganosti in nepredvidljivosti usode. Te lamentacije so oblikovane v kitice in so po zgradbi podobne ljudski poeziji.

Halevijeve posvetne pesmi izražajo vso pestro barvitost življenja kulturno razcvetele Španije in so vendar globoko duhovne, saj je v neizrekljivi pomenljivosti njihovega sporočila vidna pristna izkušnja skritega Izraelovega Boga. Vendar nedvomno velja, da moramo pesnikovo najznačilnejše delo iskati v njegovih religioznih pesnitvah. Juda ben Samuel velja za najbolj *judovskega* od vseh srednjeveških judovskih mislecev in pesnikov: njegov filozofski dialog *Kuzari* (napisan v arabščini pod naslovom *Kitab al-Khazari*, vendar že kmalu preveden v hebrejščino), ki vse do danes navdihuje hebrejske mislece, judovsko misel poetično predstavlja v okviru pripovedi o bogoiskateljskem kralju Hazarov, ki je sklical predstavnike islama, krščanstva in judovstva, da bi iz njihove razprave razbral, katera vera je prava – ter se je naposled spreobrnil v judovstvo in "prišel pod krila Šekine (Božje Navzočnosti)".¹ Halevijeva filozofija² poudarja vrednost neposredne verske izkušnje "izvoljenega ljudstva" ter njene nadrejenosti diskurzivnemu izpeljevanju: preroštva, ki je vezano na Izrael, na Deželo, na Ljudstvo, na sveti Jezik – ne na Boga filozofov, temveč na Boga Abrahama, Izaka in Jakoba, Boga, ki ga spoznamo z vero v njegovo razodetje in s

¹ Ta pripoved je predloga znanega romana sodobnega srbskega pisatelja Milorada Pavića *Hazarški riječnik*.

² O njej podrobneje prim. v G. Vajda: *Uvod v judovsko srednjeveško misel*, prev. V. Snoj, Celje (Mohorjeva Družba) 1997 [v tisku]

poslušnostjo preroškemu oznanilu, z življenjem po božjih zapovedih: "Obstaja sicer Bog filozofov, a je še kako drugačen od Boga religije. Ta Bog počiva v večni spokojnosti, ne da bi se menil za človeka, ki se dviga k Njemu prek posredniških stopenj emanatistične hierarhije sfer in umnosti, v vzponu, udejanjajočem se s silogizmi, z umstveno ljubeznijo, ki popusti, ko naleti na tegobno oviro. Bog religije pa se nagiba k človeku, ga priteza k sebi; verujoči teži k Njemu v koprnenju, z notrišnjo izkušnjo, uvidom; njegova izkušnja kliče po tem, da se pogrezne v Božjo ljubezen, da umre Zanj, če je treba ... Ko se filozofija približuje Bogu, skuša samo pogasiti svojo željo po spoznanju. Čeprav je Prvi vzrok bržkone najpomembnejši predmet spoznanja, se ne razlikuje bistveno od vseh drugih takšnih predmetov. Religija pa na ravni notranjega življenja presega spoznanje, ker izhaja iz posebne zmožnosti, ki – kolikor je višja od razumevanja – rabi za posrednico med Bogom in človekom ter je fizični organ razodetja. Ta religiozna zmožnost (Juda Halevi ji pravi 'božanska stvar'), ki se prenaša z dedovanjem, pripada edinole izraelskemu ljudstvu."¹ In če je Kuzari knjiga takšne pesniške filozofije, velja tudi nasprotno – Jehudove pesnitve so eden najznačilnejših in pristnih izrazov mističnih in religioznih hrepenenj, prepričanij in izkustev španskega judovstva: vse njegovo delo je "iskanje Studenca žive vode", kakor sam nekje priznava. "Halevi je bil omamljen ali 'poljubljen' od Boga, če uporabimo Heinejev izraz."²

Med Halevijevo religiozno liriko je pomembna skupina pijutov (ohranjenih je kakih tristo); včasih jih naslavljajo *Širej ha-galut* (Pesmi izgnanstva). Odlikujejo jih bogat jezik, prekipevajoča metaforika, neposnemljiva zvočnost, v kateri je slišno pretakanje španskohebrejske, arabizirajoče lirike v slovesnost bibličnega verza. Teme premišljeno odsevajo bogastvo bibličnih tem, vse kontraste, ki izvirajo iz paradoksa biti-v-veri: greh in odrešenje, življenje in smrt, hrepenenje in zakrknjenost, stiska in radost izvoljenega ljudstva, njegova osamljenost, obup in tolažba v izkušnji Božjega so-čutja s to stisko; izpovedi zves-

¹ Ibid.

² Salman, nav. d., str. XIV.

tobe Skritemu, opisi ljubezni z Nedostopnim, ki se zatekajo k metaforiki Visoke pesmi.

Najslavnejši del Halevijevega opusa, ki je vzpostavil novo zvrst hebrejskega pesništva, pa so njegove *Sionske pesmi* (*Širej Sion*), kakšnih petintrideset po številu: pesmi hrepenenja po Deželi, v katerih se mešajo sanjarjenje in resničnost, preteklost, sedanjost in eshatološka prihodnost. Gre za poezijo kristalno čistega glasu, ki se z andaluzijske dežele dviga proti Sionu in to razdaljo pesniško preoblikuje v večni simbol hrepenenja – ne hrepenenja po sinjem cvetu, temveč po zgodovinski dovršitvi eshatoloških porodnih bolečin; poezijo, ki razkriva "judovski pojem odrešenja, v katerem ni ničesar sinje modrega, ali pa je v njem morda le azur lepega poletnega dne, ki se je že nagnil nad zeleno zemljo".¹ Pesniško se Halevi do kraja razgali prav v romanju na Sion, na božji poti v Deželo.

Več Halevijevih pesmi je postalo del liturgične dediščine judovskega ljudstva: vključevali so jih v zbirke *pijjutim*, *selihot* (spokornih pesmi) in kinot (žalostink): pesem *Sion ha-lo tiškali* (Sion, mar ne boš vprašal) je bila vključena v zbirko žalostink, ki se berejo na Deveti Av (po aškenazijskem obredniku), ko se Judje spominjajo svojih nacionalnih nesreč, zato so mnogi judovski rodovi stisko svojega ljudstva dojemali prav v imaginariju te pesmi.

Ob zakoreninjenosti Halevijeve hebrejske poezije v bibličnem videju resnice Boga, sveta in človeka, v svetopisemskem samorazumevanju judovstva, se nam gotovo zastavlja vprašanje o odnosu pesništva in svete zgodovine.

Je poezija kot poezija mogoča le v območju izrekanja "čistega" Dogajanja, trepetanja med Vsem in Ničem, ne pa v območju zamejevanja ("sveto" v hebrejščini označuje ločenost, oddeljenost) vsega v *neko* dogajanje, ali bolje rečeno, povzdigovanja *posamezne razlage nekega dogajanja* v univerzalno resnico človeškega? In če na to vprašanje odgovorimo zanikovalno: kako je mogoče, da zavezanost odrešenjskemu, prevladovanje biblične metaforike in navezave na judovsko samorazumevanje (združeno z zadolženostjo pri pestrih rit-

¹ F. Rosenzweig, na. d., str. 224.

mičnih strukturah sočasne arabske lirike) v Halevijevi poeziji ne hromi njene izvirnosti in pesniške inventivnosti?¹ Je pesniku sploh mogoče biti pesnik, če "Juda ne pozabi Juda", kakor je nekje zapisal?

Odgovor je verjetno lahko le priznanje, da je *vsaka* pisava tveganje zgodovine. Je zapustitev čisto poetskega, kolikor je to razprtje za polnost misterija biti in nič. Čista metafora je prosojnost Poboženega, tenčica bivajočega-v-teozi, preustvarjena utopljenost bivajočega v Izvoru, v (še?) ne-navzočem Eshatonu. Čistost poezije je molk poboženega, neslišni utrip Pričakovanega. Vstop v mreže pisave je vedno razpolovitev skrivnosti, zapis nadbivajočega v bivanje, izkušene presežnosti v ne-izkušeni tega tukaj. Zapisana pesem je vselej drugo Pesniškega. Njena smiselnost se zliva s smislom osmišljene polovice bivajočega, z Vsem v nečem delnem. Možnost paradoksa *čiste* in obnem *religiozno* vezane poezije se zatorej ujema z možnostjo *zapisa* poezije kot take. Korenita ločenost (bivajoče/Drugo, zgodovina/Eshaton), ki omogoča govor o pre-nosu, je v polnosti metafore použita v istovetnost prosojnega priličenja. Judovsko pesnjenje v svoji absolutni določenosti z vnaprejšnjim Zapisom, v svoji "ne-izvirnosti", pomeni le modus splošno pesniške vezanosti na Zapis, umeščeno končne metafore med absolutnost izkušenega in zgodovino. Pristnost tega pesništva se zato lahko kot pristnost slehernega pesništva izmerja le v temeljni večpomenskosti resničnosti, ki sebe besedi ne izroča kot univerzalna enoznačnost. Pesništvo se ne verificira s svojo pesniško prosojnostjo. Kot preskus vsega človeškega tudi preskus pesništva ostaja odgoden v Eshaton – ta pa prav s svojo odsotnostjo omogoča metaforo kot tako. Akademsko tolmačenje poezije – parazit nepetskega elementa v poeziji – zato ne more zamejiti kanona nepesniškosti religiozne poezije, razen če postane apologija nekega Pojmovanja resničnosti, ki odpravlja polisemično resničnost – samo možnost čisto pesniškega.

¹ "Ne moremo dovolj poudariti moči aluzije, nenadnega zableščanja svetopisemskega izraza v hebrejski poeziji španskega obdobja, moči nove luči, ki se izlije na pomen dobro znane fraze, moči globokega uvida in razumevanja, ki ga pesnik prispeva k bibličnemu besedilu", kakor je zapisal David Goldstein v spremni besedi k antologiji *Hebrew Poems from Spain*, New York 1966, str. 5.

Pričujoči prevod sem pripravil na osnovi hebrejskega izvirnika, ki ga je kritično izdal Heinrich Brody, pri tem sta mi bila v pomoč angleški prevod Nine Salaman (Selected poems of Jehuda Halevi, Philadelphia 1924, ponatis 1974) in francoski prevod Yaacova Arrocheja in Josepha G. Vallensija (Yehuda Halevi: Le "Diwan", édition bilingue, Montpellier 1988). V metričnem oziru je prevod v ritmizirano prozo nedvomno veliko osiromašenje strogega ritma hebrejskega izvirnika, ki ga povrh vsega krasijo številne asonance in aliteracije, vendar pa sem v skladu z večino sodobnih prevodov Halevija težil predvsem k čim zvestejši ohranitvi strukture hebrejskega izraza in s tem posredovanja pomena: takšna zvestoba v prevajanju semitske poezije žal ni združljiva z metrično strogostjo, to *per negationem* dokazuje celo Rosenzweigov občudovanja vredni poskus prevesti Halevija pomensko zvesto v ohranjenih metričnih strukturah.

K R I T I K A

Matej Bogataj*Ironični angažma?***Drago Jančar: HALŠTAT**

Nova revija, Ljubljana 1996 (Zbirka Samorog)

Jančarjev *Halštat* je ena bolj opaženih domačih dram zadnjih nekaj let, tudi po zaslugi dveh uprizoritev, tržaške in celjske. Hkrati pa je njena mešanica ironije in angažmaja, metafizijskih – v samo dramo uvrtenih – in v družbeno delovanje usmerjenih postopkov takšna, da je nekako značilna tudi za nekatera druga dramska dela velikih imen sodobne dramatike, na primer za Šeligovo *Razvezo ali Sveto sarmatsko kri*, za aktualističen in neposredno zapisan krvavi balkanski mytos, cepljen na Jarryjevega *Kralja Ubuja*, za Jovanovićevo *Uganko korajže*, svojevrstno zrcaljenje in dopisovanje na temo Brechtove *Matere Korajže* in njenih otrok; eklekticizem, sicer tako značilen za ludistično dramatiko in za prozo po njej, se je očitno sprijel s klasičnim intelektualnim, se reče, tudi političnim ali pa vsaj kritičnim angažmajem, s temeljno in eksistencialno prizadetostjo nad nasiljem, preteklim in prihodnjim, to pa tako, da je obema malo nerodno, da hodita skupaj, angažmaju in ironiji; ironiji, ker si je optala njej neprimeren balast, ki ji jemlje lahkotnost in lahkoživost, angažmaju zato, ker so časi njegove veličine, ko si zaradi preglednosti dvopolarne situacije, delitve na naše in njihove, lahko zastavil besedo, telo, vse, kar koli, minili in se mora zdaj lotevati stvari previdno, z distanco.

Halštat se dogaja v temnem prostoru, v rudniškem jašku, ki je prisposoda za nekakšno ves čas trajajočo svetovno noč, v kateri

profesor Habilis, arheolog in nekakšen ombudsman obenem, odkriva novi *Halštat*, še večji in bolj halštadtski od originala, kot bi temu rekli generali, s pomočjo svojih treh sodelavk: v vestno popisovanje in pakiranje trupel zabrede Honza, klošar, ki ga je v rudniški jašek nekdo poslal. Zadeve se precej zapletajo, predvsem zaradi gojzarjev in bajonetov in uniform in bajonetov, ki težko da so keltski, saj so čudno podobni tistim iz prve polovice stoletja. Na tej ravni je *Halštat* seveda kritika družbene (tranzicijske) amnezije, kritika kratkega in pragmatičnega spomina; arheologi, celo nekakšni varuhi človekovih pravic za povrh, pravzaprav prekopavajo oziroma odstranjujejo dokaze za (pol)pretekle svinjarije zmagovalcev nad premaganci, pri tem pa jim morajo pomagati vsi, do zadnjega klošarja. Institucije, ki se predstavljajo kot varuhi človekovih pravic, torej kot tisti, ki naj bi razkrivali morebitne pretekle in sedanje nepravilnosti, so očitno v službi prikrivanja, prekopavanja in prekvalifikacije trupel, sama znanost pa je ščit pred jasnimi odgovori in klicanjem na odgovornost.

Po drugi strani pa se v *Halštatu* ves čas izrisuje njegova avtorefleksivna plast; tako se slej ko prej izkaže, da je tisti, ki je pošiljal osebe v rudniški jarek, predvsem – naratološka kategorija, avtor, ne pa kakšen višji vzrok videnj in napotkov. Ta ironija se zelo približuje pirandellovskemu modelu, saj osebe iščejo avtorja in narobe, se o njem in o svoji kvazirealnosti pogovarjajo – tako nekje čez sredino igre Profesor zatrjuje Honzi, da med njima ne more biti (dramskega) konflikta, ker je med njima prevelika razlika v moči, ta pa ga sprašuje, ali ne bi mogla biti dramska junaka vsaj pri kakšnem Jančarju, in tako ... Potujevanje in ironija sta najizrazitejša v zadnjem, četrtem dejanju ali epilogu, v katerem se izkaže, da je bila cela rudniška epizoda samo morast kolektivni sen; šlo je za to, da breme preteklosti kot mora pritiska na možgane živih, v tem primeru Honze in Neli, zato se oba spomnita istih sanj, zato lahko potem preigravata, smešita, citirata in ironizirata tisto, kar se je dogajalo v prvih treh dejanjih; tisto, kar smo imeli za angažma, je zdaj postalo predmet lahkotnega in precej neobveznega preigravanja, kot spomin na moro, za katero vemo, da se je končala; po dolgi noči kosti in nožev se je začel dan, odrešujoča (klošarska) resnična sedanjost, v kateri lahko neobremenjeno govorimo o preteklosti. Vse skupaj je seveda en sam dežavi, v katerega se

vmešajo tudi vse druge zapletene osebe, in čeprav za trenutek kaže, da bi se drama lahko obrnila v nekakšno ciklično igro, v kateri bi ene in iste osebe – do neskončnosti, recimo – preigravale ene in iste variante osnovnih situacij med petimi osebami, se *Halštat* konča z bolščanjem v prazno.

Za Jančarjev *Halštat* lahko ponovimo eno najbolj obrabljenih in napačno razumljenih izjav o sodobni literaturi, da mora biti preteklost – potem, ko ne more biti uničena, ker njeno uničenje vodi v molk, revidirana: z ironijo, na nenedolžen način. Ponovimo, da bi bolje videli razliko; tokrat gre za prizivanje preteklosti, za odkopavanje vseh tistih plasti, ki so prekrite z molkom. Jančarju torej zgodovina ni neizčrpen vir zgodb, nekakšna sestra literature, to predpostavlja zgornji citat, temveč zgledna zgodba, ki so jo že vsi pozabili in je zato vse narobe. Pripovedni postopki so torej tokrat uporabljeni za to, da bi konzervirali tisto, kar sicer bolj običajno razdirajo, pri tem pa se, podobno kot pri arheologih in pri ombudsmanih, postavlja vprašanje, ali res lahko tako zlahka in na hitro zamenjajo stran, ki ji služijo.

Vanesa Matajč
Dvoumnost krilatcev

Aleš Čar: IGRA ANGELOV IN NETOPIRJEV
ŠOU: Študentska založba, Ljubljana 1997 (Zbirka Beletrina)

Zadnjih nekaj let je v Literaturi, Novi reviji in Dialogih izhajala Čarova kratka proza, ki je, med drugim, zbujala pozornost z izredno stilno izbrušenostjo. Ta ni omejena le na "čisto" leposlovje in tudi ne na leposlovje z nesporno umetniško vrednostjo. Zato je Čarov romaneskni prvenec poleg pričakovanja utegnil zbuditi tudi drobček strahu, da bi stilna virtuoznost ostala njegova edina odlika. Pa ni. Če odmislimo nekaj daljših mest, kjer vezno tkivo romana oslabi, končni vtis vendarle pokaže, da avtor razmeroma suvereno obvladuje obsežno in obenem "gosto" maso romaneskne snovi ter s preigravanjem množice kompozicijskih in perspektivnih principov ustvarja groteskno-resnobno fresko nekega zaprtega koščka sveta, katerega zaprtost roman sprti, najbolj pa v izteku, simbolično prebija.

Roman začenja oče Faus, župnik v provincialnem mestecu (Idriji, ki ima pred drugimi mesteci pač to predispozicijo, da premore tudi zavod za duševne bolnike). Glavni junak sicer ni v tem smislu, da bi se pripovedovanje osredotočalo *zgolj* na razvijanje njegove usode – ta je umeščena med druge. Ima pa Faus to odlično lastnost, da v sebi združuje dvoje temeljnih snovnih dimenzij romana: meščanski in protimeščanski svet v njuni prisilni, groteskni simbiozi. Oziroma napreduje od prvega do drugega, od sveta netopirjev v svet angelov – ali narobe.

Problem te prisilne simbioze je star in se začenja z razcvetom meščanstva, v literaturi romantike, ki je v ekspanziji subjektivizma

ironično ali tragično obupavala nad filistrsko, enodimenzionalno, ceneno meščansko moralko. Najodličneje najbrž v obeh romanih E. T. A. Hoffmanna, čigar *Hudičevi napoji* so z likom grešnega meniha Medarda daljni prednik Čarovega očeta Fausa, vtem ko Čarovo "soočanje" avtonomnih subjektivitet ter klišejskega meščana v menjavi ironičnih prebliskov in individuove tragike spomni na pripovedni spreplet mačka Murra in kapelnika Kreislerja. Trk dveh svetov torej razpira osnovni romantični konflikt: meščanska mestna družčina goji (fiktivno) *popolnost*, župnik Faus, njegova ženska, narkomanska družčina in stalni prebivalci Zavoda pa (resničnejšo, pristnejšo) *nepopolnost*. In jasno je, da ironija ne zadeva te; motto, ki ga je Čar izbral za roman, je dovolj jasen: "... najslabše pa je imeti sebe za najprisebnejšo osebo, ki je kadar koli obstajala, rešeno pomanjkljivosti, za katerimi trpijo drugi, obvarovano posledic padca, z občutkom, da je izgubljen v množici norcev in kužnih. /.../ Boljša je ničnost, gnusobnost, kar koli razen te na prekletstvo usojene popolnosti!" (E. M. Cioran)

Vendar je, četudi nas ne le osnovni konflikt, ampak tudi kompozicijska načela spominjajo na romantiko, Čarovo delo nastalo v drugem času, z drugačno vednostjo. Romantika je hrepenela po (nemeščanski, ne enodimenzionalni, fiktivni) popolnosti kot nedosežnem idealu. Čarov oče Faus hrepenenje nadomešča z željo po dosegljivem, po človeka opomenjajočem erosu, ki je, skupaj s telesnostjo/smrtnostjo najbrž edina preostala resnica in hkrati lastna razosmišljenost, saj se ji nadrejuje odsotnost smisla, "padanje v praznino". Čas "padanja" v romanu zapolnjuje naslovna zgolj-"igra".

Skupni imenovalec *Igre* je nihilizem. Ta prepreda meščansko fikcijo moralnega Reda, Fausovo – in njegovega prijatelja Tina – težnjo po, glede na meščansko moralko, suverenem kreiranju lastne usode, njuno zavest o brezsmiselnem "padanju v brezno", pa tudi z idejno podlago skladni kompozicijski princip oblikovanja zgodbe: preplet subjektivnih vizij romaneskne resničnosti. Dve zavesti, ki kreirata za roman idejno temeljni resničnosti, Fausova in Tinova, se razširjata okoli goriščne točke Nesmisla in ga hočeta, skladno z njegovim statusom Resnice, tudi pristno izživeti, v tako rekoč "odgovorni" samokreaciji lastne usode. Zato oče Faus, četudi priseben, pristane v norišnici (kjer je, lahko bi rekli, srečen v samoskladnosti), Tin pa se

mu bo brčkone kmalu pridružil. Izvirno obnovljena eksistencialistična podlaga nemara, z modernističnim postopkom soočanja subjektivnih resničnosti, v svoji bivanjski tragiki osvežena z ironično, hudobno držo do meščanov (z voljo do posmeha), režeč se v svoji krvavi, na nič obsojeni telesnosti.

(Da bi *kritika* s tem razmislekom vred poskusila pridobiti pri smislu, mora, kot navadno, brutalno oklestiti zgodbo romana v njen povzetek: očeta Fausa začne motiti, da Cerkev in meščanje kot božje oko zasledujejo njegovo usodo in jo hočejo, kot božja roka, kreirati. To zunanje vodstvo ni skladno z naraščajočo zavestjo o lastni – nepopolni, časni – človeškosti, zato se Jim upre, najprej z erotizmom, usmerjenim v norico Nasjo, nato s popivanjem in drogiranjem. Njegovo orgijaško družino poleg Nasje sestavljajo še slikar Iztok in kentavrski Lut, tadva pozneje s svojo filistrskostjo zdrsneta med meščane, nadalje brezbarvna Kaja in Fausov sorodnik po duhu, Tin, ki se po svobodnjaški ekskurziji v Ljubljano, v svet, zave, da grotesknost nesmisla in s tem sebe samega lahko najbolje izživlja v domačem mestecu, kot opozicija meščanski fikciji smisla, zato se vrne. Faus in Nasja pristaneta v norišnici. Verjetno se jima bo pridružil še Tin.)

Freska (nekega) sveta nastaja s prepletanjem subjektivnih resničnosti, ta preplet začenja in končuje za roman najbrž bistvena, Fausova vizija resničnosti. Uokvirja Klarino (meščansko), Nasjino, Tinovo, Lutovo, Iztokovo, Kajino, Anjino (župnikova oskrbnica in priložnostni objekt Fausove nujne ejakulacije) resničnost. Vse te resničnosti vstopajo v romaneskno pripoved v "razmetani" kronologiji, z datacijo poglavij, ki preskakuje v obdobju nekaj let, z učinkom suspenza, z bolj daljnimi retrospektivami, s "citiranjem" sanj, prividov, narkomanskih blodenj, te pa se prenašajo v Fausovo "zgodbo v zgodbi", v nekakšen metaforični prenos lastnih doživljajev na raven razvidnejšega literarnega reda in smisla (kako ironično, v literarno fikcijo), dokler si še ni čisto na jasnem, kaj se dogaja z njim; dokler dokončno ne uzavesti nesmisla. Preračunana kompozicijska kaotičnost, subjektivizacijska fragmentarnost ima, kot v romantičnem romanu, idejno težo in smisel. Tudi "tehnično" afirmira zavest o nepopolnosti, časnosti, tragično-norčljivem nesmislu ... sklepne akorde Fausovega notranjega mo-

nologa, tako da tudi na formalni ravni usklajuje roman z njegovim mottom oziroma s padlostjo "božjega služabnika".

Tisto, kar v tej kaotični harmoniji vendarle moti, so v uvodu omenjena "nekatera daljša mesta", ki zarisujejo ozračje v skrivnostni hiši slabega slovesa, tam pač, kjer večino časa preživljajo Nasja, Tin, Lut, Iztok, Kaja (pozneje tudi Faus). Njihovi (ne)dejavnosti, pravično razdeljeni med pijačo, seks in joint, je odmerjeno absolutno preveč prostora in pozornosti – za podajanje ozračja ždečega nesmisla bi zadostoval krepko manjši odmerek. Tudi Iztokova in Lutova življenjska usoda je za funkcionalnost v romanesknem tkivu prebohotna; kot priprava na poznejše, za Fausa usodno spletkarjenje obeh likov – pozneje se, v nasprotju z drugimi osebami, porazgubita, izgineta – je njuna navzočnost v romanu pretirano popisana. Isto velja za Tinovo srečevanje z ljubljanskimi znanci. Na teh treh, žal zelo obsežnih segmentih besedila se torej zdi, da je snov prerasla avtorja; da osrednji deli romana niso povsem obvladovani. Zato pa toliko večji učinek teksta poleg vrtoglavo virtuozne kompozicije ustvarja sijajna stilizacija, zlasti v poglavjih, ki zadevajo očeta Fausa: fragmenti zaznav, ki se dopolnjujejo in prelivajo v pomene razširjajočo metaforiko ali pa so podane kot metonimije; "citiranje" različnih govoric (recimo meščanskega županovega govora) v osupljivo "mimetični" leksiki, zaporedni kontrast različnih govoric (županovega govora in Fausovega notranjega monologa) ...

Čarov romaneskni prvenec je skratka presenetljiv dosežek, četudi mu avro popolnosti načenjajo omenjene tri središčne prerazvlečenosti. A če teh malih nepopolnosti ne bi bilo, kaj bi bil potemtakem rekel Cioran?

Darja Pavlič
O mravljincah

Aleš Debeljak: MESTO IN OTROK

Mladinska knjiga, Ljubljana 1997 (Zbirka Nova slovenska knjiga)

Ni lahko odgovoriti na vprašanje, kaj je poezija; še težje je povedati, kakšna naj bo dobra pesem. Naše predstave o tem so največkrat kulturno posredovane, nevede jih pridobimo v letih obveznega domačega branja, potrjujejo nam jih sodobni mediji, a le redko jih ozavestimo. Ob koncu 20. stoletja bralci še vedno gojimo romantična pričakovanja: od pesmi zahtevamo, da nas presvetli z neko posebno, presežno energijo. "Poklicni" bralci, ki poezijo redno spremljamo, se v tem ne razlikujemo veliko od ljubiteljev, ki berejo iz čistega užitka; celo pesniki, mojstri svojega poklica, nam pripovedujejo, kako dobro pesem začutijo z drobovjem, jo prepoznajo po gomazenju mravljincev itn. "Telesni kriterij" za dobro pesem, o katerem je pred leti pisal Aleš Debeljak, avtor petih pesniških in šestih esejističnih knjig, ni nič drugega kot izpeljanka iz romantične predstave, da mora pesem bralca ganiti. Romantiki so v svojih kritičkih zapisih presojali iskrenost izpovedanih čustev, globino avtorjevega vpogleda in njegovo prepričljivost; nekaj podobnega počnemo tudi danes, ko poezijo merimo z vatlom čustvene, eksistencialne ali estetske pretresenosti.

"Kadar berem literaturo, me zanima samo še, ali prinaša nov svet, ali me pretrese, da ne morem spati, ali me vrže iz vsakdanjega odnosa

do sveta," je povedal Aleš Debeljak v intervjuju, objavljenem v 58. številki *Literature*. Bralčev odziv, še posebno telesni, je po mojem mnenju zelo strog in hkrati zelo ohlapen kriterij za presojanje kakovosti literarnega dela. Preveč ohlapen se mi zdi, ker dvomim, ali so solze osamljenega dekleta, pretočene ob melodramatični ljubezenski zgodbi, merilo in dokaz za vrhunskost dela. Prestrog, ker si domišljam, da nisem prazen list, da torej ni prav veliko knjig, ki bi me eksistencialno res vznemirile, ker bi mi povedale nekaj novega. Subjektivnost je šibka plat vseh bralnih odzivov, tudi prevzetosti nad lepoto besedila. Zato se bojim, da bi, če bi se zanašali samo na odzive bralcev, storili krivico marsikateremu delu. Navsezadnje: koliko je priznanih umetnin, ob katerih si komaj upamo priznati, da nas puščajo "hladne"? Z nekoliko grobosti bi lahko zapisala, da sem, potem ko sem zaprla knjigo *Mesto in otrok*, čisto mirno zaspala; vendar zato ne mislim, da ta knjiga ni dobra. Recepta za objektivno presojanje literarnih del sicer ne poznam, prepričana pa sem, da nam pozorno branje pove več o tekstu kot preštevovanje mravljincev, ki se sprehajajo po hrbtu naključnega, čeprav kvalificiranega bralca. S tem nočem reči, da se svojih mravljincev ne veselim, rada bi le opozorila, kako zelo subjektivni so.

Mesto in otrok je prva knjiga poezije, s katero se Aleš Debeljak oglašja po letu 1990. V desetletju predtem je prehodil pot od modernistično inspiriranih *Zamenjav, zamenjav* do rehabilitacije čustva in "preproste zgodbe" v poznejših knjigah. V galeriji njegovih likov srečujemo osamljence, melanholike in hrepenelce, za katere svet nikoli ni bil varno zavetje. Resignacija, nezmožnost akcije, ljubezenski odnos, ki ne prinaša odrešitve, bivanje, oropano razvidnega smisla – to so teme, ob katerih se literatura prej ali slej izčrpa in pisatelj podvomi o svojem poslanstvu. Sprva je kazalo, da se bodo poetični fragmenti iz knjige *Minute strahu* lahko sprijeli v prozno zgodbo, morda napisano v slogu minimalizma, toda Debeljakova nova knjiga dokazuje, da je njegova muza ubrala drugačno pot. V nasprotju z nekdanjim "enakomernim udarjanjem po tipkah" pisalnega stroja in nepristranskim prikazovanjem mizernega čustvenega stanja subjekta, je beleženje vtisov sedaj prežarčeno s pesnikovo osebno prizadetostjo in nespregledljivo zahtevo, naj se opredeli tudi bralec. Debeljakovo novo poezijo sta usodno zaz-

namovala dva dogodka, prvi javni in drugi intimni: razpad Jugoslavije in rojstvo hčerke. Knjiga je sestavljena v dramaturškem loku, tako da vznik novega življenja prinaša svetle tone v mračno zgodbo o stoletjih nasilnih političnih sprememb in vojaških spopadov. Mislim, da je Debeljakova odločitev, da bo ne glede na načelne pomisleke in ugovore proti angažirani poeziji pisal tudi o vojni na Balkanu, vredna vsega spoštovanja. V ciklu *Selitve*, v katerem razmišlja o poeziji v apokaliptičnih časih, je svoje početje utemeljil z naslednjimi besedami: "Kar se mene / tiče, moram reči: bolj od molka me zanima nepopolna / strast besede." Čeprav je v poezijo vračunana zavest o njeni "nepopolnosti" in "zasilnosti", to ne pomeni, da se pesnik odpoveduje veri v magično moč besede. Nasprotno: s simuliranjem soneta je nepopolnost umestil na raven forme in s tem prepričljivo utemeljil svojo vrnitev k obliki, ki jo je uporabil že v knjigi *Imena smrti*. Za njegove "sonetoide" so značilne številne notranje rime, zelo konkretne, pogosto konvencionalne metafore in dolgi, ritmični verzi, ki ponekod utripajo na robu retorične privzdignjenosti ali patetičnosti. Knjiga *Mesto in otrok* se hrani z mislijo, da je napisana za zanamce, za ljudi, ki jim bo pesnikovo pričevanje nadomestilo osebno izkušnjo. Izraelska nagrada za pesem *Bosanska elegija*, v kateri dekle spodbuja pesnika, naj vendar poje, čeprav "vročična zrkla topničarjev strmijo v razpoke na štukaturi", pa dokazuje, da tudi sodobniki znajo ceniti muzo, ki govori v času, ko naj bi umolknila.

Metafora "grand hotel Evropa", s katero je Debeljak naslovil eno svojih pesmi in uvodni cikel, pripoveduje zgodbo o utrujeni starki, ki svojim otrokom ne more dati pravega doma. Bivanje v hotelu je začasna rešitev, človek v njem ne more pognati korenin. Zato ne preseneča, da lirski subjekt svoje eksistencialno zavetišče navsezadnje najde v pristanu družine. Cikel *Mlada muza*, v katerem Debeljak radostno in vzneseno popisuje odnos do novorojenke, se mi zdi najpomembnejši in najlepši del knjige. Ko se pesnik dotika Božjih ust na temenu deklice, sicer ugotavlja, da mu "jasnina ni več dostopna", toda v snopu njene luči je tudi sam ves prerojen. Čudež novega življenja, pravi Debeljak, "spreobrača agnostike" – zanimivo bo videti, ali se nam obeta še ena poetika, ki stavi na metafizične karte.

Ignacija Fridl*Trije modeli grškega tragiškega pisanja***Janez Vrečko: ATIŠKA TRAGEDIJA**

Založba Obzorja, Maribor 1997

Z *Atiško tragedijo* Janez Vrečko nadaljuje svojo raziskavo antične književnosti, ki jo je začrtal s študijo *Ep in tragedija*. Stiki med omenjenima knjižnima razpravama se ne ustavijo zgolj na tematski ravni, na katero opozarja obema deloma že naslovno skupni pojem tragedije, temveč se *Atiška tragedija* tudi povsem nedvoumno opira na teoretske zasnutke, analize in dognanja svoje knjižne predhodnice. Po vsebinski zasnovi začenja bralca nagovarjati od tam, kamor se je študija *Ep in tragedija* iztekla – kot da hoče njeno sklepno misel preigrati znova, jo osvetliti ali celo preoblikovati.

Vrečko se je v svoji prvi knjižni analizi tragiške dramske vrste osredotočil – če parafraziram znamenito Nietzschejevo formulacijo – na 'rojstvo tragedije iz duha epa', o katerem naj bi bolj ali manj enigmatično pričalo antično literarno izročilo. Svojo znanstveno pozicijo je torej v sokratskem duhu uvidel v vlogi nekakšne babice, ki spremlja nebolgljeno dete ob njegovem rojstvu in mu pomaga shoditi. Pri tem se je sicer nekoliko oddaljil od Sokratove, na logičnem sklepanju temelječe drže, ki vrta besedo za besedo in ki dejstva primerjalno stavi skupaj, da bi dokazal njih veljavo ali zgrešenost. V primerjavi z znamenitim Sokratovim dvomom o snovanju poetov je namreč Vrečko

v *Epu in tragediji* pesniško govorico starih Grkov zasledoval iz veliko večje in nevarnejše bližine, tako da se je tudi sam ujel v njeno zamotano, iz dvoumja in simbolov stvano mrežo besed. Tudi sam je tako ponekod tkal periode z drznimi in bralčevim asociativnim zmožnostim težko umljivimi sklepi. Tudi sam je skladno s svobodo pesniškega jezika včasih prestopil okvirno začrtane pomenske koordinate nekaterih ključnih pojmov novoveške filozofije, humanistike, estetske teorije in sodobne literarnozgodovinske vede.

Vendar se izpod omenjenih miselnih nanosov vendarle da prodreti do jedra Vrečkove raziskovalne misli. Po mnenju avtorja *Epa in tragedije* Ahilov srd v *Iliadi* izvira iz besa nad umrljivostjo, zaradi katere božanski heroj prestopi iz cikličnega časa (večnega porajanja) v zgodovinski čas (rojstva in smrti). Prav zato, ker postane smrtni junak, ker je kot bog izenačen s človekom, postane njegova pozicija tragična. Ali, kot lapidarno ugotavlja Vrečko: "Ahil govori jezik tragedije, živi pa še v epu." Na osnovi takega pretresanja mitoloških vsebin in ob prebiranju Aristotelove *Poetike* je Vrečko nakazal poti razvoja tragedije v antični Grčiji ter izpeljal njeno dvodelitev na starejšo ritualno in na mlajšo estetsko, herojsko ali tragično tragedijo. Prva se še opira na platonsko paradigmo pri prenosu mita v literaturo, na resnico kot temeljno načelo, druga upošteva princip lepega, kot ga opredeljuje že Aristotel. V sklepnem delu *Epa in tragedije* pa je ponudil analizo treh tragiških vzorcev – Evripidovih *Bakhantk*, ki naj bi nakazovale, da Dionizov kult v herojskih časih ne more več delovati, ter *Kralja Ojdipa in Ojdipa na Kolonu*, ki s smrtonosno naravo kuge, kot jo popisuje prva, in z nedokazljivim, skrivnostnim vstajenjem Ojdipa v drugi igri družno namigujeta, da tragedija kot celostna umetnina (kot *mousiké*) ni več mogoča. S tem se po Vrečku zgodovina približa rojstvu romana.

Razmeroma obsežna ekskurzija po poteh Vrečkovega dosedanjega preiskovanja izvorov tragedije je, kot sem nakazala že v uvodu, ob izidu *Atiške tragedije* za njeno razumevanje vsekakor nujna. V njej namreč raziskovalec dobesedno ponovi nekatere svoje, že znane teze, kakršni sta, na primer, poudarjanje pomenske razlike med *práttēin* in *drân* (ravnati in ravnati z odločanjem), ki po njegovem loči delovanje epskih in tragiških junakov, ali pa analitična ugotovitev o izginjanju

ženskega elementa pri Grkih s formiranjem Olimpa. Prav ob primeru zadnje trditve se *Atiška tragedija* izkaže celo kot dobrodošel pripomoček za razjasnitev nekaterih manj jasnih mest *Epa in tragedije*.

Obenem se Janez Vrečko v svojem drugem poskusu zamejitve pojma tragedije in tragičnega pri starih Grkih osredotoča na veliko manj zajetno gradivo. Ne prizadeva si več, da bi od epa prehajal k dramskim primerom in od tod spet precej svobodoljubno in brez razvidnejših razlogov v obsežnih zastranitvah sestopal do mitoloških korenin in zanimivosti. Grške tragiške dramatike tudi ne problematizira več z vidika teoretske dediščine Aristotelove *Poetike*. V *Atiški tragediji* ga zanima neposredna dramska govorica treh največjih atiških tragedov. In čeprav se s tem poeziji približa še veliko bolj, kot to velja za *Ep in tragedijo*, se od nje na ravni svojega lastnega logosa zna primerneje oddaljiti. Tako ostaja ne le bliže sporočilu in idejnemu horizontu grških tragičnih iger, temveč po zgledu literarnih stvaritev ne poskuša več za vsako ceno in venomer ponujati tudi svojega lastnega miselnega konstrukta.

Atiška tragedija govori o treh velikih grških tragikih. Ne o njihovem življenju niti o njihovih delih v celoti, ampak o svetu in simbolih, ki jih – Ajshil v trilogiji *Oresteja*, Sofokles v drami *Filoktet* in Evripid v tragiški zgodbi o samožrtvujoči se ženi Alkestidi – že dve tisočletji in pol ponujajo vsakokratnemu, zgodovinsko določenemu bralstvu. Vrečko sledi verzom vsaki od naštetih iger ter se ustavlja ob tistih besedah, mislih ali dejstvih, ki se mu zdijo posebej pomenljivi za razumevanje zgodbe, takratnega stanja človeškega duha ali same vsebine obravnavanega dramskega dela. Pri tem ob *Oresteji* tematizira predvsem tiste dramske elemente, v katerih je še posebno izrazit spopad med moškim in ženskim principom za oblast, med patriarhalno in ginekokratsko težnjo. Ta spopad naj bi na mitološkem, religioznem nivoju ustrezal postopnemu izginjanju htoničnega sveta bogov, v katerem v pomenu zemlje rodnice prevladujejo zlasti ženske božanske sile, ter vse večji veljavi Olimpa, kjer sta zavladata moška sila in razum. To se ujema z zamenjavo cikličnega z zgodovinskim časom, kolikor prvega simbolizira prav zemeljsko načelo večnega porajanja. Taka razlaga razvoja in idejno-estetske zasnove tragiške dramske vrste,

pri kateri se Vrečko opira predvsem na študijo Frome Zeitlin o ženski v grški drami, je zanesljivo bolj izčiščena od množstva indicev in trditev, ki jih je isti avtor brez razvidne medsebojne povezave in brez zadostnih argumentov ponudil v svoji študiji *Ep in tragedija*. Čeprav je treba opozoriti – in o tem bom govorila tudi pozneje – da pri tem pogrešam številnejše in nekatere temeljne reference iz sodobne literarne znanosti in teorije tragedije, s pomočjo katere bi bila izčrpnije potrjena.

Najobsežnejšemu razdelku o *Oresteji* sledi Sofoklov *Filoktet*, ki ga Vrečko prebira z različnih vidikov. Poglavitna pa je teza o Filoktetu kot liku, s katerim Sofokles pripoveduje zgodbo o "človekovi vse večji svobodi, o njegovi porajajoči se individualizaciji, ki ima za posledico stopnjujočo se odsotnost bogov" (str. 293). Pri tem se tudi primerjava Filokteta z Jobom ali ekskurz o povezanosti otoka Lemnosa z ognjem bereta kot zanimivosti, ki v ničemer ne zastranjujeta osrednje interpretativne linije. Vrečkova razlaga Evripidove *Alkestide* pa je nedvomno najšibkejša. Vrečko jo gradi na domnevni dialektiki realne in gledališke smrti, kot imenuje Alkestidino odločitev, da umre namesto svojega moža. Trdi, naj bi bila Evripidova Alkestida že vnaprej vedela, da se bo vrnila, zato je njeno slovo in žalovanje le pretveza, igra. Dramska podoba *Alkestide* naj bi tako nakazovala estetsko in ne več ritualno smrt. To pa je točka, na kateri se Vrečko znova loteva ritualnega in estetskega – osrednjih pojmov, s katerima je v *Epu in tragediji* začrtal svojo teorijo tragedije in tragičnega. Enako kot tam je tudi v *Atiški tragediji* pojem estetskega nanesen na antično literarno dogajanje – početje, ki je brez izčrpnije argumentacije in predhodne določitve pojma estetskega precej tvegano, še zlasti če je utemeljeno na poskusih, da se estetsko izenačuje z Aristotelovo kategorijo lepega, kot jo je filozof iz Stagire v povezavi z umetnostjo uveljavil v svoji *Poetiki*. Podobno se dogaja, ko Vrečko ob Klitajmnestrinem imenu začne govoriti o subjektu in subjektivnosti. Pri tem se v celoti izogne uveljavljenim, novoveškim vsebinam omenjenega filozofskega termina in ga suvereno vnaša v svet, v katerem ta niti na idejni niti na terminološki ravni še ni bil konstituiran. Vendar je v *Atiški tragedije* takih filozofirajočih mest neprimerno manj kot v *Epu in tragediji* in v tem je njena prednost.

Vrečkova pot produktivnega, aktivnega bralca je v *Atiški tragediji* še najbližje imanentni interpretaciji literarnega dela, to spisu glede na vsebinsko podobo njegove starejše knjižne sestre nikakor ni v škodo, saj so posamezne izpeljave dovolj jasne, trditve in namigi pa za bralca večinoma privlačni. Tako metodološko odločitev pisca gre bržkone razumeti predvsem v smeri, da si predvsem ne prizadeva za strogo znanstveno legitimiteto svojega dela. Na tej osnovi postane namreč razvidno tudi to, zakaj se avtor kljub doslednemu upoštevanju tekstualne baze opira le na slovenske prevode preiskovanih dram in se izogne primerjavi z izvornikom, zakaj pri transkribiranju grških izrazov ni povsem dosleden ali čemu pri navajanju posameznih različic določenega mita ne upošteva primarnih, antičnih virov in najuglednejšega enciklopedičnega gradiva, ki jih navaja. Zaradi avtorjevega načelnega vztrajanja pri izbranih dramskih besedilih oziroma nekakšnih "izbranih poglavjih iz atiške tragedije" se da tudi lažje razumeti, zakaj bibliografski material, naveden na koncu knjige pod oznako *Opombe* (?!), kaže nekatere vrzeli. Še posebej je škoda, da se je Vrečko pri izboru strokovnih referenc osredotočil predvsem na splošno znane, uveljavljene duhovnozgodovinske študije grškega sveta v celoti in ne toliko na razprave o sami tragediji oziroma na najaktualnejše interpretativne poskuse konkretnih, v knjigi obravnavanih tragiških piscev in njihovih dramskih iger.

Za konec pa še opomin, ki ob slovenskih edicijah, žal, postaja vse pogostejši, pa čeprav si bom z njim pridobila vzdevek o kritičkem purizmu in formalizmu, ki ga imajo pisci za tak primer vedno pri roki. V delu je nedopustno veliko število korektorskih napak (ponekod se najdejo celo štiri na stran in se ponavljajo tudi v grških imenih, to pa danes lahko odkrije že najosnovnejši računalniški program).

ROBNI ZAPISI

Ernesto Cardenal: POMLAD, KI DIŠI PO NIKARAGVI. Prevedel Ciril Bergles. ŠOU, Študentska založba. Ljubljana, 1997 (Zbirka **Beletrina**). Knjiga je izbor iz obširnega opusa nikaragovskega pesnika Ernesta Cardenala, rojenega leta 1925, bojevnika za ideje demokratičnega socializma, revolucionarja in oznanjevalca krščanskih idej ljubezni in upanja, saj se leta 1956 odloči za duhovniški poklic, poklic duhovnika revolucionarja. V prvem obdobju njegovega pisanja se čuti močan vpliv indijanske kulture (*Izgubljena mesta*), ki se ponovi v pesnitvi *Quetzalcoatl, Pernata kača. Poznejše knjige, Molitev za Marilyn Monroe, Psalmi, Vesoljni spev*, so vse prežete z nagovarjanjem svetopi-semskega Boga. Vpliv duhovniške zaveze je močan. Vmes so pesmi, v katerih odmevata Cardenalovo zanimanje za ameriško demokracijo in njegova politična dejavnost, kritika diktatorskega režima v Nikaragvi, nasilja policijske države. Poezija vseskoz skuša ohraniti stik s sočlovekom: trpečim, preganjanim, a verujočim. V boljši jutri, Boga. Verz se razveže, poezija se približa prozi, vsakdanji govoricici. Vstopajo banalni izrazi, polno je indijanskih besed. Za pesem, vsekakor, dvo-rezen meč. Vendar pa Cardenal, kot da bi se tega zavedal, piše: "Ropajo jezik ljudstva. / Potvarjajo njegove besede ... / ... Zato mi pes-niki pilimo vsak verz. / Zato so moje ljubezenske pesmi pomembne." Ljubezenska pesem v smislu predavanja, ki ga izraža njegovo celotno življenje. In ljubezen je dialog. Nekdo ne biva, če ni dialog. "In zato je vsak dva / ali ne biva. / Vsaka oseba je za drugo osebo ... / ... To ti ponavljam, ljubezen moja: / Jaz sem ti in ti si jaz. / Jaz sem: ljubezen."

Pri Cardenalu se ta ljubezen vzdigne v ljubezen do Enega, nagon po združitvi z Enim je močnejši. Teleskop v noči je pričevanje te ljubezni. Kot predstavnik španskoameriške poezije Cardenal prevzema mnoge značilnosti in pesniške postopke tega prostora, ki jih je Retamar ujel v izpoved: "Verjamem v poezijo tveganja in resnice, ki nujno izhaja iz posameznega položaja, ne pa iz modelov in obrazcev. Verjamem v vročično zapletenost človeškega bitja in življenja. Zato je poezija lahko, morda celo mora biti, politična in intimna, upajoča in trpka, vesela in boleča." Knjigo končujeta pogovor z Ernestom Cardenalom in obsežna spremna beseda prevajalca. (Primož Čučnik)

Almir Čamdžić: PRIZIVANJE ISTINE. KUD France Prešeren, Ljubljana 1997 (Zbirka Mi pojemo v puščavi). Pesniška zbirka *Klicanje resnice* je prvenec mladega bosanskega pesnika, ki je tri leta preživel v ljubljanskih begunskih centrih in zdaj živi v Kanadi. Knjiga je sestavljena iz treh delov. Prvi in drugi sta nastala v begunskih centrih ('92-95), tretji pa v Kanadi ('95-96). V prvem delu se pesnik srečuje v ogledalu: norosti, iluzije, drobcev tišin, rešitve duše? Drugi del skoraj v celoti nagovarja žensko osebo. Ljubezenske in pesmi obupa. Tretji del je, morda iz bolečine spoznanja, da poezija ni zgolj opisovanje dejstev, težavnejši. Podobe so bolj abstraktne, jezik *odročnejši*. Najboljše pesmi so iz prvih dveh delov: *Milost, Skrivnost, Nedaleč, Srečanje, Naši dnevi, Začaran krog, Zaostali veter, Pot II, Dva svetova, Čakanje, Grenki utrip srca, Spanec II*. V pesmih je bolj kot brezdonskost, čeprav se vseskozi ponavlja motiv poti, čutiti neverjetno iskrenost jezika. Razkrivanje pesniške stiske na preciznih mestih, kjer sta moč in nemoč uravnovešeni. Pesnik čuti rast jezika, vendar kljub temu zapiše: "Niti jezik, ki ustvarjajoč / Raste visoko / Proti svoji smrti / Ne najde odgovora na vprašanje." Na eni strani svet, kjer tudi duša vidi, na drugi svet teme. In človek, smrtni človek, ne najde odgovora na vprašanje. "Vzemi me, da izginem v dimu svojega uma / Prosim te, vzemi me! / Težko mi je najti človeka / Težko mi je najti človeka, ki / Se je izgubil v labirintu lastne / Duše". Glede na to, da je Almir prišel v Ljubljano s komaj šestnajstimi leti, lahko govorimo o

poeziji, ki je nastala iz prostora mladostne iskrenosti, a je nje pisanje presenetljivo: prodorno in zavezano. (Primož Čučnik)

Agatha Christie: SLONI SI ZAPOMNIJO. Mladinska knjiga, Ljubljana 1997. Ta pisateljčin roman odlikujeta dve posebnosti: prva je dejstvo, da poleg starega znanca Poirota v vlogi detektiva nastopa dama, ki jo je brez težav mogoče identificirati z Agatho Christie samo. Mrs. Oliver je pisateljica nič kaj zahtevnih knjig, vztrajne intelektualne radovednosti in z mračno nenaklonjenostjo do bralskih občudovalcev, ki jo v prid reševanja zgodbenega problema izjemoma omili. Gre za lastnosti, znane iz Agathine biografije, roman pa je z likom Mrs. Oliver nekakšna mistifikacija pisateljske produkcije. Zaradi dame z detektivskim nosom pogosto tudi komična. Druga posebnost je "zločin", ki kombinira več lastnosti zločinov iz drugih Agathinih romanov: gre za dogodek izpred desetletij, ki pravzaprav ni več pomemben, za interni družinski dogodek brez obče pomembnosti. Tako rekoč za intelektualni problem in nič več. Zaradi teh lastnosti zločinski dogodek romanu odvzema notranjo napetost in iz učinkovanja na ravni malo težavnejše križanke ga rešuje samo občasno humoristično podan nastop gospe detektivke. (Vasja Linzner)

Kostja Gatnik: MAGNA PURGA. Druga izdaja. Kostja Gatnik in Dr. Mapet d. o. o., Ljubljana 1997. Znamenita stripovska izdaja iz leta 1977, katere pomen je v okviru njenega umetnostnega medija soroden pomenu Prešernovih *Poezij*, je končno (spet) natisnjena, tokrat z barvnim dodatkom, ki prinaša nikdar končano zgodbo (kaj drugega bi ob takem naslovu mogli pričakovati?) *Srce, ki ljubi*. Čeprav je od nastanka večine kvadratkov v tej publikaciji minilo četrto stoletje in čeprav se je v tem času strip, kot pač vse umetnosti, bistveno spremenil, celo v Sloveniji, njihovo današnje branje spet dokazuje, kako velika dela prerasejo svoj in naslednje čase. Za učence kreativnega pisanja odlična šola karakterizacije in dramaturgije, hkrati pa knjiga, s katero bodo današnji študentje učinkovito obdarovali svoje roditelje. In narobe. (Andrej Blatnik)

Allen Ginsberg: BLEBETANJE NESKONČNOSTI. Prevedel Primož Kuštrin, spremna beseda Uroš Mozetič. KUD "France Prešeren", Ljubljana 1997 (Zbirka *Mi pojemo v puščavi*). Končno! Slovenci smo z večdesetletno zamudo dobili prvi knjižni prevod iz opusa pesnika Allena Ginsberga, ki je pred nedavnim preminil v ožjem krogu prijateljev. Ginsberga so sicer mnogi že prevajali. V šestdesetih sta nekaj pesmi prevedla Niko Grafenauer in Mart Ogen, nato so se prevodi različnih prevajalcev Ginsbergovih pesmi in intervjujev vrstili skoraj vsako leto v različnih revijah in časopisih. Zdaj pa, končno, knjiga s prevodi njegovih pesmi. Torej lahko zapišem, da ta najbolj znani, popularni, če ne že največji ameriški pesnik 20. stoletja, vendarle ni popolnoma neznan pri nas. Nasprotno, upam si trditi, da je skoraj vsak, ki se le malo spozna na poezijo, že bral njegove pesmi, tako v prevodu kot tudi v izvorniku. Ravno zato je prvi knjižni prevod nedvomno izziv za prevajalca. In kaj prinaša novi prevod? To, kar se dogaja pri nas z večino prevodov. Na nekaterih mestih prevod prinaša dobre rešitve, na drugih mestih pa se oddalji od bistva pomena, je nedosleden in prinaša celo napake (mogoče napake v tisku?). Pri tem je treba pripomniti, da je izbor v knjigi iz zelo obsežnega opusa (več kot dvajset pesniških zbirk) reprezentativen in prinaša najpomembnejše Ginsbergove pesmi (*Kadiš, Tuljenje, Amerika, Sončnična sutra* idr.) in, to je zelo pomembno, tudi zanimivo študijo Uroša Mozetiča o Ginsbergovem življenju in njegovi poeziji. (Gregor Podlogar)

Javier Marías: TAKO BELO SRCE. Prevedla Marjeta Drobnič. Cankarjeva založba, Ljubljana 1997 (Zbirka *XX. stoletje*). Patriarhalni zakon se začne z žrtvovanjem mladega dekleta, ki na svoj poročni dan "umre" – odslej bo žena. Javier Marías (roj. 1951) nas prepričuje, da je sodobni zakon drugačen, boleč predvsem za moškega. Prvoosebni pripovedovalec odmevnega romana (leta 1993 so ga nagradili španski kritiki, Literarni kvartet Ranitzkega ga ni mogel prehvaliti ob prevodu v nemščino, sledili so številni prevodi in nagrade, zadnja v Dublinu...) trdi, da zlasti mladoporočeni moški občutijo nelagodje, povzeto s stavkom: Kaj pa zdaj? Strah pred neznanim sprva ni otipljiv, toda izkaže se, da ni votel, saj se lahko navidezno zakonsko mrtvilo kadar koli

spremeni v mrtvaški ples ljubezenskega trikotnika. Dva ne bosta nikoli postala eno, toda senca tretjega ju ne samo ogroža, ampak tudi zbližuje. Zaradi nje pripovedovalec s poklicno deformacijo nenehnega interpretiranja besed in govorcev odkrije vlogo skrbnega moža: svoji dragi zvesto zaslanja hrbet, jo zavezuje k ljubezni in zaupa v njeno belo (nedolžno ali strahopetno??) srce. Večplastna pripoved o radovednosti, sumničavosti in ljubosumju, v kateri se avtor namesto na *Othella* sklicuje na *Macbetha*, ne bi smela pritegniti samo mladoporočencev. Ne spreglejte poglavja, v katerem prevajalec drzno preusmeri plehek pogovor med državnima voditeljema – pred časom je bilo že natisnjeno v *Literaturi*. (Darja Pavlič)

Ruth Rendell: SPODLETELI NAČRT. Mladinska knjiga, Ljubljana 1997. *Spodleteli načrt* združuje prvine psihološke potencialne kriminalke in ljubezenskega romana. Čeprav se pisateljica tudi tokrat ne spusti na pogosto trivialno raven obeh žanrov, v romanu ne moremo zaslediti kakih pretencioznejših pobud in učinkov. Dokaj preprosta zgodba zasleduje poslovno uspešnega mladega parvenija, ki ga zavračanje njegove mladostne ljubezni preobrazi v psihopata. Delo je pisano z njegove, Guyeve perspektive, to pa mu tudi podeljuje zanimivost in zaradi neobveščenosti oziroma zatiskanja oči pred resnico daje zgodbi ustrezen suspenz, poleg tekoče berljivosti "za lahko noč" pa je edina resnejša kakovost teksta konstantna razpoka med Guyevim dejanskim duševnim stanjem in njegovo lastno predstavo o sebi in svetu. Dobra psihologizacija torej, vendar nič drugega. (Vasja Linzner)

Andrej Rozman – Roza: JE ŽE VREDU MAMA. KUD "France Prešeren, Ljubljana 1997 (Zbirka Mi pojemo v puščavi). Andrej Rozman – Roza, komedijant, igralec, pesnik, še najbolj pa znan slovenskemu občestvu kot šaljivec iz televizijskih oglasov za Loterijo Slovenije. Tokrat samo pesnik. *Je že vredu mama* ni Rozmanova prva pesniška zbirka in, kot opozarja v uvodu h knjigi, tudi ne zadnja. Sploh pa ne zadnja slovenska knjiga, pravi avtor, čeprav jo želi napisati. Primož Trubar, avtor prve slovenske knjige, je umrl šele pri 78-ih, torej čaka Rozmana, ki je sebe razglasil za avtorja zadnje slovenske knjige,

še dolgo (naporno) ustvarjalno obdobje. Seveda, pri Rozmanu nikoli ne smemo biti preresni, ker bi se takoj razbili na čereh (po)smeha. Frivolnost, ironija, sarkazem – tri komponente, ki bi najlepše zaobjele vsebinskost zbirke. Vendar pa pomeni posameznih pesmi (*Glasba, Je že vredu mama* idr.), ki jih prek metaforike lahko vzamemo čisto zares, presegaajo zgolj lahkotno preigravanje z rimami in zajebancijo. Žal pa je takih pesmi malo. (Gregor Podlogar)

Luis Sepulveda: STAREC, KI JE BRAL LJUBEZENSKE ROMANE. Prevedla Blažka Müller. Založba Vale-Novak, Ljubljana 1997. Deževni gozd je eden najbolj ogroženih ekosistemov na Zemlji, to nam pogosto pripovedujejo množična glasila, vendar včasih šele tiše govoreči roman, kot je *Starec, ki je bral ljubezenske romane* Luisa Sepulvede, te informacije resnično posadi v naš dom in v našo zavest. Čilski pisatelj zoperstavlja civilizacijo in harmonični svet amazonskih Indijancev Šuarjev in ju sestavlja v osebi revnega kmeta z Andov, ki se je kot mladenič preselil v Amazonijo in se tam udomačil. Toda Sepulveda o njem piše: "Bil je eden izmed njih, pa vendar ni bil eden izmed njih." Antonio Jose Bolivar Proana živi za strastne poljube, ki jih sam ni okusil v življenju, saj so se njegovi ženi zdeli smešni, Šuarji pa se niso poljubljali. Najdeva jih v trivialnih ljubezenskih romanih, afirmirajoči civilizacijski dobrini. Z drugo civilizacijsko dobrino, destruktivno puško, pa se je pregrešil zoper zakone prijateljev, ki jih je pridobil v deževnem pragozdu, da so ga zato izobčili in je zdaj samotni na njegovem robu in na robu vasi s pomenljivim imenom El Idilio. Sporočilo romana je jasno: amazonski deževni pragozd se bo ohranil, le če bomo spoštovali možnosti za to. Zdi se, da je civilizirani svet preveč pohlepen, da bi pustil pri miru njegove zaklade, toda naše vmešavanje ustvarja le uničujočo zmedo. *Starec, ki je bral ljubezenske romane*, povečuje zavest o teh problemih. To pa se bralcu dogaja na nadvse prijeten način. Sepulvedova spretnost opisovanja življenja v džungli je očarljiva, način izgrajevanja zgodbe pa napet in dramatičen. Morda najprivlačnejši za večino bralcev pa je njegov humor, ki je oster in barvit, kakor je ostra in barvita Amazonija. (Virna Lešnik)

Gianni Vattimo: KONEC MODERNE. Prevedel in spremno besedo napisal Samo Kutoš. Literatura, Ljubljana 1997 (Zbirka Labirinti). Vsebina odmevne knjige italijanskega filozofa Giannija Vattima (r. 1936) v našem prostoru ni novost, saj so nam teme konca modernosti znane iz interpretacij Iva Urbančiča, Tineta Hribarja, Janka Kosa in mlajših sodelavcev revije Phainomena. Vattimov vpogled v problematiko postmodernega mišljenja temelji na izhodiščni navezi Nietzsche-Heidegger, ki se je z nedavno italijansko izdajo velikega Heideggrovega dela o Nietzscheju še okrepila. Vattimo se razkroja modernosti in metafizike, ki ga je bil napovedal Nietzsche, loteva z dobršno mero občutljivosti in precej manj katastrofično kot pri nas Urbančič. Precizno pokaže, da se je novi, predvsem nestrukturalistični marksizem (Adorno, Marcuse) paradokсно znašel v reakcionarni poziciji, ko je branil subjekt, za katerega sta tako filozofija kot umetnost pokazali, da ga ni moč več braniti, niti ne humanizma, ki – tako Vattimo – ostaja zavezan metafiziki. Dekonstruktijo temeljev in samega pojma resnice Vattimo poveže z umetnostjo in sodobno epistemologijo Thomasa Kuhna, ki je pokazal, da se celo odločitev za to ali ono znanstveno paradigmo dogaja znotraj "estetskih" kriterijev. Na vprašanje, kako misliti nihilizem post-metafizične dobe in prevlado tehnike (njeno bistvo ni nič tehničnega), Vattimo odgovarja s pojmom prevladovanja ali prebolevanja. Od tod oznaka "šibke misli": ne gre za (še eno) novost, saj je to tipičen moderni koncept, marveč dopustitev v prebolevanju, ko imamo do vseh preteklih idej pietetni odnos. To prebolevanje naj bi se dogajalo onkraj dobrega in zlega. Tu postmoder- ni objekt naleti na čer: redukcija subjekta in pojma dobrega na idejo in s tem na metafiziko ter njena eliminacija (mrtvi Bog) še ne pomeni, da smo opravili tudi z zlom. Prav tu se mi zdi Urbančičeva filozofska vizija trdnejša, saj ne govori le o nekem nedoločljivem "okrevanju", ampak napoveduje pravo heglovski absolutizacijo tehnike. Ob tem se prav lahko še enkrat izkaže, da se usoda sveta, tudi virtualnega, dogaja znotraj logike dobrega in zlega; tostran trdnih pojmov. Morda bo v novem tisočletju dobrega Boga rešil prav tisti, ki je nekoč davno teh- niko sploh vzpostavil. Ne pozabimo: satan ni nihilist. Metafizika in humanizem sta nastala s tragedijo in dramo. (Igor Škamperle)

MILAN DEKLEVA

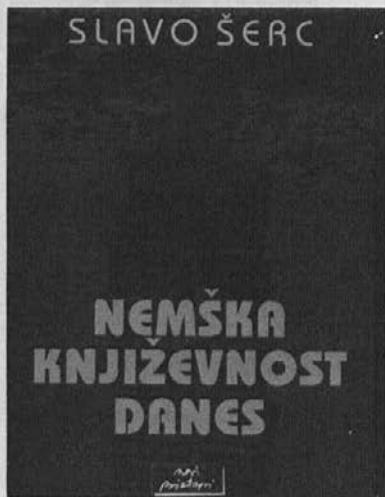
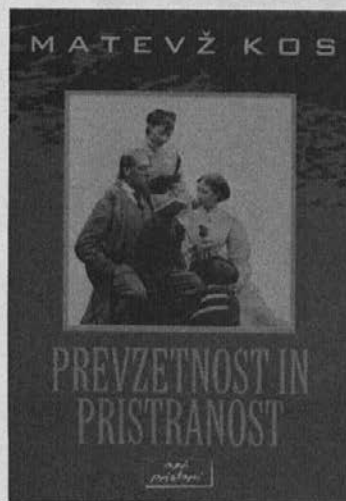


GNEZDA
IN KATEDRALE

napis
prelozba

LITERATURA

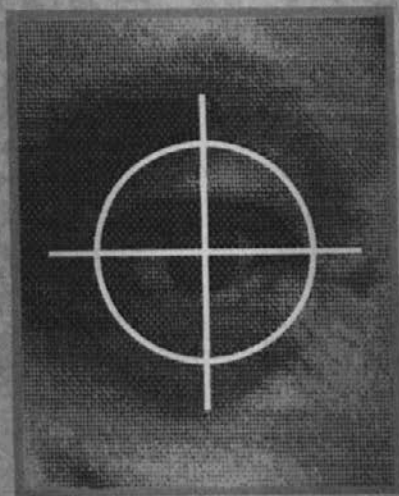
novi
pristopi



LITERATURA



PAUL DE MAN



SLEPOTA IN UVID

SLEPOTA IN UVID

L I T E R A T U R A



LITERATURA

LITERATURA

Mesečnik za književnost

Julij-Avgust 1997, št. 73-74, letnik IX

Glavni in odgovorni urednik: Matevž Kos

Uredniki: Andrej Blatnik (Zadnja izmena), Igor Bratož (Proza), Samo Kutoš (Refleksija), Ženja Leiler (Intervju), Vanesa Mataje (Kritika, Robni zapisi), Vid Snoj (Poezija)

Sekretarka uredništva: Vanesa Mataje

Uredniški svet: Matej Bogataj, Aleš Debeljak, Milan Dekleva, Marko Juvan, Lela B. Njatin, Jani Virk, Tomo Virk, Uroš Zupan

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Telefon in fax: 061 214-369

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

Rokopisov ne vračamo

Izdajatelj: LUD Literatura, Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Žiro račun: 50100-678-46647

Polletna naročnina: s prometnim davkom 2900 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 840 SIT

Naročila, prodaja, distribucija revije in knjižnih izdaj LUD

Literatura: LUNIK d. o. o., Poštni predal 56, 1230 Domžale, tel./faks: 061 716-399

Grafična priprava: TCV

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revija izhaja s pomočjo Ministrstva za kulturo Republike Slovenije

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