

LITERATURA

POEZIJA

Tomaž Šalamun, Nejc Bernard

PROZA

Jani Virk, Andrej Merc,

Marjeta Novak, Mihaela Hojnik

INTERVJU

Uroš Zupan

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Josip Osti, Milan Dekleva, Ivo Antič

ZADNJA IZMENA

Robert Menasse

FRONT-LINE

Kos / Mozetič / Sterle

Tomšič / Frančič

ROBNI ZAPISI

SEPTEMBER–OKTOBER 1995

51–52

Poezija

- 1 Tomaž Šalamun: *Numalaš*
 9 Nejc Bernard: *Ameriško nebo*

Proza

- 14 Jani Virk: *Potres*
 35 Andrej Merc: *Iskanje poti*
 50 Marjeta Novak: *Modrina*
 65 Mihaela Hojnik: *Poslovno kosila Ernesta Dobrnika*

Intervju

- 68 Uroš Zupan: *Oceanska jasnina kot kriterij*

Enciklopedija živih

- 88 Josip Osti: *Pisatelj kot voajer*
 92 Milan Dekleva: *Slepi videc, videc slepote*
 96 Ivo Antič: *Ris, izbris in bes*

Zadnja izmena

- 108 Robert Menasse: *Blaženi časi, krhek svet*

Front-line

- 117 Vanesa Matajce (Kos: *Na poti v postmoderno*) / Darja Pavlič (Mozetič: *Pesmi za umrlimi sanjami*) / Matej Bogataj (Sterle: *Stara hiša*) / Gašper Malej (Tomšič: *Vruja*) / Vera Vukajlovič (Francič: *Poševni stolp v Pisi*)

Robni zapisi

- 139 Freud / Gojkov / Harms / Hawthorne / Hribernik-Svarun / Karlovšek / Platon / Racine / Rendell / Shakespeare / Schaubert & Schindler / Smole / Sruk / Velikonja / Volasko & Košir

POEZIJA

399807

Tomaž Šalamun

Numalaš

Jona

Zgodovino piše užitek. Bombe so podobne
človeškim jajcem. Odrgaš jih in razmečeš.
Prskajo. V hribih se prebujajo pastirji.
Evo, granata ti pada na glavo, šla bo tja.
Dolgočasno je bilo postreženim. Nisem še
videl kita. Baje plava v morju. Baje mu
lahko zasadiš jambor skozi oči. Včeraj so
pobili mojega ljubljenca Jeffreyja Dahmerja,
ko je čistil stranišče. Sedemnajst mladih
fantov je pojedel in končal v krvi. Oblast
se vedno deduje, ne deli. In če se že kje
kako telo razkrpa, se ga poštuka. Moč ne
sme izhlapevati. Obnavlja se na svečanih
moriščih. Ljudje, ki gazimo po krvi, smo
erotični in zanimivi. Pišemo visoko poezijo.



Džindže

Primož še zdaj sanja o Gangesu
na couchetteu pod mano na
progi Trst-Milano.
Delal je med ogromnimi črnimi gumami,
da sta z Bojano lahko šla.
Zjutraj sva čakala na postaji
premražena, da so ob
pol šestih zjutraj skuhali
prvo kavo in potem z belimi grškimi torbami
zakoračila k preprodajalcem.
Podarjali so nam vaze, panettone,
nalivna peresa za hčerke,
ko sva si opomogla.

Na Via Boscovich

Na Via Boscovich
receptor vsako uro ven lazi,
da bi videl, če je
še parkiran moj avto.
Zjutraj pijem kapučin in
sobarici podarim riž.
Bil sem velik gospod,
professore, tam daleč, v temnih deželah
padel v težave,
gentilissimo, educatissimo.
Ko smo vsi z olajšanjem ugotovili,
da ne švercam drog ali
orožja, ampak cenene uhančke,
ki jih bašem v škatle za riž in
lepim nazaj z UHU-jem, smo se
smejali, zarotniško, in nam je odleglo.
Od tod vse te kile riža, ob
vsakem mojem obisku, vsem.

Rue de France

Če popijem vso Kokrico, če otroku trebuh
zmijem, bom vesel s korobačem. Uvija se
v pesti kot še temno nebo, ki tiho

rase. Svetloba je mreža, ki nam liže
oči. Kje je moj zlati vlak? Vsi, ki so
pri Voduškovih dali čevlje v omarice in

paradirali k maši, ali pri Adamičevih
izrezovali strip, kor vzame vse. Kdor
enkrat zapoje, nikoli ne ugasne. Kdor

enkrat samkrat zalije srce, kaj naj bi
delal v peklu? Jaz bi se dolgočasil.
Dante je že vse izbrizgal. In kako

zamamimo glavo, kako ti maže s pasto
znotraj v steklu, ni to sijajno in lepo?
Ni, kot sredi višinske bolezni izgubiti

torbo na ledeniku? Primož, ti veš, ki
si se ulegel pod grm. Ki nisi taval,
ampak mirno čakal na smrt in življenje.

Voda je hlapela. Krojači z avioni
šnirali. Midva z Milanom prejšnji dan
razklala hvarsko nebo. Strah me je

bilo, da te nisem dovolj zaščitil.
Da sem ti razlil ogledalo in ga izpil.
Da si ti v Libiji iz mojega kostnega

mozga, ker te nisem kril v pólnem
 času. Odmevale so stene, šumele.
 V Korčulo si odtisnil pečat. Ko je

pihal jugo, dvajset dni, nosil goste
 oblake, ko ljudje izvrejo kot reke in
 se razlijejo. Pil si, pil si, pil si

sok. Bil prepeljan, najden in rešen.
 Še sva pila na Rue de France.
 Preskočil je samo vrstni red slajda.

Dreher – aža

Imenoma te bom zamešal z žličniki,
 krofi, ropotijo, dal v črno krpo,
 da boš komaj lazil po skalah.
 Sopel boš in pogled bo len.
 Žito, ki ti ga trosim k vzglavju.
 Obrnil boš tramvaj srebrni,
 od treme ne boš spal. In dal: enega jaguarja tja,
 enega jaguarja v
 drugo vrsto, da bo dežuren.
 Si pomislil, kdo te bo branil,
 kdo me bo zaustavljal?
 Kdo te bo iz zgornje postaje valil
 po griču skupaj s šinami do
 svetlega bara Trieste mia. Ampak to je bilo
 pred časom Fisherman's Dwarf. Ko je
 Castelli še dišal po kavi in
 tržaških pražarnah.
 Ma Tomile, lui no gaveva niente da far,
 era come nostro Drejči.
 S pivom je bil povezan, ne s
 kavo.

Numalaš

Se bodo čmrlji pripopali na pokrit ogenj?
Tvoje roke so lesene. Bog je brezbarven.
Z rameni utrem pot tja. Zaščiti glavo,

zaščiti glavo! Na pauha je padel kot
ploh. Pa ga bo zato favna zmlela? Bo na
pesku počenjal večne vrelce mladosti,

odpiral čakre, kot spuščal špara nazaj v
morje? Kaj je ta cvetober? Gorski
potok, slana topla voda, moli in špári

in Languedoc? Usoda zbeži v meh. Velike
besede so kot šalčke zložene na belem
prtu za piknik. Krava poklekne. Za

jezerom je razrito. Med Ukancem in Jamo,
ko narase Govic, ni poti. Rommel je
tudi jedel iz plehnatih menažk v

Aziji. Tako prideluješ fosfor in
brutalno rušiš vojne. Pozabi se naj.
Biku naj se posesa trs. Kostni mozeg

najprej zradirati, potem napačno imenovati
kontinent, globoko izgubiti v škatle,
namazati z mošusom. Šele potem preprodajati.

Da se ne ve, kje je. Da nihče ne more več
raniti vrhovnega plana, totalnega izbrisa.
Jezik, ki je podoben človeškemu, se

segreje. Majhne glavice vžigalic se
odtrgajo od vresja na grobovih in iz
spomina dajejo kostno moko. Čebelam

trte in kremplje liže temen lak. Kar
je za moj nos kokain, je za drevo
napalm. Ni zame mokra skleda, zašraufana

z zobtrebci na kraški klečalnik, kjer
naj bi bil spravljen kot Martinova gos.
Kaj pa, če se loj posuši? Če oko Boga

ugasne? V Kaspijsko jezero so že izlili
gorečo nafto. V mojih celicah so
zatiči, gnomi, Pehte z razrezanimi

obrazi, same pasti. Je potem frišno
samo tvoje srce? Je potem frišno samo
moje srce? Metka. S svojo strastjo

skljekljati me. Me pomiriti. Me pripeti
kot metulja na beli srebrni podlagi (žamet),
ko se žarki sonca lomijo skozi steklo.

Non parlar davanti ai fioi

Stopil sem s ceste, kjer je odmevalo
mona! Dio porco!

švinja (Aldo je imel odlomljen
zob) v salon, kjer je sedela
Signorina.

Lase je imela počesane s srebrno krtačo
in usta kot mrtva bleda riba.

Torba je kar padla.
Mama jo je predstavila.

Skrbela bo za nas (in nam zavila
vrat kot kokošim). In res je začela:
Gallina.

Delavke so se opekle.
Vzdržali smo njihov psihološki
pritisk, ko so se kot
grozdje polegale
po oknih metlarne ob pol šestih
zjutraj, da nas bodo ujele v strašnih
kretnjah.

Ovčke, gamsi

Rože, ki jih nisi slišal, pozabiš. Nakaplja
te sladko mleko. Melanholičen postaneš,
potr. Brutalen in nezainteresiran.

Nabutajmo skale. Polmrak je na dvorišču.
Gams, če odskočiš, prav, res misliš, da ti
bom z roba pečin metal gaze in obveze?

Saj sploh ne bi padle do dna. Razpletle
in porabile bi se v zraku. Ti pa misliš,
da bom stopil dol in te usločil na okroglih

kamnih. Odskoči, gams. Ne bi te rad
zamaknil. Varuj se grušča izpod mojih
nog. Uči se pri rastlinah. Pri ženskah,

ki si barvajo veke. Kaj so vse te umetne
odeje, sijajne za organizem! Ovčke so
vdelane. Kri jagenjčka v plastiki je

morda natančneje uporabljena, kot če
še živi odtrgaš ud, ona pa tuli. Kaj
naj šepa s sveto trojico nog? V mestu

se ne kljunčkamo. Golob spi v pretesni
košari. In lokomotiva, če jo položiš
na zlati pod ladje v cerkvi, spominja

na viteze, ki so ropotali z ostrogami.
Paž naj bo vedno toliko visok, da
se lahko v sedlu skloniš in mu

pošepneš. To ti hočem povedati.
Začni, vrtaj, naletel boš na fresko.
Če ne bo vseh barv, bo sled barv, če ne

bo sledi barv, bo spomin nanje. Ti
namakaj svoje življenje. Led se naredi
sam. Sam se raztaplja s tvojim dihanjem.

Nejc Bernard

Ameriško nebo

Ameriško nebo

Ko sva na dan neodvisnosti sedela na
Skalah, še nisva vedela, kako se
bo za naju končal večer.
Poznala sva se šele šestnajst ur.

V slovenščini sem ti moral recitirati svoje
pesmi, polne tistih "čžš slovanskih izrazov".
Mimoidoči so naju zijali. Kot
da tam ne bi bilo vse polno parov. Kot
da bi nama na čelu pisalo: pravkar zaljubljena.

Za stenami tvoje spalnice se je začenjalo
ameriško nebo,
obsijano od prazničnega ognjemeta in polne lune,
skozi odprto okno sva slišala poke svetlobnih
raket, drugega za drugim, preglasili so
najn zasebni ognjemet.

Vsako leto četrtega julija te bom čakal
na Skalah ob Michiganskem jezeru,
te dvignil in poletel s teboj čez osvetljeno

ameriško nebo,
 pa če boš še tako zelo v
 New Yorku.
 Tudi če luna takrat ne bo
 polna, bo za naju nabreknila.

Lynne

Asfalt na Maple Tree Lane v Wadsworthu
 je bil tako načet, da sem ustavil in
 pot nadaljeval peš, s kolesom na rami. Rekla
 si: "To kolo je od Kim." Si mogoče
 mislila, da ga bom nesel s seboj v Novo
 Mehiko, ali kaj? Ženske preveč
 mislite.

Peljal sem se samo do meje in nazaj. Zdaj
 lahko rečem, da sem bil tudi v Wisconsinu.
 Amerika je tako zelo kvadratna.

Berem tvojo pesem z naslovom *Ker sanjaš
 o študiju kuharstva v Franciji, ti pošiljam
 angleško-francoski slovar*. Pesem
 je mojstrovina. Le kdo bi še znal s takim
 žarom opazovati najbolj vsakdanje stvari in jih
 preliti v tako veličastne besede? Ampak –
 nikjer ni nobenih čustev. Ne vem, morda pa so in
 sem jaz postal tak slon, da jih ne opazim. Vsi
 Američani ste begunci.
 Ves čas samo bežite. Vedno najdete kakšen grozen
 problem, da vas tare in potem se ukvarjate
 z njim in za vse drugo ste slepi (ljubezen ...
 kje smo že to slišali?), na koncu pa junaško
 zmagate in živite srečno do konca dni,
 z novimi groznimi problemi, seveda.

V eni izmed tvojih dnevnih sob visi plakat
Ane Ahmatove. V drugi so na mizi ročno
izdelani prtički iz čipk, ki ti jih je podarila
moja mama.

Kuhinja je polna majhnih stvari. Na
hladilnik si pričvrstila razglednico, ki sem
ti jo poslal iz Budimpešte.

Boš vse to odnesla s seboj, ko se boš preselila
v Evanston? Ne boš pozabila razglednice? Če se
bo plakat na kakšnem tovornjaku zmečkal, ga boš
vseeno obesila v novem stanovanju? Se boš kdaj
spomnila mene, ko stopam navzdol po stopnicah, z
zadnjim kosom svoje prtljage, in zapuščam Maple
Tree Lane, hišo številka 37570?

Ko sem priletel v Ameriko, si me čakala
na O'Haru. Zagledal sem te, te objel,
in jokal kot otrok.

Na železniški postaji v Waukeganu
sem te skozi okno vlaka gledal, kako vstopiš
v avto, pripneš varnostni pas in odpelješ s
parkirišča. Ko avto izgine za ovinkom, imam še vedno
pred očmi črke na registrski tablici:
ILLINOIS / LYNNE 15.

Zamišljam si tvoje lase – rumen oblak, ki plapola
okrog tebe ob odprtem oknu.
Vam Američanom mora vedno od nekod pihati.

Maple Tree Lane v Wadsworthu ne bom videl
nikoli več. Zdaj je od mene oddaljena
svetlobna leta. Vendar še vedno vem, kje
moram ustaviti kolo in iti naprej peš; vem,
kje je asfalt najbolj načet.

Spomladi, ko bo skopnel sneg,
bodo luknje na cesti še večje. Tega jaz ne
bom vedel. Vedno bom mislil, da so take, kot
so bile junija 1993.

To je samo eden izmed načinov, kako napisati pismo.

Tatjana

Jase

nam je dal napotke in odpeljali smo se:
avtocesta št. 101 do Golete, potem odcep 217
na Sandspit Road in naravnost na goleško
plažo.

Nora

sva bila. Po vsem, kar sva prestala,
vnovič skupaj, na koncu sanj, tako
zahodno, kot sva sploh lahko prišla, na
koncu sveta, kjer se vsi zemljevidi
končajo.

Kakor otroka

sva se obmetavala s peskom. Ves
umazan sem prvikrat stopil v Tihi ocean;
Michael je mora vse to poslikati z mojim
ruskim fotoaparatom. In stopila si
za menoj.

Na sliki

stojiva objeta na koncu sveta, voda
se vrtinči okrog naju, med Michaelom in
Japonsko samo midva, vse drugo je
ocean; toliko oceana, kolikor sta si ga Noe

in njegova žena lahko predstavljala, preden
sta preživela in rodila najine
prednike.

Na sliki,
ki si jo prinesla iz Tunizije,
ste vse tri: Staša, ti in kamela.
Nad puščavo se dela jutro, nebo
je jasno, nad teboj svetleči beli
madeži, ki se ti spuščajo na rame. Jure je rekel: slab
fotograf.
Midva pa veva: samo nate je padala
mana.

PROZA

Jani Virk

Potres

(odlomek iz romana)

Viri različno poročajo o tem, kaj je Maria de Majo počela od jeseni 1894 do marca prihodnjega leta. V tem času se je le dvakrat pojavila v krogih visoke milanske družbe, konec novembra na pogrebu stare mame, ko je obraz skrivala za črno tančico, in decembra na novoletnem koncertu v Skali, po katerem se je v visokih krogih lombardijske prestolnice govorilo le eno: Maria de Majo je lepotica, kakršne Milan še ni videl.

Iz tistega časa je tudi znano, da si je dajala obleke šivati pri najboljšem krojaču v mestu, čeprav se ni udeleževala sprejemov, promenad ali čajank. Večkrat je k njej iz Rima prišla tudi Delfina de Pinto in potem sta se s kolesom vozili po mestu ali pa jahali po prostranih travnikih pred Milanom.

Njeni sosedi so vedeli pozneje povedati, da je večino časa preživela v glasbeni sobi svoje pokojne matere in ure in ure igrala klavir, govorilo pa se je tudi, da se je pogosto pojavljala med strojnimi in tekstilnimi delavci v milanskih predmestjih ter se v skrivnih revolucionarnih krožkih navduševala nad socialističnimi idejami.

V župnijski kroniki milanske stolne cerkve za leto 1895 je najti zapis, da je bila med prostovoljkami, ki so v preprostih nunskih haljah opravljale najtežavnejša dela v mestni sirotišnici, tudi neka M. de M. plemiškega stanu, to pa še ničesar ne dokazuje. Zanesljivejši je dokument iz zgodovine sindikalnega gibanja, ki govori o tem, da je bila Maria de

Majo ena redkih milanskih aristokratinj, ki so prispevale v sklad za materinski dom tekstilnih delavk.

Kar koli že se je dogajalo v Milanu, pa je povsem zanesljivo, da se je Maria de Majo na začetku marca 1895 pojavila v Trstu pri Auersburgovih. Veletrgovca Rudolfa je pri triinšestdesetih letih zadel mrtvoud in družinski patriarh, ki je neusmiljeno strogo nadzoroval svoje podjetje in družino ter brez čigar vednosti nihče ni smel pognati ene same krone ali premakniti ene same knjige v knjižnici, je obležal v postelji kot kos lesa. Tu in tam mu je uspelo s prsti leve roke po zraku narediti šibek gib, v njegovih očeh se je za nekaj trenutkov pojavil lesk prisebnosti in poskušal je spregovoriti, vendar so skoz njegovo grlo lahko priropotali le babilonsko pomešani glasovi; in to je bilo vse.

"Ne bo dolgo živel, največ do konca tedna," je tretji dan po mrtvoudu hišni zdravnik Benitto Pittis zaupal pretreseni gospe Auersburg. "Tako je tudi najbolje zanj, skoraj ničesar se ne zaveda."

Veletrgovčeva žena je dunajskim sorodnikom svojega moža sporočila, naj pridejo v Trst na pogreb, in zaprosila milansko nečakinjo Mario de Majo, naj prihiti, da bo v oporo njenim hčeram.

Petnajst najožjih dunajskih sorodnikov Rudolfa Auersburga se je potem dva tedna pustilo z naraščajočo nestrpnostjo streči tržaškemu osebjem veletrgovca, ta pa nikakor ni hotel umreti in je iz dneva v dan postajal vedno prisebnejši.

"Ne bo dolgo, ne bo dolgo," je prepričljivo po vsakem obisku šepetaje zagotavljal družinski zdravnik Benitto Pittis gospe Auersburg – ta je bila s svojimi živci že skoraj na koncu – "le na videz se boljša, v resnici pa se slabša, bolj ko se boljša, slabše je, kar nenadoma ga bo spodneslo."

Po dveh tednih je Rudolf Auersburg – do svoje smrti pri devetinšestdesetih letih ni več spregovoril niti ene same jasne besede niti naredil enega samega koraka – z gibom leve roke, s katero je poslej vladal svojemu podjetju in družini, zahteval list papirja in pero.

"Kaj delajo tu vsi ti Dunajčani?" je okorno napisal z velikimi črkami. "Kdo plačuje te stroške?" je pripisal in valovito podčrtal te besede. "Zakaj jih ne pošlješ domov!!!" je sklenil s tremi klicaji in papir s strogim pogledom pomolil proti ženi.

Naslednji dan je skupina Auersburgovih sorodnikov, preklinjajoč

njegovo italijansko ženo in še bolj njegovega italijanskega družinskega zdravnika, odpotovala nazaj v avstro-ogrsko prestolnico. Ko je veletrgovec čez šest let umrl zares in dokončno, je bila med njimi živa le še slaba polovica. Pravega pogreba se je potem udeležil samo njegov najmlajši brat; drugim sorodnikom se je zdelo, da so se pred leti tako ali tako že dovolj dolgo poslavljali od njega.

Maria de Majo je v Trstu med čakanjem na stričevo smrt, ki je ni bilo, ugotovila, da ji ni do vrnitve v prazno milansko stanovanje. Ko je postalo jasno, da bo mrtvoudni veletrgovec Rudolf z očmi lahko nadzoroval le še prostor svoje sobe, je skupaj s konteso Amalijo Zwentner in sestričnami veliko hišo v središču mesta opremila z novimi, živahnimi zavesami in preprogami ter po sobah razmestila vaze z rožami. Hišo so po dveh desetletjih končno naselile tudi ženske.

Marie de Majo ni nihče spraševal, kdaj bo odšla. V varljivem brezčasju je proti koncu marca nenadoma začutila, da nehote postaja del družine, ki ni bila njena. Ustrašila se je nenadnega občutka ujetosti, začela se je igrati z mislijo, da bi odpotovala nekam daleč, v povsem druge kraje, kot tisti francoski slikar Gauguin, ki je iz civilizacije pobegnul na Tahiti. Premišljevala je tudi o Havajih in Kitajski ter nekajkrat odšla v tržaško pristanišče gledat plovbni red ladij.

Glavna hišna gospodinja Auersburgovih Amalija Zwentner je opazila njen nemir. Vedela je, da mlada gospodična ne bo več dolgo ostala pri njih. Vendar si je želela, da bi počakala vsaj do velike noči in z njimi preživela praznike; milo se ji je storilo ob pomisli, da bi uboga, večkratno zapuščena sirota svoj košček potice s šunko drobila sama v kakšni hotelski sobi, v svojem milanskem stanovanju, kjer ni bilo žive duše, ali celo kje med potjo na vlaku.

Amalija Zwentner je imela v Ljubljani v Nemški ulici stanovanje, vendar ga ni želela oddajati, saj je imela denarja dovolj do konca svojih dni in je hotela udobno preživljati čas med obiski svojih ljubljanskih sorodnikov. Gospe Auersburg je predlagala, naj bi njena hči Klara in Maria de Majo za nekaj dni odpotovali tja, da si odpočijeta od napornih priprav za pogreb veletrgovca Auersburga. Hkrati bi se lahko ženi deželnega predsednika barona Heina, mrzli sestrični Rudolfa Auersburga, zahvalili za skrb, ki jo je ves ta čas kazala za zdravstveno stanje svojega

mrzlega bratranca, Klara pa bi v ljubljanskem zastopništvu družinskega podjetja lahko tudi pogledala, ali stvari tečejo, kot je treba. Potem bi se kakšen dan pred veliko nočjo vrnili v Trst.

Gospe Auersburg se je predlog zdel dober; navsezadnje je bilo treba vsaj najstarejšo hčer navaditi na samostojnost in sama ji je predlagala, naj se z Mario de Majo odpravita v Ljubljano.

Klara Auersburg je dobro poznala provincialno mestece, v katero je tu in tam odpotovala z materjo po obiskih in kjer je imela prijateljico iz dekliškega internata, nečakinjo deželnega inženirja Hradskega. Bala se je, da se bo njena sestrična, vajena velikih mest, v Ljubljani na smrt dolgočasila, in le previdno jo je vprašala, ali bi jo želela spremljati. Mario de Majo je tržaška hiša Auersburgov kljub spremenjeni podobi počasi vedno bolj dušila in nekako se je morala odtrgati od nje: z olajšanjem je sprejela sestričin predlog in že naslednje jutro so bili njeni štirje kovčki pripravljeni za potovanje v mesto, katerega imena si ni in ni mogla zapomniti.

Amalija Zwentner je kočijažu Francu Smrketu, podnajemniku iz sosednje hiše na Nemški ulici, po brzojavu sporočila, naj četrtega aprila ob dvanajstih na ljubljanskem kolodvoru pričaka vlak iz Trsta in odpelje mladi gospodični do njenega stanovanja.

In tako sta se aprilskega četrтка 1895 Maria de Majo in Klara Auersburg po treh urah in pol vožnje z vlakom peljali čez borovniški viadukt in se vsaka po svoje navajali na dan, ki se je pred njima odpiral kot cvetni popek. Klara je skoraj zavistno opazovala sestričin lep in sveži obraz in drzni pogled v njenih očeh, ki so brez strahu strmele v praznino pod ozkim pasom zidu.

Maria de Majo je na sebi začutila njen pogled, zagledala se je vanjo in se zasmejala.

"S takim prestrašenim obrazom v tej tvoji Lubigani niti na ples ne bova mogli," je nagajivo vrgla proti njej in ji pred obraz potisnila svoje ogleдалce.

Klari občutek slabosti in šibkosti po vsem telesu ni dopuščal, da bi sestrični znova povedala pravilno ime mesta, v katero sta bili namenjeni. Medlo se je nasmehnila ter plaho in proseče pogledovala skozi okno, upajoč, da se bo namesto praznega zraka ob zibajočem vlaku kmalu pojavila

pokrajina.

Nekaj kilometrov pred Ljubljano je vlak začel sunkovito zavirati in Klaro, ki si je komaj dobro opomogla od borovniškega viadukta, je dvignilo z njenega sedeža in vrglo v naročje nasproti sedeči sestrični. Kovčki so z železnih polic pod stropom popadali po kupeju in med cvileče in bobneče zaviranje vlaka so se pomešali vznemirjeni človeški vzkliki.

Vlak se je ustavil in za nekaj trenutkov je vsenaokrog zavladala popolna tišina. Potem se je od nekod zunaj razleglo divje rezgetanje konja. Maria de Majo se je skopala spod sestrične in kovčkov ter s sunkovitim gibom odprla okno. Videla je, kako so pred lokomotivo čez železniško progo raztreseni hlodi. Od tam je prihajalo tisto presunljivo rezgetanje, a živali ni bilo videti. Maria de Majo je stekla do izhoda, se po stopnicah spustila na nasip kamenja in planila proti lokomotivi. Pred njo je stal pretrašen kmet in nemočno gledal svojega vpreženega konja, kako leži na nasipu kamenja in s kopiti trzajoče suva v zrak. Živali se je med rezgetanjem okrog gobca nabirala pena in škropila po zraku. V kapljicah sline se je tu in tam mavrično razlomila svetloba; prizor je bil hkrati strašen in lep. Maria de Majo se je hotela živali približati s hrbta, da bi jo z božanjem po grivi umirila in jo izpregla, vendar jo je odločna moška roka zgrabila za komolec in odvlekla stran.

"Gospodična, to ni za vas," ji je v strogi nemščini rekel moški v vojaški uniformi.

Še preden se mu je Maria de Majo utegnila izviti, je za seboj zaslislala strel in hip zatem nenavadno tišino. Obrnila se je, videla je lahko, kako konju čez široko odprte oči polzi kri.

Vlak je namesto ob dvanajstih na ljubljansko železniško postajo pripeljal ob dveh. Kočijaž Franc Smrke, ki ni bil zastoj več kot eno uro pripravljen čakati niti cesarja niti papeža, je okrog enih s sočno kletvico povedal svoje mnenje o sosedi Amaliji Zwentner in njenih dveh mladih gospodičnih ter se s kočijo odpravil po Ljubljani iskat stranke.

Klara je z listkom v roki, na katerem je bilo napisano ime Franca Smrketa, pred železniškim poslopjem mahala pred obrazi edinih treh kočijažev in jih spraševala, kdo med njimi je prišel po naročilu Amalije Zwentner; nihče od njih še ni slišal zanjo. Čakali so druge stranke in so prav kmalu tudi odpeljali, tako da Klari Auersburg ni ostalo drugega, kot

da Mario de Majo pusti pri kovčkah, sama pa peš odhiti do hotela Slon, pred katerim so se običajno zbirali kočijaži.

Maria de Majo je stala v svojem potovalnem kostimu med sedmimi kovčki in si s prsti popravljala zmečkano okrasje na klobuku. Pred oči se ji je neprestano vračala podoba rezgetajočega konja, ki je, očitno sluteč smrt, glavo z napetimi mišicami in žilami dvigoval od tal in panično brcal v zrak. Besna je bila na oficirja, ki ga je ustrelil. Pozneje se ji je prišel predstaviti v kupe, vendar ga je zavrnila s prezirljivim molkom.

Ozrla se je naokrog po pusti okolici železniške proge, kjer je bilo videti le nekaj hiš in zidovje pokopališča. Zdelo se ji je, da se iz tal vsepovsod dviguje prah in prekriva redke stavbe v pokrajini. Čez spomin so ji šle v siva in umazano rjava krila in jope oblečene ženske z dvorišča tobačne tovarne, ki sta jih s Klaro videli z vlaka.

"Pusto mesto," je pomislila, "tudi če takoj odpotujem naprej, ne bom nič zamudila."

Nekaj trenutkov se je v resnici igrala z mislijo, da bi se usedla nazaj na vlak in se odpeljala do končne postaje, kjerkoli že je ta, in se potem presedla na vlak, ki bi imel končno postajo še nekje bolj daleč, na robu civiliziranega sveta. Zastrmela se je v železniške tire in opazovala, kako se nekje v daljavi spojijo v ravno črto in potem izginejo.

Karoly Horvath, trgovec iz Budimpešte, ki je prišel svojim partnerjem v Ljubljano razkazovat primerke solidnih ruskih galoš, trpežnih moških in ženskih pelerin ter originalne ruske vodke, je ravno hotel stopiti na vlak za Dunaj, ko je nekaj metrov od sebe zagledal božansko lepo žensko, kako zamaknjeno strmi v daljavo.

"To mora biti privid," je zamrmral vase, spustil na tla kovček in stopil proti mladi ženski. Njegovi koraki so bili počasni in previdni, kot bi se bal, da se bo iluzija pred njegovimi očmi razprhnila. Mlada ženska je imela fino čokoladno polt, kakršne še ni videl, in njene mokre, vabljivo našobljene ustnice temnordeče, skoraj vijolične barve so podrhtavale v popoldanskem vetru. Njene zelenkastomodre oči so imele v sebi omamen nagajiv lesk in se kdaj pa kdaj skrile za dolge črne trepalnice.

Karoly Horvath je očaran stopal proti ženski, ki se ni menila zanj in je še vedno zamaknjeno strmela v daljavo. Prišel je do nje, jo z roko

sunkovito prijel pod njene črne kodre za vrat in ji na ustnice pritisnil poljub.

Maria de Majo je šele v tem trenutku opazila tujca in v šoku za nekaj hipov sploh ni zaznala, kaj se dogaja. Iz rok je spustila klobuk in se s temnim, zmedenim pogledom zastrmela v moškega, ki jo je začel hlastno in štorasto poljubljati po vsem obrazu, da so se mu očala z neprijetnim hladom zadevala ob njeno čelo. Potem je krč presenečenja v njej popustil in tolstega moškega s pristriženimi brki in ozko kozjo bradico je z njegovimi tobačnimi ustnicami odrinila od sebe.

Karoly Horvath se je opotekel za nekaj korakov nazaj in nejeverno pogledal proti mladi gospodični. Z rokami si je začel popravljati in nategovati suknjič, kot da se pripravlja na nov napad. Na srečo Marie de Majo sta se v tistem trenutku vmešala dva domačina in zgrabila madžarskega trgovca. Po krajšem, silovitem upiranju se je umiril in začel pogledovati naokrog z zmedenim in nedolžnim pogledom ubogega idiota, ki ne ve, kaj se dogaja.

"Spustita me," je dostojanstveno in skoraj plaho zagodel Karoly Horvath v zrak nad ljubljansko železniško postajo in se poskušal izviti, "jaz sem ugleden budimpeštanski meščan."

Domačina se nista zmedla, še naprej sta trdo držala nadlegovalca mlade gospodične in potem med skupino ljudi, ki se je začela zbirati naokrog, nekemu fantiču velela, naj steče po orožnika.

Maria de Majo se je obkrožena s tujci, ki so se med seboj pogovarjali v nemščini in njej neznanem slovanskem jeziku, počutila kot ujeta divja žival. Ko je čez rame radovednežev v daljavi zagledala nerodno stopicanje svoje sestrične Klare Auersburg, si je globoko oddahnila. Zrinila se je mimo ljudi in ji stekla naproti.

"Vidiš, kakšen sprejem so mi priredili?" je s trpkim smehljajem pokazala proti množici obrazov, ki so gledali za njo. "Tu še nikoli prej niso videli Italijanke?"

Klara Auersburg je šele pozneje med vožnjo s kočijo izvedela, kaj se je sestrični pripetilo na železniški postaji.

"Kaj takega," je vzkliknila, ko je Maria de Majo do konca povedala svojo zgodbo, "tisti človek mora biti bolan ...!"

"Sploh pa se v tem mestu dogaja nekaj čudnega," je rekla s

tesnobnim glasom po premolku. "Kočijaž mi je povedal, da so se na tistem hribu za gradom pozimi naselili volkovi," je pokazala proti Golovcu. "Menda so jih ponoči večkrat videli, kako so se klatili med predmestnimi hišami."

Maria de Majo je pogledala za njeno roko in opazila mogočen siv grad, ki se je dvigoval nad mestom. Čas okrog nje se je razpršil kot prhka goba, stoletja so se spremešala in preplavilo jo je občutje dražljive in skrivnostne napetosti.

"Kaj, ko bi stanovali v gradu?" je z nagajivim zarotniškim navdušenjem šepnila proti Klari Auersburg, puščajoč za sabo neprijetno doživetje na železniški postaji. "Podnevi bi jahali po hribu in ponoči poslušali tuljenje volkov."

"Mislim, da je zgoraj kaznilnica," je zadržano rekla Klara Auersburg, "prav upam, da nobeni od naju ne bo zares treba tja."

Maria de Majo se je široko in sproščeno zasmejala in tudi njena sestrična se je nenadoma zavedela neprimerne resnosti svojih besed in se prepustila neugnanemu potoku smeha, ki je z njiju spiral napetost in mehčal ostre in grozeče obrise mesta.

Kočijaž je molče poslušal plaz njunega smeha, ki ga ni hotelo biti konec. Z roko je nekajkrat previdno segel za hrbet in v prepričanju, da se mladi gospodični smejita njemu, s prsti iskal razpoko v hlačah ali suknjiču.

"Smrkliji," je zarobantil sam vase, "tole mi bosta drago plačali."

Ko ju je z ustrežljivim nasmeškom odložil v Nemški ulici, je za polovico dvignil običajno ceno in potem hitro pognal. Po nekaj metrih se je obrnil s svojega sedeža in se glasno zakrohotal proti njima.

"Kaj je s tem človekom?" je Maria de Majo vprašala svojo sestrično.

Klara je na hitro poblisknila po njunih kovčkih. Vsi so stali pred njima, ni razumela, kaj bi kočijaža lahko tako vzradostilo.

"Ne vem," je počasi odvrnila. "Kaže, da je zima v teh ljudeh pozebla zdravo pamet."

Komaj sta z ulice v stanovanje v visokem pritličju znosili kovčke, že je zunaj začelo deževati. Več kot šesturna vožnja z vlakom ju je utrudila, popoldan sta med kramljanjem preležali doma, se pod noč odpravili na večerjo v nekaj deset metrov oddaljeno gostilno Pri vitezu

in se potem kmalu vrnili.

Zjutraj je še vedno deževalo, potočki so curljali po klančku ozke ulice in se kot sivkaste mreže razlivali čez valovite izbokline. Maria de Majo je zaspano pogledala v turobno jutro in se zastrmela v umazane kupe snega ob stenah hiš. Videla je, kako se pod napušči streh mimo njih počasi prebija moški v črni pelerini in pod njo v naročju previdno drži nekaj, česar njene oči niso mogle videti. Šele ko je za njim na ulico prišla ubožno oblečena bleda mlada ženska in se šibko opotekala ob stenah hiš ter kdaj pa kdaj zastala, da se je sploh lahko obdržala na nogah, jo je preblisknilo, da mora moški v naročju držati njenega otroka. Hitro se je ogrnila z žametnim plaščem, iz torbice vzela denar in stekla iz hiše. Odprla je vhodna vrata, pred njo je zašumela gosta zavesa dežja in ji v trenutku zmočila copate. Nekaj hipov je oklevala, potem pa si ovratnik plašča potisnila čez glavo in se pognala na drugo stran ulice. Blede mlada ženska se je ustavila, se z roko uprla ob steno in se zastrmela v tujko, ki se je nenadoma pojavila pred njo.

"Smrt ne more biti tako lepa," je pomislila skoz razredčene reže svojih možganov. Ti so svet zaznavali le še kot migotav zrcalni odblesk, ki se bo vsak hip razpršil v brezoblično sivo gmoto.

"Prosim?" je potem šibko rekla Marjeta Perko, kuharica v znani ljubljanski gostilni, ki jo je lastnik najprej zaposlil, potem pa ji zaplodil otroka in jo z mesečno rento za polovico nekdanje plače napodil in zavezal k molku, da ne bi povedala njegovim ženi. "Kaj hočete od mene," je vprašala z raztrganim, izčrpanim glasom.

Maria de Majo je sočutno gledala v ostareli obraz mlade ženske njenih let, s katerega je vela nezdrava, koščena bledica. Koža na njenih ustnicah je bila tanka, skoraj prozorna in je odsevala prazno vijolično barvo, kot da vanje že nekaj ur ni pritekla kri. Prejšnji večer je na začetku ulice pri diplomirani babici Franziski Lugner, ki je že vrsto let za majhen denar pomagala na svet nezakonskim otrokom, povila majhnega dečka. Samo pogledala ga je, za nekaj hipov zahlipala nad sabo in ubogo rdečo kepico mesa, ki je z nežnim glaskom neutolažljivo jokala v turoben svet, potem pa zaspala v mučne, boleče sanje. Babica Franziska Lugner še nikoli ni videla, da bi iz kakšne porodnice izteklo toliko krvi. Bala se je, da ji bo ubogo izmučeno dekle umrlo, in ni ji ostalo

drugega, kot da vso noč prebedi pri njej. Zjutraj jo je prišel iskat neki mlad prijatelj, s katerim sta nekdanj skupaj delala v gostilni, in ji pomagal oditi. Brez njegove pomoči otroka ne bi mogla odnesti.

Maria de Majo ni v odgovor našla nobene besede. Ženski je v pest potisnila denar in čez mrzle potočke deževnice stekla na svojo stran. Skoz priprta lesena vrata je potem opazovala, kako se mlada mati počasi in negotovo pomika proti koncu ulice, kjer jo je čakal moški z otrokom. Čutila je, kako ji voda prenika skoz oblačila in ji po laseh v drobnih kapljicah drsi navzdol po hrbtu. Začelo jo je hladiti in zadrževala je, hkrati pa se je nekje globoko v njej sprožil topel, nežen občutek: za hip si je zaželela, da bi kot bleda mlada ženska hodila proti koncu ulice, kjer bi jo čakal moški.

Klara Auersburg je v stanovanju oštela svojo premočeno sestrično. "Igraš se z zdravjem," je rekla z zaskrbljenim in jeznim glasom, "na koncu pa bom kriva jaz."

Slekla jo je do golega, jo obrisala z brisačo in jo prisilila, da je odšla v posteljo. Maria de Majo se ni posebno upirala, tako ali tako tega turbnega dopoldneva ni vedela početi nič pametnejšega kot ležati v postelji in gledati sivo gmoto dežja, kako neutrudno pada z neba.

Popoldne sta bili pri soprogi deželnega predsednika Heina najavljeni za čajanko in nekaj po petih sta se pod širokim dežnikom odpravili proti dobrih sto metrov oddaljenemu deželnemu dvorcu. Stražarju v polkrožni stražarnici pred zgradbo se je kolnilo ob pogledu na lepo žensko, ki je s spremljevalko ponosno in elegantno vkorakala skoz obokan vhod deželnega dvorca.

Gospa Heinova, ki so jo že iz Trsta po brzozjavu obvestili, da njen mrzli bratranec veletrgovec Auersburg kar dobro okreva in da bržkone ne bo treba pošiljati sožalne brzozjavke, je zahvale za skrb za zdravstveno stanje njenega daljnega sorodnika sprejela z ganjenostjo in to je Klari Auersburg v koticah oči nabralo solze, v njeni sestrični Mariji de Majo pa vzbudilo nelagodje. Žena deželnega predsednika se je s patetično dvignjeno brado in napetim obrazom, kot da le s težavo zadržuje jok, na glas spominjala, kako se je leta 1844 dvanajstletni Rudolf Auersburg, ki takrat še ni mogel vedeti, da bo čez desetletja postal premožen veletrgovec, jokal, ko so ga zalotili, kako skrit pod široko kuhinjsko mizo na

graškem posestvu svojega mrzlega strica z mize po koščkih ščiplje do brote, ki so čakale na pot v jedilnico. Ko so ga odkrili, je sicer tih in obvladan fantič planil v neutolažljiv in silovit jok, vendar ne zato, ker bi se sramoval grdega in neprimernega načina kraje, kot so vsi mislili, temveč zato, ker je bil prepričan, da vsi vedo, da je pod mizo v resnici zlezal zato, da je od tam lahko gledal pod krila kuharicam, ki so se sukale okrog mize, in je s hrano le preganjal silovito vznemirjenje.

"Tako ga je prizadelo, ker ga je moj oče v šali okaral z lumpom," se je z mokrimi očmi spominjala gospa Heinova enega redkih srečanj s svojim mrzlim bratrancem, "da je jokal tri ure, dokler ga zdravnik, po katerega so poslali v skrbeh zaradi njegovega šoka, ni polil z vedrom mrzle vode."

Žena deželnega predsednika, ki je bila med pripovedovanjem obrnjena proti svoji sorodnici Klari Auersburg, je v resnici iz koticov oči z vso pozornostjo nenehno opazovala mlado Italijanko. Slišala je že, da so nekatere mlade dame z Dunaja in Gradca prinesle oblačila z napihnjenimi rokami od ramen do komolca, ki so spominjala na modo iz tridesetih let, vendar tega še nikoli ni imela priložnosti videti od blizu. Njena sorodnica je imela na sebi nagubano svilen obleko, okrašeno s plišem, številnimi čipkami in pentljami, lepa Italijanka pa je elegantno kot kakšna prestolonaslednica sedela v oblazinjenem bidermajerskem stolu in si je dolge noge zakrivala s skoraj povsem gladkim svilenim krilom, na katerem je bilo všitih na desetine sivkastomodrih lastovk; nad širokim svilenim pasom je bilo komaj dovolj tkanine, da je mladi lepotici prekrila bujno oprsje, in za rahlo nabranim, s črnimi pikami posutim robom obleke se je začel globok dekolte. Tako lepe čokoladne polti gospa Heinova še ni videla. Mlada damica je imela roke na rahlo položene čez naslonjalo stola in gospa Heinova se je lahko čudila rokavom, ki so bili od zapestja do komolca povsem oprijeti in gladki, potem pa so se bujno napihnili, kot da bi se v njih skrivali kosmi sladkorne pene.

"Obleka se vam lepo poda," se je nenadoma žena deželnega predsednika, potem ko se ni več želela zadrževati, scela obrnila proti mladi milanski gospodični.

"Hvala," je kratko odvrnila Maria de Majo in gostiteljici namenila vljuden nasmeh. Vedno je bila oblečena izbrano in privlačno, zato je bila

vajena takšnih poklonov. Ko je še živela s starši, je s svojo francosko guvernanto ure in ure risala modele oblek in pozneje si jih je dajala vedno šivati po zadnji modi. Kadarkoli je kam odpotovala, je s seboj vzela vse svoje najljubše obleke; obleke so bile njen dom, prostor, v katerem se je gibala najbolj sproščeno in z največjim užitkom, in tudi če bi šla v puščavo, bi s seboj gotovo odvela štiri ali pet kovčkov oblek.

"Imate tu dobre krojače?" je potem previdno vprašala, ko jo je prešinilo, da bi si navsezadnje tudi v Ljubljani lahko dala sešiti kakšno obleko po svojih predstavah.

"Pravijo, da je v Slonovih ulicah pri Gričanu in Mejaču mogoče dobiti prav fine obleke," je prijazno pojasnila žena deželnega predsednika, "sicer pa se večina dam hodi oblačiti na Dunaj in v Gradec."

Maria de Majo se je obrnila proti sestrični in ta ji je s kimanjem pritrdila, da ve, kje je omenjena prodajalna oblačil.

"Če kaj potrebujete," je nadaljevala gospa Heinova, ki s svojimi prejšnjimi besedami mladi dami ni želela povedati, da je prišla v provincialno mesto, "imamo na Poljanskem nasipu v Ozkih ulicah tudi kemično spiralnico in zagotavljam vam, da so očiščene obleke videti kot nove."

"Saj nisva prišli za dolgo," se je vmešala Klara Auersburg, "v sredo ali četrtek bova odšli nazaj v Trst."

"Škoda," je z iskrenim obžalovanjem rekla žena deželnega predsednika, saj je ravno premišljevala, ali ne bi obe ljubki gospodični povabila na velikonočno kosilo. "In prosim, do odhoda se nujno še kaj oglasita," je dodala in se poslovila.

V glasbeni sobi jo je že čakal slepi uglaševalec klavirjev Josip Gostinčar, za katerega je celo sam ravnatelj filharmoničnega društva izjavil, da ima malodane popoln posluš in gospo Heinovo je zanimalo, kakšen je videti slepi genij, ki ga je zaradi sijajnih priporočil nameravala deželna vlada poslati na Dunaj, da izšola svoj talent.

Kljub dežju, ki je zunaj še vedno vztrajno lil z neba, sta se Klara Auersburg in Maria de Majo peš odpravili proti kavarni Emona. Zaradi slabega vremena so se ljubljanske gospodične večinoma odpovedale poznopopoldanskemu žurfiksu, moški pa še niso končali svojih služb in kavarina je bila napol prazna. Naročili sta sladice in belo kavo, v slabo razsvetljenem prostoru posegli po držalnih za časopise in si jih pridržali

pred seboj.

"To mesto še ne pozna električne razsvetljave," je opravičujoče proti svoji sestrični vrgla Klara Auersburg, kot da bi bila sama kriva za slabo luč v prostoru.

"Meni je tako še prijetneje," ji je smehljaje odvrnila Maria de Majo, saj ni marala ostre svetlobe električnih luči, v kateri so se človeški obrazi kazali kot hladne maske brez senc.

Z zanimanjem je v Wiener Journalu prebirala brzojavna sporočila o črni kroniki zadnjih dveh tednov:

Dunajčanka Margareta Link, ki je od svoje ljubljanske sorodnice podedovala šeststo goldinarjev in jih je prišla iskat v prestolnico kranjske dežele, je v kavarni spoznala dva prijetna moška. Z njima se je pozneje sprehodila skozi nekaj ljubljanskih lokalov in jima tudi povedala za srečen dobitek. Ta dva moška, neki pisar in neki delavec v predilnici, sta izkoristila preveliko zaupljivost Margarete Link, do večera sta jo lepo opila in ji potem izmaknila ves denar.

V Ameriki je madžarski grof Jurij Karolyi vložil tožbo proti svoji soprogi, igralki Boriski Frank, zaradi nepomirljivega sovraštva z njene strani in prevare pri poroki. Igralka je med drugim tudi že dve leti neurtudno razsipno zapravljala grofovo premoženje, pred nekaj tedni pa je z ljubimcem, igralcem njujorškega gledališča, odšla na potovanje po Evropi.

V Madridu sta se neki mladi ženski v samih spodnjicah pred gledalci v mestnem parku spopadli za svojega ljubimca Pedra Gonzalesa, lastnika velike pršutarne.

V Rimu je Angelo Montano svoji ženi v besu odgriznil nos, ker se je vlačila naokrog.

V Krakovu se je poročnik Adam Wirchow ustrelil, ker starši njegove ljubezni Jadwige Ostrowske niso privolili, da bi se v njihovo plemenito družino priženil častnik judovske krvi. Preden je ubil sebe, je ustrelil tudi siamskega mačka svoje ljubljene proti njegovi volji in potem s privoljenjem tudi njo.

V Londonu so izsledili morilca prostitutke iz Soha in mu sodili: triinpetdesetletni sir Gordon Smith, lastnik velikega kolonialnega posestva v Indiji, je v svoj zagovor povedal, da ga je razburilo, ker ga je

prostitutka po opravljenem delu obdolžila, da njegova obleka vonja po indijskih dišavah.

Maria de Majo se je med prebiranjem časopisa spomnila, kako so v rimskem *Il Giornalu* naslednji dan po njeni ločitvi po zaslugi nekega ničvrednega časnikarja in hkrati prijatelja njenega še bolj ničvrednega moža objavili lažno notico, da se je bil ugledni rimski meščan doktor Benedetto de Pinto prisiljen ločiti od svoje lepe, vendar nedozorele žene, ki ni mogla prenesti družbene uspešnosti in priljubljenosti svojega moža. Mariji de Majo je takrat ob tej novici v kavarni nedaleč od Fontane di Trevi od navala besa skoraj razparalo žile na sencah, zdaj pa se je temu med pripovedovanjem svoji sestrični Klari Auersburg lahko celo smejala.

"Moški so rojeni lažnivci," ji je rekla, "edino, za kar so res uporabni, je to, da ti lahko zaplodijo otroka, sicer pa z njimi ni kaj početi."

Klara Auersburg ni bila prepričana, ali njena sestrična to misli zares ali pa se le šali, in z dvoumnim nasmeškom je prikimala njenim besedam. Sama z moškimi ni imela še nobenih pravih izkušenj, le nekoč se ji je od omotice skoraj zavrtelo v glavi, ko se je skupaj z očetovim trgovskim pomočnikom s kočijo peljala do Devina. Tja je Rudolf Auersburg plemeniti družini Thurn und Taxis na grad prek svojega pomočnika poslal naročeno pošiljko najfinejšega švedskega jedilnega pribora in angleških svečnikov, prek svoje najstarejše hčere pa vljudne pozdrave in povabilo na obisk, ki bi Rudolfu Auersburgu v Trstu le še dvignil ugled. Nazaj grede se je že spuščal mrak in Klaro je nenadoma toplo spreletelo po celem telesu, ko je med vožnjo po mehki nočni pokrajini začutila, da se s trgovskim pomočnikom med potresavanjem kočije narahlo zadevata s stegni. Preprosto kot žival je pogledala nekaj let starejšega moškega in se za nekaj trenutkov zazrla v močne, pravilne poteze njegovega obraza in košat obok obrvi nad svetlimi očmi. V tistem hipu se je vanjo zazrl tudi trgovski pomočnik in v mraku kočije se je poblisknila nevarna ljubezenska iskra. Če se ne bi devetnajstletna Klara Auersburg nenadoma zavedela, da bi jo oče ubil, če bi zvedel za kakršno koli razmerje s katerim koli uslužbencem, in če se ne bi trgovski pomočnik še v istem hipu iz podobnih razlogov ustrašil za svojo službo, bi veletrgovčega hči tistega zgodnjega večera lahko na svoji gladki koži čutila božanje raskave moške roke. Tako pa sta se s skoraj panično naglico odmaknila vsak na

svojo stran kočije in se do Trsta nista upala več niti pogledati.

Klara Auersburg o tem pripetljaju ni hotela govoriti svoji sestrični. Bala se je, da bi jo ta obsojala ali pa bi se smejala nepomembnosti dogodka.

"Moški so zato," je potem v poučnem tonu nadaljevala ponujeni pogovor in se obrnila proti Mariji de Majo, "da vladajo državam in trgujejo."

"Hočeš reči," je posmehljivo vrgla proti njej Maria de Majo, "da pobijajo in spravljajo ljudi v revščino?"

"Nisem hotela reči tega," je skoraj užaljeno odvrnila Klara Auersburg.

"Vem," je rekla spravljivo Maria de Majo in se ozrla po kavarni. Ta se je počasi polnila. Vedno več moških je sedelo za mizami in metalo karte, trkljanje krogel z biljardnih miz je s svetlimi, zvočnimi poki odmevalo po prostoru, ki ga je cigaretni dim vedno bolj gostil.

"Greva?" je vprašala sestrično.

Klara Auersburg je prikimala. Vstali sta, se oblekli in pod skupnim širokim dežnikom odšli v noč.

Ko se je Maria de Majo naslednjega dne zjutraj zbudila, se je skozi okno lahko zazrla v lise svetlomodrega neba, ki se je tu in tam pokazalo za megličasto razpotegnjenimi vetrovnimi oblaki. Vstala je in se odšla umiti, potem pa se je vrnila v svojo sobo, si okrog lepega telesca ovila korzet, zapela gumbke, poravnala čipke in majhno pentljo na zgornjem robu, si nadela srajco, nogavice in spodnje krilo ter smuknila v sprehajalno obleko. Pred ogledalom si je na glavi poravnala velik in bogato okrašen klobuk, ki se je lepo ujemal z močno poudarjenim ramenskim delom obleke, si obula čevlje in potem potihoma mimo sobnih vrat, za katerimi je še spala njena sestrična, odšla iz stanovanja.

Na ulici je globoko vdihnila svež zrak sobotnega aprilskega jutra in po klančku lahkotno odhitela proti reki. Ko se je bližala Šentjakobskemu mostu, je pod njim zagledala moškega z razmršenimi lasmi, ki je sedel na razmočeni zemlji s šopkom rož v rokah in glasno hlipal. Naslonila se je na ograjo mostu in nekaj časa opazovala osamelega in osivelega človeka, za katerega zaradi zavijajočega, skoraj piskajočega stokanja v njegovem glasu ni bila prepričana, ali je pri zdravi pameti.

Moški je na sebi začutil njen pogled, nenadoma je odsekano prenehal stokati in se ji nemo zastrmel v oči. Nekaj časa jo je gledal, kot bi jo poznal, in si z rokavom sukničiča z obraza zamaknjeno brisal solze, potem pa je z roko razočarano in brezvoljno zamahnil po zraku, da so rože iz njegove dlani poletele proti vodi, in svoje sive lase spet skril med kolena. Za kratek hip je mislil, da se je na mostu pojavila njegova oboževana in že dolgo pokopana ljubica v angelski podobi, vendar je kmalu ugotovil, da v sivem jutru stoji neka druga, neznana ženska.

Andraž Hafner je že skoraj dve desetletji vsakega šestega aprila hodil na breg Ljubljaniče objokovat svojo zaročenko Maričko Gorograjškovo, brhko natakario iz gostilne Severni sij na Ciril-Methodovem trgu. Leta 1876 sta se skupaj s še desetimi prijatelji odpeljala v čolnu na izlet na Barje. Ob vrnitvi je čoln pod Šentjakobskim mostom zadel ob oporo in se prevrnil. Štirje ljudje so utonili, med njimi tudi Marička. Andraž Hafner se je boleče jasno spominjal njenih klicev na pomoč in tega, kako je, čeprav je sam komaj znal plavati, zgrabil za lase žensko, ki se je že utapljala in ji je iz vode molela le še kita, in jo zvelkel do brega. Šele tam je opazil, da je rešil drugo žensko. Zagnal se je nazaj na sredo reke, a je bilo že prepozno. Nikogar več ni bilo na vodni gladini. Brezvoljno se je prepustil toku, in če ga ne bi neki ribič v pristanu pod Ribjo ulico izvlekel na suho, bi ga reka tako kot njegovo ljubljeno odnesla v večnost.

"Ta angel ni pravi," je vase zamrmral Andraž Hafner, ko je še enkrat dvignil glavo in opazoval, kako lepa ženska z mostu zavija proti Staremu trgu.

Mariji de Majo je bila vseč ozka vijugasta ulica z baročnimi pročelji hiš. Vesela je bila, da je sestrični pobegnila od doma. V izložbi prodajalne usnjenih izdelkov je med pasovi, denarnicami in torbicami zagledala razstavljeno lepo sliko, ki jo je z nekaterimi potezami spominjala na slikarje iz firenške kavarne Michelangelo. Vstopila je v prodajalno. V njej je omamno zadišalo po svežem usnju.

"Je to naslikal domačin?" je radovedno vprašala prodajalca s sivo, pod ustnicami pobrito brado in privilhanimi brki, videti je bil kot pomanjšani avstrijski cesar in madžarski kralj Franc Jožef.

"Seveda," je veselo zameketal prodajalec in z roko pokazal naprej proti ulici. "Sternenov fant je to naslikal, nekaj hiš naprej je doma. Boste

kupili?"

Maria de Majo je že hotela prikimati, ko jo je prešinilo, da ima pri sebi le nekaj goldinarjev. Ni vedela, da bi njeni kovanci povsem za- doščali za nakup.

"Izvolite, najbrž boste raje izbrali kakšno od naših unikatnih stvari," se je začel potem sliniti prodajalec in poplesavati pred njo z različnimi torbicami.

"Ne, hvala, oprostite," se je Maria de Majo zrinila mimo njega na prosto in odšla naprej proti središču mesta.

Okrog vodnjaka pred mestno hišo so ženske v belih srajcah, rdeč- kastorjavkastih krilih, modrih predpasnikih in sivih ali črnih brezro- kavnikih prodajale zelenjavo in rože. Maria de Majo se je ustavljala pred stojnicami in spraševala za ceno. Ničesar ni nameravala kupiti, hotela se je le pogovarjati s preprostimi ženskami, ki so se večje sukale okrog svojega rastlinja in ga ponujale ter ji le na kratko odgovarjale. Nenadoma je proti njej pritekel pes in se začel renče zaganjati vanjo. Roke je dvignila ob telesu, da je ne bi šavsnil, in ga poskušala s prijaznimi besedami pomiriti. Pes je skakal pred njo in ji s kreplji mahal proti obrazu. Ženske za stojnicami so se začele krohotati s škodoželjnimi in neobvladanimi glasovi in njihovi obrazi so se pred očmi Marie de Majo razpotegnili v razširjene, spačene maske s praznimi usti: že prej so opazile smešnega ptiča na širokem klobuku domišljave mlade dame, ven- dar so se karnevalskemu smehu prepustile šele zdaj, ko se je vanj za- čenjal zaganjati pes.

Maria de Majo se je ritensko umikala pred renčanjem psa, ki se je mešalo z živčnim piskanjem njegovih glasilk. S peto je zadela ob stop- nico okrog vodnjaka, izgubila ravnotežje in se trdo usedla na mrzel kamen. Ko je že mislila, da bo pes planil nanjo, je pritekel mlajši moški in s sprehajalno palico prepodil psa, tako da jo je ucvrl med stojnice.

Moški je proti njej ustrežljivo stegnil roko in ji pomagal vstati.

"Je z vami vse dobro?" je prijazno vprašal, se naslonil na sprehajalno palico in postavil eno nogo pred drugo.

Maria de Majo je za njim še vedno videla razpotegnjene, zabrisane režeče ženske obraze in čimprej je hotela zapustiti tržnico. Z rahlim nasmeškom se je zahvalila rešitelju in odšla naprej po ulici.

Pred stolno cerkvijo se je v širokem krogu izognila prodajalkam slaščic, zavila je proti reki, se kos poti vrnila nazaj in potem stopila čez most na drugo stran. Mesto ni bilo veliko, vedela je, da se mora, v katero koli smer že se bo odpravila, le vrniti do reke in bo z lahkoto našla pot domov. Potikala se je po bližnjih ulicah, na neki hiši je njeno pozornost pritegnil letak, ki je z velikimi črkami vabil na ogled mutoskopa na Pogačarjev trg. Nekoč si je v Rimu že ogledala to napravo, v kateri so se menjavale prave slike in ustvarjale vtis, da človek potuje po daljnih krajih in si vse to ogleduje.

Nekega mimoidočega je vprašala, kako bi lahko prišla do Pogačarjevega trga, in moški se je ponudil, da jo spremlja do tja. Med potjo je molčal in kdaj pa kdaj proti njej vrgel režeč, neroden nasmeh, da je videla njegove črvice zobe. Oddahnila si je, ko sta prišla tja.

Tistega jutra je bila prva stranka Viljema Schutterja, ki je s prikazovanjem svoje mednarodne panorame obredel že vso Evropo in z njo potoval celo po Jamajki in Havajih, vendar še ni videl ženske, ki bi svoje telo premikala tako ljubko in imela hkrati tako lep obraz. Nenehno je razmikal črn zastor, za katerim je pripravljaval vse potrebno za fotografiranje ljubljanskih gospodov in dam, in skoz špranjo pogledoval proti mladi gospodični, ki je počasi vrtela ročko in gledala v napravo, iz katere so prihajale podobe New Yorka, Chicaga, Pariza, plesalk v Moulin Rougeu, švicarskih gor, Jeruzalema in na koncu tudi Bleda in Triglava. Od časa do časa se je mlada gospodična zravnala, kot bi hotela z zaprtimi očmi podobe vtisniti čim globlje vase, in se potem nagnila nazaj nad napravo. Od strani je bila videti kot kakšna rimska boginja iz čokolade in Viljem Schutter se ni mogel premagati: na rahlo je razmaknil zastor, usmeril objektiv kamere proti mladi ženski in jo fotografiral.

"Zakaj ste to storili?" ga je vprašala Maria de Majo in si popravila klobuk - ta se je premaknil v stran, ker se je prehitro vzravnala. Moški jo je iztrgal iz pokrajin, v katere se je zasanjala, in njen pogled je bil hkrati očitajoč in jezen.

"Dal vam bom fotografijo," je opravičujoče rekel Viljem Schutter, "brezplačno."

"Ne potrebujem je," je odvrnila Maria de Majo, na napravo položila dva kovanca za ogled mutoskopa in odšla.

Na Šelenburgovih ulicah je za njo pritekel fantič s kratko pristriženimi lasmi in nekaj številklj prevelikimi čevlji.

"Gospa," jo je pocukal za rokav obleke, "za en goldinar boste izvedeli vse, kar se vam bo zgodilo, le za mano pojdite."

Najprej se ga je hotela otresti, sestrično je gotovo že hudo skrbelo zanjo in nameravala je oditi domov. Potem pa jo je preplavila živahna, dražljiva radovednost in popustila je. Fantič jo je odpeljal v temen hodnik in potem po škripajočih lesenih stopnicah v prvo nadstropje hiše. Na hodniku je dišalo po kadilih, in čeprav je bil zunaj siv in pust dan, se ji je zazdelo, da skoz razpoke ob lesenih strešnih tramovih v temen prostor prenika mehka oranžna svetloba.

Deček je potrkal na neka vrata in čez čas je Maria de Majo zaslišala, kako je tlesknil zapah. Vanjo je buhnila gosta pajčevina dima in šele čez nekaj trenutkov je pred seboj lahko razbrala postavo visoke ženske z močnimi ličnicami, rdečimi skodranimi lasmi in temno obrobljenimi naočniki.

Ženska jo je molče odpeljala za mizico, na kateri so se v različnih pisanih steklenih pepelnikih kadile tri cigarete in cigara. Maria de Majo se je ozrla po prostoru, vendar v njem razen nje in ženske ni bilo nikogar.

"Zakaj ste prišli?" jo je vprašala ženska skoz goste vrtince dima.

Mariji de Majo je za hip vzelo sapo. "Deček je rekel, da prerokujete, najprej niti nisem hotela ..." je potem začela počasi in previdno, vendar jo je ženska ustavila.

Alma Šajn je gledala v svoj voščeni kipec Pozejdona ob robu mize. S palcem in kazalcem je pognetla stenj na njegovi glavi, ga zravnila in potem z vžigalico prižgala voščenega grškega boga.

"Zakaj ste prišli v mesto?" je vprašala z enakim glasom kot prej.

Maria de Majo se je nemirno presedla na svojem stolu.

"Zakaj ne bi prišla?" se je potem odrezavo zazrla proti Almi Šajn. Ta si je dala opravka z opazovanjem plamena, ki se je neenakomerno zavrtel okrog Pozejdonove glave.

Vedeževalka je molčala. S prsti je kdaj pa kdaj prijela kakšno od cigaret ali cigaro in jo nesla k temnovijoličnim, skoraj črnim ustnicam. Maria de Majo je ob svojih nogah nenadoma začutila dotik gostega,

toplega predmeta. Spreletel jo je shrhljiv občutek, kot da se bo pod njenimi nogami odprl svet, poln nedoločnih, gostih bitij. Pod mizo je završalo in spod prta ji je v naročje skočil sivkast maček z bleščečimi rumenimi očmi.

Maria de Majo se je vprašujoče zazrla proti vedeževalki, vendar ta še vedno ni pogledala proti njej. Mačka se ji je ulegla v naročje, čutila je, kako ji je krempljice lagodno zasadila v kožo na stegnih.

"Zakaj ne bi prišla?" je potem ponovila skoraj nestrpno, glasno terjajoč odgovor.

Ženska je kapnila nekaj kapljic dišečega voska s Pozejdona na mizo, vzela v roke karte in jih začela počasi polagati pred mlado tujko.

"Imate denar s seboj?" je vprašala tako odmaknjeno, da Maria de Majo najprej sploh ni zaznala, da so besede namenjene njej.

"To bi morali vedeti," se je potem predramila in poskušala s predrznostjo Maria de Majo, saj se ni mogla znebiti tesnobe občutka ujetosti.

Alma Šajn jo je molče preslišala. Prednjo je položila srčevega kralja in čezenj položila prazno karto.

Maria de Majo je šele med vedeževalkinim polaganjem kart zaznala, da se po gostem ozračju prostora zamolklo in grozeče razširja glasba. S pogledom je poskušala poiskati gramofon, a ga ni bilo nikjer videti.

"Zemlja se bo odprla," je počasi in hladno rekla vedeževalka, "in drobci predmetov bodo leteli od tal proti nebu, kamen pa bo padel v vlažno razpoko. Čez razpoko bo položen most," je nadaljevala zamaknjeno, kot da hoče natančno opisati podobo, ki jo vidi pred očmi, "in na obeh straneh mostu bo neprehodna stena. Voda v rečnem koritu bo suha," je nenadoma rekla glasneje in skoraj vznemirjeno, "in iskra jo bo vžgala v nepogasljiv požar. Potem bo prišlo deževje," je rekla previdno in zastala, kot da čaka novo podobo, "in bo vse pogasilo. Samo majhen plamen bo ostal v temni, vlažni jami in se spremenil v snov."

Mariji de Majo se je za hip zazdelo, da se je prazna karta pred njo spremenila v srčevega kralja, in dvignila je karto ter jo pridržala pred sabo. Bila je prazna, srčev kralj je bil pod njo.

Pogledala je proti vedeževalki.

"Je to vse?" jo je vprašala. "Nisem izvedela, zakaj ne bi smela priti

v to mesto," je rekla z vznemirjenim, radovednim glasom. "Me bo zemlja pogoltnila?" je nadaljevala izzivalno. "Takim stvarjem ne verjamem."

Alma Šajn je karte zložila nazaj na kupček in upihnila gorečega Pozejdona. Potegnila je iz dogorevajoče cigare in ves dim zadržala za svojimi vijoličnočrnimi ustnicami. Maček je na njen namig skočil iz naročja mlade tujke in izginil pod mizo. Alma Šajn je stopila do modre zavese, prešite s stoterimi rdečimi trikotniki, in jo odgrnila. Za njo je bilo veliko sivo zrcalo, v njem je Maria de Majo za hip zagledala velikanskega belega konja z zlatim sedlom in srebrnimi uzdami.

Vstala je in s hitrimi koraki očarana stopila proti ogledalu. Nekaj korakov pred njim je osupla obstala. Bilo je prazno, v njem je videla le svojo lastno podobo, spremenjeno, prestrašeno, brez čvrstih obrisov predmetov okrog sebe.

Ob sebi je zaslišala bučen karnevalski smeh, s kakršnim so jo zasule ženske s tržnice. Ozrla se je proti vedeževalki, ki je molče stala nekaj korakov od nje in ji prvič pogledala v oči.

"Kaj je z vami?" je s skoraj otroško prostodušnostjo Alma Šajn vprašala mlado tujko, jo prijela pod roko in jo odpeljala do vrat.

"Plačati moram ..." se je Maria de Majo čez ramo obrnila proti ženski, ko jo je ta že porivala skoz vrata.

"Je že dobro," je rekla za njo vedeževalka in jo samo pustila na temnem, hladnem hodniku.

Maria de Majo je na ulici ugotovila, da v žepih nima več denarja. A to ji ni bilo nič mar. Vesela je bila, da je lahko prišla pod prosto nebo in zadihala svež zrak, kot bi se bila komaj rešila iz tesnobnih, gostih sanj.

Ko je prišla v stanovanje na Nemški ulici, jo je čakalo jezno sporočilo sestrične Klare Auersburg, da je sama odšla na obisk k svoji prijateljici Simoni Hradski. Maria de Majo je smeje zmečkala list papirja in ga zvitega v kroglico spustila na tla. V sebi je čutila gosto, trdo utrujenost. Stopila je v svojo sobo, spustila obleko s sebe in se v spodnjem krilu in srajci ulegla na posteljo. Čez ugašajočo zavest ji je šla podoba, kako jo mama kot dveletno deklico meče v zrak, in preplaval jo je lebdeči občutek iz otroštva, da se iz zraka ne bo nikoli več spustila nazaj med predmete.

Andrej Merc*Iskanje poti*

(odlomek iz romana)

Slivnica, februar 1613

Grajski zidovi so bili mrzli, zidovi kmečkih hiš so bili mrzli, družine so se stiskale v skupnih prostorih, mnogi so zboleli, posebno starejši so trpeli, ker so jih bolele kosti, zobje, če jim niso že izpadli, bolela so jih pljuča, da so kašljali, se tiščali drug k drugemu, če ni bilo ognjišča v hiši, žrle so jih bolhe ali uši, cunje so se jim prilepile na kožo, ekcem se je širil, mrena je zaraščala oči, otroke so mučile gliste in drugi zajedalci, in vsi so postajali vedno bolj bolni. Še sreča, da letina ni bila tako slaba, vsaj stradali čez zimo ne bodo. Zdravilo, tako so mislili, bo prišlo s sončno gorkoto, to pa je šele pomladi. In do takrat je še daleč, zelo daleč. Nekdo je uročil čas in vreme. Novorojenci so umirali, matere se niso imele s čim hraniti, mleko je njim, kravam in kozam in kobilam presahnilo ali bilo za novorojence neprebavljivo. Molili so v grajski kapeli, v cerkvi Matere božje Slivniške in v samostanski baziliki, molili so doma pod razpelom v kotu, molitve so bile neskončne in neuslišane.

Živali so se približale človeškemu domovanjem, divjad ni bila več plašna, volkovi niso bili več videti krvoločni. Torej se je tudi živalim slabo godilo, neka neznana občutenja so spremenila njihovo nprav. Krokariji so sedali na grajsko obzidje kakor tiha groznja narave, da so ljudje pozabili, da so ujetniki njene moči in da jim nič ne pomaga, poslednja resnica, ki je za vse enaka in ki jo pridigajo v cerkvi in ki jo naznanjajo

tudi te lepe srepoglede in neusmiljene ptice ujede. Mrzel veter jih je gnal v zavetje velikanskih grajskih zidov, v strelne line in kamnite zavihke nazobčanih stolpov in kamnite niše, kjer je izpadel kakšen kamen. Letos v posebno veliki množini. Ko pa je posijalo ledeno sonce, so predrzno sedale na robove obzidja in na slemena grajskih poslopij. Ni bilo ne dekle, ne hlapca, ne straže, da bi jih podil, ponoči pa jih na gradu kakor po čudežu ni bilo, kakor da bi se bale nočnih dogodkov, prikazale so se zjutraj, kot da bi priletele pogledat, ali se ni grad morebiti spremenil v pogorišče, polno ostankov ožganih in pobitih ljudi.

Zadeve, ki so se začele dogajati na gradu – govorice o hlapcih in deklah, govorice o Avgustu Jakobu Zaklu in kaplanu Crnčecu, mogoče tudi o njem samem, tudi to so si ljudje upali, in to skorajda na vsej Slivniški posesti – in ki so segale celo do tiste kolonije štiftarjev, niso bile prijetne. V povezavi z dogodki v mestu, ki se ga, vsaj tako je mislil, ne tičejo, so bile še toliko bolj zlovesče.

Daleč je bilo še do pomladi, Bog jim je naklonil mrzlo zimo, v daljavi, nekje na severu, je že bila vojna, govorice o kugi v Neapeljskem kraljestvu niso potihnile. Naročil za les, posebno velika in močna drevesa, ki so jih uporabljali za jarbole, letos ni bilo, fužine so obstale. Kmalu lahko zastaneta vsa kupčija in pudlarstvo. Tako je bil mraz še toliko bolj zoprn. Šepetali so ob ognjiščih, pod kožuhi, v hlevih, povsod, kjer je bilo vsaj malo toplo, da človek ni mislil na bolečine svojih kosti, do katerih se je prigrizel mraz. Ali so bile govorice ali je bila resnica? Nekaj mora biti. Povezovali bodo mesto in njegovo posest. Morda se je to že zgodilo.

Henriku Des Enffans dAvernasu je bilo žal, da dvorec v mestu še ni bil toliko dograjen, da bi se tja z ožjo družino preselil čez zimo in bi ga morda govorice obšle ali pa bi se mogoče napadalnost govoric ne razširila tako zelo močno. Poleg tega je bilo bivanje na gradu zaradi tako debelih in mrzlih zidov nekoliko neudobno. Potem bi morda v mestu, ko bi bil bliže ljudem iz stanov, odločneje vplival na dogodke, saj se zdi, da so ušli iz vajeti. V mestu so zaprli neko Johanno Marijo Strah, ki je menda sestra Verčičeve, svobodnjakinje z Dobraške posesti. Ta ženska naj bi bila osumljena mazaštva in čarovništva. Misli so se vračale k opatu. Ta je govoril o starem dobrem svetu, ki da ga zapušča, da ga prepušča podivjanim ljudem. Kaj naj bi to pomenilo?

K jutranji maši je šla vsa družina v samostansko cerkev. Doma so ostale le gospa Barbara, ker se je posvečala novorojencu, dojilja in Andreja iz Kobal, drugi pa so morali priti kljub mrazu. Bil je nekoliko zmeden in tudi jezen, ker se je jutranji pogovor med njim in ženo tako zasukal.

Ženin jutranji obisk je bil uničujoč. Ni se napovedala. Samo sobar je povedal, da čaka pred vrati in da bi rada vstopila. Takoj je prišla. Nič se ni sprenevedala. Ko jo je vprašal, kako kaj novorojenec, ga je takoj ostro zavrnila, da je pričakovala, da ga bo kdaj prišel pogledat in da ni zato tukaj, da bi o tem govorila z njim, temveč je takoj zahtevala, da on kot eden najpomembnejših ljudi v deželi zagotovi izpustitev padarice oziroma večče. Če je že zaprta, ali da jo zavaruje, preden jo zaprejo. Tega vsega mu ni mogla reči med kosilom ali med večerjo. Med kosilom je bil navadno navzoč Zakl, stregla pa je Andreja iz Kobal, njemu zoprna žensčina, nekaj potuhnjenega. Spraševal se je, kako jo lahko trpi ob sebi, ko pa ima tako zoprn obraz.

"Koga?"

Tukaj se je naredil nevednega, čeprav je natančno vedel, za koga gre. Josephina Helena Verčič je bila tudi zanj pglavitni problem. Poleg Zakla. Oba mora zaslišati najprej on, on in ne kdo drug. Vedel je, da je prihajala na grad. Ni pa vedel, da k njegovi ženi. Slutil je njeno navzočnost na gradu že tistega dne, ko je bil krst najmlajšega, vedel je, s čim se ukvarja, za koga gre, vse je vedel, samo tega ni vedel, da k ženi in v kakšni zvezi sta ženski. Naredil se je, kakor da ne ve, naj bi koga zaprli, da so hodili deželni biriči po njegovem in iskali staro veččo. Niti pomislil ni, da je njegova žena v zvezi z njo, oziroma ni nikoli pomislil, da ona sploh ve zanj. Odnosi z ženo že dolgo niso več taki, da bi se odkrito pogovorila.

"Josephino Heleno Verčič, svobodnjakinjo na Dobraški posesti ..."

"Kaj pa je z njo?"

"Poznate to žensko?"

"Poznam jo in vem, da jo poznate tudi vi."

Glede na preiskavo, ki jo bo začel, je to, kot kaže, ena izmed ključnih oseb, ki kaj vedo.

"Kaj ima ona opraviti z vami?"

"Ker jo potrebujem, ker je dobra in modra zdravilarka in ker pomaga

otrokom in ljudem v stiski?"

"In kaj imate vi z njo?" "Zdravi oba vaša starejša sinova in mene."

"Vas? Nisem vedel, da ste potrebni zdravljenja."

"Verjamem, da niste vedeli. Skrb za ženo prepuščate njej sami, za vas so pomembnejše druge reči ali celo druge osebe."

Gledal je skozi okno, kako dva hlapca pomagata tretjemu zlesti v vedro za vodo na vretenu vodnjaka. Očitno je voda zmrznila, tako da je z vedrom ne morejo več razbiti in bodo sedaj spustili enega izmed lažjih hlapcev do vode, da bo razbil led. Če se bo kaj zgodilo, bo moral kaznovati upravnika, ker ni poskrbel, da bi se led razbijal sproti. Vprašanje, kako globoko bo treba iti, ker je suša že tako huda, da so potoki presahnili. Nikoli pa se še ni zgodilo, da bi presahnil grajski studenec. Očitno je, da dobiva vodo iz večjih globin, kakor je višina grajskega hriba.

Hlapci so se smejali, ko je najdrobnejši lezel v vedrico, grof pa je pomislil, da bo reševanje naporno, če ga že dobijo živega, če pa bo kaj hujšega, ga morajo potegniti ven, še preden se otopli. Nikakor tega posla ne bi smeli opravljati hlapci sami. Nevaren trenutek bo gotovo, ko bo eden izmed obeh odstranil železen drog, to je zaporo, ki drži vreteno z vedrico, da se ne odvije v globino.

Ob odločilnem trenutku se je obrnil k ženi. Kaj je mislila z drugimi osebami?

"Prišla sem, ker so mi povedali, da biriči iz mesta, biriči deželnega kneza, iščejo Heleno Verčič. Nekateri celo govorijo, da so jo že zaprli."

"Morda veste, zakaj?"

"Ker je po svoji sestri, Johannii Mariji Strah, ki živi v mestu, osumljena čarovništva."

"Pa saj ne verjamete v takšne neumnosti."

"Ni pomembno, kaj jaz verjamem, pomembno je, kaj mislijo drugi."

"In kaj mislijo drugi?"

Namenoma je tako govoril. Bal se je nekega očitka, strah in sram ga je postajalo pred ženo.

"Nekaj si že morajo misliti, da jo preganjajo."

Odgovorila je mirno, kakor češ, midva se bova pogovarjala posebej in drugače, če že želiš. Sedaj zahtevam od tebe, da rešiš padarico. Za zdaj to. Za druga, bogu in človeku nevšečna dejanja, se bova menila

posebej.

"In kje je ta ženska?"

"Ali vi ne veste?"

"Ne."

"Torej je niste predvčerajšnjim našli?"

Panično je iskal možnost, kako bi se izvil iz tega prijema. Jasno mu je bilo, da žena nekaj ve ali sluti in da bo razgovor z njo težak, uničujoč.

Kako je vedela, da jo je predvčerajšnjim iskal? Nekdo ji nosi na nos, kakšna so njegova pota. To bo treba ugotoviti. Če je ona vedela, potem ve še nekdo. Komu je povedal Zakl ali komu je povedal Cnrčec?

Kaj vse ji še nosijo na nos? Očitno je razjarjena in povsem jasno je, da pogrešana starikava babnica njej nekaj pomeni. V kakšni zvezi sta?

Ta vprašanja je pustil za potem, ko se malo razčisti po pridigi in opatovih skorajda nedvoumnih svarilih. Grof je vedel, da bi vsi raje imeli mašo v domači kapeli, da bi se potem lahko takoj poskrili po svojih luknjah po gradu. Nikomur ni bilo, tudi njemu ne, do skorajda uro dolge ježe do samostana in nazaj. V samostan so prišli razmeroma pozno.

Poleg tega je vedel, da je treba v samostan k maši, ker se je treba pokazati tlačanom, tako njegovim grajskim kakor opatskim, da je grajskim ljudem, to je vsej družini, spoštovanje božje besede prvo in najpomembnejše in da so na gradu vse stvari na svojem mestu, da na gradu ni nobene razpuščenosti. Tako so prijezdili v pravem redu, samostanski hlapci so skupaj z grajskimi prevzeli skrb za konje in se odpravili v cerkev. Ta je bila že skorajda polna.

Ob tem je hotel sam že enkrat slišati novega pridigarja patra Arpada von Solbathelja, ki si je nadel ime Janez Slivniški in je bil prava konkurenca kaplanu Crnčcu, ki je dotlej slovel kot najboljši in je prišel od nekod z madžarskih posesti in postajal vedno bolj znan po svoji gorečnosti in veliki govorniški spretnosti. Vedno je menda znal povedati tako, da so ga vsi razumeli – tako učeni samostanski patri kakor njihovi neuki tlačani. Vsi so se čudili živosti in moči božje besede. Primere je povzemal tako jasne, da si je res vsakdo predstavljal, kaj je greh, kaj se sme in kaj ne, pridige so bile tako žive, da je verska gorečnost med preprostim ljudstvom naraščala. Resnično stari ljudje so morda slišali za pridigarsko moč luteranov ali pa so jo sami poznali kot otroci, vendar jih že zdavnaj ni bilo več, ker so seveda že pomrli zaradi starosti, ali pa so

jih pobili, ali pa so bili izgnani. In od takrat ni bilo v cerkvah toliko besede, ki bi tako zelo pričala.

V cerkvi je bila zbrana vsa družba. Spredaj, v prezbiteriju, velikem za skoraj polovico cerkve, na masivnih hrastovih klopeh z izrezljanimi presledki in baldahini iz prav tako temnega lesa, so posedli molčeči samostanski bratje, popolnoma zazrti v boga, kakor bi drugi verniki ne obstajali. Grof je takoj opazil, da priorja ni med njimi.

Grofovski ljudje so posedli v prvih dveh vrstah glavne ladje, prišlo jih je približno trideset. Grof Henrik dAvernas je med tistimi, ki so že bili v cerkvi, opazil tudi Zaklovo ženo. Že dolgo je ni vedel. Vedel je, da ima Zakl z njo velike težave. Kakšne, nista nikoli govorila. Videti pa je bilo, da jo pridige in molitve rešujejo iz težav. Grof dolgo ni vedel, zakaj se ženska nikjer ne pokaže, potem pa je zvedel, da je cele dneve otožna in da ne misli na nič drugega kakor na smrt. Obsedle so jo zle misli, in kakor se je videlo tukaj – bila je čisto zastrta, ne odzivajoča se na ljudi – jih je preganjala samo z molitvami. Povsem se je odtujila svetu in otrokom. Grof je pomislil, da tudi sam doma doživlja nekaj posebnega, kar si lahko razlaga, da pa je zoprno in nepotrebno in končno tudi nerazumljivo.

Pridiga je donela, vsi so v strahu in z gorečnostjo sledili patru Janez Slivniškemu, ki je po svojem privzetem imenu nakazal, kako pomembna se mu zdi nova služba. Henrik dAvernas ga ni poznal od prej, po govorici pa je bil zanj tujec v teh krajih, verjetno doma tam nekje kot Crnčec. To ga je čudilo, ker je vedel, da se je tam ponekod še ohranilo luteranstvo.

”Prišli so grozni časi v deželo. In Bog bo kaznoval brezverce in hudobce, ki segajo po človekovi duši, ki se naseli vanj ob spočetju, Bog bo kaznoval vse, ki ga ne ljubijo in ki se izmikajo božji pravici.

Ki se ljubijo in zavdajajo potomcem, vsem, ki preprečujejo spočetje, vsem, ki delajo napitke in maže, da ženske nimajo otrok, da postajajo možje nezmožni ... Kuga in vojne, povodnji in suše bodo dosegle našo deželo, če ne bomo izkoreninili zla, ki se je naselilo v naši deželi. Prav tu, v naši h krajih, v naših gozdovih se zbirajo zli ljudje, hudobec jih obiskuje, spečali so se z njim, da ženske nimajo več otrok, da so moški postali jalovi, da krave ne dajo več mleka, da polja ne rodijo. Velika nesreča se bo zgrnila nad nas, če tega zla z božjo pomočjo ne bomo

pokončali. Hudobec je premamil moške, da legajo k moškim, ženske, da se izmikajo svoji dolžnosti, celo otroke navajajo tako kakor zle ženske kakor zli moški k nečistovanju, presahnili so zato studenci, v žita se je naselil mrčes in ljulka, podgane so se razmnožile, da hodijo po belem dnevu, kakor da so gospodarice in da jim nismo več kos, in brezsravnost je zavladata nad ljudmi ..."

Govoril in govoril je, mahal in krilil z rokami, razlagal z nekoliko povišanim in vsiljivo vreščočim glasom, to je grofa motilo, ljudje so se križali in molili, peli in poklekali na mrzla tla. Prilika o sveti Magdaleni je izzvenela kakor groznja nečistovanju, kajti samo sveta Magdalena se je spreobrnila, za nekatere pa bo prepozno.

Ko je bilo končano, se je cerkev spraznila. Prvi so odšli bratje, drug za drugim v redu in tišini, dostojanstveno, grofovski ljudje in ljudje s pristave pa so šli ven pri stranskih vratih, da se niso mešali s tlačani. Grof Henrik dAvernas je čakal, da so šli vsi njegovi ven, pred njim, ker je opazil, da je gospa Alojzija Zakl ostala v drži molitve in da ni opazila, da je bila maša končana. Povsem je bila posvečena molitvi in jo je šele Zakl prebudil, da je odsotno vstala in šla ven. Grof je nekoliko škodoželjno pomislil, da ima pač tudi Zakl težave in da so z ženskami vedno težave.

Ko so bili zunaj že vsi na konjih, je h grofu z vso dolžno spoštljivostjo pristopil brat laik Bernard, ki je opravljal tajniške posle za opata.

"Monsinjur vas prosi, ker je pač zvedel, da ste z vso družino pri maši, da bi se zglasili pri njem. Betežni in nemočni so, da bi se sami napovedali k vam ..."

To povabilo ga ni presenetilo, presenetilo ga je, da opata ni bilo pri maši, njega pa vseeno vabi k sebi. Če je bolehen in ima težave, potem mora imeti dober razlog, da ga vabi.

Grof je namignil Zaklu, naj družino pošlje domov, počakata naj samo hlapca, ki sta ga tudi sicer spremljala. Ko je šel na notranje dvorišče, je bil Zakl še vedno ob njem. Povabilo je slišal in ga verjetno namerno razumel, kakor da gre on z njim. Grof Henrik dAvernas je pomislil, da njegov namig ni bil dovolj jasen, vendar se je naredil, kakor da mu ni ukazal, naj gre, in ga je pustil ob sebi. Vendar je posredoval brat Bernard in ju ustavil.

“Monsinjur bi radi govorili z grofom Henrikom Des Enffans dAvernasem na samem.”

Zakl se je ustavil in gledal grofa, naj odloči.

“Oglasite se popoldne. Tako ali tako morava urediti nekaj stvari.”

Tako je bil Zakl odslovljen in grof je lahko sam počakal v preddverju opatove sprejemnice. Zazdelo se mu je, da je bilo prvič, da Zakl namenoma ni nečesa razumel in da je hotel biti navzoč pri razgovoru z opatom. Kaj takega se še nikoli ni zgodilo. Ali je resnično spregledal njegovo zahtevo, naj odide z družino, ali resnično ni slišal povabila, ki je bilo jasno namenjeno samo njemu, ali pa je hotel biti po vsej sili zraven.

Videla sta se običajno enkrat ali dvakrat na leto ob procesijah in proščenjih, mogoče, če je bilo potrebno, spregovorila nekaj vljudnih besed. Zaradi svojega francoskega rodu je bil opat grofu nekako pri srcu. Nista veliko govorila, kar pa sta, sta se glede tega dobro razumela. Razmejitve med posestmi niso bile dobro in jasno določene ravno na tistem delu, kjer so živeli štiftarji, čeprav se je vedelo, da zemlja tam spada pod grofovsko, meja je tekla na robu ali na sredini močvare. Grof Henrik dAvernas je vedel, da ga opat ne vabi zato. Tega vprašanja se nista lotevala nikoli. Nikoli neposredno, ker to ni bilo vredno njunega tihega medsebojnega razumevanja.

Opat ga je sprejel nekoliko zadržano, to je bilo običajno, saj se je šele med govorjenjem bolj razvnel, postal dostopnejši.

Nekako malomarno je pustil grofu, da je poljubil križ, nekaj po tistem naročil svojemu tajniku in ta je potem neslišno izginil. Ostala sta sama.

Opatova pisarna je bila razkošna, bogato opremljena, glede na celice drugih bratov, bila je topla. Po gorkoti se je čutilo, da v tej sobi nenehno gorijo drva na ognjišču in da zasteklena okna ne prepuščajo mraza. Sprednji del je bil namenjen sprejemu ljudi, takoj zadaj za prehodom pa je bila postelja in ob majhnem oknu neposreden izhod na vrt. To je bila v bistvu povečana celica navadnega brata v samostanu, povečana zaradi položaja njenega prebivalca. Opat je mirno odkazal gostu sedež, sam pa sedel nasproti, z obrazom v senci. Tako je bilo vedno, kadar sta govorila. In običajno je bilo tako, da je obiskovalcu obraz osvetljevala svetloba, ki je prihajala skoz okno nad vhodnimi vrati, opatov obraz pa je bil

nekako v senci.

"Dragi Henrik Des Enffans dAvernas, hitro minevajo leta in vsako se bliža svojemu koncu. Ni še daleč dan, ko sva z vašim očetom marsikdaj, tudi če se je bilo treba sporeči, spila kakšen kozarec. Časi so bili mirni, naklonjeni ljudem dobre volje ... Ne tako kot danes ..."

Grof ni vedel, kaj naj bi si mislil ob takem uvodu.

"Dal sem vas poklicati, ker je pač priložnost nanesla, da ste danes tukaj, drugače se res ne bi imelo smisla truditi, da bi vi prihajali k meni ali morda jaz k vam. Tako pa je priložnost za pogovor in zakaj je ne bi izkoristila ... Ste slišali našega mladega pridigarja? Moč besede, izredna moč. In bogata vsebina, veliko znanja ... Prihajajo novi ljudje."

Grofu se je zdel uvod dokaj čuden. Po navadi opat ni razglabljal o nekih obćih rečeh, ampak je takoj prešel k stvari.

"Vidim, da se tudi vi kljub takemu mrazu, kot ga že dolgo ne pomnimo, niste mogli upreti temu, da ne bi prišli poslušat pridigo našega novega posvečenca? Upam, da ste ob njegovi pridigi uživali, če seveda niste doživeli groze ob katastrofi, ki jo napoveduje ... morda pa niti ne zaman."

Opat je govoril z zelo jasno posmehljivostjo v glasu. "Zelo veliko besed. In jaz bi moral biti ponosen na način in vsebino, da ima samostan končno pridigarja, kot si ga zasluži ... Ne samo da je učen v poznavanju svetih očetov in svetega pisma, tudi lokalne razmere dobro pozna. Ste se našli v njegovi pridigi? Nedvomno smo notri vsi grešniki."

Opat se je zasmel. Takega ga grof ni videl še nikoli. Bil je čisto posveten, nič posvečenega ni bilo na njem. Grof ob pridigi ni užival, zdela se mu je predolga in prenapolnjena z vsebino.

"Leta tečejo in bog kliče svoje služabnike dugega za drugim, oceni njihovo delo in jih nagradi ... Verjamete v to? Seveda, na tem stoji red stvari, božje kraljestvo na zemlji ..."

Brat Bernard je prinesel vina in se diskretno umaknil.

"Bog je postavil red na zemlji. In dolžnost slehernega bi bila upreti se tistim, ki ta red uničujejo ... Teh pa je veliko in preveč."

Henrik Des Enffans dAvernas je slutil, da mu ostareli mož sporoča nekaj, kar je zelo pomembno in kar se tiče tudi njega in kar je novo in se ne da ustaviti.

"Sicer pa, saj niste prišli poslušat nadaljevanja pridige? Pravijo, da

tam v moji domovini, in tudi drugi, odkrivajo nove dežele in celo nove svetove, kamor božja pravičnost še ni segla. Si predstavljate, da so na svetu neki ljudje, ki imajo prav tako roke in noge in govorijo, pa jih božja beseda še ni dosegla? To je eno. Potem pa so med nami ljudje, ki so sami prevzeli božjo besedo, podivjani ljudje."

Grof ni vedel, kam pelje stari mož ta razgovor. Očitno je, da ga preganja nekaj groznega in da mu to sporoča.

"In pri nas so ljudje, ki pravijo, da sta jih dosegla božja beseda in razodetje."

"Tudi taki ljudje morajo biti."

"Že, že. Samo ne smejo se sami razglašati za to."

Grof ni vedel, kako naj mu pomaga, da bo laže povedal, kar ima povedati. Trudil se je, da bi razumel. Tudi sam je slišal, da so nekje svetovi, ki so čisto poganski.

"Kar je bilo za moje mladosti, se pravi, v mojem zgodnjem življenju običajno, nič, kar bi sicer razglašali urbi et orbi, ni pa bilo grozljivo in označeno kot eden izmed naglavnih grehov, danes preganjajo in ljudi zato tudi sežigajo ..."

Henrik Des Enffans dAvernas se je zdrznil. Stari mož, ki je govoril tako nekako na pol francosko, ki se je v bistvu vedno zavzemal za gospodarske zadeve, in tudi v tem sta si bila zelo blizu, je spregovoril o nečem, o čemer nista nikoli govorila.

"Mislite na čarovnice, ki zavdajajo ljudem in živalim in poljem ..."

"Tega, gospod grof, ni. To je, če mi lahko sledite, izmišljija v službi groze, ki se plazi tudi proti najinemu rajju na zemlji. Zelo blizu je, grozi. Trka na vrata v podobi nekih lažno učenih in lažno pravičnih ljudi. Tukaj so. Jih niste opazili? Noben človek, noben kristjan ni varen pred njihoviimi podlimi obtožbami ... Ne ženske, ne moški, ne otroci. Če niste slišali danes pri pridigi, vam moram ponoviti, da uživanja brez razploda ne sme biti ... Zato smo vsi opazovani gospod, vsi ..."

To je bilo spregovorjeno skrajno jasno in odločno s podcenjevalnim nasmeškom.

"Kar počnete kot človek, kot človeško bitje, grof Henrik Des Enffans dAvernas, počnete v skladu z božjo besedo. Ničesar namreč ni, to sem spoznal, kar ni delo stvarnika. Ljubezen med ljudmi, pa naj bodo različnih stanov, različnih ver, barve kože ali naj bodo celo zunaj

katoliškega sveta, vse to ni proti božji besedi."

Stari je vstal, ker so te besede očitno popolnoma izčrpale njegovo sposobnost, da bi nadaljeval, ga razburile, kajti lahko da je spregovoril bogokletnosti. Zato ne bo imel veliko časa, da bi se pokesal. Starec bo kmalu odgovarjal za to, kar je izrekel. In mogoče mu ne bo lahko.

"Človeku strežejo po imetju in življenju vse življenje tako ljudje kakor zle sile, zoper katere skorajda ni zdravila. In zlim ljudem se ne sme dati ne možnosti ne odveze."

Grof je vedel, da več ne bo rekel, da pa je izgovorjeno zelo jasno in na podlagi trdnih dejstev. Starec se je obrnil in stopil zelo blizu k njemu. Tako blizu si nista stala nikoli. Naslonil se mu je na ramo. Dotik je bil močan in topel.

"Kar počnete kot človek, imate mojo odvezo. Ne vem pa, ali vam to na tem svetu kaj pomaga."

Vrnil se je k oknu, negibno gledal skozenj in dal jasno vedeti, da je razgovor končan. Ni bilo poljubljanja križa in ne prstana. Bilo je jasno, da je monsijor končal razgovor. In da to ni bil razgovor dveh mejašev, dveh najpomembnejših ljudi daleč okoli, to je bil razgovor starejšega z mlajšim, modrega z neukim.

Grof se je poklonil. Otožnost je vela iz celote, slovo od nekoga, nekdo se je poslavljal in se mu je zdelo potrebno, da pove svoj testament. Ali je bilo samo to? Ali ni stari gospod, ki bo kmalu klican h gospodu, sporočal nekaj drugega?

Zakaj je hotel biti Zakl navzoč pri pogovoru in se je naredil, kakor da njegove zahteve, naj spremlja družino, ni razumel ali pa jo je namenoma spregledal?

Na domačem severnem notranjem dvorišču že ni bilo nikogar več, ko so prišli. Zimska svetloba je bila močna, zaslepljujoča. Družina je verjetno že bila pri kosilu.

Dal je poklicati velikega mojstra Hartvika. Ta naziv je bil za sicer precej čudno pojavo neprimeren, prav tako neprimeren tudi za grofovski položaj njegovega gospodarja, saj ta glede na svoj plemiški naziv ni mogel imeti velikega mojstra. Vendar so mu tako rekli zaradi poslov, ki jih je opravljal v gradu in na posestih svojega gospodarja. In po svojem delovanju, po službenih dolžnostih, ki jih je opravljal, je bil mojster, dosleden in neusmiljen, služil redu na gospostvu bolj kakor samemu gro-

fu, red je uveljavljal s trdo roko in zvitostjo, ki ji ni bil kos noben hlapec in noben kmet, noben podložnik gospostva. Zato že dolgo noben kmet ni pobegnil, razen bolnih in betežnih so redno hodili na tlako in oddajali dajatve.

Pri varovanju posesti je bil dosleden, tako da je bil neprijeten tudi za patre, če je ravno katerega mikalo šariti po lasti njegovega gospodarja.

Henrik Des Enffans dAvernas je vedel, da se na nekoga mora zagnati. Sumničiti vse po vrsti na gradu nima smisla. Treba je ugotoviti dejstva. Govorice imajo svojo podlago v dejstvih. Ali govorice prihajajo od drugod ali so nastale v gradu? Kdo ve največ? Kdo je vpleten? Vsi niso krivi, vsi ne morejo biti krivi, vsi niso udeleženi, vsi ne vedo vsega, posamezniki vedo nekaj. Računal je, da Hartvik ni zaupal nikomur, ker ni bil priljubljen zaradi svoje krutosti, in da zato ni vmešan. Vsi so se ga bali, nihče ni mogel govoriti z njim, ne da bi pomislil, koliko gorja je že povzročil in kako nedostopen je bil. Posebno zavzet je bil kot grajski birič. Včasih se je zdelo, kakor da komaj čaka, da bo treba koga kaznovati, koga ujeti in vreči v grajske ječe. Kot ječar je bil neusmiljen. Kakor da ne sliši prošenj in joka zaprtih in kakor da ne vidi njihovega trpljenja. Vedno mu je bilo vseeno, ali zapira moškega ali žensko. Zdelo se je tudi, da s posebno zavzetostjo privezuje ljudi na sramotilni steber pred cerkvijo. Večkrat so v dogovoru z grofom za njegovo posredovanje prosili tudi iz samostana za svoje podložnike.

Sicer je bil pod nadzorom Zakla, v njegovem imenu oziroma po njegovem ukazu je zapiral in tudi pogosto preveč kruto ravnal s kmeti, od njih izterjeval davke, jih gnal na tlako. Poročen ni bil, z nikomer se ni družil, za varnost gradu je skrbel vzorno. Henrik Des Enffans dAvernas je pravzaprav vedel, koliko se lahko zanese nanj pri teh stvareh, pri javnih zadevah, ni pa ga bolje poznal. Enkrat samkrat je bil z njim na lovu, pa nista spregovorila niti besede. Za lov tudi ni kazal posebnega zanimanja. Navadno se je zadrževal pri konjih. Znano je bilo, da je za svojega konja vedno sam skrbel. Pogosto je čisto sam prejahal vso posest, pregledal gozdove in polja. O vsem, kar je videl, je poročal samo Zaklu. Tako jima kmetje niso mogli ničesar utajiti. Govorilo se je, da se od grajskih samo on ne izogiba močvare in štifhtarjev. On je bil edini na gradu, ki je lahko prihajal in odhajal, ne da bi komu povedal, kam gre, kdaj se vrne.

Opravljal je tudi vlogo orožarja, na to se je resnično spoznal. Orožju se je posvečal z vso zbranostjo. Vse je bilo vedno očiščeno in pripravljeno za uporabo, vse popravljeno, zloščeno, namazano. Za popravila je skrbel sam, sam sposoben kovaču tudi pokazati, kaj pričakuje od njega.

Njegova podoba je bila strašna. Roke kosmate in dolge do kolen, ramena povešena, hoja racasta, počasna, oči majhne, skrite v zamaščenem in kosmatem obrazu. Celotno telo je po hoji in drži govorilo, da gre za človeka z veliko telesno močjo. Vsega obraza ni videl noben prebivalec gradu, ker je imel spodnjo čeljust menda odtrgano. To so vsi vedeli, na gradu pa ni bilo nikogar, ki bi to videl, ker je Hartvik vedno nosil obrazno ruto. Zaradi te pomanjkljivosti je tudi zelo slabo govoril. Nihče ni vedel, ali je čeljust izgubil v kakšni izmed vojn na severu ali morda na lovu, v boju z medvedom. Govorilo se je tudi, da je v boju zgubil tudi ves spodnji del in da se zato ne zanima za ženske. Živel je sam v stolpu nad vrati, ena izmed dekel mu je vsak dan prinašala hrano in potem jo je menda še sam zmečkal ter v samoti použil. Bil je izrazit samotar, čeprav se je zdelo, da ob skupnih zabavah družine ob večjih cerkvenih praznikih rad sodeluje. Po navadi je bil kje pri strani in je samo s svojo navzočnostjo dokazoval, da ima rad zabavo in družbo. Vsi so se ga nekoliko bali, vedeli pa so, da ima rad otroke. Ti se ga niso izogibali, njim se ni zdel strašen, tako tudi ne tistim, ki so ga videvali vsak dan. Kdor pa ga je videl prvič, mu je postalo nelagodno. Mož ni govoril, vedeli so, da neusmiljeno izvrši vsak Zaklov pisni in ustni ukaz.

Henrik Des Enffans dAvernas ga je najel že pred davnimi leti, kmalu po očetovi smrti. Priporočil ga je prijatelj njegovega očeta in dal tudi pisno priporočilo. Grof je vedel, da je Hartvik povratnik iz Rusije in da se je kot oklepnik švedske vojske po koncu ene izmed vojn znašel pri Rusih in ti so ga najeli za vojne na Krimu zoper Turke. Prav zato ga je Henrik Des Enffans dAvernas tudi najel. Mogoče je razmišljal o njem kot osebnem stražarju, vendar za to ni bilo nobene posebne potrebe. Govorilo se je, da razume vse jezike Evrope, da zna tudi mongolsko, da le govoriti ne more. Preprosti ljudje, podložniki, so se ga bali, govorili so, da se razume tudi na copranje.

Grof se ni z njim nikoli posebej ukvarjal. Ker Turkov sploh ni bilo v bližino posesti in posebnih uporov kmetov tudi ni bilo, je pravzaprav

mirno živel. S hlapci se mu ni bilo treba sporazumevati, njihovo delo je bilo vnaprej določeno, sicer pa je za to sam skrbel bolj Zakl.

"Kaj se dogaja?"

Hartvik je samo zmignil z rameni. Ne da ne ve, ne da ve, ne da bo komentiral.

Vprašati kako drugače grof niti ni znal. Vse se je v njem prekuhavalo že več kot teden dni. Drugi razlog je bil ta, da noče vprašati za podrobnosti, da ne bi rad, da bi se vprašani izogibal dokončnega odgovora, ki pa zadeva tudi njega samega. Vprašanje, kaj ta nemi človek ve in česa ne ve. Kljub temu je bilo samo, da ga uboga.

"Kaj se dogaja?"

Ali ne ve nič ali pa ne more odgovoriti. Gledal ga je. Postaral se je, odkar ga je nazadnje videl. Grive so bile sive, oči so postale krvave, nekam zlezel je vase. Telo se je postaralo. Vseh dvajset let, kolikor je služil na gradu, ga ni dal grof še nikoli posebej poklicati, nikoli še ni bilo med njima postavljeno vprašanje lojalnosti, grof ni še nikoli od njega zahteval nič posebnega. Vsako leto mu je plačeval dvajset zlatnikov. Kam jih je dajal ali kaj je počel z njimi, ni vedel nihče. Grof Henrik Des Enffans dAvernas se je v trenutku zavedel, da drugega o njem ne ve več, kakor so vedeli vsi.

"Sedaj bom od vas zahteval nekaj, kar morate brezpogojno in dosledno izpeljati. Po tem, kako boste to opravili, vas bom tudi sodil."

Mojster je dal na znanje, da razume, da mora ukrepati popolnoma po grofovi volji.

"Danes popoldne pride gospod Avgust Zakl na razgovore k meni. Prosim vas, da ga takoj, ko razjaha, vklenete in zaprete. Spremstvo, verjetno bosta dva, ravno tako zaprite. Noben izmed zapornikov ne sme imeti stikov z drugimi niti z nikomer iz gradu. Ko bo to opravljeno, pridite poročat."

Vedel je, da mora poskrbeti za rešitev Josephine Helene Verčič. Niti misliti si ni mogel, da bi lahko bila ta ženska tako pomembna. Počasi je spoznaval, da je pravzaprav njena usoda ključna.

To je nekako zahtevala tudi žena. Očitno je bila, kar se tega tiče, bolj obveščena kakor on. Nelagodnost se je povečevala vsak trenutek.

Pomislil je, kako mučno je bilo dopoldne. Že od spočetja zadnjega otroka, verjetno točno od takrat, nista imela stikov kot mož in žena.

Izogibal se je je. Ne da bi se je bal. Postala mu je odveč. Ni mogel določiti svojih občutkov do nje ... Če bi jo našli takrat ali če bi jo našli sedaj, bi bilo bolje, da jo zapre on, kakor da jo dobijo deželni v roke. Treba je govoriti z njo, preden jo dobijo dokončno v oblast. Kako? Ni bilo jasno, kam se je zatekla. Mogoče kaj ve Hartvik? Nanj ni pomislil. Predvčerajšnjim se je preveč zanesel na Zaka in Crnčca. Če je že nimajo. Vedel je, da je zgubljena, če pridejo do nje. Če je šla v mesto, potem je po njej in njeno pričevanje, izsiljeno z mučenjem, lahko pove kar koli. Slutil je, nagonsko se mu je zdelo, da gre tukaj za precej več kakor samo za svobodnjakinjo z njegove posesti. Zdelo se mu je tudi, da Zakl ve nekaj več, kakor je pripravljen povedati. Samo njega bo pustil za konec, ko bo sam vedel več. Prav tako je tukaj še kaplan Crnčec, ki mora tudi nekaj vedeti, potem grajska gospodinja Marija Mohorčič in še kdo.

Sedaj je šlo za Josephino Heleno Verčič. Ali so jo res zaprli in kdo je lahko to naredil brez njegove vednosti. Bila je, to je vedel, edina, ki je skrbela za zdravje ljudi, pomagala je celo Zaklovima otrokoma, bila je edina babica daleč na okoli in neumno bi jo bilo zapirati. Glede tega ima njegova žena prav.

Lov na takšno starejšo žensko je pravzaprav lahko opravilo, posebno sedaj, ko morajo vsi ljudje iskati zavetje pri drugih ljudeh, ko so gozdovi goli in ko človeka ali žival vidiš že zelo na daleč. Sedaj je prehodna tudi Slivniška močvara, ker je vse izsušeno in zamrznjeno. Sedaj se ne more skriti nikjer. Hartvik jo lahko zelo hitro najde, če bo le hitrejši od deželnih.

Marjeta Novak

Modrina

I.

To je bila gotovo njena prva slika. Že zato, ker je na njej še sama. Pa tudi zato, ker si tu še ni upal dlje od akvarelne razblinjenosti. Vemo samo, da je to zagotovo ona in da je obrnjena proti morju. Vsaj tako je videti na sliki. Prav mogoče pa je, da je obrnjena samo vase ali pa mogoče sploh nikamor. Še najverjetneje bo tako. Še najverjetneje samo stoji, brez posebnih hotenj, se pač prepušča od zunaj valovanju vode in od znotraj valovanju misli. Prav lahko, da je tako utrujena, tako izčrpana, da si zdaj želi opomoči v mehki popolne otopelosti.

Pač ženska srednjih let, s pretiranim bremenom preteklosti in preveč obremenjujočo skrbjo za prihodnost, ki ni več samo skrb zanjo. Preblizu seveda ne moreš, tako čisto neseznanjen z umetnikom in z njo samo pač ne moreš kar stopiti pred sliko in se zabljuditi vanjo. Pa vseeno, če naravnaš daljnogled in stopiš celo korak bliže, se morda že zdi, da pogled le nekam usmerja. Z nečim je našla podzavesten in davno zaželen stik, z vodo ali pa z daljavo, vsekakor z nečim precej neoprijemljivim, ki pa njej vrača neko trdnost in jo nekako celo zapolnjuje. Če jo gledaš dolgo, mogoče začutiš posebnost njenega dihanja, dihanja človeka, ki zdaj to počne zelo zavestno, v resnici si oddihuje, težko je temu reči kako drugače. Vse se zaplete, ker v celoti ne moreš videti njenega obraza in še manj njenih oči. Ne moreš pa zanikati, da je zelo usklajena s siceršnjo modrino. Modrina, z vsemi odtenki, tudi tistim zelenkastim, je preprosto

njena barva. Zato je bilo njemu pri slikanju toliko laže, ali pa teže, ker mu je barvo kar tako, skoraj nasilno narekovala. Seveda ne govorim o tistem, da je bilo morje modrikasto in nebo nič manj, opozarjam samo na barvo peska, ki te je na tej sliki kljub vsej sivini silila, da si v opisovanje vpletal modre odtenke. Ona je govorila z modrim. Predstavljal sem si jo, da se najrazločneje ljubi v sobah z modrim opleskom. Mogoče si jo je tudi on, če se ni zaradi nje že prvi hip tako zapletel z nanašanjem vsega modrega na platno, da je samo hitel, skoraj vročično, kot bi za to modrino lahko zdaj zdaj ugasnila neka svetloba in zabrisala prave odtenke. En sam trenutek je bil, da nanese vse tisto v okvir in se v pesek podpiše z modrim. Seveda, to je bila prva slika, zdaj je to jasno.

II.

Precej teže bi bilo razporediti to njegovo slikanje; pravkar se je od njega hrbtoma oddaljil nekaj korakov in si sedaj celoto ogleduje s te razdalje. Sicer pa je prav malo pomembno, katera po vrsti je bila zdaj ta slika. Pomembneje je, da je ena prvih, v katerih se je skušal spoprijeti z modrim. Modremu dati drugačno podlago ali pa vsaj kak poseben odtenek. Sprva je bil še kar strpen. Njo je pustil v modrem, druge barve pa je lepil samo nase in na svojo silhueto pa na tisto hišo ob obali, v kateri se je naselila.

Od tod je hišo videti prav razločno, in če jo primerjaš s tisto na sliki, učinkuje bolj kot odsev morja, ne pa kot nekaj, kar skuša najprej poudariti rjave tone lesa, iz katerih so stene hiše in veranda in lahkotni stoli in mogoče tudi miza. Mogoče je bila hiša kdaj prej res taka, ampak odkar je na sliki, je ona na njena okna že obesila nekaj poudarjeno modrega, verjetno zavese ali kaj takega, saj je vseeno, pač popolnoma spreminja videz hiše in se staplja s tistim blagom, ki je na mizi sredi verande. Tudi prav očitno je, da je tokrat on sebe narisal še čisto na robu, že prav blizu okvira, ki ga je tudi hotel rjavega, in zdaj sam vidi, da se vse skupaj ne ujema. Jasno, saj že tudi vleče čezenj nekak nov premaz.

Ona je še tako zelo zase. Zdaj bi lahko sliko še prerezal na pol, pa morda še opaziti ne bi bilo. Ona ima neko golobje sivo obleko – bolj se

odmikaš, bolj se zdi modra – in se na verandi sklanja k mački. Samo ne tako, kot se to običajno dela, z mehko usločenostjo in popolno prepuščenostjo živali, ne, ona se sploh ne skloni zelo, nekako samo nagne glavo in spusti ramena. Prav videti je, kako ni še čisto nič pripravljena na žival. Skoraj boji se je in prav mogoče je, da se je že naslednji hip, potem ko jo je naslikal, čisto vzravnala in se umaknila. Ali pa tudi ne, ker jo muca hkrati tudi privlači in prav dobro ve, da dokler bo tu, se je ne bo znebila in je bolje, da premagata že zdaj, če je še kaj treba premagati. Tudi po odnosu z mačko lahko sklepaš, da so to njeni prvi dnevi v tej hiši in okrog nje.

On pa je medtem čopič premaknil na nevtralnejše ploskve. Slika morje, ker je pač povsod, z vonjem v zraku in njegovih nosnicah, z modrino v očeh, s tistim zelenim, bolj spod površja, pa ta hip tudi na njegovi sliki. Gotovo jo bo še popravljaj. Ne more brez tega.

III.

Že ko sem videl, kako se spravlja k tej sliki, sem vedel, da bo to tista, ki si jo bom najlaže zapomnil. Tako jasen, prav razločen dan je bil in on je premikal roke samo v enem zamahu ali loku, nič tako cikcakasto ali lomljeno.

Mogoče ga je do tega še bolj pripravila navzočnost tretjega moškega. Morda je zaradi njega že vnaprej vedel, da bo sliko lahko prav lepo uravnotežil. On na eni strani, skoraj na sredi, a vendarle bliže njej kot njemu, pa tisti drugi in na izsušeni stezi – tako lahko sodim po orumenelosti trav in plevelnic – še ona. Nekaj govori tistemu drugemu. Vsaj tako ji je naslikal razprtost ust in sploh, že po razporeditvi na platnu bi najprej pomislil na kaj takega. Pogovor se zdi precej razumski. Po nobeni potezi ga ni zaznati na njenem obrazu. Mogoče je to prepričevanje o tem, kako naj se ona vrne, ali pa o tem, kako bi on lahko ostal z njo. Vse skupaj pa za zdaj ni videti še nič usodnega.

Tisti, ki slika, skoraj gotovo sliši njen pogovor ali pa vsaj nekatere besede. Prav običajen pogovor mora biti, saj se ga z ničimer ne dotakne. Prav nasprotno. Tako mirno ni slikal še nikoli. Tudi ona bo očitno ostala. Zanj in zame. Vsaj začasno. Prav gotovo samo začasno, ker tisti drugi ni

videti prav nič razburjen. Zdaj mu on popravlja obraz. Nekako senči mu ga. To pa si je seveda moč razlagati kakorkoli. Vsem trem, hočem reči: vsem štirim nam mir zagotavljajo neznanke. Samo midva se bližava njej. Bi jo lahko opazovala v pristnejšem ozvezdju. Ničesar ne spreminja zaradi naju, ki naju ni.

Vseeno pa sem na koncu postal precej razburjen. To seveda ni bilo predvideno. Razburjen naj bi bil on, ki slika. Njega opazujemo, še posebno pa njo. Ne bi se smel vmešavati. A sem se vseeno tako v hipu vrigel v modro pod seboj. Kot v globok prepad z zanesljivim modrim objemom. V zanesljivo varnost in izginotje. Čutil sem, kako mi je modro sililo pod pazduhe, ko sem se pogrezal. Saj poznate tisti občutek, ko tako kot z moko gobo zbríšeš svet okrog sebe in je tvoja edina ideologija smer, v katero s takšno slastjo padaš. Če bi takrat spregovoril, bi bili to tako lepi, okrogli glasovi. Z vsem bi se strinjal, samo da bi me pustili, da se prepuščam tistemu padanju. M kot mukljati, m kot mušiti se, m kot municipij. Tistega pravega pa ne povem. M kot ... Na kaj vse me to spominja.

IV.

Prav nobene posebne svetlobe ni bilo to jutro. Zato ne vem, zakaj je sploh delal. Že navsezgodaj. Ko je ona odprla okno, je bil že tam. Seveda ga je opazila. Kdo ga ne bi. Še nikogar ni bilo ne na plaži ne na stezi s suho travo in posušenimi plevelnicami. Kaj bi lahko storila bolj naravnega, kot da je pač prišla ven. Kdo ne bi v takem razpiranju jutra hotel videti, kaj tisti samotnež skuša na silo razmazati po platnu.

K sreči nje tokrat še ni bilo na sliki. Šele začele so se snubiti prve barve. Skoraj poznavalsko je potem postala ob njem in ni izrekla tistega mednarodnega stavka, prilagojenega za vse slikarje sveta: Kaj pa slikate?

Razločno je zadišalo po modri barvi. Samo da bi ji kljuboval, je začel nanašati nekaj vijoličastega. Pravzaprav je bil zelo neprimeren trenutek za slikanje. Pesek jima je pod nogami iz dolgočasja pritrkoval s kamnom ob kamen. Ona je to poslušala, on pa si je najprej nevede, nato pa že čisto zavestno nanašal barvo na prste. Pomislil sem že, da ji

hoče kar tako, s prsti, poslikati obraz po svoje, da ne bo več videti tako modra, da bo taka kot na tisti njegovi sliki. Potem pa se je naenkrat zbral in zaradi zbranosti zapravil tak poseben trenutek. Iz njegove škatle pod stojalom je vzela kunjca in mu jo ponudila. Brisal se je počasi, prst za prstom, kot bi hotel z vso zanesljivostjo usposobiti vsakega posebej.

Nato je imela na obrazu prav tak izraz kot ženska, ki komu reče, naj pride na čaj. Do njene hiše z okni, zaznamovanimi z modrim, je hodil malo za njo. Zdaj, ko je imel priložnost, da bi si jo ogledal, pa je raje pustil pogledu, da je begal kot neurejen galeb s skale na skalo in še malo dlje, do nečesa, kar je bilo že daleč na obzorju in je bilo lahko kar koli.

Notranjost hiš je imel vedno rad. Posebno takih majhnih. Seveda se je znotraj zmedel od modrine. Kdo se ne bi, še zlasti, če znaš razlikovati prvo modro od zadnje in morda še kakšno vmes. Najprej je pogledal, ali so vse prav razvrščene. Nobene napake ni bilo. Prva modra ob drugi in vse tako po vrsti do konca, tam pa modro že ni bilo več tako razločno in je bilo še nekaj prostora za kakšno črto z njegove palete. S tem pa je že tudi jasno, da je za danes končal prej omenjeno in vsakršno sliko.

V.

Tako si se vsaj lahko z nevidnimi podobami poigral z moje pečine, od koder se seveda ni videlo dlje kot do vrat hiše. Nimam pa nobenih dokazov, da se tam znotraj ni dogajalo nekaj čisto drugega. Pač stvar zaupanja. Vi si lahko stvari razlagate čisto po svoje. Pomanjkanje zaupljivosti je tudi ena izmed poglavitnih bolezní naše dobe. Boste že sami vedeli, kako je z vami na tisti krhki meji pesimizem-optimizem, verjamem-ne verjamem. Sami presodite. Samo manj mi zaupate, bolj si otežujete branje. Če se mi ne prepustite, vas bo na koncu čisto pristržno razjedlo od dvomov.

Seveda, jaz ne vem vsega, ampak a je to samo moja krivda, če od tod ni boljšega razgleda? Saj ne morem kar tja dol med njiju in ju lepo vprašati: kaj pa vi, kaj pa tisti moški, ki vas je obiskal, pa njegov rojstni datum, pa poklic in njegova posebna znamenja in kar je še takih stvari in ali ste bili od nekdanj tako zelo za modro. Nič temu podobnega ne morem storiti, to pa že razumete, ne. Če imate kak drugačen predlog, ga kar

lepo povejte, samo ne meni, jaz se že ne pustim motiti pri tem, da najraje vztrajam pri svojem. Sicer pa, zdaj res ni pravi trenutek, da bi zamudili moje opozorilo: on danes spet slika. In celo bliže k meni je postavil stojalo. Kaj vse stori slutnja! Še nikoli se ni videlo tako razločno! Izvrstno! Skoraj brez daljnogleda.

Glede modrega postaja dobesedno popustljiv. Po tem, da je najprej naslikal njen obraz, in to precej lepšega, kot je v resnici, domnevam, da jo pričakuje. Gotovo jo. Sicer ne bi tako pogledoval v smeri njene hiše z nečim modrim na oknih. Če bo res prišla, bi mi naredil uslugo, ko bi jo kaj vprašal tako glasno, da bi se slišalo tudi sem gor k meni. Sicer pa, če bi ona imela kakršen koli odgovor, ne bi hodila sem. Ne, sploh ne namigujem na kakšno njeno zmedenost, samo prav čutiti je, kako stoji na nekem robu. Skuša počivati, vsaj to je jasno. Veliko stvari je moralo biti predtem, preveč, zato ta predčasna utrujenost. Še najhuje je, ker ona vse to tako zelo ve. Ve, kako bi moralo biti, da bi ji prijalo, da bi bilo zanjo znosno, pa ni. Sprašujem se, kako so ji njeni sploh pustili, da brez posledic za hip biva v miru. Že vidim, kako je sedla v pesek. Prav pogreznila se je. Tako očitno z eno samo mislijo. Sedeti, sedeti, še hip trajati v miru. Še celo roke je razširila. Sploh ne misli več, da jo on hoče slikati. Stanje miru se je je popolnoma polastilo. Tako tiho je okrog nje, da naenkrat sliši samo sebe. Tega se je skoraj ustrašila. Vidim, da je tako, ker že vstaja. Tudi njegove navzočnosti se spet zaveda. Celo vsa se je obrnila k njemu, celo smehlja se, še vedno utrujeno, a čisto neprisiljeno.

VI.

On pa samo slika. Spet kot v neki vročici, tako da se naenkrat vprašaš, ali je morda sploh ne vidi in ali ni to morda samo nova prevara.

V tem novem trenutku je videti predvsem njo. Kako se z nekim zelo določenim namenom sprehaja po robu plaže. Po dveh poteh si usklaja ritem. Po eni strani si ga spodbuja, ker je morala toliko stvari v sebi zatreti, vsak dan znova, tako kot morilec na drobno, po drugi strani pa si umirja tisto banalno dirko vsakdanjih in, kot se temu reče, življenjsko usodnih drobnarij. Hodi in to dvojnost navedenih ritmov usklajuje z

metronomom hoje. Vse okrog nje pa je barva. Prijetna in topla. Morsko modro se razliva čez svoje običajne meje. On je to izkoristil in zdaj nanaša kar to modrino naravnost na platno. Preprosto namaka prst v modro gostljatost morja, ki mu zdaj sega že do stopal, in z njo maže ves spodnji del platna. Vse, kar naredi, učinkuje zelo prepričljivo. Zato si zdaj drzne dotakniti še peska, kar tako, s celo dlanjo, da mu na njej ostaja najbolj živa površina sivega, no ja, peščeno sivkastega, in nato roko vsak trenutek in vedno bolj zasanjano polaga na platno. Še prav malo mu ostaja belega.

Paleta okrog njega pa je vedno širša. Nazadnje stori to, česar sem se najbolj bal, seže kar po bližnjem drevesu, se dotika listov in debla, v svoji strasti že tako nepazljivo, da je že pomešal vsako zeleno s sleherno rjavo in vse tone kar tako zlite odtiskuje na zadnje koščke platna. Še vedno s prsti. Končno si jih je le obrisal v tisto vedno isto cunjo. Pa menda ja ne bo ... Pač – kar po obrazu si je potegnil s štirimi, v podaljšano dlan stisnjenimi prsti, in kako lepa kožna barva mu ostaja na njih. Te barve niti ne uporabi. Očitno je to bil samo poskus. Nato pa se s samozavestjo vrhovodca, ki se mu ne more nič zgoditi, dokler verjame vase, napoti naravnost na rob plaže, do tja, kjer je ona. Videti je, da je tudi njej jasna ta njegova trenutna drugačnost, prepričanost o sebi, in se mu prepusti. Pusti, da tudi njej potegne s prsti po licu, ker ve, da tega ne počne iz kakšne nove nežnosti, kot bi se lahko zdelo z vrha moje pečine. Nato si poznavalsko pogleda prste in opaziti je, da je ves zadovoljen. Takoj stopi nazaj k platnu, da se ne bi vse skupaj prezgodaj posušilo in bi bil to že nekoliko drugačen odtenek. Znotraj obrisov skrbno zarisuje njen obraz. Zdaj pa se res ne moreš otresti misli, da ga boža. Ja, ves se je zatopil vanj, že davno bi ga lahko končal, a samo tu in tam odmakne prste pa se spet vrača v isti majhen krog kožnate barve, kot bi bil to začetek otroka.

On je ves kot v nekakšen notranji prostor prestopil v to, kar dela, zato pa ona toliko bolj čuti, da se dogaja nekaj posebnega. Prav nič se ne trudi, da bi si to pojasnila ali celo ubesedila, samo pusti, da to vsaj malo zapolni njeno izpraznjenost. Nazadnje pa vseeno stopi do tistega platna in s posebno milino gleda mali svet sredi okvira. Na tej stopnji je lahko tisti obraz ona ali pa kdo drug, ki se po isti plaži vrača iz bližnjega

spomina. Želel bi si biti bliže nji, ker mu bo mogoče rekla, da si želi, da bi bila ta, ki jo slika, čimbolj ona.

VII.

Ladja. To ne more biti drugega. Slej ko prej je morala priti. Vsako dovolj čisto obzorje kdaj pa kdaj zapacka kakšna ladja. Seveda je ladja, saj je on takoj nehal slikati in pospravlja stojalo. In ona se je umaknila v hišo, s še vedno nečim modrim na oknih. Mogoče pa bo samo plula mimo, nekje v daljavi, tako kot motnja na televizijskem zaslonu.

Ne, nasprotno, vse bolj postaja nasilna s svojo bližino. Prej tako lepo pastelna zdaj dobiva tiste ostre obrise z otroških risb. Pristala bo. Valovi so vedno bolj zmedeni od neobičajne višine. Ljudje se že gnetejo na palubi. Eden tistih bedastih prizorov, prilagojenih za ganotje. No, naj že kdo pomaha, da bo vse tako, kot mora biti. Že spuščajo človeško čredico na obalo. Kako se jim mudi, kot da je kopno tisto, ki bi lahko vsak hip kam odplulo. Ga ni boljšega kot takle morski zrak za zdravljenje depresije. To se jim vidi po živahnosti gibov in na vedrih obrazih. Upam, da se ta vedrina ne bo stopnjevala, ne maram bebavih izrazov. Oh, ta obmorska blaženost. Takoj ko odidejo, bomo dali na obalo napis: Zaradi previsoke vlage začasno zaprto. Le kaj čakajo, prej bodo odigrali svoje, prej bodo odšli. Dajmo, dajmo, brisačke, kopalke, kreme, pol aspirina in kak cel ljubezenski roman. Res je, vse to si zlagajo okrog sebe, skoraj ničesar nisem pozabil. Pač pa so na ladji nekoga pozabili. Vsaj tako se zdi. Šele zdaj prihaja. Mlad fant. Nekoga išče. Preneumno, saj so vsi tako lepo razporejeni po vsej plaži. Ampak ... res ... pravzaprav se je napotil naravnost proti njeni hiši z nečim modrim na oknih. In ... odprla mu je. Tudi objema ga. Mogoče ga bo povabila noter, mogoče pa bosta posedela na verandi. Tega od tod nikakor ne morem videti, prej ali slej se bom moral kam prestaviti. No, k sreči se ona že bliža. Menda ne bo zlezla kar sem gor k meni in mi rekla kaj neprijetnega. Saj samo gledam in niti ne vsega, ker se vsega sploh ne vidi. O ne, prav zanimivo, gre po slikarja. Sploh nisem opazil, kdaj sta postala tako domača. Tudi tega nisem videl, kdaj je sedel sem v zavetje, pod mojo pečino. Aha, tamle

prihaja še fant z ladje. Končno jih bom slišal, ko so takole čisto spodaj.

Ona predstavlja fanta moškemu in moškega fantu. Seveda reče: "To je moj sin," in z najkrajšim stavkom pove najdaljšo zgodbo. Vse drugo se razume samo po sebi. Tudi nadaljevanje je tako preprosto. Vsi trije grejo v njeno hišo in bodo nekaj spili, da mine nasilje tistih na plaži, o katerih ne bi več govoril, ker res niso vredni še kakšne omembe.

VIII.

Ladja odhaja. Že tako je čudno, da ni odplula že v prejšnjem poglavju. Turistom se vedno mudi, osebam v kratkih literarnih epizodah pa sploh. Seveda se ne moremo izogniti vprašanju, kaj je zdaj z njenim sinom. Njen sin je tisti v beli obleki, čisto na koncu palube. Tudi če bi hotel ostati, zdaj ne more več, je pač čisto na koncu palube in ladja se že premika. Pa saj se najbrž tudi ni nameraval zadržati kaj dlje. Odkar je takole približno odrasel, spoštuje njen mir. No ja, to je prvič, da si ga ona skuša privoščiti, ta mir namreč. To se je videlo po prvih dneh nelagodja, ko je bilo, kot bi sem in tja prestavljala slabo vest.

Čeprav ona stoji zelo vidno na robu obale, si ne mahata. Očitno sta vedno nekoliko posebna in vedno zelo povezana. Precej zadaj za njo tisti drugi on že postavlja slikarsko stojalo, saj že skoraj ni mogel strpeti. Toliko časa so odhajali. Zdaj pa kar na novo odkriti mir v velikih kosmih lega na večje površine hkrati. Kot nemi okvir velikanske slike, najprej lepo ob robu, nato pa sili še v sredino podobe, tja okrog njiju. Ta hip je mir čutiti že kot nekakšno telesno navzočnost, najprijetnejšo bližino, skratka užitek. Naenkrat te stokrat prešine, kako vse bi si ga lahko privoščil in se tudi prav nič ne zadržuješ pri tem omamljanju z vsem tihim. Ona se je že obrnila. Med njenim in njegovim pogledom se zarišejo vsa znamenja, da čutita enako. Ne mešati stvari, ne drug do drugega, čutita enako do teh stoterosti okrog njiju, ki se tako naglo spet vračajo in bi jih kdo v kakšni banalnosti prav lahko vse označil s skupnim imenom miru in tišine. Pa je znotraj tega še toliko neodkritega. Znotraj takega se spočenjajo vsi glasovi. Ste že kdaj pomislili na to? Niste? Potem pa vsaj molčite, da bomo jaz, on in ona lahko slišali le del tega. Tišina. Od

znotraj in od zunaj. Preprosto ležeš lahko nanjo, tako zelo jo je čutiti.

Ona je razširila roke. Vedno dela to, kadar jo kaj prevzame. Zdaj jo že poznam toliko. On drži v roki čopič, precej stran od platna, in ničesar ne slika, ker bi bilo škoda z izbiranjem tega ali onega motiva podreti to celovitost. To je to. Ali razumete? Ko je tista najmanjša slika tako vpeta v celoto velike, da okvirov sploh ni več in smo vsi skupaj na isti veliki podobi in se prvič razumemo, z enega konca na drug konec. To sploh ni stvar jezika, še manj besed, gre za popolno območje tišine. Da niso gluhonemi že nekakšni predljudje – v smislu, da stopajo pred nami – in slišijo toliko več od nas, pa nam še nočejo povedati? Težko je vedeti manj, kot vemo. Sicer pa, dan je prelep za strah. On roko že bliža platnu. In ona že ve, kateri glas bo zarisal najprej. Da ne bo to kaj modrega.

IX.

Vse okrog njiju se ponujajo najrazličnejši materiali. Les v teh tankih deblih posebnih dreves, tu in tam kakšna lepo lomljiva in čisto bela skala, ki kar kliče dlan, da jo pogladi v človeško oblino, ali v mehko žival, ali kar v takšno kroglo, ki bi lahko bila kak manjši svet, mogoče tak brez ene celine. In pa pesek za sive mozaike, lahko bi dala vmes kak malo večji zelenkast ali pa moder kamen, da bi se razločno videlo, kje se začne ena in konča druga podoba. Navsezadnje siva sploh ni tako odveč. Vse je stvar vizije.

Takole proti večeru se pa sploh da početi tudi kaj običajnega. Sedeš k ognju, zakurjenemu iz zelo starih vej, da pokljajo glasneje kot starodavni spomini, in pač pečeš karkoli, samo da je podobno skupnemu obedu. Sploh ni pomembno, kdo kaj prinese za zraven, kos že malo suhega kruha ali pa vejico azaleje, ki je pri kuhi čisto odveč. Ko si mladost pustil že malo bolj zadaj, pri takem ognju tudi ne pripoveduješ več vseh podrobnosti. Se je že tudi preveč vsega nabralo, služb in žensk in otrok in še marsičesa vmes, kar pa je seveda najpomembnejše. Zato tudi prideš na kak tak samotnejši kraj, zaradi tistega, kar se drugim zdi najmanj pomembno. Mogoče zaradi ene same slike. O vsem tem pa ne govoriš, take drobne stvari se tako rade odčarajo. Ona je to razumela, sicer bi

gotovo kaj rekla, vsaj kaj vprašala. Pa ni. Samo tako sta sedela in jedla ribe. Kot se to pač dela na taki plaži.

Bil pa je vseeno poseben večer. Morda zaradi ravno pravšnje temperature. Še vemo ne, kako smo na to občutljivi. Pol stopinje več ali manj, pa že postanemo čudovito nerazpoloženi. On se je tega zavedal in ona še bolj. In tudi zato si nista zastavljala neumnih vprašanj o tem, do kdaj ostané ta ali oni. Iz tistega hipa je bilo treba izcediti vse posebnosti. Še preden bi se vanju vtihotapila kakšna žalost ali celo kak drobec resničnosti, ki še zlasti ob ponedeljkih lahko pusti globoko rano.

X.

Nenadoma se začne kamenje čudno kotrljati. Dokazuje svojo živost. Kdo mu to more preprečiti. Onadva temu prisluhmeta. Verjetno se sprašujeta, v kakšne oblike se lahko nakotrljajo take okrogline. Pri tem so najpomembnejša razmerja. Kolikšna bo nakotrljanost spodaj in kolikšna zgoraj. Od tega bo potem odločilna oblika, vsebino pa lahko kadarkoli dodajata sama. On se ne dotakne njene roke, čeprav se trenutki zdijo tako usodni. Saj ju ni strah. V njenih letih je vsaj ta prednost, da že vse veš, in če si vsaj približno uravnovešen, se ne prepuščaš epidemijam kratkotrajnih pustolovščin. Čemu posebnemu že, čemu, kar se ti morda zgodi drugič v življenju, vse to pa boste seveda razumeli ali pa tudi ne. Morda se vam bo marsikaj odmaknilo v območje popolnih nejasnosti.

Menda je vsaj toliko lahko razumeti, da gre za tisti čas ljubezni, ko so bile besede s popolno svežino že izgovorjene, ostaja pa trdnost, pre-mišljenost in predanost. Pa spet ne mislite, da, ker od tod vidim pač samo njiju, govorim samo o njem in o njej. Mogoče si jo je on še najbolj želel vprašati, s čim se sicer ukvarja. Pogledala ga je, kot pogleda človek, ki ga dregneš v posebno razbolelost. O čem naj še govorita, če ni razumel niti tega. Saj prav zato je prišla, sploh samo zato, ker se ne more ukvarjati z ničimer več, Z NIČIMER, je to jasno? Če bi mu odgovarjala, bi mu to zakričala z nekim njej tujim glasom. Okrog tega se vse suče. Okrog te praznine, ki te zapolni, ko ne moreš početi ničesar več, kar se ti zdi pomembno.

Nenadoma je začela naglo hoditi sem in tja. Tako se je običajno reševala. Pa že tako zelo se je zdelo, da se umirja. Z nikomer ne bi bila smela spregovoriti, najmanj pa s tem človekom, ki je mogoče celo sam pred tem, da zajadra v kakšno takšno praznino.

Šele zdaj sem prvič opazil, da je v daljavi videti nekaj kot majhne strehe. Majhna vas. Prav mogoče. Saj se mi je že v začetku zdelo, da nekaj še mora biti, saj menda nista kar tako sama, kdo pa si danes to še lahko privošči. Še v mislih ne moreš biti lepo sam, vedno se ti kdo vmeša, s političnim programom, s preglasno televizijsko reklamo ali pa vsaj v spanju, ko si nemočen in se ti cele skupine ljudi sprehajajo po glavi kot po peronu.

Zato pa si zamislite, kako nepozabno je biti lepo spravljen sredi majhnega okvira, na svetlomodri ploskvi najmanjše slike na neki tuji plaži. Ležati na platnu kot na rjuhi, še dišeči po brezumni ljubezni. Temu se seveda ni mogla upreti. Le zakaj bi se, saj je to tisto, za čimer tekamo že od začetka in kar imenujejo z raznimi zapletenimi imeni. Pa je vse tako preprosto. Lepo sedeš tam, kjer si, in na gole prste igraš kot na prave piščali. Še govoriti ti ni treba. Naj se drugi trudijo namesto tebe. Ti si na sliki. Tebe gledajo in pišejo umetnostne kritike, besede vozljajo v dvakrat zavite osmice. Tebi pa ničesar ni treba. Samo kdaj pa kdaj pogledaš, ali je okvir še vedno tako varno sklenjen in ali od nikoder ne piha.

XI.

Najraje jo je slikal, kako plava. Kako z obema rokama zamahuje v ptičjem slogu. Takrat je bilo meni, od tako daleč, dano videti prav malo. Samo valovi so se igrali tak manjši vrtinec in nekje na sredi je bila slutnja njenih obrisov. Njemu je nekoč ob taki priložnosti priznala, da z nogami nalašč zadeva ob ribe in še nekaj takih čudaštev. Mogoče sta onadva razumela, kaj je hotela s tem, jaz nisem. Samo povezoval sem to z njenim hotenjem, da bi lahko vsaj tistih pet minut počela karkoli. Mogoče je hotela čutiti vsak drobec tega zase ugrabljenega sveta, še zlasti, ker je bilo vse tako začasno. Že tako so celo sem prihajali ponjo.

Še posebno sem bil začuden, ko se mi je nekoč razkrilo, da je o tem

njenem plavanju naredil celo skupino slik. Tako po svoje – še preden jih je čisto končal, je nanje že pripenjal nekakšen okvir. Tistega dne pa jih je vse razporedil po koščku plaže. Na takem bolj senčnatem koncu, mogoče da jim sonce ne bi preveč škodilo ali kaj takega. V polkrog jih je razvrstil. Mogoče jih je bilo sedem ali celo osem. Vseeno je imela ta razporeditev celo svoj smisel. Posamezne slike so se v pogledu začele razločno spletati v celoto, se nekako prelivati in tako povečevati v večjo površino ... in ta ..., ne, to se mi je mogoče samo zdelo ... ali pa ... res, ta je v vidnem polju začela nekako odtekati v resnično ozadje, če je bilo vsaj to resnično. Kot bi se morje s slike skušalo ljubkovati s tistim na koncu plaže. Umišljeno modro z resničnim modrim. To me je po svoje razburilo, me blago zastrupilo z rahlo negotovostjo. Še ona, ki je plavala nekje tam daleč, se je začela dozdevati kot lik na neki podaljšani sliki. Vsepovsod pa modro. Še sam sem postal nenasiten do te preklete barve. Mogoče zato, ker si z njo najlepše lahko določil strani sveta: nebo zgoraj ali višina, morje spodaj ali globina, zadaj preteklost – le kdo bi se oziral – spredaj pa azurno obzorje, h kateremu nekdo plava z velikimi zamahi in ga skuša doseči, v svojem in tvojem in našem imenu. Naš osmi čut je čut za modro, mogoče kot čut za razdaljo, za slutnjo prihodnjega in te stvari.

Slikar je vzel čopič in si prebarval obraz. Seveda z modro. Ni majevsko/indijansko modra, bolj njena, a vseeno na tej plaži začjenja čutiti pravico prvega prebivalca in si zdaj z enakim odtenkem maže še roke. Mogoče je to tisti cilj – da na koncu spet postanemo taki kot zemlja in morje, se tako dobro tudi počutimo in nas, vsaj od daleč, od ničesar ni več ločiti. Začetek in konec sta tako enake barve, samo zato se včasih tako zmedemo in nas vse skupaj zavede.

Ona pa plava in še vedno širi roke v posebnem poletu. Vedno bolj ji zavidam. Tudi če se bo ta hip vse skupaj končalo, bo le nekaj imela od tega. Kako dobro obvlada obzorje in breg. Zamahne z roko in pošilja valove v tej in oni smeri. Natanko ve, kakšne so povezave. Mogoče ji bo zato na koncu najteže, a pustimo zdaj to. Zdaj naj še uživa, mogoče hip, dva ... sredi tako modrega privida. Oči me bolijo od te norosti.

XII.

To jutro nenadoma zaslišim, da prihaja dež. Z mačjimi, a vseeno slišnimi koraki. Še zlasti po šelestenju listja bi ga prepoznal, tudi če ne obrnem glave. Vlaži me. Pravo olajšanje po tako dolgem sušnem obdobju. Saj bi nazadnje še razpokal, če bi to še trajalo.

On pa je spet sredi plaže in s tistim svojim stojalom in barvami. Kaj ni videl oblakov? Mogoče se je pa nalašč nastavil in zdaj se dogaja, kar se. Najprej manjše, nato pa vedno večje kaplje bobnajo po platnu. Vse se vlaži, a ne dolgo. Kmalu je tako prepojeno z vlago, da začne deževnica polagoma polzeti od vsepovsod. Še najbolj z njegove slike. Morda zato, ker njo še najbolj pozorno gledam. Zakaj je s čim ne zavaruje? Sploh ne, celo prinaša še nove in nove. Vse, kar je kdaj naslikal med tem grmičevjem. Kot v nekakšni poganski daritvi dežju prislanja slike ob skale in gleda, kako voda opravlja svoje. Največ odteka modrega, jasno, saj druge barve skoraj ni. Želim si, da bi lahko stopil bliže, da bi lahko rešil vsaj njen obraz.

Tudi ona se ne zmeni za to, kar se dogaja. Plava nekje daleč v pravem morju. Tisto morje na sliki pa tako zelo odplavlja. Njen obraz in morje in obala, vse odteka v drsenju umazanih kapelj. Z vsake slike posebej. Barve sploh niso več ločene. Vse je vedno bolj navadna packarija. Toda to je šele začetek groze. On si zdaj gleda roke. Vedno bolj vlažne. In tudi roke mu odtekajo. Tudi roke ima samo naslikane in prav tako obraz. Barva njegovih oči se razliva najprej v čudno elipso, potem pa v modrikasto brezobličnost. Tudi nos mu odteka kot navadna, z vodo polita barva. Ves se odceja v majhno lužo, ki že prenika sredi peska. Njegovih slik ni več. Samo razmočeni ostanki platen, a se že tudi topijo. Vse odteka.

A kot že rečeno, to je šele začetek. Nevihta je vedno močnejša. Njo tam daleč neobičajno premetavajo valovi. In tudi nekam bolj čudni postajajo. Sploh vse postaja bolj čudno. Čez obalo odtekajo, no, že bolj rijejo vedno močnejši potoki. Pesek postaja razpackana siva barva. Zdaj, ko so odtekle slike, razmazano odteka še obala in nekje sredi nje zelene in rjave lise nekdanjih dreves.

Nočem pogledati tja, kjer je prej zamahovala ona. Vsaj ona naj osta-

ne. Vsaj nje naj ne razmaže in odplakne neka resnična misel.

Kaj pa če ... ne, na to ne smem niti pomisliti. Ne, jaz sam sem bil opazovalec, zunaj tega majhnega sveta, ki zdaj odteka, ki ga pravkar odplakuje. Bobnenje pa postaja vedno močnejše. Zgoraj divja nevihta, a kakšen pojav se prebujata spodaj, s tem bobnenjem? Skale pod menoj se lomijo, voda odteka skoz vedno večje razpoke. Ne morem, ne bom se več mogel obdržati tu zgoraj. Vi, vi pa si nekam shranite vsaj spomin name. Kaj ni bilo lepo gledati skoz modro? Ona, tisto, kar je ostalo od nje, vseeno pušča za seboj sled posebne miline. Morda na tlorisu kakšnega spodnjega sveta, tistega pod vsem tem, kar se podira.

Deroči potoki opravljajo svoje delo do popolnosti. Ta mali svet bodo zgladili v enega najpopolnejših koncev. Bobneče padanje skal pritegne pogled tja zgoraj, kjer stoji precej velik glinen možic in skuša še zadnjič kaj ujeti v svoj glineni daljnogled. Kakšen razgled je imel! Prav škoda ga je, njega in razgleda. Ena izmed poslednjih razpok se nenadoma od tal prav z živalsko spretnostjo požene kvišku in zareže celo tla pod nogami glinenega možica. Možic se zamaje, prav tako kot bi se živ človek in prav tako, kot bi hotel obraz obdržati v tisti smeri, kjer je bilo še hip prej morje, njena modrina. Nato pa, ko že pričakuješ še kaj hujšega, še kak zadnji krik ali razpok, na koncu samo glineni možic neobičajno počasi pada do tal, glina se skoraj mehko razkolje in skoz na novo nastali prostor se zasliši krohot, nič kaj zlovešč, precej prijazen. Seveda, le zakaj se ne bi kak svet enkrat končal celo s smehom.

Mihaela Hojnik

Poslovno kosilo Ernesta Dobrnika

Nikomur se ne nabira v ušesih toliko ušesnega masla kot Ernestu Dobrniku. Kadar se mu sonce upre v ušesno školjko, se ta živorumeno zasveti, in čeprav je Ernest izjemno čist človek, ki vsaj dvakrat na dan stopi pod prho in ima žepe polne osvežilnih robčkov, s katerimi si otira ušesa, tisti stroj nekje v globini ušesa neutrudno potiska skoz pore ušesno maslo. Približno za tri jedilne žlice na dan, je ugotovil Ernest. Ko je bil Ernest še mlad, mu je to čezmerno izločanje ušesnega masla povzročalo kup neprijetnosti. Človek bi moral biti slep, da ne bi opazil te obilice, ki se je zdaj v gosto tekoči, v hladnih dneh pa v trdnejši obliki zbirala v njegovih sicer lepo oblikovanih ušesih. Pubertetniki se nič kaj radi ne umivajo in tudi Ernest ni bil nikakršna izjema, tako da je bilo to poigravanje matere narave z njegovimi izločki takrat še očitnejše. Kakšne pripombe vse je moral poslušati v slačilnici telovadnice!

"Počakaj do pusta z umivanjem ušes, saj lahko mama v tej maščobi speče najmanj dvajset krofov ... Margarina je tako draga; si že poskusil ušesno maslo zaviti v papir in ga shraniti v hladilniku?"

Še dobro, da Ernest ni bil preveč občutljiv, pa tudi močan je bil dovolj, da je lahko obračunal s tistimi, ki le niso poznali mere v norčevanju. Številnim sošolcem je ostal v trajnem spominu pretep, ko je Ernestu ob neki pripombi zavrelo in je jezikača podrl na tla, si segel s kazalcem v uho in tako dobro namazanega zapičil nesramnežu v nosnico.

Tudi pozneje, ko so začela v njegovo življenje vstopati dekleta, ni šlo brez težav. Hilda je bila rjavolaska mačkaste narave. Ves čas mu je

lezla v naročje, mu segala v lase in se, človek bi rekel: igrala z njegovim telesom. Nekega večera, ko ga je hotela še prav posebno razvneti, mu je potisnila svoj rožnati jeziček v uho. Bil je prepozen, pa tudi že preomotičen od njenih ljubkovanj, da bi jo še pravi čas odtrgal od vira svojih tegob. Odskočila je odprti ust in od gnusa iztegnjenega jezika. Jela si ga je brisati v rokav poletne bluzice. Ko se je po skoraj desetminutnem divjem spiranju ust v kopalnici spet prikazala, mu ni privoščila niti besedice, kot da ji je tisti rumeni zalogaj ohromil jezik ali, še huje, vzel dar govora.

Študentka Petra je pobesnena, ko si je po burni noči z Ernestom zaman skušala razčesati dolge svetle lase, ker so bili na več mestih sprijeti z nekakšno rumenkasto smolo.

Zdravnik je moral Ernestu pogosto s posebno tekočino raztapljati tolščo v ušesu in kar načuditi se ni mogel, koliko odvečnega je priplavalo na dan iz Ernestovih ušes.

Kljub vsemu pa Ernest nevšečnosti z ušesnim maslom le ni jemal tako tragično, včasih se ji je lahko celo od srca nasmejal. Na primer takrat, ko mu je prišla v roke knjiga Antona Martina Slomška Blaže in Nežica v nedeljski šoli. Med nasveti blagega škofa je namreč Ernest našel tudi tega:

DOMAČE ZDRAVILO

Ako te bučelica, osa ali kaj takega pikne – imaš otekle, razpokane ustnice alej žnabile, vzemi masla iz ušesa, pomaz; pomagalo bo.

Do solz se je nakrohotal, ko si je zamislil samega sebe pred kakšno vaško šolo, kako se v trdem zimskem jutru vrste pred njim učenci, on pa si sega v ušesa in jim izdatno maže razpokane ustnice z ušesnim maslom.

Ernest je doštudiriral in se srečno poročil. Njegova Milena se je prav čudila njegovi zadregi, ko ji je kako leto pred poroko razodel svoj problem z ušesnim maslom. "Moj bog," je komentirala njegovo skrb, "če je samo to, še umreti ne boš mogel."

Na delovnem mestu, bil je šef majhnega podjetja, na njegovo posebnost niso gledali s takšnim razumevanjem kot njegova žena. Na sestankih je večkrat opazil, kako se predvsem sodelavke dregajo s komolci in druga drugo opozarjajo na mastni lesk barve rumenjaka, ki se je že po pol ure sestankovanja pojavil v ušesih njihovega šefa. Ernest si je znal pomagati, saj so bili njegovi žepi vedno polni vlažnih robčkov, s katerimi

si je v stranišču v odmoru odstranil nadležni izloček. Huje je bilo s strdki ušesnega masla, ki so se kot zamaški zagostili v Ernestovih ušesih in do katerih ni mogel seči z nobeno paličico, ovito z vato. Na srečo je vedno začutil, kdaj so na poti iz sluhovoda, da jih je še pravi čas lahko ujel v robec. Tak "zamašek" je bil po navadi dolg približno pol centimetra ter rjavkasto oranžne zapečene barve.

Bil je lep jesenski dan, ko je Ernest Dobrnik sedel v nekem hotelu v Kranjski Gori s poslovnimi gosti iz Japonske. Tuji poslovneži se niso mogli nagledati mogočnih vršacev, ki so se svetili v opoldanskem soncu nad Pišnico, in nadihati ostrega gorskega zraka. Ernesta pa je že ves dan bolela glava. Višinska sprememba mu ni dela dobro. Gostje so med seboj prijazno čebljali, Ernest pa si je diskretno masiral senca, da bi oblažil glavobol. Natakár je postavil na mizo krožnike mastne goveje juhe in sosed na Ernestovi desni se je vljudno sklonil k njemu in ga vprašal, kakšno jed so dobili. Ernest mu je razložil, da je to krepčilna juhica, ki bo pripravila njihove želodce na vse prihodnje dobrote. Ko si je Ernest ponel prvo žlico juhe k ustom, je začutil nevzdržen pritisk v ušesih, zaslišal je rahel pok v sluhovodu, in še preden je segel po robčku, je ušesni zamašek poletel iz njegovega desnega ušesa in mehko pristal v juhi Japonca, ki je bil ravno tisti hip sredi živahnega razgovora s svojim kolegom. Strdek ušesnega masla se je še malce pozibaval na juhi, nato pa se je umiril in lebdel kot kakšen ocvirek na površju. Japonček je segel z žlico v krožnik in, glej ga zlomka, zajel pred Ernestovimi zgroženimi očmi njegov ušesni "izstrelek". Ne da bi trenil, ga je pogoltnil in dalje kramljajal s sosedom. Ko je spraznil krožnik, si je s prtičkom otrl mastne ustnice in se spet nagnil k Ernestu. "Izvrstna juha. Kako okrepeča človeka!"

Ko se je Ernest pozno zvečer peljal z avtom proti domu, si je zadovoljno požvižgaval. Sedaj je zagotovo vedel, da se ne bo več grizel zaradi svoje hibe. Japonec, ki je sedel na poslovnem kosilu na njegovi desnici, ga je prepričal, da je vsaka, še tako slaba stvar za nekaj dobra.

INTERVJU

Uroš Zupan



Foto: MIHA FRAS

Oceanska jasnina kot kriterij

Oceanska jasnina kot kriterij

Prvi literarni nastopi Uroša Zupana pred dobrimi petimi leti so poeziji vrnil mlajše občinstvo. Svoje "divje dolge verze" je bral z nalezljivim žarom in postal prava zvezda. *Sutre* so bile nagrajene kot najboljši prvenec in kmalu razprodane. In Uroš? Spominjam se njegove značilne trboveljske kletvice in intimnih zgodb, ki jih je zaupljivo trosil med znance in kolege. Z leti je, zdi se mi, postal bolj molčeč. Bolj potopljen v reko drugačnih besed in v druge svetove. Konec avgusta je dopolnil dvaintrideset let. Živi – kot svobodni umetnik – v Ljubljani, v majhnem, a sončnem stanovanju na robu Fužin. Piše pesmi in eseje.

Pesniške zbirke: *Sutre* (1991), *Reka* (1993), *Odpiranje delte* (1995).

Literatura: *Bralci poezije, pa tudi tvoji kolegi, znanci in prijatelji vedo, da si za današnji čas nenavadno zavezan literaturi – pisanje je tvoj edini poklic. Zanima me, kako se je to zgodilo. Si se zavestno odločil, da boš svoje življenje zapisal poeziji?*

Zupan: Vprašanje je, ali je to zavestna odločitev. Vprašanje je celo, koliko odločitev v mojem življenju je sploh bilo zavestnih. Vedno sem čakal, da sem prispel do roba, in šele takrat me je resnično butnilo, šele takrat sem lahko pritrdil ali zanikal. Vendar pa jasen pogled z distance lahko vsaj delno temu pritrdi. Bil je leta 1990. Imel sem eno ali dve objavi v *Literaturi* in nastop v radijski oddaji *Zgodnja dela*, kjer sem razlagal svoje takratno pojmovanje poezije predvsem z Williamsom in Olsonom. Potem pa se je zgodila katastrofa. Vsaj jaz sem ta dogodek občutil kot katastrofo – razšel sem se z dekletom, s katerim sva bila skupaj sedem let. Celotna koncepcija življenja, kot sem si ga zamišljal, da ga bom živel, se je sesula kot hiše iz kart. Zgodil se je popoln požig. In že takrat bi lahko slutil, da bodo pretekla leta, preden bo v požgani pokrajini spet kaj zraslo. Sedel sem v praznih prostorih, kjer se je dogajalo moje dotedanje življenje, in poslušal, kako mi pokajo kosti, kako se stene nagibajo nadme, po živčnem sistemu so večino časa krožili alkaloidi in čutil sem, kako mi velike bele ladje vozijo skozi lobanjo. Po tistem sem bil slabši, včasih boljši, a nikoli več nisem bil isti človek kot pred katastrofo. In takrat se mi je literatura pokazala kot odrešitev, kot edina milost in zavetje, splav, na katerega sem skušal zlesti, da me po-

divjana reka ne bi potopila. Že prej sem jo sicer čutil kot zvezdo, ki ji sledim in ki mi bo kazala pot. A po katastrofi je kocka dokončno padla. Od takrat se ta odnos, večni boj med ljubeznijo in sovraštvom, med odžejanostjo in žejo, a večino časa se kaže kot ljubezen, samo še stopnjuje. In vedno, ko je prišlo do strašnih kriz, so se skoz zrak spustile nevidne dlani in me prestregle. Vedno se je prikazovala v trenutkih največjega obupa in samote. Vsi streli v prazno, prividi, selitve po Ljubljani, težave zaradi obilnega kajenja trave in alkoholnih eskapad, brezplodnih evforij so se umaknili, ko je prišla poezija. Bila je edina, ki sem se z njo lahko pogovarjal, ko sem v kakšnih blodnjah obsedel v temnem kotu in si kot majhen otrok hotel z dlanmi pokriti oči, da bi izginil svet. Vedno je prišla in me rešila. Kako? Živa branja, prva priznanja, nadaljnje objave in potem *Sutre*, ki so padle v prazen prostor, ko so se ljudje že naveličali melanholije in temnih senc, in so imele velikanski uspeh. Ki mi je koristil najbolj zato, ker sem z njim pridobil samozavest. Če s te točke, na kateri sem zdaj, pogledam nazaj, si celo upam izjaviti, da poezija lahko postane svetovni nazor. Gledati na življenje z očmi pesnika, se dotikati ljudi in sveta na ta način. To zna biti tudi zelo okrutno, ker si kot pesnik postavljam kriterije absolutnosti in popolnosti. Vprašanje sicer je, kolikokrat jih dosežem ali pa se jim vsaj približam. Obenem pa pričakujem, da imajo tudi drugi ljudje do svojega dela takšen odnos, ne glede na to, ali so vrtnarji, natakariji ali pa univerzitetni profesorji. Vendar se pri takšni močni zavezanosti kaj hitro lahko zgodi, da se meja med fikcijo in resničnostjo poruši in od tod tudi zablode velikih piscev. Od tod Poundova sposobnost, da vidi Mussolinija sredi Foruma kot Cezarja. Toda to je nekako treba vzeti v zakup. Oziroma se zaradi poznavanja pasti, v katere so se ujeli drugi, tem pastem izogniti. Literatura in umetnost me ne zanimata kot nekaj, kar bi bral in čemur bi se čudil, čeprav me včasih potisneta v stanje ponižnosti in majhnosti, ampak me zanimata kot dejstvo, ki je neposredno vmešano v moje življenje, ki me udari in določi kot pesnika, predvsem pa kot človeka.

Literatura: *Se ti zdi, da ti poezija podeljuje poseben status v življenju glede na druge ljudi, ki niso pesniki?*

Zupan: Mislim, da ga podeljuje, čeprav je to v večini primerov za prizmo zunanjega opazovalca prej škoda kot korist. Verjetno bo kdo za-

čel zavijati z očmi, češ tole pa zveni aristokratsko, ego zopet dviguje svojo grdo glavo, ampak povečan ego je hočeš nočeš eden izmed temeljev, da človek sploh lahko ustvarja. Ne sme pa se zaradi povečanega ega prizadeti drugih ljudi. Osebnost se, vsaj po mojem prepričanju, ne obnašam do ljudi z neke vzvišene pozicije, če pa se to že zgodi, verjetno s tem samo zakrivam svojo šibkost in ranljivost, se ogradim, da se tako lahko branim pred neumnostjo in včasih tudi pred tem, da ne bi vsakdo polagal svoje roke vame, da bi se pogrel. Ugotavljam pa, da se z različnimi ljudmi pogovarjam z različnimi jeziki, s Tomažem govorim drugače kot s svojimi prijatelji iz otroštva. Včasih se mi zdi, da imam kačji jezik, ki pa ni razcepljen samo na dva dela, ampak še na dosti več delov.

Literatura: *Mogoče si bral intervju z Iztokom Osojnikom (Literatura 44), v katerem pravi, "da pesem ne daje nobenih privilegijev"?*

Zupan: Intervju sem bral. Tega se sicer ne spominjam. Octavio Paz, ki mu predvsem kot esejistu globoko verjamem in ga neizmerno spoštujem, piše, da je poezija oče in mati, Bog in hudič, po eni strani največja milost, po drugi strani pa tudi največje trpljenje. S tem je povedano skoraj vse. In če se sedaj osredotočim predvsem na privilegije, bi lahko rekel, da če ne bi napisal dveh, do danes treh knjig poezije, se verjetno ne bi pogovarjala v tem stanovanju, kjer se. Tudi neki del denarja dobivam od pisanja poezije, temu se seveda pridružujejo pisanje esejev in živa branja, upam pa, da v bližnji prihodnosti tudi prevajanje, predvsem tistih avtorjev in tekstov, ki so mi blizu. Potem premikanje po svetu, Amerika, Litva, Francija. In končno tudi tisto, kar bi moral omeniti na prvem mestu, prijatelji, ljudje, ki so mi blizu. Dosti jih prav tako prihaja iz iste reke.

Literatura: *Osojnika sem citirala ne toliko z mislijo na neke konkretne ugodnosti, ki jih poezija lahko prinese pesniku, ampak še vedno z mislijo na pesnikov status, za katerega praviš, da je poseben. Zanima me, od kod ta posebnost? Ali jo morda povezuješ s tem, da se lahko pesnik "brez predznanja, brez mojstrov potopi v središče skrivnosti", kot si zapisal v Avtobiografiji? Je pesnikova možnost, da nagovori transcendenco, nekaj ekskluzivnega?*

Zupan: Kaže, da se mi morajo možgani malo ogreti, preden lahko preklopim na višjo hitrost. In da moram najprej oluščiti neke konkretne

plasti, preden se spustim v praznino. Poezija, kot jo pojmem jaz, je eden izmed načinov razbijanja zidu Maye, vstopa skozi vrata, eden izmed načinov, kako priti na visoki oder, kjer si nedotakljiv in neranljiv, eden izmed načinov bližanja svetlobi, trajni luči, ki je verjetno Bog. Sveti Gregor iz Nise je to počel, ko se je z molitvijo spravil v posebno duhovno stanje, vrteči derviši iz Konye to počno s plesom, vudujski šamani tudi s plesom, častilci Dalaj Lame prav tako z molitvijo. Poezija je tudi neke vrste molitev, po svoji obliki in po svoji vsebini, je zaklinjanje, rotenje in očiščevanje. Seveda pa se zid ne razbija samo z duhovnimi dejavnostmi. Mogoče Reinhold Messner, ko pleza na osemtisočake brez kisikove bombe, dela to po svoje, prav tako verjetno tudi potapljača iz filma *Velika modrina*. Ki poslušata vabljenje globine, hočeta odkriti zadnjo skrivnost. Včasih prideš do tistega, kar pojmuješ kot Absolutno. Ljudje ga pogledajo in ne zdržijo pogleda, zgorijo, plačajo z glavo. Verjetno obstaja meja dovoljenega, in če se to dovoljeno prestopi, se plača z razumom, kot se je to zgodilo s Hölderlinom. Poezijo, vsaj začetek sodobne, bi dejansko lahko imenovali kot gospostvo Lautréamontove temne zvezde, pesnik zariše skrivnostno znamenje na nebu in se potem razbije na čereh. Zdi pa se mi, da se ta zgodovina pri velikih imenih dvajsetega stoletja vsaj v nekaterih primerih ne ponavlja. Sicer pa ima človek, ki mu je dan pogled samo na javni obraz, lahko zmotno pričanje, kajti tistega, kar se skriva za masko, v senci, po navadi ne odkrije nobena sonda.

Literatura: *Od Suter do Odpiranja delte se je tvoja poezija precej spremenila, verzi niso več "divji" in eruptivni, ampak veliko bolj meditativni, lirski subjekt ni več ekspanziven in usmerjen v svet, ampak v skrivnost, v transcendenco. Kako se je zgodila ta sprememba? So zanjo zaslužne tudi zunanje, nejezikovne pobude?*

Zupan: Vsako pisanje ima na neki način avtobiografsko podlago. Vedno del pesmi, neki segment, kakšen podzemski tok, govori o stvareh, ki se dogajajo meni, z mano. Mogoče nič več na fizičen način, z dejanji in premikanjem telesa po prostoru, ampak predvsem v glavi. V *Sutrah* so ekspanzionističen segment, transparentnost in prvoosebni lirski subjekt glasni, jaz sem tisti plutovinasti zamašek, ki ga premetava po valovih, jaz sem tisti manični depresivec, ki pada iz nebes v pekel in se zopet dviga

v nebesa. Zdaj pa se ta prvoosebni govor umika, zamenjuje ga jezik plemen. Zopet je odločilno življenje. Moje vrednote in način življenja so se zelo spremenili. Predvsem težim k miru.

Literatura: *V eseju o poeziji Tomaža Šalamuna si zapisal, da se je "velika poezija pisala skozi ritual". Zanima me, kaj ti pomeni ritual?*

Zupan: Vsaka poezija v svojem centru, v središču verjetno obstaja kot seizmografija srca. Kot beleženje vzponov in padcev. Od tod se odrine, tu začne. Mene poezija, ki ostane samo na takšni ravni, ne zanima več. Poleg srca hočem izkoristiti še drugo mašino, ki jo ves čas urim in treniram, možgane. Spletati različne kanale, ki niso samo poetični, v svojo jezikovno magmo, v svoje telo in jo tako oplemenititi. Od tod ritual. Z ritualom je dana ideja reda. Poezija pa je nostalgija po univerzalnem redu, sredstvo, s katerim se ta red lahko zopet vzpostavi. Kakšne so oblike rituala, recimo: velika hierarhija Dantejevih koncentričnih krogov, Celanov Talmud, kabala in Stara zaveza, Vallejovo naivno krščanstvo, Poundovi ideosinkretični svetovi različnih mitologij in religij – to so obrazi, ki jih kaže ideja reda. Vendar jezik s tem, ko zaide v tak ritual, ko se začne gibati znotraj njega, vzame samo tisto, kar lahko prebavi, ostalo pa izpljune oziroma ostalega sploh ne poskusi, le preseje in zapusti. Filozofska razprava, diskurzivni tekst skuša do konca, do zadnjega kotička napolniti neki prostor, poezija, ki ima ambicijo, da spelje v svoje telo neke kanale iz tradicije, pa z njimi napolni le del prostora, preostali del pa ostane prazen, da se lahko jezik giblje po svojih zakonitostih. Ni jasen cilj, kaj šele pot. Akt svobode je tisti, ki ima pri tem poglavitno besedo.

Literatura: *Prosto razpolaganje z "rituali" v Odpiranju delte se kaže kot eklekticizem, saj nisi zavezan eni sami religiji, ampak prevzemaš elemente krščanstva, židovstva, celo budizma v pesmi Buda.*

Zupan: Ta pesem se mi zdi v zbirki kot tujek. Dejansko pa je dosti kabale, krščanskih mistikov, Svetega pisma, gnostikov. Nikakor se nimam za strokovnjaka na teh področjih, manjkajo mi neskončne ure kvarjenja oči, potrpežljivost, pa še znanje kakšnega jezika. Vendar pa so mi jasna tla, temeljna slika: gnostično vprašanje o izvoru zla, manihejstvo, mistične analogije in drugo. Prebral sem Scholema, Jonasa, Elaine Pagles, Loutha, Sveto pismo je bila verjetno prva knjiga, ki sem jo bral.

Vendar so me vse te zadeve zanimalo predvsem kot pesnika, kaj mi lahko dajo, kako mi lahko koristijo. Kje mi lahko postavijo odskočno desko ali pa oprimke, ko se bom vzpenjal skozi zrak, kje je izstrelišče, s katerega se bo raketa brez posadke odpravila na srečanje s praznim nebom. Zanimala me je korist, ki jo lahko prinesejo jeziku. Korist pa so bile predvsem slike, podoba Kristusa, simbolika svetlobe, celjenje posod, kabalistični prostor med Bogom in snovnostjo, prostor božjih emanacij se mi je zdel idealen, kot paša za jezik. Vzel sem predvsem obliko, zunanjo podobo, in potem te vrče poskušal napolniti s svojo vsebino.

Jezik je treba peljati v pokrajino, kjer poznaš malo stvari in jih potem na novo, kot v dnevih stvarjenja, odkrivaš, se jih dotikaš, si skušaš zapomniti njihove vonje in oblike. Le slutiš in potem skozi te slutnje asociiraš, da bi lahko tudi drugi slutili, primerjali svoje predstave o skrivnosti s tisto, ki jo preberejo v pesmi. Poezija naj bi se začinjala skoraj iz tišine, s točke, kjer se sliši le še prekinjeno šepetanje, kjer se zamenjajo zvezde, kot pri Celanu. Ampak kaj se zgodi? Bralci se čudijo, poznavalci ti očitajo abstraktnost, so kratke sape, kajti le malo ljudi verjetno zveni na takšnih frekvencah, kjer ni druge identifikacije kot tista s sanjskimi podobami, sencami in monstrumi, kjer se racionalni temelj skoraj popolnoma izgubi. Reakcija je verjetno, da se knjiga odloži. In v učenih razpravah piše: imitatio Christi ali pa: zabredel je v mistiko. Sicer pa dvomim, da kakšen pesnik piše za ciljno publiko. Verjetno piše za idealnega bralca, ki ga bo poskušal razumeti, kakorkoli že. Gre verjetno za neko spojino svojega lastnega zadovoljstva in priznanja tistih, ki razumejo. Vendar zagotovo nobena pesem ni napisana zato, da bi spala v predalu, skrita in umaknjena pred pogledi.

Literatura: *Ali bi se odločil za vstop v neko religijo?*

Zupan: Ne, mislim, da sem prevelik individualist. In kot sem že rekel, imam svoj način molitve, ki za zdaj poteka prek jezika. Pa še nečesa ne maram, psihologije množice, skrivanja za krinko, občutka moči in zavetja, če si varno skrit in spravljen v množici. Včasih pa pomislim, da bi se kot William Blake ali pa Czeslaw Milosz lahko deklariral za temnega kristjana, za gnostika ali pa za viteza Parzivala, ki prek jezika išče sveti Graal.

Literatura: *V Odpiranju delte je pogosta tema prehod ali rojstvo,*

pojavljajo se vrata kot simbol prehoda iz enega sveta v drugega, ki je zunaj in onstran in je treba vanj prestopiti.

Zupan: To dejansko je težnja moje poezije, vprašanje je, za koga se piše, nekje sem prebral tezo, da je Hölderlin pisal za nerojene. *Vrata*, konkretno to pesem, lahko bereš na različne načine, lahko je rojstvo, lahko je smrt. Zadnji del je videnje Boga, v katerem sta po kabalističnem učenju enakomerno navzoča oba pola, moški in ženski. Ali pa gre mogoče za zlivanje v ljubezni, in se zdaj nekdo skoz smrt vrača, da bi videl, kaj je tisto najpomembnejše, tisto edino, ki do zadnjih razpok lahko zaceli razbito in počeno sliko sveta. Dosti takšnih pesmi je, osenčenih s čudno svetlobo, napol v sanjskih stanjih, nekje med življenjem in smrtjo, ali pa na poti v spanec. In vse te perspektive se mešajo, pretakajo ena v drugo. Mogoče gre kot v Blakeovi *The Book of Thel* za stanje duše pred utelešenjem. Z jezikom skušam priti za stvari, za senco, v jedro tišine, v obtok krvi, na prazno nebo. Nočem samo pisati o tem, kaj se dogaja z nami, temveč skušam priti do skrivnosti, ki je ne poznam, za katero ne vem, kje leži. Verjetno gre za proces večnega izmikanja in večnega natanjanja bencina, da jezik teče.

Literatura: *Zanimivo pri tem se mi zdi, da skrivnost tako eksplicitno postavljaš ven, onstran, v transcendenco – to ni imanenca ali nekaj, kar bi človek moral odkriti v sebi?*

Zupan: Mogoče je to strah pred življenjem. Ali pa sem jaz sam sebi tako nepopoln, večno križan med dvema skrajnima poloma, čisti primer manihejstva, tako da v sebi ne morem najti neke popolnosti in ravnotežja in se zato nagibam ven, da bi lahko od zunaj mogoče uredil notranjo zmešnjavo, si ustavil neki čip, ki bi me varoval. Na to lahko gledaš tudi kot na samoterapijo, kot na celjenje ran, na zdravilno magijo, kjer popolnost od zunaj celi, predvsem človeško rano, ki mi je bila naložena. Všeč mi je bilo, ko je Milosz odkrito priznal, da je *Dolino Isse* napisal iz terapevtskih razlogov. Jaz ne bi rekel, da pišem iz samoterapije, čeprav se s pisanjem odpiram in potem tudi celim. Pisanje je postalo sestavni del mene, skoraj kot hrbtenica, ki je še dosti ukrivljena, a me nekako drži pokonci. In še zaradi nečesa grem onstran, gledam tja. Nagibam se k iluziji, da je tam mir.

Literatura: *Čisto mogoče, saj veliko tvojih pesmi govori o miru, mi-*

rovanju, pa tudi o nežnosti. Ta beseda se večkrat ponovi v zbirki *Reka*, napisal si na primer ..., da obstaja tisoče oblik nežnosti.

Zupan: Mogoče sem z nežnostjo najprej določen kot človek in od tod tudi kot pesnik. Nežnost, ki jo oddaja telo, se kaže v uporabi jezika, po njegovem pretoku in po izbiri besed. Nikoli si kot Šalamun ne privoščim gibanj gor in dol. Rad imam miren, visok let. In tudi reakcija ljudi na moje pisanje je, da mi govorijo, kako se kopajo in potapljujejo v mir, kako jih moja poezija pomiri. A je včasih tudi okrutna, ker pusti na nebu in noče vrniti na zemljo. Pride val in jih očisti, od zunaj in od znotraj. Mislim, da je to ena pomembnejših stvari v poeziji. So pa seveda pesniki, ki učinkujejo ravno nasprotno in jih v nekih stanjih konfuznosti in tanke kože ne gre brati, ker lahko ukradejo dušo, zastrupijo kri, potiskajo proti robu prepada, Vallejo v nekaterih delih, Villarutia, se pravi, tisti, ki imajo veliko hitrost in toploto, da te lahko stopijo. Na drugi strani pa so tisti, ki pomirjajo, ki ne gradijo na erupciji, na žganju svojega lastnega telesa in metanju bomb, temveč na intelektu. Takšni so varni, Borges recimo, ali pa Eliot in Milosz. Ko sem še veliko pil, se mi je včasih tudi moj jezik pokazal kot krvoločen stroj. Ampak danes se to ne dogaja več. Mogoče je okruten v tem, ker postavi tako veliko distinkcijo med idealnimi prostori in pa med življenjem, ki nas obkroža.

Literatura: V pesmi Zapuščanje hiše, v kateri sva se ljubila (*Reka*) si zapisal, da ne more biti velike pesmi iz popolne harmonije. Po eni strani torej iščeš mir in popolnost, po drugi strani pa se zavedaš, da poezije ni brez nemira, neurejenosti?

Zupan: Večina poezije in umetnosti nasploh, recimo temu velika dela, nastaja iz razbite slike sveta in neravnovesja. Malo je poezije, ki raste iz ravnotežja. Takrat verjetno molčiš in plavaš v tišini, ležiš in se crkljaš, si v nekem postorgazmičnem stanju. Kaj razbija sliko sveta? Različne stvari: to je lahko izgubljena ljubezen, hrepenenje, samota, neizpolnjena pričakovanja, katastrofe, predvsem pa metafizična rana ... Včasih se zgodi, da jezik sam od sebe sili v situacije, ki razbijajo sliko sveta. Natančno ve, kje ga kot kačo čakajo posodice z mlekom, kjer se bo lahko hranil, kjer se bo lahko levil in zamenjal kri. Ima zelo dober spomin in natančno orientacijo. Prihaja kot k žrtvenemu odru in zahteva svojo žrtev. Ti procesi, ki se dogajajo, so nezavedni, nimajo veliko opraviti s

človeško inercijo, ampak bolj s premiki skladov v podzemlju. To je zelo dobro napisal Ferdinando Pessoa, ko pravi: "Pesnik je izmišljevalec. Sposoben si je izmisliti bolečino in jo potem zares občutiti." Jezik včasih noče ravnovesja in miru, gre in se hoče pasti, ker ga to ohranja pri življenju in ker to verjetno tudi pesnika ohranja pri "življenju".

Literatura: *Mišliš, da bi moral umolkniti, če bi dosegel trajen mir in harmonijo?*

Zupan: Sicer si samega sebe ne morem predstavljati, kako sedim v tišini kot Buda in tu pa tam izustim kakšno modro. Verjetno bi. Ker bi postal dolgočasen. Ali pa se ukvarjal s kakšno drugo stvarjo. Pravzaprav pa si sploh ne morem predstavljati, kakšen trajen mir je. Mogoče je kot nepretrgan in dolg orgazem, ki traja in traja, in se ti na koncu od njega zmeša. No, zdi pa se mi, da ravno prek pisanja in pa predvsem prek ljubezni lahko najdem trajen mir in harmonijo, to mi je edina zabava, govorim o pisanju, pa še denar dobim od tega. Minimalen sicer. Treba pa je veliko delati, ne mislim na množično produkcijo, temveč na mentalno delo, in treba je vedno ohranjati stik s poglavitnim tokom jezika, v mojem primeru je to poezija. Tudi kadar ne pišeš. To se dogaja z branji, ko se obuja mrtev jezik, in s pogovori, ko se dva živa jezika ali pa več živih jezikov prepleta, in pa z iskanjem postelje nekemu tujemu pesniku v svojem jeziku, se pravi, s prevajanjem. Pri pesnikih obstajajo ogromne pavze v pisanju, pri Rilkeju recimo štirinajst, pri Valéryju dvajset let. Po tako dolgem obdobju se je težko vrniti na površje. Če dolgo ne pišeš, začneš verjetno izgubljeni samozavest, začnejo ti odmirati mišice in začneš se spraševati, ali si sploh sposoben še kaj napisati. Včasih sem se s tem zelo obremenjeval. Bilo je: vsaka pesem – zadnja pesem. Danes nič več. Ugotovil sem, da so presledki, hoja po molku, koristni – doslej so trajali največ nekaj mesecev – saj se rezervoar napolni, jezik si spočije in potem z večjo svežino in zagonom, z večjo močjo pride na površje. Za vsako delo sta potrebna samozavest in samospoštovanje, vsaj na začetku pa je potreben odziv, feedback. Pozneje se lahko zgodi, da zaradi poprejšnjega feedbacka pesnik dobi tako veliko samozavest, da iz nje črpa in dela. Je kot nekakšna mantra, ki se glasi "I got the power". Tako da samozavest lahko rodi tudi navdih.

Literatura: *Kako nastajajo tvoje pesmi? V enem zamahu, intuitivno?*

Ali pa si, tako kot znameniti pisatelj, srečen, če v celem dnevu najdeš eno pravo besedo?

Zupan: Pesem se najprej pokaže kot vizualna podoba, kot razporeditev verzov in kitic na papirju. Vidim jo kot sliko, kot odtis podplata v snegu. To se dogaja v prehodnem obdobju, recimo med knjigami. Takrat počivam in lovim zadnje drobtine, ki jih je pustila prejšnja knjiga, ko jih zmanjka, znova zmešam vse sestavine in si začnem oblikovati nov hlebec. Pot je shojena in obrabljena. V tem obdobju pridejo pesmi, ki so še podobne predhodnim, so kot nekak zakasnel odmev, vendar se njihova strogost in obrazec že začneta počasi razpuščati. Sem v vakumu. In te pesmi iz vakuma so mogoče obsojene, da ne pridejo v nobeno knjigo. Potem pa se naenkrat pojavi drugačna pesem. Najprej drugačna po obliki, potem tudi drugačna po hitrosti in ostrini jezika. Če se podobne pesmi pojavijo še nekajkrat, vem, kako napisati knjigo. Za *Sutre* je odločilna pesem, takrat sem se še iskal in popisoval gore papirja, se kameleonsko spreminjal in pisal slabo poezijo, *V Ameriko*, za *Reko* pesem, posvečena Francescu Clementeju, ki je nekak okoren začetek, potem pa je prišla meni ljuba *Opoldne v Bredi*, za *Odpiranje delte* je takšna pesem *Potapljanje v spanje*, za tisto, kar pišem zdaj, pa *Igranje boga*. Drugače pa je za začetek največkrat odločilna podoba. Kot pri Pazu, ki govori o stvarjenju sveta in človeka s pomočjo podobe. Lahko so tudi druge stvari, stavek, vonj, ki pa vedno zavzamejo le neko mesto v podobi. Pesem lahko razstaviš in rečeš, to je prišlo iz te tradicije, tu so aluzije na to in to, ta slika je plod navdiha, če je poezija tako sestavljena. Nikoli pa ne moreš določiti čudeža, presekanja gordijskega vozla jezika. Nikoli ne veš, kaj je tisto, kar je postavljeno kot vaba, da se bo jezik pokazal in zagrizel. Drugače pa je poezija, vsaj tista, kakršna mene trenutno zanima, večplastna zgradba. Ena izmed plasti, tista temeljna, je nedvomno subjektivna, to je lahko spomin na otroštvo ali pa procesi, ki se dogajajo v človekovem življenju v tem trenutku, druge plasti pa so iz tradicije, iz raznorodnosti poezije in druge literature, tuje in domače, in pa seveda iz religije, filozofije, drugih vej umetnosti in pa tudi znanosti, konkretno fizike, ki je poeziji najbliže, saj se ukvarja z istimi stvarmi. Le da je način drugačen. Preden se pesem rodi, nikoli ne veš, kako so te plasti postavljene, kako se prilegajo ena drugi in v kakšnih deležih napolnjujejo

telo pesmi. Poznavanje čudeža, poznavanje občutka ob rojstvu pesmi, navzočnosti pri rojstvu, plesa v središču, vsota vsega tega, to je najbolj zanesljiva vstopna viza v poezijo, predvsem v razmišljanje o poeziji. Ravno zaradi tega privilegija se mi zdi, da so pesniki najboljši pisci tekstov o poeziji, ker vedo, kako poezija stopa iz teme v svetlobo, iz trenutne smrti v vnovično življenje.

Literatura: *Kaj se dogaja, ko se nastajanje pesmi sproži? Kako poteka pisanje?*

Zupan: Pisanje se mi zdaj kaže v popolnoma drugačni luči, kot se mi je kazalo včasih. Mogoče v postopku ni bistvene razlike, razlika pa je v predstavi, ki je zdaj bolj plastična, podobna arhitekturi. Ko pišem, se mi zdi, da gradim stavbo. Imeti mora temelje, potem postavljaš nadstropja, hodnike, dvorane, streho, okna, balkone ... Vse mora imeti statiko, da se hiša ne podre. Včasih je ta hiša skromna, a topla, drugič je to velikanska, hladna palača. V pesmi se takoj vidi, ali šepa zaporedje podob, ali je kje kakšen veznik odveč, ali pa če se kakšna beseda ponavlja, podvaja. To je kot čer, ki štrli iz toka jezika in jo je treba odstraniti, razstreliti, da se tistemu, ki bo plul, ne bo razbil čoln. Tako prideš do postopka delanja pesmi. Počutiš se kot kakšen rokodelec, ki premetava in prestavlja verze. To je bilo značilno za *Odpiranje delte*. Tako da se mi včasih zazdi, da v teh krajših pesmih lahko vsak verz stoji na svoji strani, iztrgan iz primarnega telesa, in lahko sam zase deluje kot sklenjena celota. *Reka* je drugačna, tam je navzočnost erupcije večja, z njo pa tudi razposajenosti. En sam verz, ki potegne dvajset, trideset verzov. Ali pa je pesem pisana iz sredine, kot če bi vrgel kamen na jezersko gladino in se sedaj širijo koncentrični krogi proti začetku in proti koncu. Ko mi v takšnem načinu pisanja zmanjka diha, nikoli ne začenjam od tam, kjer sem se ustavil, ampak vedno od začetka, da se ogrejem, znova spoznam stezo in dobim večjo hitrost. Ugotovil sem tudi, da nisem pisec kratkih pesmi. Mogoče je to povezano z mojo konstitucijo ali pa z mojim dihanjem. Z načinom premikanja in osvajanja fizičnega prostora. Tistega, ki me obkroža kot človeka. Tudi prostor v pesmi namreč imam za realen fizičen prostor. Zdi se mi, da rabim širino in odprto polje, da lahko stečem. Kot tisto iz pesmi Ekaterine Velike "treba mi svet, odprt za poglede, odprt za trčanje". Tako imam večji manevrski

prostor in tudi večjo svobodo, tako pa tudi večjo možnost, da zagrešim napako, se izgubim v kakšnem mrtvem, stranskem rokavu jezika.

Literatura: *Kaj pa dolžina verzov? Od Suter do Odpiranja delte so se močno skrčili, postali so enostavnejši ...*

Zupan: Bral sem peto številko Dialogov, v kateri se predstavljajo pisci, rojeni v sedemdesetih letih. Opazil sem, posebno pri prozaistih, da uporabljajo zelo prefinjen jezik, da znajo pisati, ampak iz neke želje, verjetno po tem, da bi na nekaj straneh pokazali, kaj vse zmorejo, porabljajo dosti preveč energije, in hodijo proti cilju po ovinkih, namesto da bi se mu bližali naravnost, po najkrajši poti. Tako se utrušiš, dobiš muskelfiber, utrušiš pa tudi bralca. Preveč ovinkov, kot da se ne bi zavedali, da so pravila dobrega pisanja osnovnošolska pravila prostega spisa, uvod, jedro, sklep. Verjetno sem bil na začetku tudi jaz takšen. Hotel sem vse stlačiti na eno stran, narediti vtis ali pa sem zaradi ritma, zaradi repeticiij uporabljal preveč besed. Sčasoma pa se zgodi redukcijem, to, da se osredotočiš samo na bistvene stvari, da ni več nepotrebnih manierizmov in baročnih okraskov, da si čimbolj oster in natančen, tudi v daljših pesmih. Odvečnosti se z leti verjetno znebiš in jih preboliš kot otroške bolezni. Začneš se posvečati bistvenemu, pridobivaš hitrost. To se je zgodilo z mano in to se bo zgodilo tudi z mlajšimi pisci. S tistimi, ki bodo vztrajali in ostali. Bistveno je, da imaš jezik, pozneje pride arhitektura, z njo pa tudi večja spretnost, boljše rokodelstvo. In še nekaj je zelo pomembno. Če hočeš pisati dobro literaturo, moraš imeti zaledje. Nekaj se mora zgoditi s tvojim življenjem. Mora ti pokazati kakšno podobo, mora sneti masko in se, na žalost, pokazati v vsej svoji okrutnosti in ta potem, ko jo prečkaš, začne preraščati v lepoto.

Literatura: *Nekateri verzi iz Odpiranja delte me spominjajo na Deklevove kratke sentence. Se ti ne zdi, da lahko pesnik tako, da jezik klesti na bistveno, zapade v skrajnost, v čisti intelektualizem?*

Zupan: Mislim, da jaz jezika nikoli toliko ne oklestim. Pa še vprašanje je, ali so moji možganski valovi naravnani na takšno valovno dolžino, na intelektualizem. Če se to zgodi, namesto poezije dobimo filozofske izreke. Poezija pa mora biti, če hoče s ponosom nositi svoje ime, jezik, nabit z emocijo. Čeprav ima, da se zaradi velike hitrosti ne razleti, kot tisti hitri avtomobili drugsterji, padala, to sta tradicija in pa znanje.

Večina pesnikov je bila in je izobraženih in ne vidim razloga, zakaj si ne bi včasih pomagali s svojim znanjem, z zalogo branj. Ampak vse to ni važno, važno je, kako močna je poezija, biti mora namreč takšna, da ima bralec občutek, da mu je posekalo kolena, odrezalo sapo, da mu je čez glavo peljal tovorni vlak in ga očistil, mu vrnil mir, ga položil v spanje.

Literatura: *Za Sutre so bile značilne podobe, vezane na prepoznavno realnost, predvsem na Ameriko, v Odpiranju delte pa je referenc precej manj, samo včasih se pojavi ulica ali pločnik, sicer so podobe prevzele funkcijo simbolov.*

Zupan: To je povezano z osredotočenjem na bistvene stvari in verjetno zaradi obrata pogleda od ven navznoter in prav tako zaradi obrata, pogleda čez. Mogoče je to tudi povezano s poezijo, ki sem jo v tistem času bral, pa sem se je nalezal in me je gnetla in oblikovala drugače. Pred *Sutrami* sem malo bral poezijo, ker je bila tista, s katero sem poskusil, angleška romantična, zaradi arhaičnosti jezika neprebavljiva. Neprebavljivi so bili tudi slovenski ekstremni modernisti, kralji sedemdesetih. Poezija se namreč nikoli ne sme oddaljiti preveč od pogo- vornega jezika, le bližina le-temu ji omogoča, da zveni ušesom domače. Potem sem naletel na ameriško poezijo. Čutil sem, da sem potrkal na prava vrata. Ampak kaj se zgodi pozneje? Vzgoja ob nizkokalorični dieti ameriške poezije, ki ima presežek le v redkih svetlih izjemah, me ni utrdila, tako da sem ob napadu težkega topništva evropskih pesnikov, omagoval, obupoval, zavijal z očmi in metal knjige v kot. Pozneje pa sem videl, da so recimo Hölderlin, Rilke, Celan, pa recimo Czeslaw Mi- losz dosti bliže mojemu razvijajočemu se občutku za jezik in pa tudi bli- že mislim, ki so se začele poditi po moji glavi, se pravi, v končni fazi mojemu odnosu do sveta kot pa Američani. Kajti težko se je s koreni- nami vred presaditi v drugo geografsko in duhovno okolje, po nove kli- matske razmere, ki so popolnoma drugačne od tvoje domicilne točke, od Evrope. To je nedvomno še eden izmed razlogov. Najtehtnejši pa so mo- ja lastna predstava o tem, kaj naj bi pisal, moja vizija in iskanje av- tonomnega prostora v svetu književnosti. Če se še vrnem na druge pes- nike, ima vsak pesnik svoje predhodnike in prednike, vsak močan pesnik pa po Borgesu sam vzpostavi svoje predhodnike. Tako da proces poteka v obe smeri – iz preteklosti v sedanost in tudi iz sedanosti v preteklost.

Literatura: *Najbrž je potrebna precejšnja previdnost, da učenec ne*

postane preveč odvisen od svojih mojstrov in da ne zapade v epigonstvo, v prepisovanje?

Zupan: Sam se ne branim več, če se deli in asociacije na neki tuj jezik znajdejo v mojem tekstu. Nisem več paničen. In v takšnem procesu nikakor ne gre za prepisovanje, temveč je človek napolnjen s toliko branji, da mu včasih, ko zakriči, kot odmev odgovori neki glas s podobno senzibilnostjo, vodi dveh rek se pomešata. Če se mi je to dogajalo, sem se vrnil v svojo lastno sled in izbrisal vse tuje stopinje, da bi ohranil identiteto. Danes tega ne delam več ali pa se mi zaradi moči svojega lastnega glasu to ne dogaja več pogosto. Če pa se to že zgodi, te dele pustim. Recimo v *Avtobiografiji* je cela kitica iz Celana: "Koga, ki plove skozi nič, nosi to, kar je tu predihano, onstran v enega od svetov?" Začutil sem ga kot svojega in ga umestil v svoj jezik. V pesmi *Vrnitev na površje* pa je del iz Heraklita. Bistveno je, da okrušek tujega telesa ne razredči tvoje jezikovne magme, da ne uniči pesmi, zato je zelo pomemben način, kako se takšni deli komponirajo v jezik. Takšen postopek pa si verjetno lahko privoščijo izoblikovan pesnik, pesnik, ki ima ime. Če si to privoščijo začetnik, bo hitro obtožen epigonstva, sploh pa zato, ker se "poznavalcem" literature ob vsakem branju začno odpirati predali v glavi in vrednotijo stvari z merami preteklosti. Vsak pesnik ima svoje predhodnike. Nihče se ne pojavi iz čiste ničle. Vsi skupaj, govorim o veliki poeziji, pa po Shelleyjevih besedah pišemo dolgo in neskončno pesem, ki se nadaljuje in nadaljuje. Vsaj za zahodni svet sta temeljni dve izhodišči, antično, grško-rimska tradicija, in pa biblijsko. Verjetno bi se dalo vse, kar se je pisalo v zahodnem svetu, povleči iz teh dveh virov. In če si še malo natančneje ogledam posamezne pesnike, kaj bi bil Whitman brez Biblije in kaj bi bil Pessoa brez Whitmana, kaj bi bil Eliot brez francoskih simbolistov, angleških metafizičnih pesnikov in Danteja, kaj bi bil Rilke brez Hölderlina, kaj Czeslaw Milosz brez Eliota in tako v nedogled. Bistvo poezije ni to, da razbiješ njeno ogrodje, vzameš skalpel in jo seciraš, ugotavljaš izvor in mešanje jezikov, bistvo poezije je v presežku, ki ga je sposobna ustvariti. In to ne velja samo za poezijo, temveč za celotno umetnost.

Literatura: *Za tvojo poezijo sta, kljub spremembam, ves čas značilni odprtost, razumljivost. Ali se lahko zgodi, da je bog sčasoma postal bolj hermetičen?*

Zupan: Paz je rekel, da je svet kaotičen in zmeden in čudežno je ravno to, kako se velika poezija pojavlja v čistih oblikah, je transparentna, razumljiva. Ko vržem steklenico s sporočilom v morje, vedno vsaj nakažem, kje bo pristala. In kriterij, ki si ga postavljam pri pisanju, je dolg in miren pogled z vrha pečin na ocean po nevihti. Kriterij je oceanska jasnina. Nagibam pa se k temu, da je odločilen začetek. Jaz sem začel kot transparenten, odprt pesnik, in tudi v prihodnosti bo verjetno tako.

Literatura: V eseju *Zasledovanje pesmi* (Literatura 47) si opisal, kako se je spreminjalo tvoje branje pesmi Jamesa Tatea Učeč opico pisati pesmi. Zanima me, ali v tej pesmi opaziš tudi pesnikovo (samo)ironijo: doktor, ki sili opico, naj piše pesem, je v vlogi skušnjavca, ki šepeta: "tu sedeč se zdite kot Bog". To me spominja na pravljico o cesarjevih novih oblačilih.

Zupan: Kvaliteta poezije je, da se bere na različne načine, da od nje odpadajo plasti kot od čebule. Na ironijo nisem bil pozoren, ker se težko postavim na takšno točko in tudi moj odnos do sveta nikoli ne zapade v ironijo in cinizem. Verjetno je pomembnejše kot to, kaj si misli doktor, tisto, kaj misli tisti, ki piše, v tem primeru opica. Akt pisanja je nedvomno svetotvoren ali kot pravi Brodski – oblika upiranja stvarnosti, poskus ustvariti alternativo, ki naj ima, če je mogoče, lastnosti dosegljive in otipljive popolnosti. In ko skušaš ustvariti takšno popolnost, gledaš, kako so tvoje oči uprte na papir, kjer začne rasti in utripati nov kozmos. Distanco in samoironijo puščam pred vrati, ker verjamem v tisto, kar delam. Ker verjamem, da je pesem fizična, oprijemljiva, da je pisanje resno dejanje in ne blodnja pijanih fantastov. Ravno to, da verjamem, pa mislim, da mi omogoča, da sploh pišem.

Literatura: Nekje si zapisal, da v sodobni slovenski poeziji pogrešam humor. Kako je s humorjem v tvoji poeziji?

Zupan: Tudi v svoji poeziji včasih pogrešam humor. Včasih ga je sicer nekaj bilo, a je ostal na papirjih, ki so po vsej verjetnosti shranjeni v kleti hiše mojih staršev v Trbovljah. Mogoče preveč resno jemljem življenje in tudi pisanje ter je verjetno moja postavitev v poeziji takšna, da ne dovoli, da bi se moje pesmi razposajeno premetavale po zraku. Mogoče pa ves humor požgem kot človek, tako da ga za poezijo ne ostane nič.

Literatura: V tvoji poeziji je veliko senzibilnosti, občutka za mir, za

lepoto in nežnost. Kako se te lastnosti obnesejo v življenju?

Zupan: Nežnost in senzibilnost mi večkrat bolj kot človeku koristita kot pesniku. Kar je produktivno za pesnika, je lahko za človeka nevarno. In narobe. Ljudje imamo različne pragove občutljivosti, za kar koli, različne stopnje tolerance. Kar koga pokonča in prizadene, komu drugemu ne naredi skoraj nič. Imam neke rakave rane, posebno tiste, ki so povezane s čustvi, z ljubeznijo kot središčem sveta. Kot da se mi vse življenje dogaja skoz filter ljubezni, da o vsem odloča ona. In če tam nisem potrjen, tudi skoz življenje stopam s sklonjeno glavo. Kot sem napisal, "meri moj najvišji let in moj najnižji padeč".

Literatura: *Senzibilnost, občutek za lepoto itn., pa tudi čakanje na pesem, ki ga imenuješ ženski del (v eseju Zasedovanje pesmi) – vse te lastnosti ti razvijaš, kako pa to, da na Slovenskem ni veliko pesnic?*

Zupan: Ne vem, zakaj je tako. Pesnic je sicer dovolj. A zares dobra je edino Svetlana Makarovič. Tradicija, zgodovina, položaj žensk. Če pogledam drugam, to ni tako, recimo Amerika: Emily Dickinson, Mariane Moore, Elisabeth Bishop, potem Rusija: Ana Ahmatova, Marina Cvetajeva ali pa Nemka Nelli Sachs, Čilenka Gabriela Mistral, Poljakinja Wislava Szymborska. Mogoče za moj primer ve odgovor Christian Bobin, ko govori o mladi materi, ki ima opraviti z nevidnim, ki lahko vidi nevidno. To lahko vidijo tudi pesniki. Padejo iz svoje usode iz moškega principa v ženskega. Se zaobljubijo neskončni ljubezni. Pretreseni v radosti dosti bolj kot v trpljenju. Mogoče sem jaz ravno takšen kot Bobinova mlada mati.

Literatura: *V Avtobiografiji si zapisal, da je bilo "vse napisano do sedaj prezgodnje". Je to vrednostna sodba? Kako danes bereš poezijo iz Suter in Reke?*

Zupan: Počutim se tako kot oče, ki se odreka svojim otrokom. Alimentacijo pa mora še vedno plačevati in še vedno tudi zardeva. Otrok, ki sem jih pripravljen priznati, je zelo malo. Z vsakim letom njihovo število upade in z vsakim letom se, vsaj za zdaj, kakšen tudi doda. Bolj kot posamezne pesmi pa ostane splošen občutek, ki ga dajejo knjige in ki ga je z vsako naslednjo, ki pride, nemogoče ponoviti. *Sutre* se kažejo kot velika naivnost in nedolžnost, to pa je za umetnost velika kakovost. Velikih pesmi tam verjetno ni, za *Psalm* bi rekel, da je pogumna pesem. *Reka* je kozmičen pretok. *Jezik* je moja najljubša pesem iz te knjige. *Del-*

ta pa so kompaktni in gosti segmenti, iz nje bi na prvo mesto postavil *Molitev*. Retrospektivno branje mojega začetka pa se mi, ne vem, kako je to za druge, kaže kot neki občutek za jezik, ki se je pozneje še izboljšal in izostril.

Literatura: *Se ti zdi, da je tvoje ustvarjanje doseglo točko, od koder boš lahko še dolgo črpal, ali pa se že pripravljajo nove spremembe?*

Zupan: To je težko reči, kajti ko ustvarjanje vsaj v nekaterih segmentih doseže točko dolgotrajnega črpališča, se je treba umakniti in najti drug vir. Če tega ne storiš, se znajdeš v gospostvu obrazca in se začneš ponavljati. Ena mojih velikih želja je – zraven potilho upam, da sem tega sposoben in mi bo to dano – da bi napisal kaj takšnega, kar bi trajno žarelo. Da ne bi bil le blisk, kratka eksplozija na nebu, ki vrže svetlobo za nekaj sekund in potem za vedno ponikne v temo.

Literatura: *Med pesniki mlajše generacije, ki se šele uveljavljajo, je opazno hotenje, da bi pisali metafizično poezijo. Kaj misliš o tem?*

Zupan: Pisanje metafizične poezije v rosnih letih, to lahko zveni prisiljeno in umetno, seveda so tukaj tudi izjeme. Ampak bolj kot to, kakšna poezija naj bi bila, se mi zdi pomembno, da se je pojavila generacija, ki piše, in upam, tudi verjame v to, kar počne, za tem stoji. Če pogledam sebe, vedno sem se lahko "ponašal" z etiketo "outsiderja". V Trbovljah sem bil obravnavan kot vaški norček, ki piše poezijo. Obzidan z vseh strani, brez možnosti komunikacije, izoliran in prepuščen mrtvemu jeziku, ki sem ga oživiljal z branjem knjig. Tu se stvar ponavlja. Ne spadam v nobeno generacijo. Mogoče midva z Matevžem Kosom sestavlja samostojno generacijo, ki ima samo dva predstavnika in je umeščena nekam na sredino, med tisto, ki je začnjala v osemdesetih, in tisto, ki začnja zdaj. Nastopam z neke, včasih tudi meni, nerazumljive metafizične pozicije pesnika. Ki pa je odločilna v tem, da mi sploh omogoča pisati, brati, in da sem ves čas v stiku z literaturo. Po drugi strani pa sem ranljiv, kar se tiče socialnega položaja in varnosti. Generacija, ki je pisala v osemdesetih, je razen redkih izjem popolnoma utihnila. Spravila orožje v vitrine in zdaj gleda, kako se na njem nabira prah. Mogoče je dejanska moč, ki si jo je pridobila, zasenčila tisto moč in zagon, tisto navdušenje in nedolžnost, iz katerih se piše dobra literatura. Nikjer ni rečeno, da tudi jaz ne bom obležal v prazni strugi jezika in tam trzal kot smrtno ranjena žival. Iskreno bi si želel, da bi tisti, ki molčijo, zopet pisali. Želim pa si

tudi, da bi se začeli pogovarjati o književnosti. O tem, kako je komu kakšna knjiga spremenila življenje, kaj se zgodi, če se pred očmi zabliska pošast verza. V takšnih pogovorih se najbolj ujamem s Tomažem Šalamunom, ki ima velik dar za opazovanje in veliko lucidnost, a na žalost svojih opažanj ne ohranja v zapisanem jeziku, od mlajših pa z Alešem Štegro in ob redkih priložnostih s svojo generacijo, z Matevžem. Mogoče je za to kriva nekomunikativnost, mogoče sramežljivost, ali pa so vsi nehali brati. Taborimo vsak na svojem otoku in si včasih pošiljamo dimne signale. Upam, da je situacija v prihajajoči generaciji drugačna.

Literatura: Za zbirko *Reka se mi zdi značilno, da si sebe odkrival v drugih ljudeh: v pesnikih, v slikarjih in v ženski. Zanima me, ker o Reki nisva veliko govorila, kaj se dogaja s tvojo ljubezensko liriko?*

Zupan: Tea Štoka je v eseju k *Odpiranju delte* napisala, da so največji del moje poezije ljubezenske pesmi. Bo že držalo, saj je ljubezen tista, ki me lomi in dviguje. Vprašanje pa je, katera od teh ljubezenskih pesmi lahko brez sramu stopi med ljudi. No, mogoče je na neki način vsaka pesem ljubezenska pesem, akt pisanja pa drsenje dveh teles, podobno drsenju Larkinovih hudičevih ptic. Vendar pa moje najboljše pesmi niso ljubezenske, v smislu iskanja sebe v ženski, ampak v smislu ljubezni do čudeža, do milosti. Izjema bi bilo tu *Odpiranje delte*, kjer se mi zdi, da se približujem oceanski jasnosti. In pa še eno pesem iz zadnje objave v *Literaturi* bi omenil, to pa je *Igranje Boga*, kjer se natančno razkrije razlika med metafizičnimi prepadi in škodo, ki jo povzroči blodnja po njih, na eni strani in ljubeznijo na drugi strani. Govori o nadaljevanju sebe, ne samo z jezikom, ampak tudi s krvjo. Za pesem se mi zdi tudi kot kesanje, poskus odkupa za grehe, ki sem jih naredil, ko sem se ukvarjal z jezikom, in zanemarjal Natašo, ki me ima rada, in svet. Če nimaš urejenega življenja, hitro ugasneš, si izgubljen za dolgo in mirno plovbo. Gre pa za popolnoma meščanske vrednote in ideale življenja; stanovati v velikem, zračnem in svetlem prostoru, saj je le-ta temelj za razmišljanje in pisanje, v delu mesta, ki premore dušo in svoje metafizične prostore in razglede, imeti dovolj denarja, da ne boš v knjigarni z besom zapiral knjig, ki si jih želiš imeti, ampak si jih zaradi cene ne moreš privoščiti. Norosti, alkoholne eskapade in drogiranja, to so odvažanje energije in zdravja na smetišče. Zase mislim, da sem dobil jasno opozorilo, kje je meja in kaj je prepovedano.

Literatura: Prej si omenil, da najboljše tekste o literaturi pišejo pesniki sami. Si se zato odločil, da boš pisal eseje?

Zupan: K pisanju esejev me je prvi nagovarjal Aleš Debeljak, v času med *Sutrami* in *Reko*. Takrat sem sicer že imel za sabo nekajletno intenzivno druženje s poezijo, vendar mi osebnega časa še ni uspelo prehiteti. Nisem še znal temeljnih stvari: uvod, jedro, sklep. Potem sem z branjem drugih esejistov dobil podobo o eseju. Ta naj ne bi zapečatil poezije z devetimi pečati, je naredil še bolj "nerazumljive", kot dejansko je. Obstaja veliko učenih razprav o poeziji, verjetno dosti več kot poezije same. Kdo te razprave bere, ne vem. Včasih se čudim, ko naletim na kakšen tak tekst, po pravilu se jih izogibam, in sprašujem se, ali avtor sploh ve, kaj piše. Vsi veliki pesniki so pisali eseje in dal bi se sestaviti spisek, ki naj bi postal obvezno branje za vsakogar, ki se misli resno ukvarjati s poezijo. Omenil bi Eliota, Paza, Milosza, Benna, Brodskega, Poeja, Valéryja, Rilkejeva pisma mlademu pesniku. Njihovi eseji so temelj za razumevanje njih samih in tudi temelj za razumevanje druge poezije. Esej, ki ga piše pesnik, je samo stranski tok, vzporedna reka k temeljnemu jeziku, k poeziji. Zgradba eseja, struktura stavkov, je podobna tisti, ki jo pesnik uporablja v poeziji. Pazovi eseji so podobni njegovim poeziji po dikciji, po razpršenosti in po veliki hitrosti. Miloszevi eseji so bolj transparentni, tok je počasnejši. Njihova kakovost pa je tudi v tem, da z opisi konkretnih življenjskih situacij in pokrajine pustijo bralcu, da si oddahne, da se spočije in vzame zalet, da se bo zopet lahko soočil s Swedenborgom, z Blakeom, s kabalo, z mistiki. Tudi ambicija mojega esejističnega pisanja je, da ne ostane samo na ravni pisanja o poeziji, ampak zdrzne na raven pisanja o življenju. To se mi zdi bistveno. Esejistika, kot jo piše Matevž Kos, zelo dobro pokriva en del prostora, v drug del, ki ostane nedotaknjen, pa jaz poskušam umestiti svoje pisanje. Največji kompliment, ki sem ga dobil za esej, je, da so ljudje potem, ko so ga poslušali po radiu, šli v Equrno pogledat slike Metke Krašovec. In še zaradi nečesa je pomembno pisanje esejev, vse lucidnosti iz pogovorov so le zvočno razpuščanje glasov v zraku, ki izginejo isti hip, kot so izgovorjene, če pa ti kaj zapišeš, pa obstaja možnost, da to ostane in da bo komu, ki bo tvoj najključni bralec, odprlo kakšna vrata, mu pomagalo živeti.

Pogovarjala se je **Darja Pavlič**

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Josip Osti

Pisatelj kot voajer

Moj odgovor na naslovno vprašanje našega letošnjega razgovora: *Ali pisatelj potrebuje svet, ki njega ne potrebuje?*, katerega oblikovanju sem tudi sam kumoval, je enostaven in kratek: Potrebuje! Svet, še posebno sedanja, tak, kot je, brez dvoma pisatelja ne potrebuje. Toda pisatelj svet, kakršen koli že je, pa tudi slabši od današnjega, prepolnega nasilja, zla in smrti, potrebuje. Kajti svet lahko obstane brez pisatelja, pisatelj pa brez njega ne more. Svet brez pisatelja ostane svet, toda pisatelj brez sveta niti ne postane niti ne ostane pisatelj.

Pisatelja vidim predvsem kot voajerja. Kot tistega, ki z neukrotljivo radovednostjo opazuje vse okoli sebe. In sebe, seveda. Kot opazovalca in samoopazovalca, čigar voajerska strast presega vsak gnus, pa tudi strah.

Vse svoje dosedanje polstoletno življenje dojemam predvsem kot voajerstvo. Kot nenehno opazovanje in samoopazovanje, pa tudi kot opazovanje tega svojega opazovanja in samoopazovanja. Kajti pisatelj ima oko, s katerim gleda in vidi zunanji svet. Oko, s katerim gleda svet v sebi. In tretje oko, oko svojega alter ega, ki gleda in vidi, kako in kaj gleda in vidi s tema očesoma. Zdi se mi, da to tretje oko tudi razlikuje ustvarjalca od neustvarjalca, saj njegovemu gledanju in videnju daje tridimenzionalnost. Oko, ki je, če ne enako, podobno vsevidečemu Božjemu očesu. Očesu stvarnika. In to ne samo metaforično. Poleg tega se ne sme pozabiti, da je tudi Bog književna, tako pa, torej, pisateljeva metafora.

Odkar sem, kot se reče, spregledal, sem uročen od čuda gledanja in

čuda videnega. Uročen od slik vsakdanjika, slik iz sanj ... Mislim v slikah. Moji spomini so nepregledna galerija slik. Spominjam se marsičesa iz najzgodnejšega otroštva. In ne samo enkrat sem z zapomnjenjem videnega in njegovim detajlnim opisom osupil svoje najbližnje. Pogosto niso mogli verjeti, kaj vse se ni skrilo mojemu očesu in kaj vse je shranjeno v mojem spominu. Toda šlo je samo za to, da sem veliko tega gledal dobesedno voajersko, skrivaj, sladostrastno. To se tudi vrezuje najgloblje v spomin. In tako sem gledal, ne samo skozi ključavnico, v sosednjo sobo, kaj delata oče in mati, kadar ostaneta sama. Niti ne samo skozi gosto rešetko trepalnic komaj odškrtanih očesnih vek, pretvarjajoč se, da spim, ko se je moja tetka, jedra lepotica, zvečer, preden je legla, slačila in zjutraj, potem ko je vstala, oblačila. Kot tudi ne samo opazujoč svoje golo telo, pred babičino tridelno psiho, začuden, široko odprtih oči, kakor sem gledal zaslepljujoče delčke golote, pa tudi prvo popolnoma razgaljeno žensko telo pred sabo. In vsa prihodnja.

Razgaljena ženska in moška telesa. Na plaži. Pod dežjem prh, v kopalšču, po atletskem treningu. V postelji ... Tako sem gledal in ljudi in živali in predmete ... Vse, kar se je našlo v vidnem polju vseh treh mojih oči. Marsikaj se je tudi skrivalo mojemu pogledu. Ne samo tisto, kar je ostajalo v mrtvem vogalu mojega kota gledanja. Ampak celo tudi tisto gledano. Tudi dolgo in pozorno. Tako kot mi ni uspevalo videti, kako pred mojimi očmi kalček požene iz fižolovega zrna, potopljenega v vodo, in se razraste v, najprej, belo, nato zeleno stebelce. Čeprav sem dolgo in ne da bi trenil, gledal, kako fižolovo zrno v vodi dobiva rožnato barvo in se grbanči, podobno kot blazinice prstov, namočene v vodi. Kajti kalček je poganjal in stebelce občutno rastlo prav takrat, kadar sem preutrujen od dolgega, nepremičnega gledanja klonil, čeprav za trenutek, in utonil v sen. Toda moje življenje je, to lahko mirno rečem, tudi bilo, zvečine, samó gledanje. Tako kot je moj svet samó videno. Tako pa tudi svet moje literature, ki je palimpsest ali freska, napravljena iz slojev slik, videnih z vsemi tremi mojimi očmi. Iz slik, ki poganjajo ena iz druge ali se kažejo ena spod druge.

Posebno me je privlačilo, značilno za voajerstvo, tisto, kar je bilo prepovedano in skrito. Tako sem z vsakovrstnim opazovanjem, kot temeljnim načinom spoznanja in samospoznanja, kršil prepovedi in si pri-

zadeval videti tisto, kar se je mojemu pogledu skrivalo. Doseči nevidno stran pojavnosti. Posledica tega so bila čudežna odkritja, pa tudi številna razočaranja. Spominjam se, kako sem prevrtal, z nohti, gugalnega konjčka in ugotovil, da je zlepljen s klejem iz starih časopisov, natisnjenih v gotici. In tudi kako sem razdril šiv na pajacu iz krp in kako je potem iz dneva v dan postajal vse tanjši, ker je iz njega nenehno teklo žaganje, s katerim je bil napolnjen. Tega pajaca mi je napravila mati in mi ga poslala iz bolnice, kjer je, dolgo, bila, kot so mi govorili babica in drugi v hiši. In jaz sem jim verjel. Vse dokler nisem videl potrdila svojega suma, da ni bila v bolnici, ampak v zaporu. Na že orumeneli dopisnici, z ožigosano znamko, na kateri je bila podoba Tita, naslovljeni na mojega očeta, ki sem jo našel v beli platneni torbi, na dnu omare, kjer je mati hranila del odsekane popkovnice, pramen mojih nekoč dolgih plavih las in podobno, je pisalo, z njenim prepoznavnim rokopisom: *spomni se matere svojega otroka*. Napisana je bila v preiskovalnem zaporu. V njem je mati odležala leto dni – kot je bilo zapisano v obtožnici, ki se je, kot tudi vsi dokumenti iz tega časa, začinjala z besedami: V imenu naroda ... in končevala z velikimi črkami napisanim ali s podčrtanim stavkom: *Smrt fašizmu – svoboda narodu!* ter sem jo, čeprav dolgo skrito, videl s svojimi očmi – na podlagi suma, da je pripravljala atentat na predsednika države – Josipa Broza Tita. Obtožba, o kateri ni moglo biti dvoma. In na podlagi katere so bili, takrat, v zapor odpeljani mnogi in v njem ostali še precej dlje od moje matere. Ni jih bilo majhno število, saj jih je pokazal nekdo, ki jih je dolgo in pozorno opazoval. Opazovanje pisateljev pa se razlikuje od opazovanja policajev ali tistega, ki dela za policijo. Tako kot se pisateljevi dosjeji videnega razlikujejo od policijskih dosjejev, pa tudi o njem samem. Ne samo zato, ker so eni ostajali tajni, drugi pa postajali javni.

Ko sem že omenil mater, naj povem, da živi v Sarajevu in deli nesrečo tistih, ki so še vedno v tem tri leta in pol obleganem in opustošenem mestu, izpostavljeni žeji, lakoti, mrazu, strahu in smrti, ki jih lahko doleti vsak trenutek, z ostrostrelčevo kroglo ali drobcem granate. In da jaz, glede na okoliščine, da me je vojna v Bosni zalotila v Sloveniji, sočustvujem z njenim trpljenjem in trpljenjem drugih nedolžnih ljudi v Sarajevu in Bosni, vendar njihovih muk ne prenašam neposredno,

ampak jih opazujem. Nadaljuje se, torej, moje opazovanje. Moje voajerstvo. Kukanje v mračne koticke sveta in življenja. Kukanje pod krilo zavesti in podzavesti.

In kot vsak pisatelj bi hotel izreči tisto, kar sem gledal in videl. Jezikovno artikulirati slike svojih zapomnitev, sanj, prividov ... Slike svoje domišljije. In to tako sugestivno in prepričljivo, kakor so se mi zdele tudi najneverjetnejše babičine zgodbe. Ki jih je, po navadi, končevala z besedami: Tudi jaz sem bila tam. In pila vino. In še vedno imam moker jezik. In kazala mi je jezik in ta je bil, lahko prisežem, v resnici moker. Tako da nisem niti mogel, da ne bi verjel vanje.

Pisatelj, kot tudi vsak človek, se lahko sprijazni s svetom. Ali se mu upre. Ne more pa se ga odreči. Razen če si vzame življenje. Toda tako preneha biti pisatelj. Opazovalec in pripovednik. Tudi sam sem, nešteto krat, pomislil na samomor. Od tega me je odvrčala nerešljiva dilema, kako naj ga izvršim, toda najpogosteje me je odvrnilo prav voajersko nagnjenje k opazovanju in samoopazovanju. Kajti če bi bil lahko prepričan, da bom gledal svoj samomor in da se bom lahko videl mrtev, o tem bi, pozneje, pisal, bi ga verjetno že zdavnaj, in morda večkrat, izvršil. Toda dokler se to ne zgodi, če se sploh zgodi, mi ostane to, da še naprej opazujem svet in se samoopazujem ter, s tretjim očesom, gledam in vidim to svoje opazovanje in samoopazovanje, tako tudi ta trenutek, medtem ko vam govorim, da svet, ki me ne potrebuje, potrebujem.

Prevedla Tinka Kos

Milan Dekleva*Slepi videc, videc slepote*

"Mogoče je svetovna zgodovina zgodovina nekaj metafor," piše Jorge Luis Borges na začetku svojega eseja *Pascalova sfera*. Misel je fantastična v dveh pomenih besede, kot pesniška domislica in kot ocena bivanjske realnosti.

Poetičnost Borgesove izjave je v tem, da sta obilje sveta in viharost dogajanja le privid. Sladko slepilo, recimo. Navzoči smo pri igri; a za zaslonom so skriti animatorji, ki igro vodijo in usmerjajo. Animatorjev, pa najsi bo dogajanje še tako razkošno in presenetljivo, je le nekaj. Brezštevilnost odrskih situacij je posledica večšine, mojstrstva; v resnici gre za peščico glumaških možnosti. Svet je bleščeč v variantah, v variacijah, a preprost in skromen v temah in motivih.

Na ravni eksistence Borgesova misel ni preveč sladka, kvečjemu malce strašljiva. Strašljiva zato, ker domneva, da se "zgodovina ponavlja," kot radi pravimo, čeprav te izjave po navadi ne premislimo v njeni globini. Ponavljajoča se zgodovina namreč pomeni krožnost časa, Nietzschejevo "večno vračanje istega." Kot vemo, je pisatelj *Izmišljij* dopuščal možnost, da se v vrtincu časovnih zank resničnost podvoji. Podvoji, potroji ... multiplicira v nov neskončni niz. Podvojena resničnost ne izključuje naše lastne, osebne podvojitve. Borges žrtvuje misel o napredujočem človeku v zameno za - z verjetnostnim računom podprto - zrcalno podobo sveta, ki generira "kopije." Na začetku stoletja, na začetku moderne dobe, je Miguel de Unamuno, da bi povrnil zaupanje v razmajano transcenco, zastavil duševni mir verujočega za tragično

občutje življenja. Jorge Luis Borges, ob novem obratu stoletja, hazardira z abstrakcijami infinitezimalnih količin: kopija je mogoča le kot popoln prepis, prepis, ki ga ni mogoče ločiti od izvirnika. Neimenovani gavč (v pesmi *Zasnitek*) umira na jugu province Buenos Aires natanko tako kot Cezar v Rimu, kajti po devetnajstih stoletjih "se je ponovil neki prizor." Kjer se nekaj ponovi, kajpak ni mogoče govoriti o "prej" in "po," "tamkaj" in "tukaj," govorimo lahko le o hkratnosti vsega. Jasno je, da v tem primeru "kopija" ne more vedeti za "izvirnik," jasno je, da nosi večno vračanje istega v sebi popolno amnezijo: svet brez časa je svet brez spomina. In svet brez poezije, saj je poezija, kot so vedeli Grki in kot za njimi ponavlja Boris A. Novak, "hči spomina." Usodo, ki nas zasipa "z različicami in somernostmi," slišimo najprej kot brbljanje, pozneje kot monotonijo repetacij, nazadnje kot tišino. Buda, ki je Budni, govori o ponavljanjih s smehljajem stisnjenih ustnic.

Pascalova sfera se konča osupljivo, tako, kot se je začela: "Mogoče je svetovna zgodovina zgodovina različnih intonacij nekaterih metafor." Ne smemo spregledati, da sklepna formulacija eseja ni popolna kopija začetne. Intonacija nekaterih metafor, to pomeni izvedba, konkretizacija, tolmačenje izbranih prisposodob. Kot kaže, je Borges izhodišče razmišljanja še zaostril: če nam je dana le možnost intonacij, smo komaj ubožni interpreti in razlagalci "nekaj metafor." Je to mogoče? Če je mogoče; iz kakšnega čutenja in samorazumevanja človeka se takšna svetovna zgodovina sploh lahko pokaže?

Naj intoniram metaforo, ki na pitijski način razpira skrivnostnost vprašanja. Na začetku – in na koncu – poezije stojita slepa pevca: Homer in Borges. Kaj nam prišepetava ta srhljiva prisposodba? Prišepetava nam, da se poezija začne in neha s slepoto.

Kar se tiče Homerja: slepota grštva se rodi v trenutku, ko človek stopi iz neskritega skladja resnice in se zagleda kot junak. Prej je preprosto bil, bil je otrok biti. Zdaj pa je manj od bogov in več od stvari in narave: bitje, poklicano, da bi se dokazalo. Biti junak, to pomeni biti projekt, večni iskalec zgubljenega doma. Hektor in Odisej sta junaka istega brezpotja. Pesništvo vstopi v svet z njegovim zastrjem, v skladnosti človeka in stvari se nima kam prisesati. Lepota pesmi je znak ranjenosti človeka, njegove nezadoščenosti in nezadostnosti. V tem smislu je Homer slepi vi-

dec. Njegova slepota se navzven kaže kot rana, nezadostnost, pohabljenost, navznoter pa omogoča uvid, razgaljenje, razodetje neskladja med človekom in stvarmi. Pesem je človeku darovana kot zdravilo za njegovo zaslepljenost.

Kaj pa Jorge Luis Borges? Je res pesnik na koncu poezije?. Kaj besedna zveza na koncu poezije sploh pomeni?

Biti na koncu pesnjenja ne pomeni, da je pesnjenje ugasnilo. Biti na koncu pesnjenja pomeni: prispeti na konec. Prispeti – v smislu potovanja. Nobeno potovanje pod soncem in zvezdami s tem, da se konča, ne odpravi poti: pot še vedno je, le da je ostala za potohodcem. Na koncu pesnjenja, to vemo iz svoje lastne izkušnje, nastaja metež pesmi. Metež pesmi na trenutke doživljamo kot pravo ujmo, posebno zato, ker so verzi, rime in kitice, z elektronskimi pripomočki, shranjene v nehigieničnih količinah. In vendar vztrajam: smo na koncu poezije in slepi mojster Hvalnice sence je na konec prispel med prvimi.

Na koncu smo, ker iz poezije ne dihajo več ne junaki ne ljudje. Usodno za prispetje na konec ni to, da so izdihnil heroji, ampak to, da so heroji lahko umrli le **skupaj** z ljudmi. Z izbrisom človeka je zbrisana tudi njegova slepota, rana, pohaba. Spet je treba reči: konec človeka ne pomeni, da so bitja, ki vzpostavljajo komunikacijo z drugimi galaksijami, zbrisana z zemeljskega površja. Konec človeka ni točka, ampak spoznanje, da nismo prispeli nikamor oziroma da smo prispeli na začetek, da smo tam zmeraj bili.

To je morda najbolj človeško izmed vseh spoznanj. S tem spoznanjem smo se ljudje vrnili ali pa zvrnili, kakor vam je ljubše, med stvari. Zdaj smo stvar med stvarmi, prahec med prahci, slani kristal med slanimi kristali. Še vedno so med nami jezikave zverine, ki v sebi nosijo gospodovalnost in so subjekt, neutemeljeni temelj sveta, njegova sveta podstat. Še vedno so, sejejo prepir, tehtajo življenja in neodgovorno blebetajo o svobodi. Ampak to so zablodeli potohodci, ki jih potovanje ni ničesar naučilo in ki o poti ne vedo nič. Drugi spet, med njimi Borges, čutijo **stvarno**, mrzli sferični drget razmikajočih se svetovij, ki drviyo skoz praznino le zato, ker jih merimo v času, v zaporedju trenutkov, ne pa v hkratnosti vsega, v brezmejni hkratnosti. Čutiti piš te praznine, pravzaprav njeno brezvetrje, to je strašni pogum, ki ga niso poznali ne

človek, ne poslednji malikovalec, ne nadčlovek.

Kaj se razpira kot izziv konca? Lahko govoreče stvari kar koli pričakajo v bedenju, v izgubljenosti, v bedenju nad izgubljenostjo? Je zdaj proscenij izpraznjen za nastop kakega novega Boga? Ali pa je Bog prav to bedenje nad izgubljenostjo in Nič drugega?

Borges, večni potohodec nepremičnosti, je obseden z **istimi** strahovi, **istimi** dvomi in **istim** upanjem kot zapisovalec Misli: "Pascal je sovražil veseljstvo in bi hotel častiti Boga, ampak Bog je bil zanj manj resničen kot osovraženo veseljstvo," poudarja v omenjenem eseju.

In res, Pascal raje oslepi, kot da bi pristal na življenje brez strahu in groze, kot da bi privolil v brezbriznost: "Če Bog biva, je neskončno nezaobjemljiv, saj ni v nobenem razmerju do nas, ker nima ne delov ne meja. Zato nismo zmožni spoznati ne, kaj je, ne, ali sploh je. Če je pa tako, kdo se bo upal spoprijeti s tem vprašanjem in ga razrešiti? Mi že ne, saj nismo v nikakršnem razmerju do njega!" Raje Bog, ki je, ne glede na Pascalovo polemiko z geometričnim duhom, čista matematična abstrakcija, kot življenje, ki bi se odpovedalo trepetanju duše: "Neskončno gibanje, točka, ki vse napolnjuje, gibanje v mirovanju: neskončno brez količine, nedeljivo in neskončno," intonira v razdelku *O nujnosti stave*.

Tudi Borges je slep, prostovoljno: "Vnaprej sklepam tole: življenje je prerevno, da ne bi bilo tudi nesmrtno," izjavi v *Novem spodbijanju časa*. Kot sem dejal na začetku: obilje sveta in metež dogajanja sta za Borgesa skomini, a nimata bistvene vrednosti. Redukcija k slepoti je opravljena metodično in brez oklevanja: boljje osiromašen, okleščen svet kot bedasta samozadoščenost in samozadovoljnost: "Svet je, žal, realen; jaz sem, žal, Borges."

Borges je slep na zunaj, a brez rane, in slep navznoter! Čemu? Ker je le slepota pravo razmerje govoreče stvari do sveta, ker le takšno razmerje ne poškoduje Drugega.

Homer je slepi videc, Borges je videc slepote.

Ivo Antič

Ris, izbris in bes

(esej o poeziji Francija Zagoričnika*)

Franci Zagoričnik je ena osrednjih osebnosti sodobnega slovenskega pesništva. Če je dal "prvi val" slovenskega pesniškega modernizma dve "legendarni imeni" - Zajca in Strnišo, je mogoče reči, da sta drugi - neoavantgardistični - val zlasti Šalamun in Zagoričnik ("predstavništvo" slovenske poezije po 1945 je seveda moč razširiti, in sicer po kvartetih glede na *Pesmi štirih*, ki so jih leta 1953 izdali Kovič, Menart, Pavček, Zlobec; pred njimi bi bili Bor, Škerlova, Minatti, Krakar, modernistična vala s konca petdesetih in začetka šestdesetih let pa bi zastopali Zajc, Strniša, Taufer, Vegrijeva in Zagoričnik, Šalamun, Grafenauer, Snoj, nato so se med "postmodernisti", rojenimi po vojni, po vsem sodeč, najbolj uveljavili Svetina, Jesih, B. A. Novak, Debeljak). Oba - Šalamun in Zagoričnik - izhajata predvsem iz neoavantgardistično radikaliziranih modernističnih izhodišč, vendar se pozneje razvijeta vsak po svoje: Šalamun v tako rekoč eksplozivno "osvajanje" sveta in Amerike, Zagoričnik pa v sferi intenzivnega koncentričnega vrtanja k temeljnim pro-

* Eseg je nastal kot spremna beseda h *Gostu v Risu*, izboru iz poezije F. Zagoričnika; izbor in spremna beseda sta bila pripravljena za izid ob Zagoričnikovi šestdesetletnici (1993). Izšlo je več tovrstnih (jubilejnih) izborov drugih pesnikov, izid GVR pa je bil sistematično onemogočan. "Korist" takega početja se je razkrila ob izidu Zagoričnikove zbirke *Slovenski gambit* (Obzorja, 1994), ene najpomembnejših slovenskih knjig desetletja, izbor pa za temeljitejšega bralca predstavlja pravzaprav nujen sestop vanjo. (Opomba avtorja)

blemom človekove eksistencialne "ujetosti" v polje kontekstualnega "kronotopa". Pri tem Zagoričnik na Mallarméjevi sledi razširi verbalno pesnjenje s prehajanjem na nebesedna, "likovna" področja t. i. vizualno-konkretistične poezije in ustvari v svetovnem smislu antologijske dosežke, odmevne tudi zunaj Slovenije. V Zagoričnikovi praksi vizualno-konkretistični projekti zvečine nastopajo z vso invencijo in prepričljivostjo avtentičnih, čeprav seveda specifičnih umetniških kreacij, tako da je mogoče govoriti o enakovrednem "vzporednem" dopolnjevanju ali radikaliziranju in ne le o nekakšnem postranskem eksperimentiranju glede na besedni pesniški tok. Po treh desetletjih intenzivne navzočnosti v prostoru slovenske literature (s prevodi in z drugojezičnim ustvarjanjem, pa tudi v drugih literaturah, zlasti v hrvaški in srbski) se tako kaže naravnost nujna potreba po novem, v "postmodernističnem" obzorju reflektiranem pregledu tega v vsakem pogledu izjemnega pesniškega opusa, ki izvorno sega tudi h koreninam Prešernove in Kosovelove bivanjske in pesniške usode.

Izbor je razdeljen na pet ciklov. Začetni ima naslov po Zagoričnikovem prvencu *Agamemnon* (1965); ta zbirka je izhodišče celotnega Zagoričnikovega opusa, anticipira namreč vse poglavitne značilnosti tako besedno-verzne kot tudi "topografske" ali konkretistično figurativne plati njegove ekspresije. Daljnosežno pomenljiva pesem *Po smrti*, ki v zbirki *Agamemnon* stoji takoj za prvo pesmijo, se navezuje na moto, vzet iz Sovretove *Starogrške lirike* (verzi o Agamemnovem grobu, tako je poudarjen položaj *po smrti* "glavnega junaka"). Celoten *Agamemnon* je namreč v znamenju "odsotne navzočnosti" naslovnega "subjekta", ki torej življenje opazuje tako rekoč "od onstran" (ali kot bi rekel Kosovel: "Veseli, / dinamični, / relativni / gledamo / življenje / iz daljav Smrti."). Mogoče bi bilo torej reči, da je pesnikov vstop v življenje nekakšna "smrt", iz katere sledi depoetizacijska refleksija tako življenja (sveta) kot tudi poezije, pri tem pa se radikalnost tega temeljnega spoznanja v poznejšem avtorjevem ustvarjanju po svoje "modificira", se pravi, da se nekoliko približa "posmrtnemu" veselju, dinamizmu in relativizmu kosovelovske "odsotne navzočnosti". Če pesem *Po smrti* kaže predvsem neko depresivno podobo sveta "po Hirošimi" in nemočno ujetost posameznika v njem, potem *Zid metafore* nakazuje zlasti tehnopoetsko problematiko modernistične razgraditve tradicionalno uveljavljenih metaforičnih mehanizmov. Kritična refleksija sveta na eni in poezije na drugi strani – vmes

pa reflektor smrti, to bi bila s poenostavljeno nazornostjo določena globalna problemska situacija ne le začetkov Zagoričnikovega pesnjenja, marveč njegovega celotnega opusa, ki tako kljub navidezni "neurejenosti" ali "protislovnosti" izpričuje notranjo doslednost in sklenjenost (pesem *Po smrti* je namreč nastala že leta 1957, izšla pa je v reviji *Perspektive* pet let pozneje. Ta revija je navzoča v kontekstu tele pesmi iz izbora: *1 Aga 9 mem 6 non 4*. Med zloge Agamemnovega imena je vstavljena za Zagoričnika očitno usodna in simbolično pomenljiva letnica konca izhajanja "legendarnih" *Perspektiv* (konec perspektiv?). Ta revija je bila ustanovljena z blagoslovom (in menda tudi z iniciativo) takratne slovenske "neostalinistične" oblasti, in sicer z namenom, da bi pomenila nekakšno intelektualistično "dvorno opozicijo" kot bolj ali manj kozmetični okrask in funkcionalni "erzac". Ko se je sčasoma vse bolj kazalo, da ta lekarniško dozirani "demokratski projekt" uhaja iz predvidenih tirnic, je seveda sledilo "zatolčenje". Zagoričnikova pesem je, po vsem sodeč, svojevrstna ekspresija prizadetega sodelavca uničene revije, ki je bila v takratnem prostoru in času edina možnost za solidnejšo publikacijo kritičnega literarnega "radikalizma". Ta ekspresija je metaforizirana s tedaj markantno navzočim starogrškim "prikrivom" (prim. Smole: *Antigona*, 1961, Strniša: *Odisej*, 1963), ki pri Zagoričniku deluje z razkrinkujočim sarkazmom tako do družbenega konteksta (vsakdanost kot "poraz" mitiziranih zmagovalcev) kakor tudi do kabinetno idealiziranih stereotipov o čudoviti antiki.

Variacije na Hölderlinovo temo iz središčnega cikla v *Agamemnonu* so najboljšejejša celovita pesnitev prve zbirke in ena najdaljših v avtorjevem opusu nasploh. Tu "eliotovsko" redundantno opevanje puščave sveta kroži okrog poglobitve teme, ta je (priateljeva) smrt, pri tem je izhodišče v spoznanju o nedoumljivosti resnice in njenem izmikanju besedam, ki v svoji nemoči komaj še ohranjajo kakršen koli pomen (Eliot, v dobi nastajanja *Agamemnona* izjemno aktualen za slovenski pesniški modernizem, v *Ljubezenskem spevu J. A. Prufrocka* pravi: "Nemogoče je povedati natančno svojo misel!"; cit. po prevodu V. Tauferja). *Variacije* s svojo nedvomno pretresljivo, čeprav povsem nesentimentalno ekspresijo vsekakor sodijo med izrazite stvaritve slovenske poezije. V osrednjem ciklu *Agamemnona* je poleg *Variacij* tudi trodelna pesnitev *Dajla*; ime letoviškega kraja v Istri deluje z večstransko asociativnostjo,

utemeljeno na izhodiščih bivanjskega pesnjenja, ki izklicuje nedosegljivo bitno (v slovenščini je filozofski termin *bit* ženskega spola, zato mu po svoje ustrezajo "ženske metonimije"; drugače je že v hrvaščini, kjer je *bitak* moškega spola, in v srbohrvaščini, kjer je *biće* srednjega spola kot nemško *das Sein*). Vprašanje o biti se torej pri Zagoričniku tesno navezuje na vprašanje o smrti. Tej so posvečene *Variacije*. Ti dve vozlišči, ki sta v luči radikaliziranega "niča", kot se izkaže pozneje, pravzaprav eno samo jedro, izzivata zmeraj nove pesmotvorno vrtajoče zagone v meditativne plasti resničnosti; to nakazuje naslednji cikel z naslovom *Sveder*. Tu je že navzoča dialektična distanca v smislu relativizacije "brez luči in teme / kajti dno je spet svetloba". Logično je torej, da se "vedrina" nakazuje že v naslovu naslednje cikla (*Vedra katedrala*). Prva pesem zbirke *Agamemnon* ima naslov *Golobi* in ti se pojavijo tudi v tej zadnji, pri tem je naslovna ciklusna "zvedritev" seveda zunaj tradicionalno kvazihumanističnih iluzij. Gre namreč zgolj za "kruto", z nekoliko groteskno ironijo podprto soočenje s katastrofično usodo sveta kot njegovo temeljno bivanjsko resnico, to pa je kljub vsemu "optimistično" poantirano: "ni smrti / ampak je luč". V tem sklepu je mogoče videti navezavo na omenjeno Kosovelovo vedrino smrti, ki pravzaprav niti ni posebno daleč od Prešernovega nagovora "prijazne smrti" (*Soneti nesreče*), kakor se tudi Zagoričnikovo zaklinjanje nedosegljive biti kot "Dajle" ponuja v smislu določene eksistencialistične modernizacije Prešernovega neuspešnega "zgodnjega obleganja" (*Zgodnje obleganje* je sicer naslov ene izmed zgodnejših Zagoričnikovih pesnitev) Julije, ki bi bila v tem primeru tudi zgolj slikovita, s kronotopičnim kontekstom pogojena "metonimija" biti.

Iz povedanega je najbrž dovolj razvidno, da je bil *Agamemnon* izrazita in pretehtano komponirana zbirka ter kot tak vsekakor izjemna zastavitev avtorjeve ustvarjalne identitete. Razumljivo je torej, da se je pričujoči zapis obširneje ukvarjal s tem ciklom in se ustavil ob vsaki pesmi v njem. Tako podrobna obravnava preostalih ciklov iz izbora seveda ni potrebna; nakazati je treba le pglavitne ureditvene smernice in vodilne dosežke med njimi. *Lavina*, drugi cikel v izboru, je naslovljena po eni od Zagoričnikovih zgodnejših pesnitev. Ta cikel, na začetku in koncu zakoličen z vdorom slutenjske destruktivnosti v presečišče vzhoda in zahoda (*Balada smrti*, posebna publikacija, 1969), zvečine sicer vse-

buje za Zagoričnikovo zgodnejše ustvarjanje značilne daljše, tako rekoč "lavinske" speve, ki so pravzaprav edini v slovenski literaturi dosledneje uveljavljali eliotovsko (po Whitmanu povzeto) široko ameriško prostoverzno upesnjevanje bitnosti in bivajočega v kontekstu sodobnega opustošenega sveta s kaotičnimi referencami. Cikel ne skuša obnavljati gostega zaporedja tistih Zagoričnikovih zbirk, ki so zelo kmalu sledile *Agamemnonu*, saj te bibliografske točke zaradi različnih zapletov z založbami ne kažejo čisto natančno razvoja avtorjeve ustvarjalnosti. Kompozicija cikla se s primeri avtorjeve bivanjske avtoanalize postopno približuje osrednjemu, najbolj bivanjskemu in najbolj "gostemu" tekstu z naslovom *Gost v gozdu*, nato se od njega oddaljuje spet s krajšimi in kitično natančneje oblikovanimi enotami. Šlo bi torej za meditacijsko pot v gozd kot ekvivalent za pot v Dajlo; ta meditacija je nekakšna hoja "v začaranem krogu" (*V risu*), vstop "v ris" skoz "obstoječo vrzel" (prim. *Obstoječa vrzel*) v prividnem zidu resničnosti, ki se prav v smislu te vrzeli razkriva kot temeljna bivanjska razdvojenost ("nisi ali si / nisi in si", *V risu*). V četrtem verzu *Gosta v gozdu* je omenjeno "ne-bo neba", to seveda evocira Prešernovo kratko pesem, znano pod naslovom *Prešernova vera*, v kateri Zagoričnikov "someščan" (v Kranju) nakazuje svojo heraklitsko dialektiko in z "igrivimi" glasovnimi premenami (beg-Bog) nekako "anticipira" moderne konkretistične analize besednega gradiva. Dvournost resničnosti v smislu Heraklitove dialektike in konkretistična razpoložljivost besedišča sta med temeljnimi določnicami Zagoričnikovega pesništva. *Gostu v gozdu* sledi *Jamsko slikarstvo*, ki že z naslovom še zmeraj določa ujetost umetnosti v spiralnem risu radikalne refleksije ("vrti se v krogu / krog se vrti v krogu"), kjer se "vse" kaže kot "nič" ("to vse-nič"). Za tem "dramatičnim vrhom" pride pesnitev *Izid*, ki nakazuje neko možnost izhoda in vrnitve k bolj vsakdanjim vidikom eksistence. Bogatejši za globoko osebno izkušnjo skrajne meditacije v magičnem risu se pesnik razgleduje po svetu kot nekakšnem živalskem vrtu, pri tem na primer pesem *Zoološka ura* pomeni eno najizvirnejših, drzno kritičnih vizij v slovenski literaturi. Prvi verz "tisoč cvetov je rekel grobar" namreč opozarja, da ne gre za običajen živalski vrt, temveč za tisto, kar se izkaže v preostalih stihih: za fantastično groteskno ogledovanje med živimi in mrtvimi skoz neujemljivo mrežo razmejitev: pri tem nikomur ni jasno, kdo je zares "v kletki" in kdo zares "svoboden".

V *Rušenju mesta* je resničnost že prhka do čiste iluzornosti ("mesto je poletelo v nebo"), na koncu se pojavi celo dvom o vrednosti tako destruktivno radikalne refleksije ("rušenje je bilo temeljito / dasi ni bilo vredno"). V naslednji pesmi od sveta, ki se je "razletel" zaradi neusmiljene bivanjske refleksije, ostaja le nekakšna karnevalska "kulturna dediščina" (pesmi na ploščah, striptiz, cirkus, plehmuzika, govorance ...) kot jalovo mitizirani *Fondi Oryja Pála*, padlega madžarskega vojaka, od katerega prav tako ni ostalo nič drugega kot nekoliko "eksotično" ime v množici drugih imen (izjemnost v skupni usodi: vsako ime pomeni nekoga, ki "je pal") na nekem spomeniku. V to ime se je zapičilo pesnikovo oko (morda tudi zaradi "analogije" z imenom Orest, kot se imenuje eden izmed Zagoričnikovih sinov), nato je sledila posmrtna "reanimacija" njegovega nosilca tudi z enako naslovljeno knjigo pesmi in serijo izdajateljskih projektov v zadnjem času. "Nadaljevanje" *Fondov je Sijajna oprema*, ki tako rekoč z drugimi besedami razkriva isto: zaloge kaotične svetovne navlake ("sijajna navlaka te in druge"), sredi katere se celó pesnjenje kaže kot pravzaprav zločinsko "etično čiščenje" ali duhovno nasilje nad življenjem ("pesem je purgatorij / pesem je duhovno nasilje in zločinstvo"). Sledi *Danoč* kot značilna ekspresija absolutnega relativizma s paradoksalno izostrenimi posledicami ("v koncentracijskem taborišču / svobode / svojega telesa"), nato se svojevrstni analizi pesništva posvečajo "orientalsko pomirljiva" *Ahimsagita* (sanskrt. nenasilna pesem; ta se, kot pravi pesnik, zarašča v beli puščavi), *Umetnost pesnjenja* (to besedo avtor dosledno piše le z enim -j- in pri tem izpostavlja resno-neresno igro upesnjevanja sveta in smrti, tako integralistično zajema vse), *Niansa beline* (pesem kot "niansa" na belini papirja) in *Rondo o ptici* (pesništvo in smrt simbolizirajoča ptica, ki tudi prihaja v belem). Cikel končujejo apokaliptično uglašene vizije, med katerimi so nekatere kar preroško aktualne (*Seansa*: begunci z juga na sever, pri tem gre morda tudi za osebne reminiscence, saj se je avtor v otroštvu pred drugo svetovno vojno preselil iz Hrvaške v Slovenijo), s poanto v definiciji eksistence kot mrtvaškega plesa. Tako drugi cikel *Gosta v risu* predstavlja Zagoričnikovo poezijo iz zbirk: *V risu* (1967), *Baklada smrti* (1969), *Obsedno stanje* (1969), *Fondi Oryja Pála* (1970), *Leto in dan* (1972), *To je stvar, ki se imenuje pesem* (1972); le pesem *Umetnost pes-*

nenja je iz pretežno prozne knjige *Fusnota* (1973).

Protitok (po istoimenskem konkretističnem ciklu v zbirki *Fondi O. P.*, tretji del izbora) je zamišljen kot dialektična (antitezna) opozicija predhodnemu, drugemu delu: tokrat gre za "drugo stran" Zagoričnikove ustvarjalne identitete, saj ta "drugost" nima namena ostati skrita, kot je bila nekoč potisnjena v ilegalo "druga stran" Prešerna (oštrijske satirično-erotične profanacije sveta in poezije) in Kosovela (avantgardistično usmerjeni del opusa). Pri tem kaže poudariti, da se je Zagoričnikovo vizualno-konkretistično ustvarjanje zvečine dogajalo že v zgodnjem obdobju obenem z običajnim pesništvom, se pravi, da je šlo za sprotno eksperimentiranje z določenimi radikaliziranimi možnostmi, kot jih je v šestdesetih letih eksistencialistično opredeljenemu modernizmu ponujala neoavantgarda. Tako je bil vizualno-konkretistični cikel *Rej pod lipo* objavljen že leta 1966 (v zborniku *Eva*), torej skorajda hkrati z (leto prej izdanim) *Agamemnonom*; v tem so zlasti v pesmi *Prehod*, v drugem in tretjem delu *Dajle* in v sklepnem *Potopu* nakazane glede na preostale tekste dokaj reducirane "topografske" osamosvojitve besed in deformacije običajnih pesmotvornih oblikovnih modelov. Omenjeni *Prehod* se začinja z natančno navedbo konkretnega podatka (avtorjev 30. rojstni dan), zaključuje pa s "preroško" datacijo avtorjeve 60-letnice ("... šestnajstega novembra / devetnajsto triindevetdesetega"). Datum Zagoričnikovega rojstva in njegove "lastne smrti" je tudi pod fotografijo njegovega "trupla" s križem na konkretistični vizualiji z naslovom *Bohinj bo hin* (iz *Fusnote*, 1973, v kateri prevladuje proza, ki morda pomeni "smrt" poezije ali pesnika), podobna pa je tudi "posmrtna avtorefleksija" v obliki časopisne osmrtnice iz leta 1988. Torej je kakor predhodni "lavinski" tudi ta pretežno konkretistični cikel na obeh straneh zakoličen "s smrtjo"; pri tem kaže opozoriti na Zagoričnikovo upoštevanje in hkratno paradoksalno izigravanje temeljnih pomenov besede konkreten (lat. concretus: zrasel, zgoščen, strjen, zasirjen, stvaren, snoven, predmeten, resničen, prostorsko in časovno določen ...), ki zvečine ustrezajo nemški oznaki za pesništvo (Dichtung). V fazi "antiteze" se Zagoričnikova pesem približuje minimalizmu, konkretističnemu redukcionizmu v obliki in "vsebin" (cikel *Protitok* iz *Fondov* je celo sestavljen iz povsem nerazumljivih, zvečine samovoljno "izumljenih" besed, to je seveda logična konsekvence glede na že prej ugotovljeno nemoč v izrekanju resnice), predvsem pa

specifični likovnosti, ki manipulira s posameznimi besedami, zlogi, črkami, interpunkcijskimi znamenji ... Bistvo vizualno-konkretističnih "eksperimentov" se torej kaže v paradoksu, skozi katerega mora poezija na poti v magični ris določene radikalizacije svoje kritične avtorefleksije: s približevanjem svoji resnici se od sebe oddaljuje, se dialektično avto-alienira. V skrajnem risu "sredi gozda" se zgodi svojevrsten izbris v smislu soočenja biti z ne-bitjo, pri tem se "vse" zliva z "ničem" v splošno praznino in neopredeljivost, ki jo v nova in nova dogajanja na področju besednega ustvarjanja poganja zgolj iracionalno uporniški "bes", skrit v korenu vsake bes-ede (ta bes, ki se dá besediti, Zagoričnik izpostavlja zlasti v zbirki *A na nas?*, 1987). Zagoričnikova pesniška pisava tako prehaja od eksplozivnosti mnogobesednih spevov k implozivnosti krajših verzov in pesemskih enot že v zgodnejših zbirkah, v katerih so nekatere daljše pesnitve že razdeljene na manjše, oštevilčene dele.

Pot "od Eliota do Becketta" (prim. njegove igre brez besed) je hkrati pot od zahodnjaške verbalne analitičnosti k vzhodnjaški sintetični suggestivnosti; v tem smislu je značilna izjava japonskega filozofa D. T. Suzukija glede skrajno zgoščene pesniške oblike *haiku* ("Dichtung" par excellence), da je namreč še teh sedemnajst zlogov preveč za pravo pesem. Nianse v belini, kultu praznine, molka in smrti (po mnenju nekaterih poznavalcev se igre klasičnega japonskega teatra dogajajo "po smrti" junakov) so eminentne značilnosti daljnovzhodne meditacije, ki svojo specifično dialektičnost slikovito razkriva z naslednjo modrostjo iz kitajske tradicije: *pot v gozd je pot iz gozda* (v gozd greš le do polovice, potem greš že iz njega). V iluzornem bivanjskem gozdu vse hkrati je in ni; kar bo, hkrati tudi ne-bo (prim. neujemljivost resnice v znamenitem Kurosavovem filmu *Rašomon* ali *V gozdu*, 1950), svetloba vsebuje temo in narobe (Zagoričnik: *Danoč*), bit je hkrati afirmacija in negacija ("si ne-da", *Dajla*), kajti "tao" je koincidenca nasprotij yang-yin, črno-belo, red-nered itd. Vodilni dadaist Tzara, eden utemeljiteljev evropske avantgarde, je že takoj po prvi svetovni vojni v svojih predavanjih zanikal absolutno destruktivnost dadaizma in poudarjal, da sploh ne gre za moderno opozicijsko šolo, marveč za vračanje umetnosti k izvorni preprostosti, k specifični, kvazibudistični religiji indiferentnosti, k točki, v kateri se združujeta DA in NE, h graditvi po harmonični hierarhizaciji med nivoji mikrokozmosa in makrokozmosa (prim. enačenje poti navzgor in po-

ti navzdol v motu k Zagoričnikovemu *Gostu v gozdu*; upoštevati kaže tudi Kosovelovo konstruktivistično/razumevanje avantgardizma). Mogoči metaforični analogiji "svet-gozd" in "pesnik-gost" kažeta na pot skozi gozd, v katerem se zgodi kanibalsko obredno žrtvovanje tujca. Pot (samo)žrtvovanja poezije je pot od "vsebine" k jeziku (paralele po Heideggru: na poti k jeziku, gozdne poti ...), k znaku, molku, belini, nič. L'être écrit (Derrida) se spreminja v nepisano, (s)likovno bit (écran), v prazen list belega papirja, ki je "očiščena slika" sveta v Heideggrovi "dobi podobe sveta". Zagoričnikov *Opus nič* (1967) kot "knjiga" brez besed, s praznimi stranmi, je svojevrstno soočenje z "ničelno stopnjo pisave", kot je mogoče reči po Barthesu, ki v tako naslovljeni knjigi v poglavju *Pisava in molk* govori o Mallarméjevem tipografskem osvobajanju besed kot o agrafiji s strukturo samomora, pri tem naj bi bil pesnikov jezik nekakšen Orfej, ki svojo ljubezen rešuje tako, da se je odreka. Gre za konkretistični paradoks, ki ga je Mallarmé poudaril že v naslovu svoje protoavantgardistične pesnitve *Met kock ne bo nikoli odpravil naključja* (1897). Naključje je namreč "drugo ime" za paradoks, ta pa pesništvo omogoča samomor kot nesamomor, ki je zgolj raziskava in praktična izkušnja skrajnega roba pisave, sicer pa se pesništvo nasploh lahko dogaja tudi brez tovrstnih radikalističnih avantur, četudi prav redukcionistično-vizualistični eksperimenti dajejo vsaj v formalnem smislu najpomembnejši pečat poeziji dvajsetega stoletja. Zato ne preseneča, da je Zagoričnik prišel do *Opusa nič* tako zgodaj, sredi obdobja svojega najintenzivnejšega besednega ustvarjanja (pesmi, proza), ki ga tudi potem nadaljuje. *Opus nič* je namreč "opus nečesa", ni zgolj "luknja v zraku"; destrukcija se pač vselej – čeprav morda šele čez čas – izkaže kot konstrukcija "na drug način", v interesu nekih "drugačnih zamisli", tako negacija spet postaja afirmacija. V skladu s povedanim je oblikovan tretji cikel izbora: *Test Vei-li* napove "brezno kjer vsemu spodnaša tla", nato se pisava udre v navpični permutacijski niz konkvizualije *Vse-nič* in se v naslednjih interpunkcijskih analizah začne približevati "zlati sredini" (prim. *Pesem o zlati sredini*) med vprašaji in klicaji; ta kreativna usmeritev je nekakšna "generalna črta" (prim. *Generalna črta*), ki prek vse vidnejšega deleža likovnosti razbija ustaljeni red sporočanja z opozicijo pozitiv-negativ ali črno na belem/belo na črnem (prim. *Order 1, 2*) in razkriva letristično razsulo avtarkične politike v *Political poem*,

to preide v sferični krik *a-tion 1* in v kozmično vrtinčasto raztrositev prahu v *Konfettengalaxie 1*; vse stvari torej vsrkava bela luknja ničla (prim. *V pričakovanju Godota ...*), ki kot *Opus nič* tukaj ostaja v odsotni navzočnosti transcendence, okrog katere kroži tudi v "disk" predelan tekst *Dajla-c* pod naslovom *Rehabilitacija* (iz zbirke *Agamemnon*); sledi kontrapozicija *Konfettengalaxie 2* (prej črna luknja na belem, zdaj bela luknja na črnem) in postavljanje "novega reda" v mrgolenju delcev v *Tapeti*, *Znaku svobode* (aluzija na konclagersko mrežo) in v naslednjih vizualnih kombinacijah minusov in plusov, katerih "stična točka" je ničla (prim. *Stična točka*); zatem je tu že "vrnitev" besednih in črkovnih elementov v vizualijah *Vse-vse*, *Danoč*, *Vsenič* (nakazuje že človeški lik) in *a-tion 2* (nova stroga ureditev a-jevskih elementov anarhičnega krika), dokler z *Umetnostjo pesnenja* (tudi tokrat pisano z enim -j-, saj je taka oblika bližja pojmu *besnenja* kot pa pravopisno pravilna), ki je kontrapozicija haikujevskega minimalizma glede na obsežno *Umetnost pesnenja* v prejšnjem ciklu, spet ne nastopi besedno, a tokrat le na bistveno omejeno pesništvo. Večina gradiva za ta drugi osrednji cikel pričujočega izbora je iz "antologije" Zagoričnikovega konkretizma *Naime* (1978).

Četrti cikel ima naslov *Ponovna raziskava*; razen prvega, ki je iz dvoavtorske zbirke Cvejnin-Zagoričnik: *Kriterij znamenja* (Zagreb 1983), so vsi ostali teksti tega cikla iz zbirke *A na nas?* (1987). Od leta 1965, ko izide *Agamemnon*, do 1972, ko izide *To je stvar, ki se imenuje pesem*, se skoraj vsako leto pojavi kakšna Zagoričnikova zbirka pesmi. Z zbirko *To je stvar ...* se ti pogosti izidi končajo: leta 1973 izide še *Fusnota*, ki pa vsebuje – poleg tekstov v verzih in konkvizualij – predvsem prozo. Leta 1978 izide roman *Bistveni udarec mojstra An'ana*, napisan deset let prej (mimogrede: med Kosovelovimi načrti je *An Arh, roman utopije*, gl. *Dnevniki*, 1925, ZD, 1977, str. 698), in zbirka *Naime*, sestavljena iz konkretističnih vizualij in haikujevskih "beležk", ki paradoksirajo konkretne podatke. Istega leta (1978) začne Zagoričnik izdajati konkretistični zbornik *Westeast*. Torej gre za nekakšen "premor", ki ga zapolnjujejo večinoma drugojezični izbori, nato se pojavi *A na nas?*, ki spet vsebuje zvečine običajno verzno pesništvo, izjema je predvsem konkvizualni cikel *Vstanite v svobodo zakleti* (ob izidu *A na nasa?* je Zagoričnik izjavil v reviji *Panorama DZS* 2/87: "Pesmi v tej zbirki zaobsegajo časovno sko-

rajda drugo polovico mojega pesništva, po tistem, ko je bilo to pesništvo že dokončano. /.../ ... po katerem sem se bolj ukvarjal s prevajanjem slovenske poezije v hrvaščino in srbsčino, ko sem tudi pisal v teh dveh jezikih, pesnjenje v slovenščini pa v glavnem opustil"). Tu je spet tipično zagoričnikovsko soočenje upesnjevanja sveta (*Traktat o svetu*) in poezije kot pesmotvornega problema (*Poe tika*), tokrat s konkretističnimi konsekvencami, zatem obsežnejša *Ponovna raziskava*, ki "utemeljuje" vrnitev k prvotni pesniški pisavi, onstran središčnih *Vidikov perm. rev.* pa so primeri za avtorja novih, "poejevsko" strogih kitičnih oblik, med katerimi so celo soneti. *Sonnentheme* se spet ukvarja s poetološkim vprašanjem, *Live aid* pa je upesnitev "sveta na kolenih". Sklepni *Opus nietzsch*, 6. 8. 1945/1985 (40. obletnica Hirošime) parafrazira tako svoje lastne pesniške (omemba Hirošime v *Agamemnonu*) in konkretistične začetke (*Opus nič*), kakor tudi sarkastično demistificira katastrofično usodo napihnjjenega "ničejanstva" kot tehnološke volje do moči, ki se končuje "padajoč v fokus / vsega v nič / nič v vse"; to je tisti fokus, ki je nakazan tudi v središču predhodnega cikla tega izbora (gl. *V pričakovanju Godota ...*), tista ničelna "stična točka", ki proizvaja katastrofo in hkrati tudi ponuja rešilni, obnovitveni "obrat" (Heidegger: die Kehre) kot vrnitev od refleksije biti (nič) k avtorefleksiji konkretnega človeka (subjekta, tu-bitu), zajetega v "testamentarnost" pisave.

Zato je logično, da ima peti, sklepni cikel izbora naslov po tisti pesmi v njem, ki znova izpostavlja isti eksistencialni problem kot dve desetletji starejša in enako naslovljena pesem v ciklu *Lavina*: problem "ahasverske" usojene brezdomovinskosti sodobnega človeka (o "brezdomovinskosti" govori tudi Heidegger). Pri tem pesem *Ahasver* – in z njo ves istoimenski cikel – zadevni problem potencira z rojstnim "prekletstvom" določenosti za pesništvo in "posmrtnost". Na sedanjem, "postmodernističnem" nivoju ob tej "brezdomovinskosti" ni mogoče spregledati hkratne nič manj usodne determiniranosti posameznika z natančno določenim konkretnim kronotopom, ki v Zagoričnikovi avtorski identiteti zajema tudi področje drugojezičnega (hrvaškega) pesništva kot soudeležnosti v kolektivnih paradigmah (prim. *Turci pred Siskom 1591–1991*). Tako se pesnjenje v hrvaščini in srbsčini kaže kot posebna oblika Zagoričnikovega "protitoka", in sicer najizraziteje v sedaj še rokopisni zbirki *Sabat* (v soavtorstvu z vojvodinsko srbsko pesnico židovskega rodu Ta-

tjano Cvejn). Pasternak na primer v svoji pesmi *Ni lepo biti slaven* pravi, da se pesnik ne sme odreči niti delčka sebe; v smislu tovrstne doslednosti je mogoče videti tudi konkretistično značilen niz a-jevskih glasov (črka A seveda evocira atomsko bombo, v jeziku stripa pa tudi krik) v ključnih imenskih oznakah v vsem Zagoričnikovem opusu: Agamemnon – An'an – A na nas? – Ahasver. Cikel *Ahasver* je tako v skrajno zgoščenem izboru Zagoričnikova najnovejša poezija, zbrana v zbirki *Slovenski gambit* (1994). V središču cikla je pesem *Evrídika in Orfej*, ki v kontekstu rojstnega Pokolpja reflektira ontološki "model" pesništva v njegovi arhetipsko-mitološki razsežnosti, pri tem se kaže neka zveza tako z eno najzgodnejših Zagoričnikovih pesmi, namreč z *Destrukcijo* iz leta 1962 (izšla v zbirki *Agamemnon*), v kateri je že omenjen Orfej, kakor tudi s Prešernovim "orfejstvom", ki ga po svoje poantira *Prešerniada* 1992.

Na ozadju "trde smeri" sodobne slovenske poezije, kot so jo zastavili zlasti Zajc, Strniša in Taufer, se Zagoričnikovo pesništvo zdi najbolj "hard boiled", najbolj nepopustljivo zadržano v svoj bistveni fenomenološko-eksistencialni problemski ris kot presečišče vseh poglobitvinih divergenc pesniške prakse tega stoletja. Tematska zgoščenost Zagoričnikove poezije večkrat deluje v smislu ne-ostre razmejenosti posameznih fragmentov globalne meditacije. Brez dvoma ne gre za lahko in kratkočasno branje, ravno nasprotno: za mnoga konvencionalna merila je ta poezija odbijajoča, "nepoetična". Gre za samosvoje reflektivno pesništvo, ki zavrača beleženje liričnih impresij in esteticističnih slikovitosti, za pesništvo, ki je skoraj ezoterično strogo v svoji koncentraciji tudi takrat, kadar si dovoljuje kakšne igrivosti, duhovitosti in poljudnosti. Več zgodnjih postavk Zagoričnikove poezije ima za pozornega bralca še zmeraj pomenljive, čisto aktualne reference, med katerimi je – ne nazadnje – tudi sedanja jugoslovanska katastrofa. Skratka: gre za markanten literarni opus (za katerim je slutiti nič manj markanten življenjski projekt od sedemnajstletne tlake v tekstilni tovarni do vrhunskega intelektualca), ki ga izbor skuša predstaviti v poglobitvinih razsežnostih njegove pesniške izoblikovanosti in tehtne odprtosti novim branjem, novim raziskavam.

ZADNJA IZMENA

Robert Menasse*Blaženi časi, krhek svet*

(odlomek iz romana)



Pogosteje ko je srečeval Judith, večje je bilo njegovo hrepenenje in večja je bila otožnost, ker mu je bila resnična in trajna zveza z njo onemogočena. Večje je bilo hrepenenje, pogosteje jo je srečeval ali pa ji pisal. Včasih sta se poljubila. Vendar je bila to prisrčnost kot med bratom in sestro, čeprav je bilo njegovo občutje pri tem nekoliko nabuhlo. Leo je zato trpel. To trpljenje je vendarle delovalo. Nastala sta "hrepenenje" in "oblika".

Nekoč je pri Judith prebil celo noč. Vendar sta ob čaju in viskiju razpravljala o Dostojevskem, Leo je pil več čaja, Judith več viskija. Hipoma sta opazila, da se je zjasnilo, in pred oknom sta zaslišala ptičje žvrgolenje. To je bila njuna prva skupna noč. Iz nje je nastalo delo o Dostojevskem, ki ga je Leo hotel uporabiti za izhodišče teorije romana. Ta pa ni nastala.

Judithinemu stanovanju se je Leo zelo čudil, še več, občutil je zavist. S kakšno ljubeznijo in kako prijetno je bilo urejeno. Nobene primerjave z njegovim. In koliko bolje bi lahko delal, če bi stanoval tukaj pri Judith. Kako prijetno je bilo vse tukaj, hiše sploh ne bi bilo treba več zapustiti. Lahko bi ves dan ostal doma, na veliki zofi s številnimi blazinami bi lahko brez napora bral ure in ure, tam za veliko pisalno mizo z udobnim pi-

sarniškim stolom pisal in tudi oljna peč je bila veliko bolj praktična kot pa njegova na premog, verjetno zato ni bilo treba misliti na nalaganje, torej vedno prekinjati pomembnih misli. Ta misel je bila absurdna. Svoje stanovanje bi moral opremiti udobneje, je pomislil, ustvariti prijetnejše in primernejše življenjske in delovne razmere. Potem bi se doma počutil prijetno, ne bi moral tolikokrat zdivjati stran, svojo ustvarjalnost bi lahko povečal. Ta misel je bila prav tako absurdna. Tako absurdna kot misel, da bi si kupil kakšno drugo obleko samo zato, ker je v teh okornih oblekah, ki jih je vedno nosil, tako trpel. To je bilo izključeno. Ne samo zato, ker je imel Leo malo denarja. Ampak ta napor in izdatki. Moral bi tekati po mestu, iskati, kar si je zamislil, v trgovinah primerjati cene, po možnosti bi moral veliko napraviti tudi sam, da bi bilo ceneje, in verjetno bi moral kljub temu prevzeti še kakšno drugo delo, da bi si kaj prislužil, ne, to bi storil samo nekdo, ki ne bi imel druge življenjske vsebine kot urejevati svoje življenje. Odslej, to je vedel, čeprav je malo pozneje to spet pozabil, bi tudi tó njegovo ustvarjalnost povečalo: da je imel stanovanje, ki pač ni ponujalo prijetnih življenjskih razmer. Svoje obleke je nosil, ker jih je imel. Ga niso grele? Seveda so ga. V svojem stanovanju je živel, ker ga je, tako, kot je bilo, najel zelo poceni. A ni bilo v njem tudi pisalne mize? Ob njej je lahko sedel in pisal tako dobro kot na kakšni lepši, tako dobro kot v kakšni mnogo prijetnejši sobi. Leo se je sprehodil skozi Judithino stanovanje kot skozi kak razstaveni prostor muzeja za socialno zgodovino. Tako so torej živeli ljudje.

Kar ga je osupljalo: koliko zrcal je imela Judith. Celo na njeni pisalni mizi je stalo zrcalo. Približno tam, kjer je bila na njegovi mizi Löwingerjeva fotografija. Je bil to prostor za zrcalo? Na steni je visela serija slik, vse enako velike, z enakim finim lesenim okvirom. To so bili portreti Sterna, Kleista, Hegla, Marxa, Dostojevskega. Potem zrcalo, enake velikosti, z enakim okvirom. Ko je Leo premeril niz pesnikov in filozofov, je na koncu zagledal torej svojo lastno podobo. Bil je navdušen. Genialno, je pomislil, tako bistroumno, vsaj to si je hotel doma prav tako urediti. Še enkrat je prehodil vrsto portretov. Sterne, Kleist, Hegel, Marx, Dostojevski, Singer. Vroče ga je napolnjeval razburljiv občutek pomembnosti, fascinacija velike uganke prihodnosti, ki se je v tem zrcalu kazala lahkotno na tako bežen način. Kako bi ga takšna galerija, če bi jo imel

pri sebi doma, v trenutkih ustvarjalne krize spet spodbujala. Ali pa tudi ne. Hipoma tesnoba. Kaj pa, če bi bil vsak njegov napor tako poljuben kakor zrcalna slika na koncu zgodovine, ki so jo zapisali drugi. Ali zrcalu ni vseeno, kdo stopi predenj? Nasploh, Sterne. Ali ni Sterna temeljito in nespodbitno končal? Leo je stopil na stran in v zrcalu zagledal na zofi sedečo Judith, kako ga negibno opazuje.

Strog obraz njegove matere. Doktrinarno toga drža njenega telesa. Saj ni bilo tako, da ne bi trpela ugovora. Ni pričakovala, da ga ne bi smelo biti. Če je kaj izgovorila, je bilo izrečeno vse. Kako slabo je bil videti njegov oče. Je bil bolehen? Morda mu je bilo to stanje še posebno neprijetno. Imeli smo železno potrpljenje, je rekla njegova mati, in vse razumevanje sveta. Naša vrnitev na Dunaj, najprej se je bilo treba znajti, vživeti. To sva razumela. Vendar kljub temu ni mogoče večno študirati. Ni mogoče večno študirati, Leo. Ungarjev sin je star toliko kot Leo, je rekla očetu, in je doktor in slušbuje v neki odvetniški pisarni. Pongerjev sin je dve leti mlajši. Poučuje na neki šoli. Govorilo se je: zakaj mladi Singer študira filozofijo. Kaj bo počel z njo. Imeli smo razumevanje. Odgovarjali smo: on bo že vedel. Ampak, je rekla in strogo pogledala Lea, vsega razumevanja, vse potrpežljivosti je enkrat konec. Drago nas bo stalo in tebi ne bo storjeno niti kaj dobrega. Ni mogoče večno študirati.

Moja mati, je pripovedoval Leo, govori vedno samo z nedoločnim zaimkom ali množinsko obliko. Sedel sem tako in premišljeval samo še o tem, ali sem jo kdaj slišal reči "jaz". Ne morem se spomniti niti enega primera. Ona pravi, da je potrpežljivosti enkrat konec, kot da bi bilo to objektivno dejansko stanje, kot da sploh ne bi bilo mogoče, da ona, konkretno ona, ne bi imela več potrpljenja, ne, potrpežljivost ima svoj konec, to je objektivno dejstvo, kaj pri tem še sploh lahko stori. Dejstva lahko samo še ugotavlja. Konec, dovolj, pipica privita.

Zdaj vem, od kod ti to, je rekla Judith.

Kaj?

Ja, tvoje nagnjenje vsako svojo misel formulirati kot objektivno dejstvo, vsaka tvoja predstava je vendar enaka splošnim danostim. Nikdar ne rečeš: "mislim, da", temveč vedno: "nedvomno je tako, da". Torej tak vtis imam.

Nobena človeka na Zemlji nimata manj podobnosti kot moja mati in

jaz, je rekel Leo, skoraj kriče, moja mati, se ti blede, saj nima pojma o ničemer, čepi doma ali pa pri svojih bridžovskih tetah v kavarni, sicer pa ne pozna ničesar, ima pa svoje predstave o življenju. Kako se piše disertacija, o tem se ji ne sanja.

In ti, tebi se pa sanja o življenju, je rekla Judith, stekla nekaj korakov naprej, se obrnila in pred Leom hodila ritensko. Ti ne igraš niti bridža.

Bil je lep pomladni dan, kostanji v Praterju so bili vsi v cvetju. Leo je bil ravnodušen do vsega.

To je vendar noro, s tabo se ne da pogovarjati, je rekel. Občutil je paniko. Eno leto naj bi od staršev še dobival denar, tako se je glasil kompromis. Tokrat je od Judith v resnici pričakoval razumevanje, tako zelo ga je potreboval. Vendar je bilo ostudno, kar je izjavila.

Vendar je jeza na Judith storila svoje. Nastalo je poglavje njegove disertacije. Interpretacija Heglovega pojma *Subjektivni duh*. To delo naj bi bilo razsvetljujoča analiza začetka Heglove fenomenologije, kar pa je Lea resnično razburilo, je bilo, da je bilo to besedilo, v nekem smislu pred očmi Heglovih raziskovalcev, ne da bi to opazili, prerekanje z Judith, ki ga je lahko brala kot njej namenjeno osebno poslanstvo.

Na tej osebni podlagi akademskega besedila je Leo postavil zrcalo pred Judith. V njem se je morala Judith uzreti kot *Individualna zavest*, polna aporij, sposobna samo za napačno opredmetenje resničnosti. Ta del je napisal Leo nežno, vendar neprizanesljivo, s številnimi namigovanji na stavke, ki jih je izrekla Judith. Potem je nastopil Leo z imenom *Filozofska zavest* še sam, z drugim zrcalom, ki ga je postavil nasproti prvemu. Sedaj se je v obeh, drugo v drugo večno zrcaljenih ogledalih pokazala neskončnost refleksije, pred katero je Judith/*Individualna zavest* sleparila in ki jo je Leo/*Filozofska zavest* popolnoma obvladal. Zadevo je imel vendar v rokah. Zrcali. Je bila to resnica? Ne. Z užitkom je Leo Judith šele popeljal k resnici. Če je sprva videla samo posamezno, potem vidi sedaj šele slabotno neskončnost. Zdaj je prijel Leo Judith pravzaprav za roko, ljubil je njene roke, in rekel: Tako, sedaj sezi v polnost življenja, sezi v globino, ki se tako bogato razprostira pred tabo. Leo je užival v tem, da Judith ni nič ujela, ali kot je pisal: nič razumela. Ljubil je dvopomenskost besed, to je prevzel od Hegla. Njene roke so zamahni-

le proti gladki površini zrcala, steklo, njeni lepi, vitki prsti. Kaj je to? Samo videz. Globina: samo videz. Neskončnost: samo videz. To so samo zrcala. Vidiš: enostavna refleksija ni resničnost. Šele spoznanje zrcal, torej reflektirajoča refleksija je resnica. Kar poglej: Judith je tesno stisnil k sebi. Sva sedaj spojena? Ena celota? Ali pa sva različna? Zrcalu je brez razlike vseeno. Po drugi strani naju je več. Samo poglej, v koliko podvojenostih obstajava v zrcalu. Zavrtel in obrnil se je z Judith med zrcaloma. In zdaj, pozor. Eno zrcalo je obrnil. Podvojitve so izginile. Bil je ples pojmov, balet duha, praznik refleksije. Z Judith se je obrnil, z bokom ob boku, nogo ob nogi, še en obrat, sedaj je obrnil še drugo zrcalo, in zdaj? Sva izginila midva? Da, tako se dozdeva, in vendarle sva tukaj, tvoja in moja beseda to potrujeta; obrnil je eno zrcalo in vprašal: kaj vidiš sedaj? Nekaj čisto drugega. In tudi to lahko zrcalim v neskončnosti. To ji je pokazal z drugim zrcalom. In sedaj ti bom pokazal resnico! Razbil je obe zrcali, vidiš: samo steklo, samo videz. Resnice ni v zrcalnem. Resnica je v spoznanju biti ogledala. Enostavno reflektirajoče je poljubno. Šele refleksija reflektirajočega omogoča pravo objektivnost, ne samo spoznanje o tem ali onem, temveč objektivnih določil prikazuje se resničnosti.

Spustil je Judith in ta se je takoj spet stisnila k njemu. Individualna zavest pritiska, spoznava svoja protislovja, k filozofskemu. Kako harmonično sta se sedaj gibala skupaj. To je bila koreografija duha.

Preden je Leo vtaknil besedilo v ovojnico, da bi ga poslal Judith, ga je še enkrat zadovoljno prebral. Brezhibno, je mislil. V interpretaciji skladno, jezikovno bleščeče, v svoji dvojnosti smelo. Leove oči so se sprehajale po natipkanih vrsticah kakor skoz kakšno domovino, edino, je mislil, kar mi je na dnu duše bistveno in pomembno.

V spremnem pismu je med drugim pisal: "Ko boš to prebrala, ko boš to dejansko prebrala, boš izvedela vse o meni: potem boš poznala najboljši del mojega življenja; več in bolje, kot bi to lahko povedal. Potem boš tudi vedela - a ne, to veš? - kateremu duhu se moram zahvaliti za to delo, katera podoba mi je bila pri tem nenehno plastično pred očmi, da mi je omogočila ta spoznanja."

Leo je bil navdušen. S takšno hitrostjo bi lahko svojo disertacijo celó pravočasno končal. Kaj bi sledilo potem, od česa naj bi živel po tem letu, to je hotel za zdaj pustiti v nemar. Živeti. V nemar.

Navdušenje pa mu ni dobro delo. Njegova ustvarjalnost je zastajala. Na njegovo pismo Judith ni odpisala. Njegovo poglavje o Heglu in spremno pismo: nobenega odgovora. Vsakokrat, ko jo je hotel priklicati, Judith ni bilo. In tudi ona ni poklicala. Njegovo ustvarjanje je popolnoma zastalo. Manjkal je ugovor. Komu naj bi kaj dokazal? Svetu? Čeprav je mislil tudi v velikih kategorijah, kot motivacija so bile zanj preveč abstraktne. Poleg tega je bil "svet" kraj življenja, in od življenja se je počutil odrezanega. Hotel je imeti nekaj od življenja – seveda ne, da bi se v njem izgubil. Vedel je, ustvarjalen bo lahko samo, če se bo odpovedal življenju. Ampak za to bi moral imeti vsaj tisti minimum, ki mu je omogočil reči: temu se odpovedujem. Absolutni nič. Nobenega nagiba. Položaja ni izboljšal niti obisk pri materi. Zavestno ga je opravil iz tega razloga: da bi se lahko spet odrinil, kot je mislil. Sovraštvo, kakšna spodbuda. Nič ni obstajalo. Pomislil je na samomor. Ampak samomor, ne da bi imel vsaj v predalu kako delo? Brez dokaza, kakšen talent mnogo prehitro – ne, brez dela, videti bi bilo, kot da nikdar ni obstajal. In samomor brez poprejšnjega življenja, brez poznejšega življenja, to je bilo nepojmljivo. Kako genialno delo bi moral imeti dokončano vsaj v temeljih. Tako daleč, da bi bila mogoča posthumna objava, s pisalne mize, tam, kjer bi ga našli. Kako sekundo je Leo verjel, ravnodušno sedeč v naslanjaču in opazujoč knjižne police, da se v njem spet pojavlja motivacija za delo. Žal kljub vsemu ne. Ni mogel delati za smrt, samo proti življenju.

V mestu je hodil od kavarne do kavarne, prebral vse časnike, samo da bi preganjal čas. "Črnske demonstracije v Washingtonu. Na tisoče črncev demonstriralo pred Belo hišo." Ta novica bi ga, če bi bila navzoča Judith, pognala k najvišjim sposobnostim poantirane jezikovne kritike. "Salzburg. Študentje s pihalno godbo demonstrirali proti Beatlesom," bi ga pred Judith spodbudilo vsaj za prijetno gloslo. Vendar je Leo bral samo "demonstracija" in mislil na Judith, stari veteran, ki otožno misli na stare boje: demonstracijo pred Burgtheatrom, diskusijo z Judith v kopalni kadi.

Pri svojih sprehodih je spomladansko sonce napačno ocenil. Ampak angina, ki si jo je nakopal, mu je vsaj omogočila, da je dva tedna veliko spal. Ko mu je šlo, zdravstveno, spet bolje, je končno prejel Judithino

pismo.

"Dragi Leo," je pisala, "morda misliš, da lahko pisma samo sprejemam in spravljam, ne morem se pa zanje zahvaliti in nanje odgovoriti – sedaj vidiš, da to vendarle ni res. Predvsem tvoje zadnje pismo, skupaj s tvojim delom o Heglu, me je izredno razveselilo, pokazalo mi je – čeprav tega morda ne boš verjel – zelo lepo sliko o tebi, ki se je je mogoče veseliti. Ki jo je mogoče slutiti kljub vsaj deloma melanholični samoanalizi." Leo se je potil od razburjenja, medtem ko je bral. Z robcem si je brisal čelo, pri tem je pozabil na očala, potisnjena v lase, tako da so treskoma padla predenj na pisalno mizo, in zdrznil se je. Samoanaliza. Zmajal je z glavo. "S kakšno pošteno lakoto, s kakšnim zdravim tekom sedaj delaš. Pravijo, da moški ljubi žensko resnično tedaj, če vse, kar tiči v njej, spozna in ljubi: mora jo pojesti do zadnjega grižljaja, s kostmi in kožo. Tako se godi sedaj tebi v zvezi s filozofijo, to je moč čutiti iz tvojega pisma." Kar je v tem pismu še sledilo, ni moglo več stopnjevati zmede Leovih čustev. Kakor koli, to se bo razjasnilo. Vse se bo razjasnilo. Judith je v tem pismu predlagala srečanje v *Café Sport*.

Tako veliko si je Leo naložil za to srečanje. Judith je hotel vprašati, kaj je mislila z nekaterimi mesti v svojem pismu. Kje je tako dolgo tičala, da je nikdar ni mogel priklicati. Ali ji sploh nič ne pomeni, ker se mu že tedne ni oglasila. Vendar je Judithina pohvala vse preprečila. Seveda ne Judithina pohvala, temveč njegov odziv nanjo. Judith je povedala, da se ji je zdelo delo o Heglu zelo zanimivo, zelo zanimivo, je rekla, da pa na žalost ve o Heglu veliko premalo, nič da še ni brala o njem. Hotela je, da ji stvari, ki jih je Leo v svojem delu omenjal, podrobneje razloži. Prosila je za to. Leo je dociral. To dociranje ga je osrečevalo. Vedno znova ga je prepričevalo o njegovi intelektualni sposobnosti. Trditve, ki so mu z ustnic prihajale skorajda samoumevno, so bile smeje in ustvarjalne teze, ki mu sicer nikdar niso prišle na um, če je delal doma. Moja teza je, je rekel Leo večkrat.

Tistega večera v *Café Sport* – skorajda bi bil Leo spet popolnoma srečen – sta spoznala Lukasa Trojana.

Leo je imel veliko razlogov za zavračanje in nezaupanje. Prvič je bil Trojan pijan. Drugič – in to je bilo treba pripisati alkoholu, ki – kot je znano – sprošča, na žalost ne pri Judith, nekako pa vendarle tudi pri njej

- je Trojan Judith dvoril. Iz tega razloga je očitno tudi prisedel. Tretjič je bil Trojan debel. Ni bil izrazito masten, vendar je le deloval vse drugače kot asketsko. V intelektualnem pogovoru, ki se ga je Lukas vsekakor poskušal udeležiti, je zaupal Leo samo suhim južinam. Samo takšni so kazali, da so trdni, zunanjemu življenju nenaklonjeni in popolnoma predani refleksiji. Refleksija ne udari na boke. Ampak Lukasova debelušna okroglost, ta je bržkone nastala zaradi čutnih užitkov, ki se jih očitno nikakor ni branil. In končno ga je motila Trojanova modna eleganca: lase je nosil na pol čez ušesa, na tilniku pa so viseli čez ovratnik. Srajco je kupil prav gotovo ta dan, videti je bila, kakor da še nikdar ne bi bila oprana, poleg tega srajce, ki so že dalj časa v omari, nimajo tako velikih ovratnikov, je pomislil Leo. In tudi suknjiča mu prav gotovo niso podarili starši, čeprav je bil občutno mlajši od Lea. Izkazalo se je, da jih ima Lukas Trojan enaindvajset, torej prav toliko kot Judith. Dober letnik, je rekel Trojan smehljaje proti Judith. Leo se je prisiljeno smejal. Od tega gobastega, mehko razmejenega človeka se je počutil potisnjenega na rob. Zakaj si je prizadeval smejati se? Jezno si je hipoma zaprisegel, da bo pokazal odbijajoč izraz obraza, bilo je, kot da bi svoj nasmeh s hitrim gibom strgal kot kak obliž. Trojanov samoumevni način, šaliti se z Judith in se Leu nedolžno režati in ga radovedno ter z zanimanjem opazovati je pekel kot sol v rani. Nasilni pogledi so se z njegovega oblazinjenega gladkega obraza enostavno odbijali. Kako ga grobo zavrniti? Leo je občutil Trojana kot naravno silo, ki ji je duh stal tako nemočno nasproti kot kakemu grozečemu viharju. Vlom življenja v njegovo življenje. Taki so ljudje. Delajo, kar hočejo. Nastane kaos. Pri tem ni več nobene distance, nobene spoštljivosti, nobene oblike. Kako prisrčno se je Judith smehljala. In njena telesna drža: nagnjena je bila k Trojanu. Leo je potisnil svoj stol nekoliko nazaj in prekrižal noge. Pri tem je treskoma udaril ob mizo. Imam izkušnjo, da, je rekel Trojan. Izkušnje, seveda, kaj drugega bi sicer lahko pripovedoval. Vse je bilo tako porozno, kar je povedal. Leo mu ni verjel niti besedice. Trojan je bil eden tistih debeluhov, ki so, ko so mladi, videti veliko starejši, vendar potem, ko so starejši, delujejo veliko mlajši, s tem si potemtakem lahko prihranijo biti to, kar v resnici so.

Prevedel in spremno opombo napisal **Slavo Šerc**

Robert Menasse se je rodil leta 1954 na Dunaju, tam tudi živi. Po izobrazbi je literarni teoretik, sedem let pa je deloval na univerzi v Saõ Paulu in to je vedno znova mogoče zaslediti tudi v njegovem literarnem ustvarjanju.

R. Menasse je debitiral z romanom *Sinnliche Gewißheit* (Čutna gotovost, 1988), dokončen prodor na literarno sceno pa mu je uspel z romanom *Selige Zeiten, brüchige Welt* (Blaženi časi, krhek svet, 1991). Zanj je dobil dve nagradi: *Heimito von Doderer Preis* in *Förderpreis der deutschen Industrie*. Roman takoj po nastanku nekaterim krogom ni bil po volji in dunajski kritiki so ga zavrnil. Prijazneje ga je sprejela nemška literarna kritika (Jochen Hieber v FAZ 11. 1. 1992). Leta 1995 je izšel roman še v žepni izdaji pri založbi Suhrkamp.

V nekem pogovoru je Menasse poudaril, da je bila njegova zamisel napisati velik roman – roman, ki bi zrcalil obdobje, v katerem je nastal, in ki bi povzema poglobitvene značilnosti sodobnosti. To zamisel ima v romanu tudi avtorjev alter ego – protagonist Leo Singer, ki poskuša nadaljevati – dokončati, dopolniti – Heglovo *Fenomenologijo duha*. Za uresničitev svojega projekta potrebuje Leo Singer seveda tudi muzo – zrcalo za svet spreminjajoče globoke misli. Iskanje identitete in absolutnega se nazadnje – po številnih nepričakovanih preobratih – konča v slepi ulici ...

Protagonistov načrt napisati nadaljevanje Heglove *Fenomenologije duha* in svet zadnjic in dokončno spraviti v filozofski sistem si je zadal končno še Menasse sam in objavil filozofski esej (parodijo?) z naslovom *Phänomenologie der Entgeisterung* (Fenomenologija osuplosti, 1995).

V najnovejšem romanu z naslovom *Schubumkehr* (Pogonski obrat, 1995) je dogajanje postavljeno v obmejno mestece Komprechts na avstrijsko-češko-slovaški meji v revolucionarnem letu 1989. Menassejev slog se ponekod že bliža satiri, vse skupaj pa je ostra družbena kritika. Roman je bil napisan s pomočjo štipendije nemškega literarnega sklada in E. Canettija – štipendije, ki jo podeljuje mesto Dunaj.

R. Menasse je doslej izdal tudi dve esejistični knjigi: *Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik* (Socialnopartnerska estetika, 1990) in *Das Land ohne Eigenschaften* (Dežela brez značilnosti, 1992), v kateri opisuje delno tudi svoj zapleteni odnos do Avstrije kot "ironijo obupa, zakoreninjeno v ponižani ljubezni".

FRONT-LINE

Vanesa Matajč
Konec spotikanja

Janko Kos: NA POTI V POSTMODERNO

Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana 1995 (Zbirka Novi pristopi)

Nova knjiga Janka Kosa obsega štiri besedila, napisana v letih 1987-1991. Z nekaterimi izmed njih smo se vestnejši bralci *Sodobnosti* seznanili že v obdobju še vroče slovenske debate o postmodernizmu, seveda pa so bila za knjižni izid deležna rahle predelave.

V obdobju, ko se je omenjena debata o postmodernizmu že nekoliko "ohladila", zbirka Kosovih besedil niti malo ne izgublja aktualnosti, le da je ta aktualnost drugačne narave, kot so jo zahtevala (in omogočala) osemdeseta leta: znana izkušnja je, da se ob postopnem umirjanju ali celo umikanju nekega sodobnega oziroma novega literarnega toka, gibanja ali smeri razpravljanje o njegovih značilnostih premakne iz publicistike, literarne kritike in esejistike v akademsko sfero; celota njegove specifik je razvidnejša in zato omogoča, da takšno usmeritev ali tok z ustrezno argumentacijo vnesemo v literarnozgodovinsko shemo. Kosova knjiga je torej aktualna s tega, akademskega oziroma literarnoznanstvenega vidika. Poleg tega avtorjeva filozofska in literarnoznanstvena erudicija omogoča zelo tehtno argumentacijo v (uspešnem) razreševanju kritičnih problemskih mest, ki zadevajo raziskovanje postmodernizma že od začetka, zlasti problem njegove (dis)kontinuitete z modernizmom. Za tehtnost Kosovih analiz je najbrž najzaslužnejši že sam - za avtorja značilen - izbor duhovnozgodovinske metode, s katero dopolnjuje rabo drugih metod. Zaradi ustrezne uporabe te metode lahko Kosove analize postmodernizma vzbu-

dijo precej več zaupanja kot tovrstna tuja, sicer znamenita in inovativna, vendar v marsičem problematična dela. Kaže torej, da se vsaj slovenski bralci "na poti v postmoderno" in nazaj v postmodernizem ne bomo več nenehno "spotikali" ob njunih pasteh.

Prva razprava, *Postmoderna doba*, se najprej vrne k svojčas zelo neprecizni rabi terminov postmoderna in postmodernizem, obenem pa preučuje tudi že iz poimenovanj razvidno povezanost postmoderne kot epohalnega pojma ter postmodernizma kot oznake za umetnostno gibanje. Da bi avtor lahko to povezavo natančneje pojasnil, najprej analizira historični predhodnici obeh pojavov, moderno in modernizem. Ustrezen vsebinski obseg pojma moderna najde v Toynbeejevi rabi tega termina kot sinonima za (evropski) novi vek, vendar tega različni raziskovalci različno definirajo, od tod pa izhajajo tudi težave ob poskusu konsenzne določitve bistva in periodizacije dobe po moderni. Primerjava "temeljnih" raziskovalcev teh problemov (Toynbee, Habermas, Lyotard, Jameson) pokaže, da gre za čas, povezan s koncem novega veka, ne strinjajo pa se s tem, ali gre za njegovo sklepno fazo, prehod v novo epoho ali pa že kar njeno začetno stopnjo razvoja. Kot pove že naslov Kosove knjige, se njen avtor nagiba k zadnji tezi. Ob vprašanju o epohalnem bistvu postmoderne se Kos odreče spogledovanju s futurologijo in kot znanstvenik raje analizira empirično gradivo napovedi o prihodnjem stanju sveta iz 19. in začetka 20. stoletja. Pri tem se izkaže, da "sodobnemu stanju" delno ustrezata Comtova napoved "tehnokratske" družbe ali Bellov model postindustrijske družbe, nikakor pa današnje stanje ne spominja na uresničenje modela znanstvenega socializma. Delno aktualnejši je Nietzschejev "pogled v prihodnost", kolikor zadeva nastop epohe nihilizma, ki je po Kosovi misli že dosegel svoj vrh. Prav v tem Kos odkriva prehodnost postmoderne: vrhunec nihilizma že implicira nujnost odkritja izhoda iz te situacije; sicer pa že postmodernizem kot "napoved" postmoderne zaznava nemožnost nihilizma, iz tega po Kosu izvira tudi dvoumnost njegovih umetniških stvaritev: človekova zavest o koncu smisla, religije, filozofije, zgodovine ..., subjekta in celo jezika (neskončna veriga označevalcev!) sama po sebi še ne omogoča preseganja tega stanja, zato se stare resnice neizogibno ohranjajo, četudi le še z - imitacijo. Glede na novi vek naj bi bila "differentia specifica" postmoderne torej preteča

zavest o končnosti kot realni možnosti; zavest, ki čaka na takšen ali drugačen usodni razplet.

Prejšnja razprava se je ukvarjala predvsem s historično sosednjima epohama, druga, *Konec modernizma*, pa se ukvarja s historično sosednjima (delno tudi vzporednima) umetnostnima tokovoma. Natančneje, ugotavljanje njunih povezav in razlik je izrazitejše v naslednji študiji, *Konec modernizma* pa pripravlja izhodišča za nadaljnjo analizo, saj po Kosovem mnenju bistva postmodernizma ni mogoče določiti brez poznavanja bistva modernizma. Tega preučuje ob primerjavi modernizma s predhodnimi (in delno sočasnimi) literarnimi tokovi in smermi, zlasti z realizmom in simbolizmom. Z (dominantno) duhovnozgodovinsko metodo ugotovi, da je že realizem skupaj z naturalizmom skrajno skrčil možnost metafizične transcendence in se približal za modernizem značilnemu metafizičnemu nihilizmu. "Perspektivnejši" pa je modernistični subjekt, ki dobi novo strukturo: nastopi kot brezsubstančna, v nenehnem spreminjanju obstoječa realnost, ki svojo identiteto postavlja prav v tem konstantnem (ničejanskem) "Werden" oziroma "postajanju". Fluidna zavest ne omogoča več resničnosti, oblikovane v trden, notranje hierarhiziran sistem, ki bi se postavljala v razmerju do (zdaj odsotne) transcendence. Ker ta komponenta izgine, izgine tudi možnost resnice. Ostane le resničnost v obliki zavesti oziroma psihičnih vsebin, iz katerih se konec koncev konstruira tudi umetnost. Ta po Kosu velja za poslednjo možnost vzpostavitve smisla in reda, zato je umetniško ustvarjanje pravzaprav imitacija (odsotne) transcendence. V dojemanju ustvarjalnosti in njenih globljih implikacij se modernizem loči tudi od simbolizma, ki mu ustvarjalnost izraža težnje po absolutu, po transcendenci, katere (trdno, sistemsko) resnico posreduje s simboli.

Tej nadvse praktični posledici uporabe duhovnozgodovinske metode sledi opis napak in nedoslednosti tistih teoretikov modernizma, ki dominantnosti te metode v praksi niso priznali (Lodgea z načelom metaforičnosti in sintagmatičnosti, Fokkeme s prešibkim poskusom svetovnonazorske avtorjev, predvsem pa z leksematsko in sintagmatsko opredelitvijo; napredek po Kosu pomeni le McHale z odkritjem "epistemološke" modernistične dominante). Po analizi skupne duhovnozgodovinske podlage modernističnih besedil razloži Kos tudi njihove notranje razlike, ki so

raziskovalce zavedle v prepovršne sklepe (Lodge). Te razlike zaznava kot posledice različnega vpliva nacionalne literarne tradicije, pa tudi kot posledice različnega razvoja oziroma razvojnih stopenj modernizma in posameznih tipov, ki soobstajajo v nekem historičnem obdobju. Ob teh zavrne preprosto razlikovanje med zmernim in skrajnim modernizmom ter ga, ob ustreznih literarnih primerih, razdeli v (svoj običajni) verizem (Eco), hermetizem (Calvino) in klasiko (Borges). Ta tipologija je namreč dovolj precizna, da lahko pojasni tudi večsmernost modernističnega "konca".

Najobsežnejša razprava *Slovenska literatura po modernizmu* v naslovu kaže na neko previdnost, bolje, na znanstveno zadržanost do prehitre in morda neustrezne rabe pojma postmodernizem. Vsaj kar se tiče slovenske književnosti, sklep razprave pokaže, da se postmodernizem v osemdesetih letih kljub svoji teoretski aktualnosti v praksi ni uveljavil kot (kvantitativno in morda tudi kvalitativno) prevladujoča smer. Sicer pa – predvsem teoretski – pohod nove paradigme na Slovenskem Kos opisuje ob pomoči analize Bartolovega "vstajenja", torej na novo odkritega pisatelja, ki je domnevno veljal za slovenskega predhodnika postmodernizma. Kos to usodno zmoto znova spodbije z duhovnozgodovinsko razlago Bartolovih besedil: ta mu razkrivajo dekadenco podlago z nekaj elementi eksistencializma, ne pa postmodernističnih temeljev; manjka mu namreč pluralizem minulih resnic in resničnosti, ki se bodisi od znotraj bodisi ob medsebojni koeksistenci vzajemno izničujajo, saj s svojo enakopravnostjo kažejo na svojo lastno nezadostnost in tako na zgolj navideznost. Filozofske podlage za nemožnost prikazovanja resničnosti v literaturi, torej preseganje modernizma, odkriva Kos v poststrukturalizmu, zlasti v Derridajevi zavrnitvi husserlovske "konstituirajoče subjektivnosti", "imanence zavesti" (*Glas in fenomen*). Z zanikanjem možnosti prikazovanja resničnosti (in sistemske resnice) se seveda razveljavlja tudi ("klasična") etična in spoznavna funkcija ali razsežnost umetnine, v ospredje pa stopi njena estetska komponenta.

Svoje z duhovnozgodovinsko metodo pridobljene teze Kos uveljavi tudi ob "preizkušanju" dejanske navzočnosti postmodernizma v slovenski literaturi. Z generacijsko metodo (v tem primeru sta nosilca generaciji, rojeni okoli 1950 oziroma 1960) zoži obdobje raziskovanja na konec sedemdesetih, predvsem pa na osemdeseta leta. Iz množice avtorjev, ki so

se hipotetično omenjali v zvezi s postmodernizmom, izloči le peščico "pravih": v poeziji Jesiha s *Soneti* (že "prvimi"), v prozi pa "zrelega" Branka Gradišnika ter "trdo", svetovljansko postmodernističnost Blatnikovih *Plamenic in solz* ter Bratoževe *Pozlate pozabe*. Nadaljnji razvoj slovenskega postmodernizma je po Kosu odvisen od vpliva "faze velikega preobrata" (socialno-politične in s tem tudi duhovno-kulturne preobrazbe po petdesetletnem obdobju socialistične "vladavine"). Specifičnost minulega obdobja shematično opiše glede na tedanji odnos literature in avtorjev do režima in ideologije. Te odlomke zaznamuje rahla aktualističnost, a so po svoje vendarle utemeljeno pristali v razpravi, saj ni mogoče zanikati, da spremembe socialnopolitičnega konteksta ne bi našle svojega odziva v umetnosti, v njeni mimetičnosti in formiranju avtorjevega svetovnega nazora.

Zadnja razprava, *Umetnost in estetsko v postmoderni dobi*, se tematsko razlikuje od prejšnjih: prejšnje študije so "uporabljale" filozofijo predvsem za izpeljavo duhovnozgodovinskih analiz, zadnja pa je skoraj v celoti posvečena filozofskim vprašanjem, čeprav odločilno povezanim z literarno teorijo. Problem močno aktualnega razločevanja med umetniškim in estetskim, med estetiko in filozofijo umetnosti Kos začneja s pregledom ustreznih slovenskih filozofskih del, ki glede tega razločevanja v celoti ne odstopajo od novoveške tradicije (Veber, Sodnikova, Pirjevec, Vojan Rus, Jerman, Strehovec). V tem nizu ima Pirjevec poseben položaj: Heideggrovo tezo o umetniškosti kot postavljanju resnice v delo jemlje kot podlago za svoj poskus opisa "konca estetike" v smislu preseganja metafizičnega mišljenja (*Estetska misel Franceta Vebra*). Pri tem najde izhodišče tudi v Vebrovem "usmerjanju" estetskega doživljanja k transcendenci, le da Pirjevec transcendenco nadomešča z bitjo, tako da mu lepota v umetniškem delu velja za "estetsko svetenje resnice biti", kot parafrazira Hegla. Nato v predavanju *Bog ateistov* ter v študiji o *Bratih Karamazovih* bit izenači z bogom, ki naj bi bil pesniška beseda za bit. S tem umetniškost postane "estetsko svetenje boga", ne nekaj čutnega, temveč "odsev biti v bivajočem". Po Kosu torej Pirjevec estetizira bit, boga in celo etiko. Obenem logično prikaže neuspešnost Pirjevčevega poskusa, da bi v okviru umetnostnih vprašanj presegel novoveško metafiziko. Ta poskus pa si Kos vendarle vzame za izhodišče, na katerem ob

pregledu zgodovinskih stopenj novoveške filozofije umetnosti prikaže nujno povezanost "vzpona" kategorije estetskosti z (novoveškim) metafizičnim nihilizmom. Odmiki, ki so upočasnjevali proces poistovetenja estetskega in umetniškega, so posledica vpliva antičnih teorij o bistvu umetnosti, ki naj bi bilo bodisi spoznavna razsežnost umetnine (resnica) bodisi etična razsežnost (moralno dobro). Kos pokaže, da sta tako resnica kot moralno dobro historično spremenljivi, relativni kategoriji, zato sta lahko le sestavni del, ne pa stalnica, torej bistvo umetnosti. Isto velja za kategorijo estetskega, ki kot mimetično spada v predumetnostno sfero.

Po Kosu naj bi bilo bistvo umetnosti povezano z nečim, kar empiričnost in relativnost transcendirata. S kratkim ekskurzom v ontologijo zavrne Heideggrove in Pirjevčeve poskuse v to smer; sklene, da umetnina presega mimetičnost (medsebojno razmerje spoznavne, etične in estetske razsežnosti), saj obsega nekaj, kar ni bivajoče in ne vsebuje Biti, ni Nekaj in tudi ne Nič, temveč kaže na "sled absolutne transcendence". To skladno s tradicijo imenuje Bog, ker zanjo trenutno ni ustreznega imena med ontološko-logičnimi pojmi. Umetniškost torej, ločena od estetskosti, sicer ostane pojem metafizike, ki pa ni več tradicionalna. To daljnosežno stališče nakazuje bližanje postmoderni dobi. Njeno bistvo naj bi bilo po Kosu premaganje metafizičnega nihilizma, zaradi katerega je tudi prišlo do izenačevanja estetskega z umetniškim.

Čeprav je pridnim obiskovalcem Kosovih univerzitetnih predavanj marsikaj povedanega (predvsem iz prvih treh razprav) zvenelo že znano, lahko knjiga te znane podatke pač natančneje uokviri v trden, argumentiran sistem. Poleg tega je avtor najbrž računal tudi na tisto (bralsko) publiko, ki je o postmodernizmu nekaj malega sicer slišala in pojem nato nonšalantno izrabljala v "recenzentskem" spisju; spomnimo se samo na komični poskus, ki je v predalček postmodernizma tlačil Hiengovega *Čudežnega Feliksa*. Upajmo, da bo Kosova knjiga preprečila takšno eksperimentiranje; vsekakor zdaj zanj ne bo več nobenega opravičila.

Darja Pavlič
V risu smrti

Brane Mozetič: PESMI ZA UMRLIMI SANJAMI

Cankarjeva založba, Ljubljana 1995

Sonet je pesniška oblika, v kateri se želi, sodeč po številnih zbirkah, ki so izšle v zadnjih letih, preskusiti vsak sodobni slovenski pesnik. Brane Mozetič ni izjema. Njegovi prvi soneti so bili objavljeni v zbirki *Modrina dotika* leta 1986. Bili so "pravilnejši" od teh, ki sestavljajo zbirko *Pesmi za umrlimi sanjami*, saj so poleg tradicionalne sheme (dve kvartini in dve tercini) spoštovali tudi pravilo o rimah. V Mozetičevem opusu bi zaman iskali druge tradicionalne pesniške oblike in tudi v tem pogledu je Mozetič precej podoben svojim pesniškim sodobnikom. Kar je v njegovi poeziji izjemnega, za nekatere celo šokantnega, je seveda njegova snov: nenehno, iz zbirke v zbirko, pesni o odnosu med dvema moškima.

Malo je pesniških tem, ki bi dandanes povzročale toliko pomislekov in predsodkov, kot jih še vedno homoerotična poezija. Odgovor na vprašanje, zakaj je tako, je lahko zelo preprost: bralcev, ki se ne strinjajo z ugotovitvijo, da so "vse ljubezni enake" (zbirka *Zaklinjanja*), homoerotična poezija ne more nagovoriti. Trditve, da so dobre tiste Mozetičeve pesmi, v katerih je homoerotika v ozadju, so zgolj sprenevedanje. Zamagljujejo dejstvo, da je bralcev, ki bi zmogli in predvsem hoteli prestopiti prag minimalne identifikacije, malo. Identifikacija, o kateri govorim, seveda ne pomeni (nujno) istospolne usmerjenosti. Spolne prakse so različne, nekatere so nam všeč, druge ne, toda ljubezen je ena sa-

ma. Za vstop v svet Mozetičeve poezije je to dovolj. Kdor vstopi, bo v njegovih pesmih zlahka odkril globljo plast, ki sega onstran upesnjevanja spolnega akta, celo onstran pesnjenja o ljubezni. V ozadju tiči negotovost slehernika današnjega časa, hrepenenje po nečem, kar bi nas presehalo in osmislilo. Z metaforo, ki ponazarja senzibilnost postindustrijskega sveta, je pesnik muko hrepenenja poimenoval "obsedenost dotakniti se holograma" (*Zaklinjanja*). Vsi vemo, da se podoba holograma prikaže samo, če ga opazujemo pod pravim zornim kotom. Če se mu približamo in se hočemo dotakniti podobe, bomo segli v prazno, otipamo lahko samo snov, nematerialnega bistva pa ne moremo zgrabiti ali si ga prisvojiti. Zato je na neuspeh obsojeno tudi vsako grebenje po telesu ljubimca.

Zbirka *Pesmi za umrlimi sanjami* obsega približno petdeset sonetov, ki so od tradicionalnega soneta obdržali samo shemo, zunanji skelet, kot je v sodobni poeziji najbolj v navadi. Mozetičevi soneti so nanizani v dolgo, nepretrgano zaporedje, brez kakršne koli notranje členitve zbirke, brez naslovov ali mednaslovov. Pripovedujejo eno samo dolgo zgodbo, za katero se zdi, da je logičen nasledek Mozetičevih prejšnjih pesniških zbirk. V njih se redno pojavlja lirski subjekt, ki v prvi osebi (ednine ali dvojine) spregovarja o nedoumljivi bivanjski grozi in strahu, ki ju ne more preseči niti bližina ljubljene bitja. Trenutki pozabe so redki in bežni, lirski subjekt v njih praviloma slutí, da so podobni smrti. "Hladna, smrtna, resna hrepenenjska muka" (*Modrina dotika*) se lahko pojavi celo sredi strastnega objema, ko se ljubimec ne odziva z enako mero strasti. Toda pravi, globlji vzrok te muke ostane neimenovan in nespoznan, nje-no ozadje je verjetno metafizične narave: "Ti, ki vse prineseš, in pozabo in ljubezen, kaj nam ne pustiš uživati, kar imamo, da kar naprej stegujemo roke po drugem, daljnem, nepoznanem ..." (*Zaklinjanja*) Hrepenenje po drugem, po novih doživetjih, po končnem odkritju skrivnosti bivanja, povzroča divji tempo tako v spolnem aktu kot v prelivanju verzov, ki pogosto sestavljajo eno samo dolgo poved. *Pesmi za umrlimi sanjami* se tako že na prvi pogled, po svoji vizualni podobi urejenosti verzov v pravilno pesniško obliko, razlikujejo od Mozetičevih prejšnjih zbirk. Ton zbirke je veliko bolj umirjen, podrejen je zgodbi, tako značilni za naš čas. O njej veliko pišejo tuji avtorji, predvsem prozaisti, med domačimi avtorji pa se je te teme doslej lotil samo Mozetič.

Zgodba *Pesmi za umrlimi sanjami* je v grobem naslednja: eden izmed ljubimcev – tisti, ki je predstavljen kot "ti" – je hudo bolan, najverjetneje ima aids. Ob njegovi bolezni je lirski "jaz" doživel precejšnjo spremembo – zaradi osredotočenosti na prijatelja in njegove muke pozablja na bivanjsko grozo, ki ga je prej ogrožala na vsakem koraku. Groza je postala bolj oprijemljiva in (morda) tudi bolj obvladljiva, zdaj je to strah pred smrtjo oziroma strah pred nebivanjem. "Misliš, da potem je konec, ali ni te strah, da bilo je vse zastonj?" se glasi ključno vprašanje. Zgodba o umiranju je dramaturško stopnjevana in napisana z veliko posluha za psihološke odtenke nekega odnosa. Umirajoči sprašuje, ali bo moral res umreti, njegov prijatelj nemi, doživlja muke poslavljanja, si želi, da bi tudi sam umrl ... Mozetičeva poezija ni bila še nikoli tako polna nežnih čustev in drobnih ljubkovanj. Kadar nastopita strast in naslada bolečine, je to v dokaz ljubezni in pripadnosti, golega hedonizma, ki je bil morda še značilen za nekatere pesmi iz prejšnjih zbirk, ni več. *Pesmi za umrlimi sanjami* izzvenijo v elegičnih tonih, smrt izbriše vsako dogajanje in čas se prividno ustavi. Toda umrli je še vedno navzoč, zdaj je on lirski "jaz", ki ljubemu pravi: "V kapljicah polzim po tebi, božam s krili, s šepetANJI v dolgi noči stekam pod noge ti ..." Zgodba se tu (vsaj za zdaj) konča.

Pesmi za umrlimi sanjami seveda sodijo v predalček z nalepko ljubezenska, določneje, homoerotična poezija. Toda oznake zamolčijo marsikaj, v tem primeru med drugim Mozetičev čut za impresionistično podajanje trenutka. V nekaj skopih, eliptičnih stavkih zna pričarati podobo iz narave ali jutranji vrvež mesta, to je dodaten čar njegove tematsko vznemirljive poezije. Za Mozetiča seveda ni značilna samo globoka izpovedna nota v kombinaciji s homoerotičnimi motivi, ampak tudi jezikovna virtuoznost. Žal vse prevečkrat ostanemo samo pri govorjenju o njegovi snovi.

Matej Bogataj
Neprecejeno nakladanje

Marko Sterle: STARA HIŠA

Mladinska knjiga, Ljubljana 1995 (Nova slovenska knjiga)

Pripovedovalec Sterletovega romana *Stara hiša* je pisatelj, ki obiskuje svoje pivsko omizje ne samo zato, ker se tam očitno dobro počuti, ampak tudi zato, da bi mu tam zbrani bili gradivo za njegovo literarno ukvarjanje. Tako so vse njegove dogodivščine in pogovori pravzaprav samo precej nasilno potapljanje v gradivo, pa če gre za prenovo stare hiše in pogovore z zidarjem Bosancem, njegovimi sorodniki, brhkim dekletom, ki pomaga po hiši, za rekonstrukcijo življenjske zgodbe starejšega sosedu, kupovanje in barantanje s starinami, komentiranje novic s prvih strani časopisov, izvlečke iz zgodovine balkanskih narodov ter lirčnih delov, ki opevajo lepote naše dežele in kakovostne lastnosti ljudi, ki rastejo iz nje. Vse to je že roman, avtor vse to pravzaprav kot nekakšen medij samo zapisuje.

To njegovo pisateljevanje je tako poudarjeno, da je ena pogostih tem v njihovih pogovorih tudi to, ali naj bo nekaj napisano ali izpuščeno, ali naj koga omenja ali ne, v kakšni luči naj ga predstavi in podobno; gre skratka za isti trik, ko izvlečemo fotoaparata, pa se začnejo eni nadaljevati, drugi pa skrivati, vendar ne moremo reči, da smo jih ujeli sredi njihovih običajnih opravil. In res lahko rečemo, da je zavest literarnih oseb o tem, da iz svojega banalnega življenja ob navzočnosti zapisovalca prehajajo v literaturo, tako velika, da začnejo igrati literaturo, tako pa z njihovo

življenjskostjo ni prav nič več.

To sprotno nastajanje romana in zavest oseb, da so (tudi) literarne osebe, seveda poznamo iz tiste veje metafikcije, ki se je napajala iz pirandellovskega modela dialoga med osebami in avtorjem. Vendar pri Sterletu ne gre za preverjanje bivanja osamosvojenih literarnih svetov in v njih ujetih oseb, za to je to pisanje vse preveč naivno in dokumentaristično, feljtonistično v aktualističnem, torej hitro pokvarljivem in uporabnem smislu, temveč za vero v pisateljsko početje. Vse, kar zapisovalec preceja iz realnosti, je že literatura, ne pa zgolj neki grobi motivi, situacije, jezikovni kodi. In res imamo pri Sterletovem romanu ves čas občutek, da gre za slabo predelano surovino, za polizdelek, ki mu manjkajo trdnejša zgodba, prepletenost različnih ravni pripovedi, enotnost, ki bi združila povsem esejistične, na širjenje poslednjih resnic pretendirajoče in poudarjeno dialoške dele.

Predvsem teh je veliko. Znotraj poglavij obstajajo fragmenti, v katerih junaki izčrpujejo neko temo, in je potem njihov dialog še najbolj podoben hitropoteznemu nabutavanju parol, ideologije, nekakšnih izrekov, ki pogosto temeljijo na ljudskih modrostih, napaberkovanih in preoblečenih pregovorih, zabrisanih z njihovo uporabno vrednostjo. Vse skupaj še najbolj spominja na izbrana poglavja iz drobnih knjižic, v katerih je neka manjša slovenska založba zbrala misli o ljubezni, vinu, smrti, zdravju, politiki, ženskah in kar je še tega, pa so bili potem pod nekim geslom razvrščeni kar najrazličnejši aforizmi, vici, pregovori in udarni odlomki iz daljših besedil izbranih modrecev z izbrano temo. In tako imamo namesto z govorom živih ljudi opraviti z glasovi, ki vstopajo v roman, prav tako deklarativno, kot stopi igravec na odrsko rampo in recitira v parter, in potem izčrpujejo modrosti na zadano temo. Še najbolj moteče je aktualistično politiziranje, ki res nikoli ne seže čez bifejska besedičenja, z vsemi posploševanji in črno-belo optiko.

Seveda smo to znotrajliterarnost že srečali, na primer pri novi prozi, ki je gradila predvsem na izčrpavanju "znucanih" besednih klišejev, na oponašanju kar najbolj banalnega govoričenja, ki pa je bilo ves čas parodirano, med avtorjem in jezikovnim kodom je obstajala kar največja distanca. Avtor je govoril s premim govorom, je "citiral", v resnici pa krepko, do meje smešnega in še čez karikiral s ceste ali od koderkoli

pobrano govorico.

Vendar te distance pri Sterletu ni, zato smo priče mučnim in neokusnim nabutavanjem neprepričljivih replik, poplitvenega esejizma, v katerega se potem vmešajo (govorjene!) zamotane lekcije iz zgodovine, predvsem pa enostranskega in ideološko zelo razvidno obarvanega razumevanja zgodovine. Seveda je pglavitni problem *Stare hiše* predvsem to, da je skrajno mučno biti navzoč pri neživljenjskih besedičenjih oseb, poleg tega je problematična tudi izbrana skupina oseb. Gre brez izjeme za žrtve komunizma, za ljudi, ki so neavtentični in zaradi travmatične preteklosti razpeti nekje med življenjem in smrtjo, bolj sence in žive priče komunističnega nasilja kot živi ljudje. In jasno je, da te lupine, ki so morale emigrirati v Argentino (Mira, Andrej), ki so jih skoraj ustrelili na Teharjah (Zagorski), ki so jim nacionalizirali imetje (Zagorski, Elvira), ki so jih prisilili, da delajo v vojaški bolnišnici, kjer se ob spovedovanju udbovcev in likvidatorjev niso mogli realizirati (Tomaž), da o pokvarjenih udbovcih, ki so ovajali svoje lastne starše, likvidatorjih, komunistih in okrutnih Srbih ne govorimo, ne morejo govoriti živega jezika, saj so predvsem odmevi nakopičenega gneva, nekakšne v posodo posajene beckettovske glave, ki morajo govoriti, in to nekaj ne more biti nič drugega kot poplitveni in ceneni revanšizem, nekaj, kar je nadvse podobno minulemu kramparstvu in proletarstvu, zajedništvu in utopičnosti na medvojnih mitingih in v povojnih ideoloških posiljevanjih, le da dosledno nosi nasprotni predznak.

Pa ni, da bi se spuščal v apologijo vstaje in protifašizma, vendar so nekatere stvari enostavno neokusne.

Tipično neprepričljiva je situacija, ko pride pripovedovalec na obisk k materi in ženi zidarja Bosanca pa mu, takole ob kavici, povesta nekaj dejstev o množičnem posiljevanju srbskih klavcev, pa to, kako je potem mati stopila v vladno vojsko in kot odlična strelka večino teh ljudi odstrelila, tudi svojega nesojenega zeta, ki je bil prisiljen sodelovati pri posilstvu. Opraviti imamo z zgodbo, kakršnih je – do polovice – na deset tisoče; drugi del je zanimiv, vendar neizdelan, površno postavljen, povedan takole "usput" človeku, ki pač pride mimo. Nočem strašiti s številkami, koliko odstotkov žensk zataji posilstvo pred možem ali ga vsaj ne prijavi policiji, da pa bi, takole mimogrede, govorile popolnemu tujcu, to je pa že malo hudo. Seveda Sterle doseže svoj namen, saj nam je za-

radi podobnih epizod v hipu jasno, da so od komunistov, ki so potunkali vse "med Dunajem in Trstom", hujši samo še Srbi. In podobno.

Pri tem avtorjevo sklicevanje, da samo zapisuje tisto, kar sliši in se ne opredeljuje, prav nič ne pomaga, saj naj bi šlo za literaturo, za nekaj, kar naj bi bilo vsaj približno razprto za različne resnice in videnja.

Tudi v *Stari hiši* je, tako kot v prejšnjih Sterletovih romanih, precej močna tista plast, v kateri avtor na podlagi svojih izkušenj z bivanja na Kitajskem in izkušenj s kitajsko tradicionalno medicino govori o našem odnosu do okolja, sveta, smisla, porabništva, sreče. Tokrat se ukvarja z energijami, ki so skrite v starih nabožnih kipcih in okvirih, v lesu, ki se je napolnil z duhovnostjo in dušami umrlih ob verovanju vseh tistih, ki so svoje življenje, upe in stiske reševali ter razumeli ob molitvi v "bogkovem kotu" v kmečkih izbah. In zdi se, da je to najzanimivejši del romana, čeprav je tudi res, da rad zdrzne v modrovanje, predvsem pa občasno cel čmokne v - na hitro - potegnjene vzporednice med duhovnostjo, nacionalnim, starožitnostjo, narodovo institucionalizacijo in razmerami na Balkanu. Pogosto so prehodi med povečevanjem arhaičnega, prvinskega slovenstva in njegove duhovnosti ter pritlehnim politiziranjem prehitri, zato zdrobijo subtilno tkivo energij in navzočnosti duš.

Sterletova *Stara hiša* je napisana vse preveč pretenciozno glede na avtorjevo obvladanje obrti. Predvsem ji manjka fabula, več discipline pri precejanju materiala, preveč je pisanja o stvareh, ki so ideološko udarne in enostranske, v romanu je precej epizod, ki so nepotrebne, saj se ne razvijejo, temveč ždijo na mestu in zavirajo vse druge; vpeljava dekleta, ki ga pripovedovalec rad vidi in nam potem ob precej medlih pogovorih samo omeni, kako se v njem rojeva ljubezen, pa mladega para, ki se vse-ljuje v hišo, zelo slaba karakterizacija in podobno, vse nas prepričuje, da je avtor posegel na področje, ki mu ni kos.

To je predvsem roman, napisan v neživljenjskem jeziku, o papirnatih usodah, ki plitvo kramljajo. Nezanimivo, neokusno, daleč od literature.

Gašper Malej

Pričevanje o resnici, ki je ljubezen

Marjan Tomšič: VRUJA

Založba Lipa, Koper 1995

Zdi se nesporno, da je bilo upodabljanje istrskega sveta po drugi svetovni vojni v Tomšičevem (pred)zadnjem romanu *Zrno od frmentona* izrazito celostno in zaokroženo, skorajda v smislu nekakšne kvaziepske totalitete; le domnevam pa lahko, da je ustrezen tudi moj poskus interpretacije temeljne simbolične dimenzije (ki se razkriva zlasti s potovanjem glavne osebe, Šavrinke Tonine, po istrskih zaporih) tega dela. Gre preprosto za to: obstaja resnica, ki je ljubezen (Ljubezen). Energija ljubezni je najbolj prvinska kozmična sila; njenega pretakanja ni mogoče zajeziti v struge človeških konstruktov, kot so, če pogledamo iz neke perspektive, vera (ravno zato spodleti recimo interpretacija Tarasa Kermaunerja, ki v *Zrnu od frmentona* nenehno odkriva evangeljsko krščansko ljubezen in pisatelju celo eksplicitno pripisuje, da izhaja iz Jezusovega govora na gori), znanost ali filozofija; celo prek (besedne) umetnosti se lahko kanalizirajo le drobne kaplje veletoka ljubezni. In edino vera v vsepresegajočo moč resnične ljubezni (katere bistvo seveda lahko označimo kot strastno, ekstatično spajanje z drugim kot Drugim, ni pa to edina možnost) je lahko veljavna, zares globinsko zavezujoča resnica.

Če s tega gledišča ugledam novo Tomšičevo novelistično zbirko *Vruja*, se mi takoj razpreta obsežna svetova, med katera je tokrat razpeto

pisateljstvo; na eni strani najdemo še red in harmonijo arhaičnega in prvobitnega istrskega podeželja, po drugi pa v ospredje vse bolj prihaja kaotično in nemirno iskanje, edina bivanjska možnost modernega človeka. Morda je šestnajst zgodb iz *Vruje* ujetih ravno med tadva skrajna pola, ki pa sta si, kot spoznava tudi že naravoslovna znanost 20. stoletja, vendarle neskončno blizu; kozmos in kaos. Nekje vmes se seveda razliva čista ljubezen, ki jo lahko prepoznamo oziroma najdemo v strasti in milosti, skrbi in sočutju, orgiastičnih krikih in tihi, kontemplativni mistični zamaknenosti; v racionalnem jeziku bi seveda morali reči, da je ljubezen osrednje, izrazito dominantno tematsko jedro zbirke. A da pisatelj lahko postane medij jezika, skozi katerega se lahko pretočijo izpovedi Ljubezni, se mora najprej odpreti in predati s čisto, otroško naivnostjo; ravno to predajanje oziroma vračanje k izvirom otroškega čudenja in čistosti ubesедуje Tomšič v uvodnih fragmentih, ki so združeni pod naslovom *Sedem ljubezni*. Tu sta seveda navzoči naivno, preprosto čustvovanje in nežno hlepenje po prebujajoči se čutnosti, objemih, dotikih in poljubih; hkrati pa v otrokov harmonično zaokroženi svet že vdirajo tudi drugačne, skrivnostne in sovražne temne sile. Morda se ravno iz tega večnega spopada med svetlobo in temo rojevajo preprosti, arhetipski simboli (kača, kamen, križ), ki se pogosto pojavljajo v zgodbah iz *Vruje*, pa tudi v zadnjem Tomšičevem romanu *Ognjeni žar*; ta je seveda tudi svojevrstna hvalnica ljubezni, predvsem tiste strastne, čutne, opojne in žareče, z eno besedo – ognjene.

Prav tako čustvo vzplamti tudi v mladeniču Jurasu in ciganki Vruji, osrednjih osebah iz pripovedi, ki uvaja prvi cikel šestih zgodb, hkrati pa daje naslov tudi celotni zbirki; kot govori zapis na platnici, je Vruja (v narečju to ime pomeni izvir) ženska, presunljivo lepa; vročekrvna, ognjena; je izvir, večni izvir radosti; je polnost bivanja. A Vrujin vrelec nenadoma usahne; to se zgodi, ko zaradi pritiskov zunanjega okolja privoli v (cerkveno) poroko z Jurasom. Poanta je dovolj jasna: če (božansko) ljubezen hočemo imeti ali ji gospodariti tako, da jo vpregamo v jarem konvencionalnih, jasno začrtanih formalnih razmerij, kot je včasih (ni pa to nujno!) poroka, se lahko zgodi, da se nam, neulovljiva, izmuzne med prsti. Igra ljubezni je pač nepredvidljiva kot življenje samo. Zato lahko recimo Tomšičev Lukič, še en lik v galeriji vaških posebnežev,

kakršnih v slovenski literarni tradiciji ne primanjkuje, v nasprotju z Jenkovim Tilko srečno najde ženo, ki mu je bila usojena; ljubezenska zgodba pripovedovalčevega očeta v noveli *Ruža Marija* pa se konča izrazito tragično, z grozljivo smrtjo dekleta, ki omahne s strme stene, ko je hotela nabrati šopek rož za svojega ljubega. Morda še grozljivejša je smrt Urše v *Sv. Uršoli*; najbrž zato, ker jo je povzročil nenavaden urok, namreč kletev njene matere, saj ji ni mogla dovoliti razmerja z Jakobom. V tej zgodbi je zanimiv tudi sklepni motivni premik, saj se pripovedovalčeva (v zadnjem stavku se zgodi obrat iz tretjeosebniosti v prvoosebniosti) pozornost osredotoča na domnevne dnevniške svete Uršole, ki naj bi jih bila po nareku zapisala ravno pokojna Urša. Ob odkritju teh nenavadnih dnevnikov se najverjetneje že začenja razkrivati pisateljeva želja po spoznavanju skrivnosti oziroma misterijev, ki presegajo racionalno dojemanje, pa tudi konvencionalno, institucionalizirano izražanje vere. Spet se kaže temeljna Tomšičeva obsedenost s fantastiko, domišljijo in čudeži; le da v *Vruji*, zlasti zgodbah iz drugega cikla, ni več vezana na okvire arhaične in magične istrske *štrigerije*, ampak se razpira v precej širše razsežnosti.

Še en pomemben premik se zgodi v besedilih iz *Vruje*, in sicer na ravni izrazite spremembe dogajalnega časa in prostora (o tem priča vsaj že zgodba *Amore mio*, ki je predzadnja v prvem ciklu); v *Olivah in soli* ter *Kažunih*, dveh reprezentativnih delih Tomšičeve istrske novelistike, smo se znašli v odmaknjenem vaškem svetu sredi (pol)preteklosti ali celo arhaične brezčasnosti, zdaj pa stopamo z večino zgodb iz drugega cikla v sedanjost, ki je takoj zaznamovana z grozljivo, kataklizmično izkušnjo vojne, kot jo zaznava pisatelj. Ta zdaj stoji prav sredi kaotičnega modernega sveta in neizprosno priča o njegovi razklanosti na dve temeljni, primarni načeli: dobro in zlo. Zgovorna je začetna podoba iz zgodbe *Freska*: "Videnje: na nebu se je prikazal demonski obraz. Bil je sajasto črn in poln jeze, sovraštva, besa. Grozil je in se pripravljaj, da udari z božjo jezo. Pa se je nepričakovano začel razkrajati. Bolj in bolj je lezel narazen, dokler ni ostala od njega le mrvica črmine. In posijalo je sonce, ki je na jasnem nebu čudežno izrisalo živo srebrne in zlato obrobljene meje ne naše, temveč Nebeške dežele." (str. 79)

Kaj pa ljubezen? V prahu pretresljivih, apokaliptičnih vizij se seveda

njena luč ne utrne; nasproti kaosu in vojni seveda lahko stoji le privid miru, čista in popolna ljubezen, ki pa je po Tomšiču v stvarnosti, zemeljski konkretizaciji odnosa med moškim in žensko (med telesom in dušo se razprostira globok prepad; tu je seveda prepoznavna krščanska duhovna podstat) nemogoča, kljub možnosti skrajnega zblževanja prek zanosnega erotičnega predajanja: "Kadar tako ljubiš in ljubiš, ne moreš živeti. Vsa čutila hlepijo samo po ljubljeni, vse misli so ena sama misel: njeno ime. Vse sekunde dneva se zlivajo v en sam trenutek: v njen poljub. In ker je človekovo telo nepopolno, a duša popolna, začutiš nemoč, zaznaš prepad, brezno ... Duša poleti čez, telo ostaja tostran, in to povzroči neznosno bolečino in trpiš, ker ne moreš, ker ti v telesu ni dano, ker je neuresničljivo, nedosegljivo ... in se trgaš na dvojje in blazniš bolj in bolj ..." (*Vetra*, str. 101-102).

Zgodbam iz drugega cikla je prejkone skupno svojevrstno spajanje sanj in domišljije z resničnostjo; v njihovi podstati je čutiti tudi Tomšičevo globoko poznavanje ezoterike, mistike in (para)psihologije. V tem prepletu marsikdaj lahko zaznavamo vizionarno, skoraj preroško dimenzijo. Ravno zato (in ne le zgolj zaradi vztrajanja pri leitmotivu ljubezni kot primarne energije, ki poganja svet) čutim, da njihova duhovna oziroma idejna plast že odločilno presega postmodernistični horizont in napoveduje nekaj čisto novega, drugačnega. Ta miselna transformacija postane najbolj očitna, če opazujemo sklep pripovedi *Labirint*. Bistven preobrat se izvrši ravno na nivoju motiva, ki je paradigmatško postmodernističen: "In vse je vendar labirint. Pa veste zakaj? Zaradi naše majhnosti. Ko bi zrasli, bi pogledali čezenj in navidezna izgubljenost bi se izkazala kot čisti RED in matematično natančen SISTEM.

Treba bo torej zrasti do ustrezne višine. Vsaj toliko, da bomo lahko poškilili čez zid labirinta. Moramo se torej potegniti v višino. Ni druge rešitve." (str. 149)

Avtorjevo sporočilo se zdi evidentno, četudi je hkrati izrazito večplastno: če velja, da je vse povezano z vsem, potem v tej povezanosti ne smemo videti kaotično nepregledne rizomatske mreže postmodernega labirinta, ampak red in sistem, ki ga morda postavlja ravno ljubezen kot nevidna temeljna resnica vsega. V svetu, ki je na meji svojega (apokaliptičnega?) konca, človeku preostane pravzaprav samo ena učinkovita

bivanjska možnost: (duhovno) rasti, truditi se za preseganje vseh (vrojenih in pridobljenih) omejitev s popolno predanostjo, slepim zaupanjem v moč ljubezni in kozmično harmonijo. V Tomšičevi dikciji bi se to morda slišalo kot: biti podoben svobodnemu, potujočemu poetu in desetniku Ožbaltu iz končne zgodbe *Aleluja*, ki ga je obiskala Čarovnija (beri tudi kot: moč dojeti Resnico onkraj prividnosti in iluzij). Kaj se zgodi nato? "Zavrtel se je in v momentu razsvetlil okoli sebe stoječe ljudstvo. Z močnim pokom ga je ujel v ribje oko in ga s svetlobno hitrostjo odspiralil v drugo dimenzijo, torej ven iz tega prostora in časa. In vse je v momentu izginilo. Tudi on." (str. 182)

Konec sveta bo torej hiter in neboleč; gre res zgolj za pisateljevo fiktivno, literarno vizijo? Na to vprašanje naj si odgovori vsak bralec sam; in četudi je tako, sem vsekakor prepričan, da *Vruja* pomeni izjemno pričevanje pisatelja, ki nemara zares najgloblje sluti notranjo resnico sveta in časa, v katerem živimo. In če to še ne zadošča: naj eksplicitno poudarim, da v Tomšičevih zgodbah, zlasti sklepnih (*Roženkravt*, *Košnice*, *Aleluja*), nikakor ne gre za prodajanje megle v smislu cenene new-ageovske instantne mistike in katastrofičnih prerokb šarlatanov, kot bi to morda hoteli videti nekateri kritiki. Gre za veliko usodnejše stvari; in te svoje trditve pravzaprav nočem in ne morem utemeljevati z racionalnimi argumenti. Naj sprejme, kdor more. Naj verjame, kdor hoče.

Vera Vukajlović

Revolt, ki je postal manira

Franjo Francič: POŠEVNI STOLP V PISI

Založba Mladika, Ljubljana 1995

Francičev novi kratki romanček *Poševni stolp v Pisi* je opremljen z besedilom na zavihku, ki obljublja "še posebno kvaliteto, ki je prejšnje Francičeve knjige niso poznale: ekonomiko izraza. Tokrat v tekstu ni poetičnih vložkov, ki bi lomili dramaturgijo pripovedi, besedilo dosledno sledi svoji logiki, to posledično omogoča bralcu, da sledi besedilu. Zato pričujoče knjige ne gre jemati kot še ene v gostem nizu Francičevih izdaj, temveč gre med njimi tudi za poseben dosežek".

Če pogledamo, kaj nam je obljubljeno, vidimo vsaj dvoje; tudi avtor ocene, verjetno tudi prošnje za subvencijo Ministrstvu za kulturo – to je napisanemu verjelo in je z dodelitvijo subvencije njen poglavitni sponzor – se zaveda, da Francič zasipava vse živo z izdelki, ki nimajo več začetne provokativnosti, subverzivnosti, predvsem pa zaradi nabutavanja vsega mogočega ne dosegajo literarnih kvalitet začetnih del. In čeprav gre samo za reklamno besedilo, ki usmerja kupca pri izbiri med številnimi enakimi avtorjevimi izdelki na trgu – ali ne pomeni ta "posebni dosežek" nekaj v slogu "opêre bolj čisto", ta "ekonomičnost izraza" pa "že kapljica opravi z goro posode"? – potlači avtor vse prejšnje Francičevo delo, ki doslej menda ni imelo odlik tega; "posebna kvaliteta" je očitno nekaj, kar je bodisi posledica trdega uredniškega dela ali pa nenadnega Francičevega pisateljskega razsvetljenja. Najmanj, kar sem

pričakovala, je nekaj v stilu *Sovrašva*, za Slejka spisane zadeve, v kateri Francič sicer ohrani vse svoje rekvizite, le da ni abortiranih otrok, v kozlanje pomočenih mladoletnic, rezanja žil z zarjavelo žlico in drugega, kar bi z radikalnostjo lahko zmotilo naročnika, odtrganega goljufivega japija. Če torej nekdo pri Franciču hvali "ekonomiko izraza", torej urejeno in berljivo zgodbo na račun literarnosti, nekakšno lahkotnejšo žanrskost in ugajanje bralnim množicam, potem bi od Franciča pričakovali, da bo – saj je pri Petih veličastnih dokazal, da je obrtno spreten – tem zahtevam, kakršne že so, kar najbolj ugodil.

Pa ni. Verjetno predvsem zato, ker je tekst s platnice težka poglavščina, ki jo je – očitno nalašč, saj gre kljub vsemu za nekoga, ki se zaveda balasta Francičeve proze iz zadnjega časa – nekdo zagrešil z namenom reklame. In ta se mu je predvsem pri sponzorju splačala, tistih, ki Franciča že dalj časa spremljamo, pa ne bo prepričala.

Po tem delu, ko sem se skoraj zapletla v to, kaj ta roman ni, pa pogledjmo, kako je z njim v resnici: *Poševni stolp v Pisi* je ena tipičnih zbirk Francičevih fragmentov iz zadnjega časa, ki so že kar nasilno združeni širši okvir romana. Ta je sestavljen iz štirih delov, ki se dogajajo v geografsko širokem razponu med Obalo in tujino, kamor gre pripovedovalec na sezonsko delo. Tipično in pričakovano je, da prehod iz (običajne) kritike domače brezizhodnosti – sredobežni krog ponovitev je ob začasno osvobojenem ozemlju kot mestu očiščevanja in zapika najbolj tipična in večkrat ponovljena fraza – v tujino ne prinese nič bistveno novega, saj je tudi v dobiček usmerjena duhovna plehkost tujine izpostavljena enakim izbruhom gnusa.

Jasno je, da Francičeva odtujenost, katere predpostavka je radikalizirana romantična delitev na lepo dušo (marginalca) in grdo in banalno, duhovno plehko okolico in družbo nasploh, ne (z)more pridobiti s spremembo okolja prav nič. Ob spremembi okolja se izkaže, da je revolt pravzaprav postal manira, ne le v vedenjskem, temveč tudi in predvsem v pisateljskem smislu; drža (in obenem pisateljska lega) nenehnega pizdenja čez vse in vsakogar sta popolnoma isti, do nezavesti ponavljani in že prebrani. Novo je morda le to, da Francič obračunava z nekaterimi lokalnimi pisateljskimi veličinami, da torej razgalja, morda pa še bolj pretirano obsoja razmere v slovenski, natančneje v južnoprimorski lite-

rarni sceni. In pri tem pozablja, da mu ravno dobrohotnost vseh po vrsti, pa veliko število založb in razmeroma zakrnelo uredniško delo z avtorji omogočajo objavljanje vsevprek, sorazmerno poznanost – in, saj predvsem zato tudi gre, preživetje.

Poševni stolp v Pisi je precej nenenoten, občutek imamo, da so fragmenti združeni na silo, kar je še posebej očitno pri njihovem označevanju; v vseh štirih delih imajo številke, nekateri med njimi, in ti niso oštevilčeni, v zadnjih dveh pa – slogovno neutemeljeno in brez pravega učinka – tudi nekakšne pojasnjevalne mednaslove, ki so očitno ostanek morebitnih revialnih objav. In to, da so fragmenti, že vsak znotraj sebe nalomljen in pogosto neenoten, še precej pomešani, tako da uničujejo vsakršno zgodbo, je tisto, kar dodatno uničuje "dramaturgijo pripovedi", ki tako ni niti kronološka, niti nima kakšnega posebnega razvoja, niti se kaj posebnega ne začne, kaj šele dokonča. Ves svet, od otroštva do izmišljij, sanj in blodenj, bluzenj in nekaterih prepoznavnih faktičnih dogodkov je v teh nasekanih zgodbah ves naenkrat, zavest se samo sprehaja po njem in izbira – tako mogoče ona misli – te vsebine. Pri tem imamo včasih občutek, ki daje Frančiču kljub vsemu neko avtentičnost, namreč da se vsebine izrinjajo, prekrivajo, da gre kljub vsemu za nekakšen tok zavesti, ki ga prekinjajo bolj travmatične, bolj udarne epizode. Da je torej razlomljenost posledica tega, da v neizrazito pripovedovanje vdre nekaj učinkovitega, drastičnega, nekaj, kar nosi s seboj večjo količino prizadetosti ali jeze; potem je ta nova vsebina ravno zaradi svoje večje intenzivnosti nekaj časa v središču pisateljske pozornosti, dokler se ne razvedeni in upeha, dokler je ne zamenja drugo, bolj boleče in razboleno mesto.

Pripovedne tehnike so v *Poševnem stolpu v Pisi* zelo raznorodne, nihajo med samonagovorom, nekakšnim asociativnim napol notranjim monologom, pa utrinki, napol fantazijami in spomini na pogovore, pretežno z bivšimi ljubicami, s katerimi pripovedovalec dosledno nima sreče, v vse to pa so primešane še kakšne sanje – kjer se še posebej razbohotijo tipični "lirični vložki"; ti so še posebej pisani kot nekakšna začetniška metaforizacija in nabreklost sloga, ki se izživi pri "pisanju o ničemer", kakršno mrgoli po srednješolskih literarnih glasilih.

Pri tem ne gre le za to, da te zgodbe zgubljajo svojega naslovnika

in se uvrstavajo same vase, temveč se jim izmika tudi pripovedna pozicija. Tako se *Stolp v Pisi* začne s stavkom: "So bili časi, ko te je zanimal samo ruker, da bi čim prej fukal, čim večkrat s čim manj spomina, zdaj pa bi rad bil z žensko, reče glas iz teme." Kaj je zdaj ta glas iz teme, saj nikakor ne gre za pogovor z nezavednim, s spominom? Bolj gre za fiktivnega sogovornika in s tem zadnjega, izmišljenega naslovnika vseh drugih premišljevanj o čakanju na skok s pečine in spomine, zaradi katerih si spet "sfukano sfukan pankrt" in sploh vse tisto, kar iz Frančičevega opusa že poznamo.

Morda najbolj moteči so tisti deli, v katerih je jasno vidno, da mu zmanjka snovi, pa se umakne v kakšno zgodbo o samomoru ali težkem otroštvu, ki tako že s tem, da se je zgodila, okrivi družbo. In ker ta ni sestavljena iz nikogar drugega kot nas, ki smo bolj komformistični, nekako napade tudi nas, ker nismo naredili nič. Trik tega pripovedovanja je tudi v tem, da gre za rezervat, za zapik, ki ga omogoča mesto in način izrekanja; začasno osvobojeno ozemlje tako ni nič drugega kot svet literature, kjer je Frančič zavarovan s svojo marginalno pozicijo, ki ga varuje pred neizprosno kritiko. Hkrati že prežvečene in prepoznane epizode, ki naj bi imele tudi nekakšen socialni učinek, ravno s ponavljanjem in predvidljivostjo postajajo vse bolj zvodenele, neprepričljive, s svojo površnostjo in preveliko frekventnostjo izgublajo ves morebitni "ruker" in postajajo zrucana pisateljska manira.

In to bo ostalo tako dolgo – in ob tem želje Frančičevih bralcev, kakršne je kot že nekaj obstoječega izrazil pisec spremnega teksta – dokler Frančičeva zgodba ne bo dosegla ustavitve ognja, če že ne premirja s svetom, dokler zaradi nujne odraslosti, ki prinese tudi večjo prilagodljivost in sprijaznjenost, ne bosta sedli za pogajalsko mizo okrutna empirija in lepa duša. Za to pa se v *Poševnem stolpu v Pisi* še ne kažejo nikakršni znaki.

ROBNI ZAPISI

Sigmund Freud: TRI RAZPRAVE O TEORIJI SEKSUALNOSTI. Prevedla Mojca Dobnikar, spremno besedo napisal Mladen Dolar. *Studia humanitatis*. Škuc-Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1995. Freud je tisti bradati dunajski psihiater, ki je trdil, da človekovo obnašanje v celoti določa seks. Takšna je podoba, ki jo ima o Freudu verjetno velika večina ljudi. Nedvomno so *Tri razprave o teoriji seksualnosti* k takemu slovesu največ prispevale. In prav v njih lahko ugotovimo, da to ni res; ali vsaj, da ni čisto res. Najprej: ne gre toliko za seks, kolikor bolj za seksualnost oziroma libido, spolno energijo, ki se lahko usmeri na najrazličnejše objekte in mora premagati precej ovir, da vzpostavi "normalno" spolno življenje ali kar "normalno" življenje nasploh (kriteriji za "normalnost" so se od Freudovih časov do danes seveda precej spremenili: najočitnejši primer je homoseksualnost). Največ, kar si Freud upa zapisati, je: "Dober del tega, kar imenujemo človekov 'značaj', je oblikovan z materialom seksualnih vzdraženj in sestavljen iz nagonov, fiksiranih v otroštvu, konstrukcij, pridobljenih s sublimacijo, in takih, ki so uporabljene za učinkovito dušenje perverznih vzgibov, ki veljajo za neuporabne." (str. 114) No, ne glede na večjo ali manjšo zastarelost Freudovih tez bodo *Tri razprave* še precej časa zanimivo branje, med drugim zato, ker niso napisane v obliki sholastično-dogmatičnega razodetja večnih resnic o človeku, ampak so predvsem zbirka, kolaž genialnih opazanj, ki so se z leti le še množila (opombe, ki jih je Freud dodajal v novih izdajah, so med najzanimivejšimi deli knjige); marsikateri stavek je bil temelj za poznejšo razpravo in vprašanje je, ali je Freud sam izčrpal ves njen potencial. Mnoge izraze in ugotovitve

iz te knjižice smo vsrkali z materinim mlekom (amaterskim psihologom in "psihoanalitikom" prepuščam globinsko analizo razlogov, zaradi katerih sem uporabil to frazo) – v bolj ali manj vulgarizirani, se pravi, anestetizirani obliki, npr.: erogene cone (ta kanonični pojem je iznašel Freud ravno v *Treh razpravah*), sublimacija, oralna, analna in pozneje še genitalna faza itd. itd. Tudi tezo, da vsak moški išče žensko, ki je podobna njegovi materi, najdemo v njej – to Freud že takrat (l. 1905) zavrne. Onstran vse populistične navlake pa si lahko zastavimo vprašanje: ali ni v ozadju *Treh razprav* predvsem (povsem človeška) želja, da bi vse speljali na En, Edini razlog in tako našli Smisel za naša dejanja in nehanja? In ali ne izvira ves njihov šokantni naboj iz (povsem človeškega) strahu, da je ta Smisel le povsem navaden, "pritlehen" smisel, ki (najmanj) zatemni bleščečo podobo človekovega dostojanstva? A to so že spekulacije. (Samo Kutoš)

Dušan Gojkov: SLEPI PUTNIK. Album fotografija 1991-1992. Spremna beseda Svetlana Velmar-Janković, Nova, Beograd 1994. Avtor je posvetil knjigo vsem mladim intelektualcem – menda jih je bilo približno dvesto tisoč –, ki so na začetku devetdesetih zapustili bivšo Jugoslavijo, predvsem Srbijo in Črno goro, pa tudi Hrvaško. Med njimi je bil tudi Dušan Gojkov (r. 1965) – poznavalci se bodo spomnili njegove knjige kratkih zgodb *Grand Hotel* (1993). *Slepi potnik* v obliki kratkih fragmentariziranih zapisov pripoveduje zgodbo o življenju v emigraciji; glavni "junak" alias prvoosebni pripovedovalec tava po različnih evropskih in na koncu ameriških mestih. Nikjer se ne more zares udomačiti, njegova domovina, na katero ga veže nostalgичen spomin, pa tudi ni več njegov *dom*; na to opozarjajo številne, a diskretno zabrisane zgodovinsko-politične aluzije. Pisatelj največkrat, z nekakšnimi listi iz dnevnika, popisuje drobne, "zunanje" pripetljaje; za navidezno hladnim, "objektivnim" in rahlo ironičnim pripovedovanjem se skriva obilje melanholije, porojene iz življenja v eksilu. Eksistencializem, le da s konkretno politično-zgodovinsko podlago. In verodostojen dokument usode, ki je na primer Gojkovim slovenskim generacijskim kolegom zaradi naklonjenosti bogov ob razpadu Jugoslavije ostala neznana. S pomočjo *Slepega potnika* zdaj nekoliko bolj znana neznana. (Ana Marija Hočevnar)

Daniil Harms: ZAKON LINČA. Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Drago Bajt. Cankarjeva založba, Ljubljana 1995 (Zbirka *Bela krizantema*). Simpatičen, morda celo dragocen umetniški dokument ali zgolj nostalgичna reminiscenca na herojske čase avantgard, ko je fraza "živeti umetnost" za ustvarjalce še pomenila ekscentrično boemstvo in šokiranje nič hudega slutečih buržujev? V kratki prozi Daniila Harmsa (1905-1942), peterburškega avantgardista, soustanovitelja šole činarjev, Akademije levih klasikov in Združenja za realno umetnost OBERIU, so (dovolj odštekani) bralci uživali že ob številnih srbskih in hrvaških prevodih, zato se odgovor na začetno vprašanje ponuja kot na dlani. Harmsova pisava seveda ohranja avantgardistično tipiko: lahko bi rekli, da je provokativna in razdiralno razpoložena do tradicije (seveda nam takoj pridejo na misel njegove literarne anekdote o ruskih klasikih – naj počivajo v miru), igrivo vzvišena nad tradicionalnimi literarnimi postopki (glej na primer konec edine daljše zgodbe *Starka*) in cinično posmehljiva do velikih tem (družina, država, zgodovina, Bog). Obenem pa tem besedilom le stežka očitamo skrajno, larpurlartistično eksperimentiranje z jezikom, ki veliko bralcev še danes odvrča od zgodovinskih avantgard in morda celo od modernizma nasploh. Kakorkoli že, posebej fascinantna se zdi avtorjeva neizmerna inventivnost, ki se kaže v nenehnem prepletu stvarno-konkretnega in absurdno-fantastičnega, oziroma natančneje, njegova sposobnost, da z nekaj skopimi potezami peresa zariše izviren domišljjski svet, v katerem so zakoni vsakdanje resničnosti razveljavljeni in celo tesnobne podobe smrti ali nasilja (ena izmed Harmsovih tematskih konstant) zgublajo svojo grozljivost, četudi so še vedno poplpljene v skrivnostno, nadrealno ozračje. O podobnih stvareh precej izčrpnije govori zgleđna spremna beseda; pomagajte si torej z njo. Odgovor na vprašanje *Harms danes?* pa se glasi: še vedno "in". In to je pravzaprav vse. (Gašper Malej)

Nathaniel Hawthorne: HIŠA SEDMERIH ZATREPOV. Prevedel Bogdan Gradišnik. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1995 (Zbirka *Zenit*). Poleg romana *Škratno znamenje* (1850), ki je avtorjevo najbolj znano delo, je knjiga iz leta 1851 – po pisateljevi presoji – njegovo najbolj uspelo delo. To je zgodba o hiši, nad katero visi starodavno prekletstvo. Ustanovitelj "hiše", polkovnik Pyncheon, je postavil temelje na ozemlje, ki ga je dobil šele prek trupla prejšnjega lastnika, ta

pa je Pyncheonov rod seveda preklel. Polkovnik umre v skrivnostnih okoliščinah, prav take smrti se ponavljajo, zadnjič (v tej knjigi) tudi v zgodbi romana. Ali je to dovolj, da se zgodovina ponavlja? Kaj je resnično? – Mit je uveden z govoricami, srečna razrešitev je posledica časopisnega članka. (Omeniti moram, da je bil tudi Borges Hawthornov "fan" ...) Posebna poslastica je pripovedovalčev slog, saj gre za metafikcijo. Avtor tematizira svoje ustvarjanje kot pisanje (avktorialni pripovedovalec izgublja nadzor nad zgodbo, spekulira, prevzema ga strah ...), seveda pa ne zato, da bi ga o(ne)smislil kot fikcijo, temveč zato, da bi mu dal verodostojnost v prikazovanju "resnice človeškega srca". Gre torej za primerrek predmodernistične metafikcije. Svojega dela Hawthorne ne imenuje "roman" (novel), ampak "domišljajska pripoved" (romance). V uvodu namreč ostro začrta mejo med obema zvrstema, "romance" pa se mu v tem primeru zdi umestnejša oznaka; "novel" naj bi namreč "skušal doseči skrajno zvestobo ne samo mogočemu, temveč tudi verjetnemu in običajnemu teku človekove izkušnje", torej dejstvom, "romance" pa sme "resnici človeškega srca" dodajati tudi "čudežno". "Če se ji zdi primerno, lahko tudi prilagodi svoje podajanje ozračja tako, da okrepi ali ublaži luči ter poglobi in obogati sence na sliki." Avtor dodaja, da "velika resnica, pošteno, natančno in spretno izoblikovana /.../, na zadnji strani nikoli ni resničnejša kakor na prvi, in le redkokdaj je količkaj očitnejša". (Aleš Vaupotič)

Rudolf Hribernik-Svarun: SPOMINI – KLIC SVOBODE. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1995 (zbirka Spek-ter). Avtor – "generalpolkovnik, narodni heroj, pred vojno kamnosek" – začnjenja s spomini na otroška leta revščine in socialnih krivic, v ospredju njegove pozornosti pa je nato čas po "odločni opredelitvi" leta 1941: od odhoda v partizane, "moje prve bojne akcije", "prve marksistične izobrazbe", "bele garde – novega sovražnika", "hudih bojev in porazov" pa do "akcij slovenskih divizij", "življenja na nitki", spet "boja z izdajalci in gestapom" oziroma "uspeha za uspehom". Proti koncu vojne sledi vojaško šolanje v Moskvi, nato vse do sedemdesetih let opravljanje različnih visokih funkcij v Jugoslovanski ljudski armadi. Knjiga je napisana v dolgočasnem, "uradniškem" slogu in ne vsebuje nikakršnih literarnoestetskih kvalitet ali podobnih presežkov. Razen tistih, ki so prepričali Ministrstvo za kulturo, da ji je podelila subvencijo ... (Ana Marija Hočevar)

Igor Karlovšek: NAVZDOL IN NAPREJ. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1994. V minulem letu so izšli kar trije "družbeno aktualni" romani Igorja Karlovška, ki se berejo zlepa in zlahka in ki skratka nosijo v sebi prvine "stilno in filozofsko" nezahtevnih štorij. *Navzdol in naprej* je roman o neprilagodljivcu, ki ga adrenalin "špona" v verigo prestopkov, mednarodnih barabij, ki postanejo "opravičljivejše" in znosnejše, ko sreča Natascho in se vanjo zaljubi. Besedilo teče gladko, s pravšno primesjo kriminalke in nepogrešljive avtorjeve "pravniške" zaznamovanosti, brez osladnega sentimenta ter mašilnih dodatkov. Karlovšek dodobra pozna človeško psiho, še posebno kriminalčevo, vendar sem pri branju večkrat pogrešal bogatejši in globlji besedni artizem, saj se mi knjižne police (če pomislim samo na Franciča) od slovenskih "veristov" že kar šibijo. Ob tako "nekontemplativnem" pisateljskem postopku se bo Igorju Karlovšku lahko uresničil moto "vsako leto en roman". Je moči dovolj? (**Jurij Hudolin**)

Platon: DRŽAVA. Prevedel Jože Košar, spremno besedo napisal Valentin Kalan. Mihelač, Ljubljana 1995 (Zbirka Svetovni klasiki; 40). Slovenska izdaja Platonove *Države* z letnico 1995 ni zanimiva kot prevodna noviteta, saj gre za ponatis skoraj dve desetletji starega, že znanega Košarjevega prevoda. Tako s seboj prinaša nekatere pomanjkljivosti iz prvega natisa, kot je zlasti razdelitev besedila, ki se razlikuje od standardiziranih Stephanovih strani, čeprav so pripravljavci druge izdaje poskušali premostiti neskladje z navedbo obeh členitev pri pregledu vsebine dialoga na koncu knjige. Pač pa njena zanimivost, celo aktualnost izvira iz družbenozgodovinskega konteksta, v katerega stopa. Koliko in kako nas v našem prostoru in času nagovarja razprava, ki si je pred približno dva tisoč štiristo leti za svojo osrednjo temo izbrala razmislek o pravičnosti, ob kateri je nanizana vrsta problemov, kot so razmerje med vlogo posameznika in države ter njenih vrlin, pomen umetnosti in znanosti pri oblikovanju kolektivne zavesti državljanov, enakopravnost med spoloma, vzgoja in izobraževanje vladarjev filozofov, vrednost različnih oblik državnih ureditev (od timokracije prek demokracije do tiranije) in na koncu še pomen oziroma smoter pravičnosti? Vprašanje je zanimivo predvsem z vidika *Države* kot enega najizrazitejših Platonovih dialogov, ki opozarja na razhajanje med besedo in dejanjem (mišljenjem in realnostjo) in ju obenem poskuša ujeti v njuno enost, ideal, ki

je v Homerjevem epu veljal kot temelj človekovega lepo-dobrega značaja. Platon nam tako ponuja dvoje gledišč. Kot prvo njegova analiza državnih ureditev – ob pogledu na slovensko demokracijo bi rekli, da predvsem v tolažbo ali morda kritično refleksijo – razkriva, da je konkretno stanje uveljavljenih sistemov zaradi spreobrnjenega, zavajajočega pojmovanja pravičnosti zmeraj deviantno (v tem je socialno-politična narava spisa). In drugič lahko njegov zasutek države beremo kot idealno shemo organiziranja človeške družbe, h kateri moramo težiti, da kot posamezniki, vedno znova razočarani nad prakso, še zmeraj ostajamo na sledi temeljnim vrlinam (pomenljivost spisa je potemtakem tipično sokratska – etične narave). – Za drugi natis je Valentin Kalan pripravil tudi novo spremno besedo, ki bralcu z vso potrebno bibliografijo odpira pot v Platonovo dialoško mišljenje in ga z vsebinsko analizo dialoga vodi skozi *Državo*. (Ignacija Fridl)

Jean Racine: ZBRANE DRAME I. Prevedla Marija Javoršek. DZS, Ljubljana 1995. Naslov, ki se začneja z "zbrane", končuje pa s številom, nam takoj da vedeti, da je to ena izmed knjig, ki nam bodo do potankosti obudile spomin na delo kakega splošno priznanega klasika. Izbrana dela so pri avtorjih z obsežnejšim opusom dokaj pogosta, izid zbranih del (ki so to dobesedno; neselektivno zbrana popolnoma vsa dela kakega avtorja) pa nam da vedeti, da je pričujoči avtor dokončno uvrščen v kanon klasikov, ki jih moramo nujno poznati. Mislim, da so tovrstne izdaje namenjene predvsem temu, da spoznamo tudi tiste avtorjeve stvaritve, za katere drugače sploh ne bi vedeli, da obstajajo. Po logični uredniški presoji se ta dela znajdejo v knjigah, ki imajo čim nižjo številko. Dela so namreč razvrščena kronološko, začetniški poskusi pa navadno niso tisti, po katerih je avtor postal znan in čaščen. Pričujoči zapis ima namen predstaviti prvo iz serije knjig, ki bodo verjetno že pred letom 1999, ob tristoti obletnici Racinove smrti, predstavile dramatika tudi Slovencem v polnem obsegu. Kaj nam torej ponuja mladi Racine? Tri tragedije in eno komedijo. Prva, *Tebaida ali bratski spor*, je še ena iz serije tragedij, ki opisujejo dogajanje v Tebah po Oidipovi smrti, vendar ni ena izmed "Antigon", temveč prej "predantigonska". Podobno kot v Evripidovih *Feničankah* sta tu sprta brata še živa, tako da je njuna smrt konec in ne začetek tragedije. To tragedijo je prvič uprizorila Molièrova igralska skupina leta 1664, napisana pa naj bi bila na Molièrov nasvet. Tudi snov

druge tragedije *Aleksander Veliki* je iz antike, vendar kljub temu daje vtis, da se dogaja na francoskem dvoru, to pa je že skoraj značilnost vseh klasicističnih dramskih del. Ta značilnost ni naključna, saj je znano, da so takrat vso, tudi antično dramatiko, uprizarjali v sodobnih oblačilih, ne glede na določila kostumskega verizma. Nič čudnega torej, če v Racinovih tragedijah nastopajo Francozi za Francoze 17. stoletja. Tretja v nizu tragedij je *Andromaha*, ta že nazorneje kaže, kako se razvija Racinova dramatika. Naslovna junakinja je sicer Andromaha, usodno razpeta med zvestobo pokojnemu možu in ljubezni ter skrbi za sina, vendar je najopaznejša in kriva za preobrat Hermiona, muhasta in neodločna ženska, ki je predvsem smrtonosno ljubosumna. Ljubezen in maščevanje torej. Andromaha je bila krstno uprizorjena leta 1667, Racinu pa je prinesla velik uspeh. Po vseh teh rahlo dolgočasnih, statičnih in visokodonečih tragedijah, oblečenih v elegantne verze, ki so dovolj polni samih sebe, da imajo dober slog, je pravo presenečenje edina Racinova komedija. Ta se (spet edina) ne dogaja v antičnem okolju, temveč nekje na francoskem podeželju. Tudi osebe seveda niso vladarji in heroji, ampak tu nastopajo dokaj preprosti ljudje z običajnimi napakami, ki so seveda ravno prav popačene. Baje je *Pravdače*, ki so nastali leta 1668, zelo pohvalil tudi Molière. To ni čudno, saj bi bili prav lahko ena izmed njegovih komedij. O dejanski vrednosti dramskih besedil, zbranih v tej knjigi, ne bom razsojal; dejstvo je, da Racine sklepa trikotnik vrhunske klasicistične dramatike, kamor sodita še Molière in Corneille, zato bo verjetno vredno počakati na drugi dve knjigi teh zbranih del in si zbirko postaviti na polico k drugim klasikom. Najbrž je to še najboljše zavetišče tovrstne literature, saj si teh besedil najbrž nihče več ne predstavlja v odrskih uprizoritvah, v bralni obliki pa so dovolj priljudne. Za prijetno branje slovenske izdaje je zaslužna tudi prevajalka, saj je v slovenski maniri prevedla mojstrske Racinove aleksandrince z enajsterci in za svoj trud prejela Sovretovo nagrado. (Dejan Sarič)

Ruth Rendell: ENA VODORAVNO; DVE NAVPIČNO. Prevedel Radovan Kozmos. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1995 (Zbirka Oddih). Po mojstrski *Sodbi v kamnu* nas je ta založba oskrbela še z dvema prevodoma bralsko in filmsko znamenite angleške "naslednice" Agathe Christie. Prevedeni kriminalki (druga izmed njiju je *Strah pred naslikanim vragom*) sta psihološko sicer manj prefinjeni in zgod-

beno bolj konvencionalni kot slavna *Sodba*, ki je v pravem pomenu besede "literarno delo" in presega zgolj napeto, klasično kriminalno fabulo spopada med dobrim in zlom, poleg tega pa avtorica v tem romanu revolucionarno obrne na glavo najpomembnejše določilo kriminalnega žanra: že na začetku bralca hladnokrvno obvesti, kdo in kako je zagrešil krvavi razplet, napetost pa kljub temu vklepa bralca v celotni retrospektivi – do zadnje strani. Pisateljčina strategija pač izvira iz izvrstne psihologizacije, skladno z njo pa jo dopolnjuje precizna analiza grešnikovega motiva. Pri tem je zločinec neki na videz povsem brezbarven človek z ulice, ki ga šele naključje vrže v latentno sicer ves čas možno realizacijo krvoprelitja. V *Ena vodoravno, dve navpično* gre le delno za umor iz svojevrstne samoobrambe, značilen za *Sodbo*; tu prevlada koristoljubje, vendar povsem upravičeno, saj je od zločina odvisna morilčeva (finančna in ljubezenska) eksistenca. Tudi v tem romanu nam Rendellova izda morilski motiv že na začetku, nadaljevanje besedila pa se razvija iz neobveščenosti zločinčevih družinskih članov, saj ne predvidijo zamenjave identitet, ter iz Stanleyjeve naraščajoče histerije, ki preide v patološko odvisnost od – križank. Stanleyjev strah pred razkritjem se, kot sugerira že naslov, na videz pomirja s strastnim reševanjem križank (morda gre za nezavedno identifikacijo ugankarja z zbeganim zločincem, saj se v obeh primerih mrzlično iščejo rešitve, izhod iz položaja). Vsekakor se kombinacija strahu in ugankarske evforije razplete v kaotično duševno stanje, to je v nasprotju s klišejskimi kriminalkami bolj kazni "višje pravičnosti" kot pa meščanskih institucij policije. Čeprav je Stanley Mannig kljub zanimivosti svoje osebe le bled odsev psihološko odlično izdelane Eunice iz *Sodbe*, bosta oba nova prevoda Ruth Rendell hvaležen izhod iz neukosti za vse tiste bralce, ki doslej še niso planili po izvornikih. (Vanessa Matajč)

William Shakespeare: HAMLET. Prevedel Milan Jesih, spremno besedo napisal Mirko Jurak. Mladinska knjiga, Ljubljana 1995. Samostojna objava Shakespeareovega *Hamleta* – doslej je bil na Slovenskem natisnjen zvečine v (i)zbranih delih – je knjižne police verjetno ugledala predvsem zaradi srečnega naključja, da je ljubljanska Drama pri pesniku in prevajalcu Milanu Jesihu naročila prepesnitev dramatizirane zgodbe o danskem princu. Od tod dalje je slovenski javnosti dogajanje bolj ali manj znano: gledališka premiera "preoblečenega" *Hamleta* je potekala kot

v odličnem čitalniškem ozračju, sledili so skoraj enoglasno navdušenje nad prenovljeno podobo znamenite Shakespearove igre in nagrade Jesihu tako za avtorsko kot prevajalsko delo. Župančičevemu prevodu *Hamleta* iz prve polovice tega stoletja, ki ob izteku stoletne dobe izzveneva privzdignjeno, celo formalistično, pogosto starinsko, Jesih odgovarja z izostrenim občutkom za menjavanje vzvišenih in pogovornih tonov, domiselnih besednih iger in racionalne preudarnosti, prevladujoče vezane in redkejšje proste besede ter tako slovenskega bralca zbližuje z izvornikom. Tako pa tudi lik Hamlet dobiva nove poteze – ni več le veličastni, razmišljujoči dvomljivec, je tudi cinični posmehljivec, zafrkant. Novi slovenski prevod Shakespearovega Hamleta tako ni samo pomemben prispevek za slovensko shakespeareologijo, temveč bo obenem nedvomno hvaležno (primerjalno) gradivo teorije prevoda. To nakazuje tudi pregledna informativna spremna beseda Mirka Juraka. (Ignacija Fridl)

Vera Schaubert, Hans Michael Schindler: SVETNIKI IN GODOVNI ZAVETNIKI. Prevedla Jože Plešej in Ivan Šrekl. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1995. Svetniki so kljub na videz populističnemu naslovu vsega spoštovanja vredna obsežna enciklopedija, ki sistematično, po kronološkem zaporedju posameznikom posvečenih dni, obdela približno dva tisoč izbrancev. Aktualnost slovenskega prevoda tega besedila se kaže tudi v tem, da že uradno potrjenim blažencem pridružuje celo šele "hipotetične" slovenske in hrvaške svetniške osebnosti, torej potencialne kandidate, ki jih Vatikan še ni "opredelil". To je za založbo pravzaprav tvegano početje, vendar hkrati tudi ne, saj tako pristavlja svoj piskrček k nacionalnemu ponosu (naših vernikov). Različno obsežnim življenjepisom svetnikov se pridružujejo tudi zgodovinski okvirčki, razlaga simbolike svetniških objektov, ljudski (verski) običaji na posamezne posvečene dneve ter morebitne zgodbe in legende. Glede tega smemo biti v nekaterih primerih rahlo skeptični, saj bi ob "novembrskem" sv. Martinu zaman iskali zgodbico o škofovi smoli z gosmi. Občasno pomanjkanje takih drobnih zanimivosti odtehta obsežno slikovno gradivo, ki zajema tako sakralne likovne upodobitve kot tudi fotografsko dokumentacijo (ta seveda pri še "svežih", sodobnejših blaženih). Enciklopedično naravo utemeljuje knjiga tudi s kratkimi, vendar natančnimi opisi "cerkvenega leta", torej katoliških cerkvenih praznikov, ter s slovarjem strokovnih izrazov in opisi posameznih redov. Nekoliko manj zanimiva

je morda Štrukljeva spremna beseda, obsežen uvod, ki sicer z dobrim namenom, vendar že skoraj preveč poljudno pojasnjuje pomen svetniškosti ter aktualnost čaščenja za sodobnega vernika. Zanimivejši v tem uvodu je shematičen zgodovinski pregled začetkov zavetništva in prve rabe ustreznih izrazov. Še zanimivejša je v celotnem besedilu očitnost lektorske "navzočnosti"; nedvomno je bilo lektoriranje tako obsežnega besedila naporno, slovenjenje tujih, pri nas celo popolnoma neznanih imen pa tvegano početje. Še bolj tvegana se zdi občasna raba moške končnice pri ženskah (Tereza Avilska je torej označena z "mistikom" in ne s - sicer res neprivlačno zvenečo - žensko samostalniško končnico). Bo Urad za žensko politiko tudi tokrat požugal tej "diskriminaciji"? (Vanessa Matajce)

Dominik Smole: ANTIGONA. Spremno besedo napisal Vasja Predan, ilustracije in vinjete Drago Tršar. Mladinska knjiga, Ljubljana 1995 (Zbirka Klasiki Kondorja; 9). Antigonin pokop sovražnega brata Polineika kljub prepovedi tebenskega vladarja Kreona je v tisočletni literarni zgodovini prisproda poguma ali uporniške trme, zmage osebne etike ali tragično pohojen individualni cvet ob srečanju z drugačnimi interesi države. Po genialni zamisli Dominika Smoleta pa je bistvo Antigone v njeni odsotnosti. O njej ves čas in z vseh strani teče beseda, ona sama ne spregovori nikoli. Koordinate njenih misli in dejanj nenehno izrisujejo pragmatično mešetarstvo z modrostjo filozofa Teiresia, populistična - veseliška biofilija Haimona, dvojna tiranska/dvomeča podoba Kreona in Ismenin narcisoidni subjektivizem, zato izvornega mesta (pravilnosti) Antigoninega življenjskega nazora nikakor ni mogoče natančno določiti. Spopad med določljivimi ideološkimi aparat(čik)i države ali zgojlastnih užitkov ima le na videz dramatično podobo, saj poteka predvsem na spretno izostreni besedni ravni - njegova najradikalnejša posledica je nerabno smetišče mnenj, sklepanj, teorij in naziranj. Nevaren, dramatičen, celo tragičen postane v trenutku, ko se obrne navzven, k tistemu, ki hoče vztrajati zunaj začrtane ideologije, pri osebni, na primer moralni izbiri, k temu, kar je drugo in drugačno, neopredeljivo, odsotno in moti "urejeni" tek dogovorjenih mehanizmov. Zakaj če ga njih logika zaradi njegove nedoločljivosti oziroma neuplovljivosti s svojimi prepričevalskimi mlini ne more zmleti vase, ustvari prividno podobo pomirjenega sveta tako, da uniči to, kar je pri roki in

obenem dovolj naivno za žrtvovanje. Prav zato Smoletov Kreon ob novici o Antigonini najdbi brata Polineika vzklikne: "Držite paža! On je še živ!" in ne zahteva Antigonine glave kot v veliko starejši Sofoklovi različici. Tu je prepoznanje tragičnih posledic zapeljanosti z ideologijo in spoznanje usodne zmote zaradi neposrednega spopada s posameznikom in njegovega zloma še mogoče, Smole pa razkriva nevarnejše poteze – ko nosilci oblasti močnega nasprotnika puščajo na varni razdalji in se z njim v boj za načela ne spustijo na življenje in smrt, saj bi tako lahko spodkopali tudi svoj lastni temelj. Pač pa za razgled nad območjem svojega učinkovanja vztrajno krčijo mlade, majhne sadike, ki bi se kdaj utegnile razrasti v nove upornike. Poleg tega se sredi 90-ih, ko smemo poznati tudi doslej prikrita dejstva iz slovenske povojne zgodovine in sodobne razlage o njih, na temo pokopavanja kosti sovražno pobitih ob branju Smoletovega dramskega vrhunca odpira tudi nov nivo razumevanja. In še zaradi ene odlike vpisujemo Slovenci Smoletovo *Antigono* že po treh desetletjih in pol nedvo(u)mno med k(K)lasike – to v spremni besedi poudari tudi Vasja Predan – zaradi njene umerjene pesniškosti in slogovne izbrušenosti. (Ignacija Fridl)

Vlado Sruk: FILOZOFIJA. Cankarjeva založba, Ljubljana 1995 (Leksikoni Cankarjeve založbe). Z izdajo zveščiča *Filozofija* Cankarjeva založba očitno vse bolj spreminja zasnovo svoje leksikografske zbirke, popularno znane kot "male sove". Ne samo da se je omenjena založba že po prvih zvezkih večinoma odrekla uveljavljenemu nemškemu zgledu – tega niti ni mogoče razumeti kot a priori negativnega, saj je to spodbudilo kolektivno delo domačih strokovnjakov, ki pomembno prispevajo k celoviti podobi slovenske znanosti. Veliko bolj preseneča – če ne že kar zaskrbljuje – to, da posamezne leksikone – brez strokovnih recenzentov, svetovalcev ali sodelavcev! – zaupajo enemu samemu piscu, kot se je zgodilo s *Filozofijo*. Če k temu prištejemo še podatek, da je isti avtor, torej gospod Sruk, za CZ spisal že *Leksikon morale in etike* ter sam izdal kar nekaj "repertorijev" oziroma slovarjev s temo filozofija bo skoraj že držalo, da na Slovenskem bodisi še vedno verjamemo v dobo polihistorstva in tako tisočletno zgodovino človeške modrosti oziroma filozofskega mišljenja zaupamo v "objektivno" predstavitev le enemu samemu poznavalcu ali pa nam preprosto ni mar, da mora knjiga, ki je ovenčana z imenom "leksikon", tako v izboru kot vsebinski zasnovi gesel

vendarle ustrezati predpisanim strokovnim merilom in predstavitveni shemi. Nekorektno bi bilo zametovati Srukovo delo v celoti, vendar je očitno, da so gesla, ki zadevajo logiko, slabše obdelana, da se je avtor filozofiji jezika (ni samostojno geslo, navedena le pod geslom jezik) skorajda v celoti odrekel (tako tudi zaman iščemo razlago pojmov, kot sta označenec in označevalec), da Heideggra omenja le v okviru posameznih gesel (na primer bit ali hermenevtika, pod fenomenologijo ga ne najdemo), pojmom heideggerjanstvo in lacanovstvo (Lacan oziroma teoretska psihoanaliza nista navedena) pa se je enostavno izognil, pa čeprav sta v kontekstu sodobne slovenske filozofije še kako zanimiva. Nazadnje so celo (filozof?) Stalin in njegove diamatske teorije deležni pogostejše obravnave. Prav tako si je pri snovanju gesel privoščil preveč svobode – ponekod ponuja zgodovinski prikaz termina, drugje spet ne, nekatere pomembne filozofske izraze (na primer analitika ali alienacija) obdela z obsežnimi citati iz slovarjev, katerih izbor sega le do meja nekdanje Jugoslavije, razlago obremeni s prevsiljivim osebnim negativističnim vrednotenjem (zlasti ob teoloških problemih in nekaterih -izmih) ali jo opremi z zamotanim, samosvojim in celo dvomljivim načinom izražanja. Taka je na primer definicija duše kot pojma, "s katerim je *mitično* mišljenje na različne načine substancializiralo življenjske, še zlasti psihične pojave in procese ter jih kot *posebne tvorbe* (podčrtala I. F.) postavljalo nasproti telesu". Tovrstni spodrsljaji so že kar zaskrbljujoči, kajti ko je na Slovenskem kak knjižni projekt ne glede na svojo kakovost sklenjen, praviloma dolgo ne dobi novega tekmeča. Tako moram tudi za prihodnja leta vsem slovenskim "porabnikom" filozofije zaželei uspešno rabo že izdanih in predvsem tujejezičnih leksikonov. Krivde seveda ne gre pripisati zgolj založbi in avtorjevi samozavesti, temveč tudi slovenski filozofski družini, saj ta ne zmore niti takega odmerka empirije (ali pa morda konstruktivnega druženja?), da bi zaznala nujo po temeljito in strokovno zasnovanih filozofskih priročnikih. (Ignacija Fridl)

Nataša Velikonja: ABONMA. Založba Škuc, Ljubljana 1994 (Zbirka Lambda, 5). Že prve revialne objave Nataše Velikonja so v svoji nenavadno prenikavi lezbični subtilnosti pričale o svežini, ki bi lahko nekoliko omehčala "zadrgnjene" konservativne bralce. Natašini verzi so namreč niz nežnih lirskih zamahov, dotikov, brbotajočih v svoji "žalosti ob rob zrinjene ljubezni". Fascinantna je njena rafinirana čustvenost,

značilna za ekstatične pesniške duše, "nenasitne in večno ranjene". V erotiki, ki je nikoli ne popade izbruh divjaške strasti, je prostor tudi za golo življenje in poezijo, kajti: "Kako bova preživljali naslednje dneve / zdaj zdaj bom pustila te pesmi te poetike / noben haiku ne ve zares, kako je." V svoji enostavni, a skladni liričnosti so te pesmi tisti naboj sentimenta, ki bi bil lahko zdravilo za razdraženo živčevje. *Abonma* so pesniški okruški, ki ne "božajo" iz usmiljenja, temveč s slo telesa in utripom srca. (Jurij Hudolin)

Marjeta Tratnik Volasko in Matevž Košir: ČAROVNICE. Predstave, procesi, pregoni v evropskih in slovenskih deželah. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1995 (Zbirka Spekter, 2/95). Vsebinska in količinska glavnina te knjige je sociološka razprava Marjete Tratnik. S feminističnega gledišča in ob upoštevanju interdisciplinarnosti raziskuje čarovništvo; zastavlja si vprašanja, kot so: "od kod izvirajo predstave o čarovništvu", "katere okoliščine so spodbudile izbruh čarovniških procesov", "zakaj se je lov na čarovnice pojavil prav v obdobju renesanse, humanizma in reformacije", "čemu so se ljudje skoraj brez pridržkov strinjali s tezami o čarovništvu", "zakaj so čarovnice množično iztrebljali v deželah srednje, severne in zahodne Evrope, v Španiji pa jih skoraj niso poznali", "kakšen je bil miselni svet zgodnjenovoveškega človeka", "zakaj so bile žrtve v veliki večini ženske (sežgali so približno šest milijonov teh "pohabljenih moških", "nepopolnih živali")", "kakšna je povezava med žensko, spolnostjo in hudičem in od kod ta predstava" ... Marjeta Tratnik Volasko se izogiba enoumnih odgovorov, strinja pa se z razširjeno teorijo, da ima srednjeveško in novoveško "sabatsko" čarovništvo korenine v poganskih obredih, kultu plodnosti in čaščenju rogatega boga. Za izhodišče svojega raziskovanja si - čeprav nekoliko prikrito - jemlje antropološko tezo, da se lov na čarovnice vedno pojavi v trenutkih duhovne krize neke skupnosti. Takšno krizo je Evropa doživljala med 13. in 16. stoletjem, ko je preganjanje čarovnic postalo način iskanja "grešnega kozla" in (obrednega) očiščevanja v obliki maščevanja skupnosti nad legalno in socialno nezavarovanim posameznikom. Pri tem skuša avtorica polemizirati s politološkimi, ekonomskimi, psihoanalitičnimi in psihološkimi interpretacijami čarovništva in čarovniških procesov, opazuje pa jih tudi v luči spremenjene krščanske morale. Kljub temu je njena kritika tujih raziskovalcev tega pojava

premalo izrazita; avtorsko, osebno stališče je potisnjeno v ozadje, celotna poglavja zbudajo občutek kompilacijskosti. Koširjev prispevek je namenjen zgodovini čarovniških procesov na Slovenskem. Med drugim opisuje tudi načine ugotavljanja krivde in zasliševanja obtožencev (mučilne tehnike in naprave), sodbe in kazni, kraje in čas procesov, spol in število žrtev. Knjiga je koristen vir za vse, ki jih zanima razlika med magijo in čarovništvom, kakšni so bili "sabati", obredna srečanja čarovnic in hudičev, kakšni so čarovniški napitki in mazila ter zakaj se sodobne čarovnice najraje združujejo v feminističnih organizacijah. (Nataša Bavec)

Pred izidom:

Zbirka novel o ljubljanskem potresu

G. Deleuze, Felix Guattari: *Kafka*
(zbirka *Labirinti*)

Matevž Kos: *Prevzetnost in pristranost*
(zbirka *Novi pristopi*)

L I T E R A T U R A

LITERATURA

Mesečnik za književnost

September–Oktober 1995, št. 51–52, letnik VII

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

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

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

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

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

Žiro račun: 50100-678-46647

Založnik: Založba Mihelač

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

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

Cena te številke: 840 SIT

Grafična priprava: T@V, Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

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