

LITERATURA

POEZIJA

Iztok Osojnik, Franjo Frančič, Zoran Pevec

PROZA

Feri Lainšček, Tamara Doneva, Dušan Čater

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Miha Javornik, Michael Biggins

PASCAL BRUCKNER

Esej, intervju

ZADNJA IZMENA

Rachid Boudjera

BLITZKRIEG

Nekrolog knjigi v BiH

FRONT-LINE

Kronski / Mikeln / Prebil

Flisar / Pirjevec

ROBNI ZAPISI

1993

22

Poezija

- 3 Iztok Osojnik: *Moskva neizginula*
 7 Franjo Frančič: *Pesmi iz Parecaga*
 10 Zoran Pevec: *Izgubljeni čas*

Proza

- 13 Feri Lainšček: *Ki jo je megla prinesla*
 29 Tamara Doneva: *Dnevnik gospe Angele*
 33 Dušan Čater: *Dve zgodbi*

Enciklopedija živih

- 38 Miha Javornik: *Modeli sodobne ruske literature*
 52 Michael Biggins: *Handkejeva Slovenija in Šalamunova Amerika: literarne rabe utopije*

Pascal Bruckner

- 61 *Dvorjani apokalipse*
 70 *Intervju*

Zadnja izmena

- 78 Rachid Boudjedra: *Odslovitev*

Blitzkrieg

- 87 Josip Osti: *Nekrolog knjigi v BiH*

Front-line

- 95 Kronski / Mikeln / Prebil / Flisar / Pirjevec

Robni zapisi

- 108 Brenk / Dahl / Inkret / Jameson / Janež / Kästner / Kirschner / Levi / Mlakar / Schmidt-Snoj / Šuštaršič / Vodopivec / Zajc / Kirsch / Werner



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

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Poslovna sekretarka: Darja Pavlič

Lektorica in korektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

Uradne ure: torek od 20. do 21. ure na uredništvu; četrtek od 10. do 12. ure po telefonu 061/213-267. Telefax 213-287.

Žiro račun: 50100-678-46647, z oznako: za LITERATURO

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

Založnik: Založba Mihelač

Polletna naročnina: s prometnim davkom 1400 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 350 SIT

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

Grafična priprava: BiroSoft Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

Ta številka je izšla aprila 1993.

Programsko odgovornost za svoje delo nosi izključno uredništvo revije.

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

P O E Z I J A

Iztok Osojnik

Moskva neizginula

1

Znati zdržati svobodo, disciplinirati divje iskrenje, izginiti v anonimnost. Drevo življenja ni drugačno od četrtka. V intimnem kanjonu. V dialogu z jastrebom nad Paklenico. Samovar zelenega čaja.

Oprezujem

s sedmega nadstropja nad Moskvo. Akvarij šumov, luči, blokov, termitnjak ministrstev. Park Gorkega. Za menoj je sedemsto metrov impresionistov.

Marianski jarek, globokomodra komora pritiska. Dovolj mokro in dovolj mračno. Samo še driska.

Samo še driska, čeruševska senca. Škrebļanje budiļke in penk, penk, neskončno ravnodušna voda v umivalniku.

Cherry! Tvojemu srcu bi se totalno prepustil za pet ur. Potem pa vrbe. Pesek pod listjem, Nelly Sachs. Rdeč nos Walterja Whitmana, že skoraj povsem obžrt. Prekratek kopalni plašč v kopalnici. V vsaki roki tridesetkilaska utež, decembrski mraz. Veter nam

suši na licih solze že skoraj ekstatičnega veselja. Zvečer boršč, puter smo mazali z lopato. Bila si ljubka in resna. Umazana od južnega snega in previsnih počí. Od razdalje. Nabutana z mišicami. Razpoka v času in prostoru.

Bledozeleno pročelje porcelanskega obraza prešito s strastnimi ustnicami. Hologram psihoanalitičnih honorarjev, ovešen z algami, nasmejan Rodinov Apolon, še poten od nežnega valjanja po marmornati odeji z gospodično Appleman.

Ponoči odpre tudi Moskva polt za jezik moje kože. Saj se že zdavnaj ljubiva. Čeprav sva se srečala prvič, me pozna iz Ljubljane, iz Tokia, iz deževnega Cusca, iz Marakesha. Zavita v temni kožuž noči si liževa razgrete, vlažne peclje, oči.

Aristokrata na njivi trmastih cvetic. Puščava skalnata in grozeča, kjer travne bilke rastejo skozi razvrednotena okostja, med razpočeno keramiko. Modrikasta se nad grozdem mesta dviga Moskva. Vsaka dlaka, vsak pramen julija, pastir.

2

nehalo je deževati
sive betonske bloke liže zahajajoče sonce
po trebuhu mi rzasajajo amebe
shabat shalom, shabat shalom

jemo konzervirane ribe v žolici
če ne bom pobegnil iz Moskve, se mi bo utrgalo
za štirideset črnoborzijanskih rubljev
sem kupil trideset gramofonskih plošč ruskih pesnikov
kupil sem tudi knjigo Naš dom – Zemlja
knjigo posnetkov iz vesolja
v kateri ni bilo posnetkov CCCP

včeraj sem bil na shabatu v sinagogi lubowitzev
vstopil sem v štetl
nekje med jugovzhodno poljsko in ukrajino
pogovarjal sem se s krivonogimi hasidi. takoj so me vzeli za svojega
na glavo sem si nadel črno kapico
črna kapica, zelen violinist
bil sm pri Chagalu v hiš

gigantska giljotina moskva
majakovski, si prfuknjen. kako si
lahko hvalil lenina – a saj
nisi vedel za njegova pisma tiskarjem,
v katerih jim je zagotovil, da jim
populi glave, ker jim ni uspelo
stiskati njegovih okrožnic v dveh urah

tudi marx je bil ista pizda
 velik filozof in velik zatiralec in spletkar
 slamoreznica moskva
 toliko groteskne poezije na
 usranih, bednih cestah med betonskimi kolosi
 tudi sveti bazilij na klanecu med rdečim trgom
 in ljubjanko ne pretrese mavzolejske more
 mesta, kjer sonce neprestano zahaja
 in nikoli ne zaide.
 noč pade po tleh kakor vlažna klet
 in nekje daleč sredi turobne tundre kričijo psi

šef KGB-ja je utemeljil naslednja načela, ki odlikujejo
 Stalinovga tajnega policajca:
 čiste roke
 hladna glava
 toplo srce
 gledam proti Kamniškim planinam in mokrim v Savo

nič se ne menja

volkovi žrejo zelje
 svinje pozorno in sladostrastno ovohavajo peteršilj
 materija zver
 pragozdovi rakastga mesa žrejo
 mrčes in debele veje macesnov v jedrskih kopulacijah
 zlivajo vodik z dlakami čarovnic, trogloditov, modnih
 kreatorjev in pesnikov
 bruhajo prikazni z vgrajenimi ekrani kakor plesnive kepe
 meketajoče jagnjetine nabodene na zarjavele žice
 med sing singom in kremljem
 ko se vozijo na vagončkih z verzi in z *"izvanrednom
 kulturom, obrazovanjem, senzibilitetom i nadahnućem"*

v trebuhu se mi pospešeno razmnožujejo amebe
 nehalo je deževati
 po betonskih blokih se pase zahajajoče sonce
 shabat shalom, shabat shalom
 v CCCP mi neprestano teče iz želodca

če ne bom pobegnil iz moskve, je rekel Gospod Trop
ni vedel, kako dokončati vznemirjeno misel
nikoli ne ve, kako končati misel
nikoli, svojo vznemirjeno, odprto misel

3

človeška zgodovina je odžvižgala
propadli so louvri, ermitaži
sedem aristotelov in škilasti spinoza
in oče petdesetletnih slovencev, lacan, tudi

vse so stlačili med razglednice. ravnokar ga je
potegnil iz ene danske pičke. driink, driink, dela telefon.
v bristolu sem srečal gershwin, je pripovedoval jaka.
po beauborgu so skakljale žogice za baseball. žagamo, žagamo.

zeleni kamni se zalimajo na kocine v nosu. zrak ropota.
u travi leži rembrandtov trup. vladimir kozlov začuden, skljokan
sedi v cvetličnem koritu pod fontano. popoldansko sonce se cedi
po izložbah kot sperma. kadar zapiha, je sava hologram.

sergej bubka ždi v špelunki v bronxu in totalno odštekan
snifa koko. kakor da je konec druge svetovne vojne.
z nočjo se na kosovo spustijo tanki.
solženicin se da peljati čez cesto. sam alkohol, čisto demonično.

poezija je encim. nikoli ne veš, kaj vse stanuje nad tabo.
razmišlja z jajci. v sobi sta dve postelji.
gumb za postaje na radiu je ni. metronidazolom razgrajuje amebam
DNA. med vesoljem in grmom je ista razlika kot med amebami in

gradaščico. oba dišita. oba sta očarljiva in zaljubljena v visoke
gore. oba spomladi nabirata jorgovan. oba jecljata. oba znata na
pamet milesa davis. oba žalostna obupujeta po tokiu.
shakuhachi in tople zvezde v oaxachi.

apollinairova muza ni mogočnejša od krave.
oba soda bazaltno modra, rahlo oranžna,
vem, da si zaljubljena vame. ampak s tabo se svet zame zapre.
te tvoje pink obrvi. in leva polovica otekla bela jagoda.

Franjo Frančič

Pesmi iz Parecaga

Večer

Večer prihaja svatovat,
 črke iščejo dom,
 glasba iz svetlobnega stolpa zamira,
 omotičnost prehaja v privid,
 v cipresovem gaju ptice pojo pred snom,
 barke se zibajo v mandraču,
 sveti Jurij se bori z zmajem,
 mehke ustnice pokrajine počivajo,
 sedim na ugasli žerjavici dne,
 večer zajaše konja,
 bela noč po jutru kliče.

Svila dneva

Nežen majski dež prši,
 lastovke so se skrile pod zavihke streh,
 sončnice sanjajo cvet,
 čas ljubezni klije,
 pred kažunom stojim,
 mehak pogled zaobjame nebo,
 tibetanske parcele in soline,
 veke se zapro,
 mirno sanja svilnati dan.

Kot

Zbiram jih,
 te liste v drobečem času,
 kot sem sadil drevesa,
 kot sem gradil kažun,
 kot sem bežal
 pred zimo v krvi,
 za trenutke,
 ko bivanje nima teže,
 tu,
 na začasno osvobojenem ozemlju,
 sanje,
 resničnost,
 sence mej,
 kot da ni jeseni.

Ena ponoči

Otrok gre po pokrajini in sreča mladeniča,
 mladenič sreča moža, mož starca, starec otroka,
 bliskovito,
 revni pravijo, da so bogati srečni,
 bogati trdijo, da so siromaki srečni,
 oboji govorijo, da je Bog srečen,
 kaj je z njim, je utrujen,
 se mu sladko jebe,
 ena ponoči, nič izmišljenih molitev,
 ostri robovi sveta v temi,
 stečem v pokrajino,
 zeleno se bleščijo oči jointa.

Nočna preja

Oko odpre nebo,
 nespečno bela noč,
 aktivisti tečejo častni krog,
 po njivah hodim
 kot mali bog.
 Misli so ciprese,
 rdeče eksplodira cvet
 granatnih jabolk,
 kruši se,
 mineva blede svet.
 Vstanem v noč,
 kaos glasov,
 bela sta dan in noč,
 ti in metulj
 se odpravita na lov.

Prerokbe

Pozabljeno je, odvrženo na dno zavesti,
 tisti beli grad, ki čudežno zraste iz zemlje,
 grajski biki in biriči,
 vijolično cvetijo malancani,
 s črno skorjo bodo obdani.
 Nikogar ne bo, ki bo za mano kosil,
 trebil kanele, barnistro in robidovje,
 nikogar, ki bo obrezoval, oral in sadil,
 a klovn upa,
 da se naseli v grajskem vrtu,
 da prikliče čarovnijo,
 biti vrtnar ali roža.

Zoran Pevec

Izgubljeni čas

*"Izguba časa," je dejal Franklin,
"to je vse, kar nam je ostalo od nakopičenih stoletij."*

Francis S. Scott

Galileo.

Nekje daleč od prostranih peščenih obal,
v dotiku s pijanostjo nemirnih sanj,
brez razočaranj in žmrkajočih zvezd,
ždi prerokovalec, pripravljen, da z ного udari takt.
Blazno hlepeč pogled upira v daljavo
grobov minulih stoletij, zamaknjen posnema
vseveda, vcepljenega v razum sveta.
Z zaprtimi očmi se dviga nad goste oblake,
obseden od neizpolnjene strasti ali od hrepenenja
po spoznanju. Drgetajoča roka sega po teleskopu,
duša se vzpenja v sinji lok neba in pušča
za sabo zlatorumeno pego sonca.
Samota tava vsa prazna v tihi sobi,
domislek zgodnjih ur obišče napol v svetlobi,
napol v temi.
Glas blodečega ali morda nekaj čisto podobnega
se zrcali v rosni jutranji travi
in svet postane okrogel, zadosti zgodaj
in niti ne tako zelo pozno,
da bi pretekli, davni čas pozabil,
kaj je treba storiti. Rokohitrc nonšalantno
zamahne z roko in se obrne vstran.

Newton.

Ko se osamljeno telo dvigne nad zemljo
 in se prazen vonj potegne čez ravnino davnine,
 srh spreleti človeka, kakšna čista dišava
 napolni prostor, na steni zapoje ura
 in človeška vera dobi pogum. Nesrečna roka
 se stegne v pozdrav nesmrtnika, ki vabi v višave.
 Samotna gospa ali gospod v puščobnem kraju
 iščeta sled stare poti, nekdo se ziblje v gugalnici,
 ne vedoč za skrivnost zadnje zaprte karte.
 Dragulj je odkrit, na nebu ni več skrivnosti.
 Naše glave, polne laži, se razbistrijo, kratek rez
 izda vse, kar zamika spoznati razum.
 Globoko v priklon se skloni nejeverni Tomaž,
 instrumenti hrumeče zaigrajo, pompozno, posvečeno pesem.
 Beseda je tukaj, izmučena, tiha, otožna. Kar bilo je v centru,
 je daleč ob strani. Adijo, zbogom za vedno, prastari spevi.
 Zdrav razum je zagrenil blodnjak sladkih sanj.

Freud.

Usodno znamenje utopljenih glasov
 iz daljave, iz srepe blaznosti in odsotnosti,
 neznansko samotno šepeta veter. Za našo vsakdanjost
 pogrošen izdelovalec prividov
 ponuja laž ali resnico za pravičen odgovor.
 Izgon iz raja je verjetna dokončnost. Ta svet
 ni ne razvidna jasnina ne zgolj privid, iluzija.
 Preluknjana videnja sanj zacvetijo v svoji nemoči,
 deklica povesi glavo na prsi, ko izgovori
 nespoznavno ime. Preganjanec skriva obraz v dlani,
 sled išče ujetnik obzorja. Proces duha, belo
 slepeče perilo odloženo obleži v temnem kotu
 zatohle sobane. Enak sebi in drugemu
 odrasel človek sede kot otrok na tla. Genij praznuje,
 zapeljan od napuha in moralnih spoznanj,
 svoja odkritja. Usta, pripravljena na laži,
 se krivijo v grozi razkritega jaza.
 Nekdo nas sprejema v naročje, nekdo nam ponuja laži,
 v zraku visi trenutek edine resnice. Magične meje
 so kakor na dlani pa vendar nedotakljive kot plašna žival.

Odsev.

To nebo, ta neskončna prostranost, ta neizmerna
 razsežnost duha. Da. Vem. Blesk svetlobe. In potem
 trajanje. Vera v privid, v vonjave cvetlice, v nič
 in v vse. Opevanje konca... brez konca in kraja;
 kljub vsem zagonetnim spoznanjem. Zmagoslavno
 dvigniti glavo in reči – Nikoli zbogom. Nekaj podobnega
 kroni se v skriti misli ohranja, odpira zastrta vrata
 in razbistri zamegljene poglede. Deček prislanja uho k prividu
 daljne obale in čisto majhno drobno dekletce mu
 poklanja šopek travnatih rož. Trenuteń lesk odpira
 neskončno razsežnost, ki znova in znova vabi v svoj objem.
 Samotna duša prepotuje v hipu razdaljo tišine
 in glasnih spoznanj. Na pisani poti se ustavi gospod
 ali berač, cigan ali čisto navaden sodoben popotnik.
 Potem se oglasi trobenta in dan v hipu preide v mrak.
 Slabo prikrite želje izginejo v sanje, piščali noči
 zaigrajo budnico zatajenim drhtenjem, napev
 obudi nedotakljive razsežnosti smehljajočega raziskovalca.
 Počasnost izdiha je nesmrtna sapa, je komaj začetek
 ali zgolj obotavljiva nerodnost stopicljanja na mestu.

PROZA

Feri Lainšček

Ki jo je megla prinesla

Iz gradiva za roman

1.

Jon Urski si je oprtal polprazen lesen kovček in se je napotil po kolovozu. Bil je to samoten in nadvse negotov začetek poti, ki ga je vodila nekam tja v pritlehno ravninsko sivino. Toda, v primeri z vsem, kar je medtem skušal in čutil, je bil to vendarle začetek. In vsaj skrajša ima tak prerojeni duh zmeraj dovolj moči, da ga ni strah razpotij, ki ga bodo morda preslepila, in tudi ne noči, ki ga bo morda zalotila. Edino, kar ga je res priganjalo in mu je bilo obenem smešno, je bila bojazen, da ne bi prispel prepozno. A ta nemir je seveda mogel brzdati – kajti le kako bi lahko bila usodna morebitna peščeva zamuda tam, kjer je čas že več kot četrto stoletja tekkel v negotovo?

Šele ko se mu je jelo globlje udirati in mu je bila lesena popotnica resnično pretežka, se je spet ozrl naokoli. Meglena obzornica se ni medtem niti za spoznanje približala in tudi njen zalizani ris vsenaokoli ni dal slutiti drugega kot črto, kjer se stikata le nebo in zemlja. To visoko in prazno nebo torej in neobljudena pustota, ki so jo tu in tam vzvalovili le zasadi grmičevja. A ta pritlikava rast zagotovo še ni mogla biti gozdiček, o katerem so mu bili pravili – kraj, kjer naj bi bila kovačija in nedaleč tudi brodarski privez. Zato mu res ni preostalo drugega, kot da je spustil kovček, ga prislonil v travnato ob poti, nato pa čepe ob njem pridihnil. In šele ko je tako obmiroval, kot poljski zajček v zavetrju, se je spet zavedel praznine, ki je sičala naokoli. Zataknila se mu je misel, kako blagodejno je pravzaprav, da so tudi taki kraji na svetu. Da so torej mesta, kjer obtičiš povsem zase – nikomur v nadlogo, a tudi nikomur v veselje. In vsaj za hipec ga je spet zamamilo, da bi kar ostal. Kajti ta goličava je bila zagotovo največje Božje uho, kar jih je kdaj doživel. Je bila prostor za tih in temeljit pogovor, ki ga je po srečanju s predstojnikom spet še kako potreboval. A komaj se je bil v tem preblisku prav zamaknil, je na pot, sem, le segljaj vstran, prifrtel ptiček.

Jon Urski se je zdrznil in je bolje pogledal.

Ptič, ki se je bil ob štrbunku z razširjenimi krilci poprepelil v blatu, se je otrsel in je stegnil vrat. Bil je le kaj večji od vrabčka. In šele ko je zatacal nekolikanj postrani, je bilo moč razznati njegova lesketava in barvasta perja. Jon Urski ni veliko vedel o ptičih, a tale drobižček se mu je resnično zdel nekaj posebnega. Zagotovo je, iščoč veje za postanek, med dolgim preletom omagal – je pomislil – zdaj pa je ob nepričakovanem srečanju tudi sam presenečen. Toda – ne! Ptič si ga je zdaj že kar ogledoval in se je še primaknil. Ej, ej! je zmajal. Ej, ti? je stegnil roko proti njemu. Ptiček se je, prav nič preplašen, odmaknil iz dosega in ga je še kar gledal – tipajoč z enim, pa z drugim očesom, ki nista bili kaj večji od poprovega zrnca. Jon Urski je zdaj že kar čutil ta pogled in se je vse bolj čudil. Pomislil je, da je žival morda bolehna in da je torej tako krotka, ker prosi pomoči. Toda, vsaj to mu seveda ni šlo v glavo, kako naj bi mu pomagal. Kljub temu je pristopil in je spet segel po njem. Zdaj se je ptiček le toliko vznemiril, da je sfrlel na drug rob kolovoza in je tam spet sedel v blato. Ej, ej! se je vzravnal in se je ozrl v nebo. Če ni to ena čudna reč? je potem dvignil kovček in si ga je naložil na ramo. Nato pa je vsiljivcu le še pomahnil v pozdrav in se je napotil.

A, glej ga!

Že prav kmalu je ugotovil, da ga ptič spremlja.

Poletaval je namreč, ta drobižček, ves čas tu nekje ob poti. Zdaj je bil v suhljadi na eni, pa v travi na drugi strani. Zdaj spet je bil za hip zaostal in kaj kmalu zatem znova prifrlel v blato pred njim. Jon Urski je zastajal in je pogledoval za ptičem in res ni več vedel, kaj naj si ob tem misli. Kajti – vsaj to si je pač moral priznati, da mu je bilo prav neprijetno. Skušal si je sicer dopovedovati, da je živalca nekje ušla iz kletke, zdaj pa se pač, vajena človeka, oklepa namernika. A to je bilo sredi te širjave in studnega jesenskega razpoloženja kaj malo verjetno. Posebej pa se je nehal tako tolažiti, ko je ptič spet obsedel le nekaj korakov vstran in se je prvič tudi oglasil. Bilo je namreč to povsem svojsko, čudno zamolklo, nekam jecljajoče žgolenje, ki ga je bilo sredi te snetljive tišine prav neprijetno slišati.

Jon Urski je spustil kovček v blato in si je z dlanmi pomel obraz. Zaželel si je, da bi bil vse le privid, kajti res se ga je že loteval slutljivi nemir. Toda, ptič je bil še zmeraj tu in je pel. In je pel njemu, o tem ni bilo nobenega dvoma. Je pel o nečem ptičjem. Ali o nečem, kar najverjetneje zadeva tudi njega...

Preklemana reč! je pljunil in je zamahnil z obema rokama. A ker se vsiljivec sploh ni več zmenil zanj in je še kar cvrčal, je zajel pest blata in jo je zalučal proti njemu. Ti že pokažem, ja! je zajel znova in je spet zamahnil, čprav je ptič medtem že odfrlel. A komaj si je bil potem omel blatne roke in si jih nevede zdrgnil ob hlače, se je spet oglasilo. Tokrat je bilo to bolj oddaljeno klivkanje, ki pa ga nikakor ni bilo mogoče preslišati. Zaman si je spet naložil popotnico in je odločno stopil v svojo pot, od časa do časa je bil ptič spet nekje tu. Oglašal se je zdaj z leve, zdaj z desne – mahoma že res v daljavi, kot bi se bil naveličal in zaostal, potem pa je bil že spet tako blizu, da je znova zastal in ga je iskal s pogledom. Pa kaj si se spravil name? ga je rotil. Kaj je na meni takega? se je spraševal v brado in je odganjal tesnobne občutke. Kajti ptič, res

- o tem zdaj ni več dvomil - ali ga je želel pregnati iz poljane ali pa ga je nekam vabil? To pa je bilo seveda kaj čudno spoznanje. Jon Urski ni še nikoli slišal, da lahko pridejo ptice človeku tako blizu. Posebej pa seveda ne, da so lahko potem tako nadležne in vztrajne...

Prav, je torej zastal, ko je ptiček spet obsedel pred njim. Pa se pogovoriva! je spustil kovček kar sredi potke v blato in si je otrl hladen pot s čela. Nekaj terjaš od mene - a mene je tega strah. Nisem od ljudi, ki se zmorejo s čim premotiti. Ne vem gledati čudnemu v oči, pa tudi ne vem brezglavo bežati. Kaj bova torej? je ta svoj brezup, ki ga je tudi zares čutil, ponazoril tako, da se je sesedel na kovček. Ker - je potem še zmignil - najlaže premagam to, če se zvijem v dve gubi in zamižim! Pa naj potem bo, kar že bo!

Ptič je začuda utihnil in je pokljunal po prsti. Zdelo se je, kot bi ga bil razumel, a se zdaj ne namerava odzvati. Tudi Jon Urski je gledal vstran in je čakal. Res je bilo nedoumljivo to, da sedi sredi ravnice in se prereka s ptičem. Je bilo smešno in srhljivo obenem. Ker - kaj pa bi storil drug na njegovem mestu? Če ga že ne bi mogel pregnati, bi pač šel svojo pot. Ali pa bi se - da! - če bi mu bil to res tako slutljiv opomin! - kratko malo obrnil. Se vrnil. Poskusil ob drugi uri. Ali po drugi poti...

Da.

Dvignil je torej pogled.

Ptič je bil še zmeraj tam.

Meglince v daljavi je barval mrak.

Če mu je bilo že za svetla tako tesnobno s tem stvorom, le kako bi kaj zmoget ponoči? Ne vedoč obenem, ali je sploh na pravi poti! Zato je res dvignil prtljago in si jo je kar tako blatno oprtal. In se je ves kalužast in potepen napotil nazaj... Bili so to trenutki, ko spet ni bil več priseben. Tudi novo upanje, kot da je polagoma drevencelo. Umikal se je le še nagonsko, kot vojak, ki so ga le po naključju zgrešile krogle, zdaj pa ne ve več, ali je to milost ali kazen. Kajti - regiment je obležal strnjen in povelečan v smrti, on pa bo na veke le prinašalec sporočila o porazu. Poleg tega pa - saj spet sploh ni več vedel kam! Pot pa je bila tudi v tej smeri zdaj že ugreznjena v ravninske meglince in večerno negotovost. Le ptiča - da! - tega blaznega spotnika! - ni bilo več, pa naj se je še tako oziral. Zagotovo je pač dosegel svoje. Ali pa - le kako naj bi si to zdaj upal izreči - čigavo?

2.

Dolgo dolgo je potem le hodil in hodil.

Še rama mu je bila odrevenela, da ni več čutil teže.

Zaustavilo ga je spet šele razpotje, ki ga sem grede sploh ni opazil. To se mu tudi ni zdelo čudno, kajti ko je bil prihajal, sta se pač tu poti zlili v eno. A zdaj se je brez dvoma moral odločiti, da bi se lahko vrnil. Zatipal je torej s pogledom v eni pa v drugi smeri, ki sta bili tam v daljavi, že povsem vsaksebi. A ni prepoznal ničesar, kar bi mu lahko bilo zdaj v pomoč. Nato ga je prešinilo, da mora kratko malo poiskati svojo sled,

kajti njegove stopinje so bile tod zagotovo edine sveže. Sprehobil se je torej po razpotju – in je spet osupnil. Ne z leve ne z desne ni bilo njegovih stopinj. Ni pa jih bilo, tja idočih, niti na potki, po kateri je zdaj prihajal. To je bilo seveda kratko malo neverjetno. Lahko bi se sicer tolažil, da je pač zašel že nekje prej – a to bi bila zdaj jalova tolažba, kajti razločno se je spominjal, da je bila pot ves čas samo ena. Če pa le ni bila, on pa ni o tem ves čas niti posumil, je bila lahko tega kriva spet in edinole ta nora ptica...

Sam zlodej, je zdaj le izgovoril.

Brez dvoma, je v notranjem žepu dotipal molek, a ga ni izvlekel. Še tisti hip je namreč spet podvomil. Nekam sram ga je bilo pač, da bi se zdaj na mah zatekel k Bogu. On, ki je imel o tem že ves čas neko povsem svoje mnenje. Ki je pomiloval navadneže, ki se s sleherno neznatnostjo ozrejo v nebo. Ki je učil ljudi, da je treba spoštovati Gospoda tudi z obzirnostjo. Ki je bil navsezadnje prepričan, da je modrost vere tudi modrost presoje. Poleg tega pa: še kako je imel ves čas na vesti, da je vse doslej že leta in leta lazil in tuhtal po svoje. Da je bil skorajda že pozabil, kam je bil spravil molek, ki se ga zdaj tako popadljivo oklepa. In naj se je spotoma še tako kesal, takšno moledovanje se mu zdaj res ni zdelo primerno. Saj mu je še celo oče Jonifacij pritrdil, da mora sam najti pot. Tole tripotje, na katerem se je bil znašel, zdaj, res že pod večer, pa je bila zagotovo preizkušnja. Ali pa – morda se je vendarle zdelo tako zakleto le zato, ker je bilo zraslo v ravnici? Tu torej, od koder se ni bilo mogoče nikamor povzpeti in se ozreti naokoli.

Antikrist ali ne! je potem spet zadihal. Treba je! se je znova napotil. Tega mi pa le ne bo napravil, da ne bi bilo zvezd!? se je ozrl v mrko nebo. Da bi hodil zdaj še s čelom v temo...

Tedaj pa se mu je zazdelo, da je nekje tam daleč, v temnini pod obzornico, pobilsnila luč.

Zastal je in se je pozorneje zazrl.

Na hipe se mu je res zdelo, da je nekje tam čez, za gomoljastim grmičevjem utripala luč. Potem spet dolgo ni razpoznal ničesar, pa naj je še tako napenjal oči. A dozdevek ali ne, bilo ga je ravno dovolj za novo negotovost in dvom. Temnina, iz katere ga je bilo dražilo, je bila namreč povsem s poti. Če bi ji želel naproti, bi moral vse čez neshojeno – in kdo ve, kaj je bilo vmes? Travniki, pašniki, močvirja, gostirja, karkoli že – zagotovo se ni dalo tam s kovčkom. Toliko pa mu le še ni šlo za nohte, da bi ga kar odvrigel. Ali pa morda vendarle?

Bolščal je torej v dalj in je skušal o vsem znova premisliti.

Nikoli ga ni bilo doslej strah samote. In tudi ne noči. Ni obupaval spričo daljav, ki so bile pred njim v vse smeri. Tudi si je že dopovedoval, da je namenjen v vas, kjer ga nihče ne pričakuje, in da tako pravzaprav sploh ne zamuja. A kaj – bilo je nekaj, tu, z njim, iz zemlje ali iz zraka, kar ga je povsem zblodilo. Je bila ta vsiljiva ptica, so bile izgubljene sledi in je bila navsezadnje pomisel, da se vse to ne dogaja po naključju. Zato je zdaj še kako potreboval nekoga, da bi se ogledal v njegovih očeh. Ali pa je potreboval vsaj občutek, da res ni še prestopil črte, onkraj katere ne vidijo samo oči

in ne slišijo samo ušesa...

Tedaj se je tam čez spet zaiskrilo.

Zdelo se je veliko bliže kot prej, pa tudi sicer že zmeraj zgolj neznatna žolta svetloba ni več posihnila.

Jon Urski je spustil kovček v šas ob razpotju in se je pognal proti svetlobi. Nobenega dvoma namreč ni bilo zdaj – ali je kdo kuril ogenj ali pa je prižgal luč.

Hodil je vse bolj hlastavo, na hipe je celo tekel. Tla so bila močnata, a k sreči se ni udiralo. Tudi gostirja je bilo še mogoče zaobiti, ne da bi zastrla cilj. Prav tega pa se je najbolj bal, kajti če bi zdaj znova zašel, ne bi več ohranil prisebnosti. Vsa njegova razsodnost je bila namreč že hudo na nitki. Kakor je polagoma temnela ravnica, se je sesedalo tudi vanj. Bal se je tihote, ki je z meglicami polegla v nenavadno visoko travo. Izogibal se je noči, ki je že poselila resje in gomljasto grmičevje. Ni se upal spogledati s črnimi, lesketavimi očesi mlakuž. Kajti še tako naraven vzdih ali vzgib te pustote bi bil lahko zdaj usoden.

Prav ti bodi, ki se prerekaš z Bogom! je mrzlično pošepetaval. Zdaj pa se ti režijo ptice! se ni niti več upal ozreti. Ti iz drevs blizu hodi! se je na široko ogibal grmičevja. In si sploh tak pod tem milim nebom, kot bi bil res pogan! je hlastal in režal obenem.

Žoltava svetloba, ki ga je zvajljala kot mušico, pa je bila vse bliže in bliže. Najverjetneje je bilo to okno, za katerim je brlela petrolejka in je osvetljevala še del dvorišča. Ali pa so bila celo vrata, ki jih še niso želeli zapreti.

3.

Ko je končno dosegel reber, ki se je blago dvigala v dvorišče samotne domačije, se je bilo že povsem stemnilo. Razznel je lahko le temni puklasti hrbet slamnatega ostrešja, h kateremu je bilo prislonjeno gospodarsko poslopje. Kar mu je že ves čas sveto naproti, pa je bila prav notrina tega dela dvorišča. V nekakšnem odprtem skednju ali delavnici je namreč pod stropom visela petrolejka. Videti je bilo torej, da domačini kljub mraku še niso prekržali rok. Sicer je lahko le ugibal, ali so se pomudili pri živini ali jih je držalo pokonci kaj drugega. Kajti tudi še ko je stopil v svetlobo in je spet nekolikanj negotov zastal pod lučjo, ni bilo tu na spregled nikogar. Razgledoval se je torej, prisluškoval in čakal. Prostor, v katerem je gorela luč, je bila najverjetneje kovačija. V njegovi globini je namreč zijalo sajasto žrelo kamina, na policah ob nakovalu so bila razmetana in razobešena črna orodja. Prešinilo ga je, ali ni morda prav to kovaška delavnica, o kateri so mu bili pravili – in tudi o tem je zdaj želel čimprej izvedeti. A tod kot zakleto še zmeraj ni bilo nikogar na dvorišče, pa tudi za zidovi se ni zganilo. Zacepetal je, da bi otresel blato s premočenih čevljev. Ker se jih je še kar držalo, si jih je skušal obrisati v travi. Naposled je obupal in je kar tak, blaten in razopasan, stopil pod napuščem do edinih vrat. Potrkal je – in nato še nekajkrat močneje. Ko se še zmeraj ni nihče oglasil, je že povsem nestrpen segel po veliki kljuki. Vrata so bila zaklenjena.

Zamižal je in se je sesedel s hrbtom ob zidu.

Prenoro je bilo že vse to, res! – ni se več niti želel niti zmogetl spraševati.

Na drugo, pod slamnatim ostrešjem nad njim, so visele sezute podkve. Bile so ila različnih velikosti – od takih za moško dlan pa do res gromozanskih – in nekatere so bile obrabljene prav do stržena. K oporniku, tu prav ob njem, je bila prisloujena brana. Njeni dolgi zobje so bili zlizani in lesketavi, kot hudobne konice sulic. Od vhoda pa do kovačije je bila nad dvoriščem speljana žica. Na njej je mrtvo visela težka pasja veriga. Psa, ki jo je najverjetneje strgal, kajti na koncu verige ni bilo kavlja niti ovratnice, k sreči ni bilo na spregled. A kaj lahko je to pomenilo tudi, da je bila domačija res opustela!? Njemu pa je bilo kljub vsemu sojeno čakanje. Še pomisliti si namreč ni upal, da bi zdaj spet zagazil v noč in v neznanu. Vdreti pa tudi ni mogel kar tako, ne vedoč, na čigavem se je pravzaprav znašel. Poleg tega pa: kolikor si je želel zavetja in toplega, toliko ga je bilo tudi strah te neme in gluhe notrine. In bil je to zopet tisti čudni, doslej neznanu mu strah, ki se ga je loteval že v ravnici. Strah, porajajoč se iz občutka, da ge nekdo gleda, se naslaja ob njegovi zmedi in ga zvalbja zmeraj dlje v skrivavo in pohabno. Obenem pa tudi bojazen, da se zdaj zdaj ne bo zmogetl več upreti, da ga bo ta groza vsega prežela in ga scela zblodila. Takrat pa, seveda – ali bi se sploh še lahko vrnil do resja, kjer je bil skrill kovček, in ali bi sploh kdaj prispel v Mokuš? Prav to pa si je zdaj nadvse želel. Si je želel bolj kot kdajkoli. Kajti prav v teh tesnobnih trenutkih je polagoma dojemal, da ne zmore več sam, predvsem pa ne brez Božjega usmiljenja. Če že ni pred dnevi povsem verjel očetu Jonifaciju, da je lahko le Mokuš njegova pokora, je zdaj vse bolj zaupal dozdevku, da je Mokuš njegova usoda. Treba je bilo torej vzdržati in skusiti. Treba je bilo vsaj poskusiti. Zato mu, brez dvoma, ni preostalo drugega, kot da se je znova spogledal z vsem tem skutnim in tujim. A ko je tako, iščoč v tem spoznanju novih moči, spet dvignil glavo, se mu je zazdelo, da se je tam v temi nekaj zganilo...

Da!

Dvignil se je in je napel oči.

Še je bilo tam. In je šlo po dvorišču naproti.

In se je oglasilo.

Mmmmu! je zavilo.

Daj no – je iztisnil Jon Urski – krava!?

In res je bila krava. Ob njej pa je stopil v svetlobo, ki je iz kovačije padala čez dvorišče, še suhljav in zgrban stavec. Povodec si je bil ovil okoli dlani, tako da mu je ob prijemu ostal še dobršen konec debele vrvi, s katerim je žival zdaj zdaj ošinil po vratu. Pa tudi sicer je bil ves nekam nasršen, kot bi se s kravo prej nekje tam v temi prav pošteno zravšala. A žival je bila, prav nasprotno, videti povsem lena in vdana. Ob udarcih ni niti trznila, kaj šele da bi stopila hitreje. Le glavo je kdaj pa kdaj zaobrnila, kot da jo le še s slednjimi močmi drži pokonci. In takrat so se zdele njene velike oči še večje. Jon Urski je pomislil, da so to najbolj otožne oči, kar jih je kdaj videl. Čeprav otožje ni bil edini pojem, s katerimi bi jih lahko opisal. Zdelo se mu je kratko malo, da bo krava zdaj zdaj zajokala... Stavec pa jo je, še bolj neusmiljeno, tokrat posuval s pestjo, da se je prestopila k steni in jo je povsem na kratko privezal k stebru pred

kovačijo.

Jon Urski je pokašljaj in je stopil pod napuščem naproti.

Stari, ki ga je zdaj zagotovo že opazil, ni niti obrnil glave.

Čudil sem se že, da ni nikjer nikogar, mu je skušal z glasom, ki se je obenem tudi opravičeval, pojasniti zadrego.

Možakar pa ga še kar ni niti pogledal. Omel si je dlan, s katero je doslej nategoval in vihtel povodec. Slišati je bilo, kako mu je ob tem popokljalo v sklepkih. Ti že pokažem! je siknil kravi. Boš že še videla svoje! toliko, da je ni spet kresnil. Nato pa je, podrsavajoč po pragu, da bi si očistil podplate, stopil v delavnico.

Jon Urski je kar stal tam ob zidu in ni več vedel, kaj bi. Ali se je tujec res tako naslajal v besu, da mu je bilo vse drugo odveč? Ali pa je bil vendarle tako zelo zatopljen v te svoje naklepe, da je bil res gluhi in slep? A karkoli že – kaj je lahko torej drugega – kot da se mu je skušal znova približati. Šel sem pač za lučjo! je povzdignil. Bilo je to edino znamenje vse tu naokoli! je skomignil in je razširil dlani. Sicer bi gotovo zašel?

Krava torej ni vaša? je trzil starec in ga je končno pogledal.

Moja? se je zaprepadel, zroč v drobne, čudno sive oči.

Se mi je kar zdelo! je otresel oni. Le kako se mi tudi ne bi? se je spet sklonil in je jel pospravljati po kaminu. Očitno je nameraval podkuriti...

Če ste torej pomislili, da bi bila lahko žival moja? je preudaril Jon Urski. Potemtakem pač tudi ni vaša? je dodal strahoma.

Dajte, dajte!? ga je oni spet ošinil. Že vse od jutra je blejala tu naokoli! je besno zalučal poleno. Prav sem v podokna je lezla, ko se ji je zdelo, da je ne vidim! Ko sem pa vzel bič, je pa bežala, baba! Pa je spet blejala in peldala tam doli! Le kako ne bi človek po vsem tem takoj vedel, koliko je ura?

Jon Urski je pritrdil z molkom, čeprav ni razumel. Starec mu je očitno pravil o nečem, kar se mu je zdelo že samo po sebi umevno. Zato tudi ni kanil več trošiti besed. Naklaj je vsa tista debela polena na kamin in je nato s tesarsko sekirico naklestil drobir. Ob tem je ves čas brbljal le še v brado, kdaj pa kdaj pa je s kletvijo požugal tudi kravi. Jona Urskega, ki je capljaj ob njem kakor cucek, je zdaj spet zazeblo. Čakal je samo še, da bo možicelj končno podkuril. Toda hudobec je zdaj jel pospravljati še okoli nakovala in se sploh ni menil za njegove šklepetave zobe. Zdelo se je tudi, da se mu sploh ni več tako zelo mudilo. Vse njegovo večje in brez dvoma navajeno početje se je polagoma spreminjalo v nekakšno obredno scenosledje, ko je bilo treba vse do potankosti premisliti in pripraviti. Taka pedantnost je sicer lastna vsem dobrim mojstrom, to je prišlek še kako vedel, a zdaj nikakor ni mogel razbrati, k čemu se človeček pravzaprav napravlja. Še najbolj se mu je zdelo, da namerava stari žival kratko malo zaklati. O tem ga je potem po daljšem obotavljanju vendarle tudi vprašal.

Možakar je prvič zares vzravnal svoj puklasti hrbet in mu je pomežikal naravnost v oči. Na njegovem starčevsko upadlem in s samimi gubami ter gubicami ustrojenem obrazu sta zarežala začudenje in privoščljivi posmeh obenem. Vi pa ste res po župi priplavali! so se skremžile sicer ozke in drgetave ustnice. Jaz pa sem že celo gruntal,

ali mi niste morda prišli v pomoč?

Če vam pa pravim, da sem samo zašel, je pohitel. Želel sem vprašati za pot, potem pa me je ujela noč... se je skušal ubraniti ponujene meštrije. Tudi še zdaj bi se najraje kar odpravil, če bi mi le lahko pojasnili, kje se tod pride v Mokuš?

V Mokuš? je posluhnil oni.

Ja, je prikimal.

Pa prav v Mokuš? se je – res je bilo to videti – nemalo začudil.

Ja, je lahko le spet prikimal. Že ves dan iščem tja pot.

Zdaj se je starec obrnil vstran in dolgo ni rekel nobene. Potem pa se je le spet vrnil in se mu je posmejal v obraz. Če pa že res tiščite tja dol, je zamahnil nekam vznak. Če pa je to že res, je rekel s spremenjenim glasom. Potem pa, tak, počakajte vendar, da jo pošteno podkujem – je pokazal na kravo – potem pa jo, bogme da, kar se mene tiče, lahko kar zajahate! Saj bo že tako tudi ona frlela tja! Le kam pa naj bi drugam, babnica, šla?

4.

Sčasoma je starec le uvidel, da prišlek ne doumeva njegovih namigov. To ga je vendarle nekolikanj zaskrbelo. Še zmeraj je sicer brkljal zase in je bental v brado, a od časa do časa se je le spet ozrl in mu je kako reč tudi pojasnil. Zdaj seveda že ni bilo dvoma, da namerava kravo res podkovati. Ogenj v kaminu se je že dodobra razgorel, ob mehu se je že rdečilo oglje. Na nakovalu je stari tolkel po železu, iz katerega je rekel, da bo ukalil podkev. Jon Urski si je grel premraženi in tudi sicer razboleli hrbet in se je vdajal spoznanju, da se bo ta kovaška mojstrija zavlekla pozno v noč. Sicer pa mu drugega tudi ni preostalo, kot da je tu zraven gledal. Tudi če bi končal pred jutrom, ga možak zagotovo ne bi povabil v hišo.

Žival so udarci ob železo vznemirili. Kot bi se bila predramila, je jela na lepem prestopati. Ob slehernem silnejšem ali požvenketajočem udarcu je potresla z ušesi in je skušala obrniti glavo. Prekratek povodec ji tega k sreči ni dovoljeval. Jon Urski se je namreč bal otožja v njenih očeh. Pa tudi sicer mu je bilo že nekajkrat na jeziku, da bi norega kovača prosil zanjo. Niti malo mu namreč ni verjel, da je zdaj tu z njima zloduh v kravji podobi.

Recite, kar hočete, mu je staruh spet bral misli in je odstavil veliko kladivo. Če je le kravica, ji s tem pač ne bo nobene škode. Še prav veselo bo mukala, takole – gosposko obuta. Če pa ni – in jaz ji dam tri prste, da ni – bova pa nocoj opravila veliko delo.

Dobro, je zmignil Jon Urski. Recimo, da ni -? je vprašal s premolkom. Jo boste s tem rešili hudega?

Rešil? je zazijal starec. Preklete! je kar zacepetal. Če niste tudi vi neki čuk? mu je kar zagrozil s kladivom.

Kaj pa bo potem z njo? je kljub vsemu vprašal.

Kaj – kaj? je zalajal oni. Ta pač več ne bo prala, ne šila, preklete – le kaj pa naj

bo še z njo v hiši, ko bo zjutraj vstala iz postelje s podkvami na rokah?

Eh, ja! se je zdaj skorajda posmejal.

Pa eh! je stari spet telebnil. Kot da bi bila prva, ki sem ji nadel železne rokavice! je vzkliknil med naporom. Kot da bi bila prva! je ponovil. A ko bi lahko bila vsaj zadnja, prekleto.

Jon Urski si je grizljal ustnico in je molčal. Stari je bil res pahnjen, o tem pač ni dvomil. A vendar je bilo vse to tu in je bilo še kako zaresno. V širokem žrelu kamina je brbotal ogenj. Pod udarci velikanskega kladiva je pozvenevala surovina za podkev. Zunaj se je prestopala stara in žalostna krava. On pa je bil vsemu temu priča in si ni vedel kaj. Kajti ob vsej nejeveri vendarle ni imel toliko moči, da bi kratko malo odmahnil in se odpravil naprej. Ali pa pač nazaj. Čez vse njegovo današnje se je namreč že tihotapila ta čudna tesnoba, ki je zmeraj spet zagomazela, če je le pomislil na samotno in pusto ravan. In prav pomenljivo se mu je zdelo, da je tudi sam v stiskah že poimenoval Zlodeja, še preden je sploh naletel na tega čudaka.

Ja, ja – vi si kar mašite ušesa! mu je oni spet segel v misel. Zato pa je to tudi tako – ker vsak le mežika ali pa raje vstran gleda. Le še jaz tod, bogme da, kujem. A kaj sem jaz – sam!? Ženo so mi Črne mlake pogoltnile, sina mi je megla odnesla, hčera, tista ubožica, pa se tako sploh ni rodila... si je šel s palcem in kazalcem čez oči, kot bi si jih želel ožeti. Pa kake načrte sem imel z njo, je potem še vzdihnil čez čas. Z mojo Jelo.

Čakajte, čakajte? je pristopil. Se sploh ni rodila! je povzdignil. Kako pa ste potem sploh vedeli, da bi bila hčerka?

Starec, ki so se mu zdaj prav jokavo lesketale oči, je zrl vanj in je najverjetneje tuhtal, ali naj se sploh še prereka z njim. Njegova nejevera mu je očitno šla že nadvse na živce. Pa tudi sicer, kot da ni prenesel pripomb. Veste kaj!? se je zdaj komaj unesel, da ga ni dregnil s pestjo, kot je prej suval kravo. Pojdite vi lepo nekam! Poberite se na vrat na nos, tja v tisto gnezdo – je zamahnil nekam vznak – pa naj vam bo prav! Jaz pa si še ta hip umijem roke – ker si jih tako nimam za kaj umivati! Zaradi vas pač že ne. Prosim lepo? O, le zakaj? Kaj pa to mene zadeva? Sem mar angel varuh? Ali stražar! O, ne! Ne! Jaz bom, povem vam, tu lepo koval svoje – bom pač koval, dokler se bo še dalo – potem pa naj vse vrag pobere... Prav nič mi ni več žal za ta svet...

Oprostite, je tiho rekel Jon Urski. Toda jaz vendar že ves čas želim, da bi se pogovorila o tem, je pomoledoval. A kaj, ko vam gre na živce moja nevednost, mu je skušal pojasniti. In vas vznevolji že sleherna radovednost.

Želite? je trznil starec.

Seveda! je prikimal z vsem telesom.

Čemu, zaboga, pa potem ne zgrabite meha? je spet vzrojil oni. Sam piham in sam kujem. Ja, kako delo pa je to, prosim lepo?

Meh? se je vprašal, čeprav je še kako vedel, kaj ima stari v mislih. Že prej ga je namreč zamamilo, da bi poprijel zanj, toda to bi vendar pomenilo, da bi bil nehote v pomoč pri tem norem poslu. S tem pa se že ves čas nekako ni mogel spriditi. Zdelo

se mu je kratko malo butasto. Pa tudi klavrno. In – če si je res prisluhnil – malce ga je bilo tudi strah.

A kot da mu tokrat ni preostalo drugega.

Mojster je že zavihtel velikanske črne klešče in je potisnil železo v žerjavico.

In je čakal.

Njegove drobne lesketave oči pa tokrat niso le vabile, ampak so predvsem ukazovale.

Če bo šlo? se je še obotavljal.

Šlo bo, šlo! je stari pokimal z brado. To zmore vsak vajenec! ga je priganjal in troštal obenem. Pa tudi veliko hitreje bo. Kajti če je ne ukaliva vsaj tja do polnoči, bo ta vrag jutri spet lazil naokoli.

Kaj mu je torej drugega preostalo, kot da je stopil na meh. In se je s prav nič prijetnimi občutki zazrl v plamenice in iskre, ki so se zavrtinčile naokoli. Starec je prisluhnil mehu, in ko je začutil, da je naprava res polno zadihala, se je v hipu spremenil v vihravega in tudi silnega kovca. Razbeljeno železo je zmeraj v visokem loku potovalo do nakovala, se krivilo in klesalo pod zamahi orjaškega kladiva in nato sičalo v čebričku z vodo. Kovač, ki je bil vse bolj zasopel in tudi zahripel, je pridihnil le, ko je bila podkev znova v žerjavici. Poslušajte, vi! je med tem postankom šušljivo šepnil pomočniku. Tisto, o hčeri! je pristopil in mu je pihal skoraj v uho. Ni se rodila, ker so jo coprnice spremenile v bulo. To pa so napravile, Bog mi je priča, zato, ker sem se zarekel, da bom dal prvorojeno hčer za nuno. In zdaj mi torej vi povejte, ki želite biti pametni – ga je povlekel za rokav – bi mar šlo v bulo, če bi bil sin!?

Jon Urski se ga je otesel in je gnal meh, da je kar sičalo.

Čutil je, da se ga loteva slabost, a zdaj je hotel to svojo šibkost za vsako ceno premagati.

5.

Ko je bila podkev izdelana in sta kovača, ždeč na skladovju polen ob kaminu, počila, si je krava sezula rog. Seveda že lep čas nista bila več pozorna na njeno prestopanje in cufanje – a najverjetneje je ubožica v tem naporu zadela ob steber, h kateremu je bila na tesno privezana. Kajti zdaj je presunljivo zamukala, z glavo skorajda povsem pri tleh, štrcelj, ki ji je ostal ob ušesu, pa se je vse bolj krvavo rdečil. Jon Urski se je zgrozil in je tenko vrisnil. Že ves čas je nekako čutil, da bosta zažeberala nekaj hudega – in to zdaj se mu je zazdelo resnično okrutno. Potekel je, da bi živalci nekako pomagal, a potem je le spet obstal. Še nikoli ni bil postoril pri živini in tudi zdaj pravzaprav ni vedel, kaj bi. Pa tudi starec je bil že tu ob njem in ga je prav čudno gledal.

Ne moreva je kar tako pustiti, je le izdavił.

Kako? je zavil stari, ki ga poškodba očitno sploh ni ganila.

Rekla sva, da jo bova le okovala! je terjal Jon Urski. In se je ves razmahal v tem ogorčenju.

Čujte! mu oni ni pustil blizu. Njena ura se bliža, mu je suho pojasnil. Samo to je. Bolj bo pelo kladivo, bolj bo tudi ona pela.

Toda Jon Urski se tokrat ni unesel. Pa jo vsaj priveživa tako, da ji bo dobro, je zacepetal pred starcem. S tremi vrvmi jo priveživa, če je treba! je že kar kričal. Ker – to pa res ni način, da so bo zdaj še vsa ogulila. Ker – če pa jo res še nameravate tako trpinčiti, potem pa jaz tu res nimam kaj.

Možakar, ki ni pričakoval take njegove nenadne jeze, se mu je golozobo posmejal v brk, a potem je le stopil do živali. Pobral je sezuti rog in si ga je sumničavo ogledal. Če to res kaj ne pomeni? se je povprašal. Če ni kaj v tem, da bi mi to potem ostalo na dvorišču? je otipaval gladko roževino. Nemalokrat, veste, se je že to tako zgodilo – se je ozrl –, da je taka babura kaj podtaknila ali namenoma pozabila, potem pa si lahko le gruntal, kje in kaj je seme tvoje nesreče...

Brez zveze! je pogoltnil Jon Urski.

Starec pa se je vrnil in je vrgel rog v plamene.

Tedaj je krava spet zamukala in je skušala dvigniti glavo.

Ali ste zdaj videli? ga je ošinil oni.

Boli jo! je prešlišal. Ali res želite, da se bo najnazadnje tu zadušila!? bi ga bil najraje sunil.

Stari je spet golozobo zarežal vanj – in tokrat to sploh več ni bil posmeh, temveč prav grda maska nejevolje. Naj vas vrag pocitra! se je napotil h kravi. Da ste kot uš! je pljunil. Le kaj, zaboga, vas je tako zblodilo? Pa vas naložilo meni na vrat! je jezno odvozlal povodec ob stebriu, da bi ga vendarle podaljšal. Tedaj pa je krava sunkoma dvignila glavo, se vzpela mukajoč na eno pa drugo stran in že starec štrika več ni imel v rokah. Ehnil je in poletel, da bi podivjano žival le spet ukrotil, a je omahnil v prazno. Krava pa je le še v polkrogu poplesala po dvorišču in se je pognala v temo.

Jon Urski je stekel za njo, a je na črti, kjer se je čez dvorišče začenjala noč, lahko le nemočen obstal. V temo namreč ni bilo videti niti za prst. Pa tudi slišati ni bilo več nikjer ničesar. Ozrl se je torej, da bi pomagal vsaj staruhu, ki je obležal v blatu.

A glej!

Oni je že stal tam, pod slutljivo pozibavajočo se lučjo in je z obema rokama vihtel črne kovaške klešče. Pa bom pač zdaj podkoval vas! je hropel. Vi, norec! Vi, črna svinja! Vi, Lucifer! mu je po malem lezel naproti. Le kako sem lahko bil tako slep, da vas nisem že prej povohal!? se je očitno namenil, da ga bo mahnil. Pa bi potem, bogme da, še pravi čas zgruntal, kdo se je to namenil po izgubljeno telico!

Ne! Nikar! je šepnil Jon Urski. Vse to res nima nobenega smisla, je dvignil dlani k obrazu. Toda pred njim je že rasel klavec, ki ni več slišal. Njegove lesketave sive oči so postajale kačje. Prešinito ga je, da bi se mu uprl. Prav v tej pomisli pa je tudi zamudil z begom. Kajti še preden se je bil potem prav zasukal, je že treščilo po njem. Zadelo ga je nekje po ramenih in ga potisnilo k tlom. Nato je znova začutil sunek, ki mu je šel po životu kakor mravljinici. Prosil je Boga, naj mu vsaj prisluhne. A klic se je porazgubil v temi.

6.

Priprl je oči in je zrl v sonce. Bilo je to zobato, že skoraj zimsko sonce, s katerim se je moč spogledati. Nekje spodaj, v njegovem medlem obroču, je letela samotna ptica. Najverjetneje divja gos ali raca. Obrnil je glavo, da bi ji lahko sledil s pogledom – tedaj pa ga je obšla čudna bolečina. Bolelo ga je že to, da je sploh bil. Zato se je takoj spet skušal izkopaliti iz primeža tega nadvse nevšečnega počutja. Zdaj ga je prav zaskalelo po hrbtu, in kakor bi se bil predramil iz sna, se je spomnil, da so to najverjetneje posledice udarcev s težkimi kovaškimi kleščami. Zastokal je bolj spričo spomina kakor bolečine in se je nekako le ozrl. Vse v dalj njegovega razgleda se je lesketala mlakužasta površina velike vode. Vmes so sršeli otočki vrbovja in drugega bičastega rasja. Sam je ždel prav ob bregu, naslonjen ob pilote in tramovje nekakšnega strohnelega in razpadajočega pomola. O kovačiji in dvorišču, na katerem ga je bil ponoči potolkel nori starec, ni bilo torej zdaj več niti sledu. In vsaj spričo tega mu je lahko malce odleglo. Zopet se je spogledal s soncem in ga je prosil moči, da bi lahko vstal. Toda žarki so bili zdaj na lepem premočni in so mu zasolžili oči. Posmrkal je in si je s palcem in kazalcem ožel nos, ki so ga ovlažile solze. Ob tem pa se je zazrl v nekaj, česar dolgo potem sploh ni doumel. Njegova noga, ki je stegnjena in mrtva ležala po bregu, je bila bosa. Hlačnico mu je nekdo ob goleni odparal ali odrezal. Na stopalu pa, tam, kjer se je po nartu razlezlo nekaj zasušenih krvavih risov, je tičal tujek.

O gospod!? je zabolščal Jon Urski.

Podkev!? je kljub silni bolečini skrčil nogo in je segel po razmesarjenem stopalu.

In še ni mogel verjeti: železo, ki sta ga bila včeraj kovala s starcem, je bilo zdaj z žebliji pribito na njegovo stopalo.

Zrl je v to grozotnost in je po tihem molil. Nato je le potipal s kazalcem – a res ni bilo dvoma: podkev je bila pribita. Le eden izmed treh žebljev, ki jih je v tej mrzlici opazil, se ni zaril do konca. Zdaj je tudi razumel: čeprav ga v ranah sploh ni bolelo, se je prav tam rojevala bolečina, ki mu je še zmeraj šla po telesu in ga je na hipe skorajda omamljala. Zgrabil je podkev in jo skušal sneti. Ni ga kaj še posebej zabolelo, a tudi žebliji niso popustili. Še je poskusil, a zaman – hladno železo je bilo kakor zraslo z razgorelo nogo. Ob pomisli, kam in kako globoko so se zarili kovaški žebliji, se ga je lotevala slabost. A to je zdaj moral premagati. Oprijel se je trhlega, sluzastega brvna in je vstal. Z majavega pomola in nekakšne lope ob njem je bila nad vodo speljana debela jeklena vrv. V zamočvirjenem onstran je plaval brod. Postave, ki so z nekakšnimi culami na hrbtu prihajale med trstiko in vrbjem, so pravkar stopale nanj. Bili so to ženska, moški in otrok. Četrti, ki je prišel za njimi, je bil najverjetneje brodar.

Jon Urski se je vzradostil kot dete.

A ko je skušal pomahati, ga je spet prestrelila bolečina in ga je spomnila na okov. Zaskrbelo ga je, kako sploh jim bo to krvavo zagato pojasnil. Ne bodo vendar tudi oni pomislili, da je ponoči pač lazil po križiščih, pa ga je nekdo zasačil. Čeprav je bilo to

– še kako se mu je zdaj zlohотно režalo – na neki način tudi res. A česa drugega, kot da bi povedal po resnici, zdaj pač ni mogel zgruntati. Dobronamerni bodo že razumeli in mu gotovo tudi pomagali. Če pa je res že tako zelo zabredel v svet blodnih, pa je navsezadnje vseeno. Potem pač ta klavrna pot v Mokuš ni le pokora, ampak kazen...

Ko je jeklena vrh nad njegovo glavo zaškripala in je jel brod, ki je bil z verigami pripet nanjo, zlagoma drseti naproti, si je Jon Urski le spet zaželel, da bi lahko prikriil pohabo. Celo žal mu je bilo, da se je bil dvignil – in so ga že zagotovo opazili. Kajti kaj lahko bi se bil prej zavlekel nekam tja pod les in se potuhnil. Potem pa bi si že nekako izrul železje in si zlizal rane, vsaj toliko, da bi lahko hodil.

V tej, z nezadržnim primikanjem broda vse hujši zadregi se je potem na lepem spozabil.

Opri se je na podkovoano nogo in se je prestopil.

In je stopil.

In ker ga ni v koraku povsem neznosno zbolelo, je potem odplantal do blata pred mostičkom in je stopil vanj. Le upal je lahko seveda, da se bo res oprijelo rane in vsega, a vsaj za zdaj mu je bila ta pomisel v neizmerno olajšanje. Previdno je vrtal s podkvijo v zemljin hlad in se je skušal vsaj malo zbrati.

Ko je brod končno zadel ob privez, je ta zahreščal in se je zazibal, kot da se bo zdaj zdaj sesul vase. Brodar pa je, še preden se je vse to gnilo tramovje le umirilo, večje vrgel verigo na pilot in je tako s potegom leseno ploščad znova približal. Osamljeni potniki so sestopili, ne da bi se sploh ozrli po tujcu ob pomolu. Bili so Cigani – zdelo se je, mož, žena in dete. Stara dva sta bila otovorjena z zajetnima culama, dete pa je bolj vleklo, kot nosilo, veliko iz vrbja pleteno košaro. Šele ko je ugotovil, da je prazna, je verjel, da jo sploh zmore... Moški je potem segel v žep predolgega suknjiča in je, ne da bi sploh odložil prtijago, ponudil brodarju iz polprazne steklenice. Ta res zajetni možakar je nagnil nekajkrat zapored, nato pa je pljunil.

Kolikokrat sem že rekel, da ne bom več pil te tvoje najge! se je nakremžil.

Zmeraj rečeš in zmeraj piješ! se je piskavo zarežal Cigan in je tudi sam povlekel. Nato je steklenico, v kateri je najverjetneje kar precej umanjalo, z enim samim zamahom spustil v žep in si je popravil oprt, kot da namerava kar iti.

Torej -? ga je zadržal brodar.

Kaj vem!? je skomignil možak. Ta grdi svet nas nima več rad, Ciganov! A če ne bodo trgovali z nami, bomo pa pač nakradli.

Prav! ga je lopnil silak po ramenu. Samo – še na misel naj ti ne pride, Baraba, da te ne bi bilo več naokoli. Ker – mu je potem še požugal z debelim kazalcem – tako konja nihče ne podkuje, kot ga jaz podkujem! In če te ne bom z eno obutvijo našel, te bom pa z drugo!

Našel boš ti – se je zarežal črni – našel boš ti pasji drek!

In to je bil najverjetneje pozdrav, ki so ga vsi razumeli. Kajti potem so oče, mati in dete v gosjem redu odtacali mimo tresavega tujca, ki je z boso nogo še zmeraj stal v blatu.

Pa ti? ga je ošinil brodar. Ne da greš v Mokuš?

Grem, je pokimal.

In zakaj tičiš v brozgi? ga je zdaj oni le bolje pogledal.

Pač, je skomignil. Dolgo že čakam pa me kar zebe.

Čuden tič, ti! se je namuznil silak. Preveč pri pravi že ne moreš biti, če si se namenil k nam, je odpel verigo, ki jo je prej vrgel okoli pilota, in je povlekel brod, da se je še približal. Potem je nekaj časa tako stal, razkoračen kakor Goljat in je čakal. Očitno mu je bilo srečanje vse bolj v zabavo, prišlek pa v posmeh. A kako tudi ne? Zagotovo mu je bilo – ki ni vedel o krvavem podplatu in bolečinah – prav smešno videti, kako je Jon Urski previdno vlekkel boso nogo iz blata in je nato zatacal proti njemu kar z blatnim gomoljem okoli stopala. Ti!? se je potem le spet zresnil. Saj mi boš vse zasvinjal!

A Jon Urski je bil že na brodu.

Sklenil je, da bo tihotapil nakazo in bolečino, dokler bo pač mogoče. In upal je, da mu bo pri tem v pomoč tudi behavost, ki mu jo je možakar že tako prisodil.

Pa si prepričan, da res hočeš tja? je vprašal brodar, potem ko je le vrgel težko verigo na brod. Ker, če še ne veš, to je in sem in tja edina pot. Jaz pa sem, vidiš, edini, ki tu premikam ta hlod! Zatorej – le kako lahko rineš tja, ko pa še ne veš, ali si si dober z mano?

Če pa sem si dober, je zmignil.

Aha! se je posmejal oni. Aja? si je pokimal. Nato pa je večče poprijel za velikansko veslo in brod je jel škripajoč drseti ob žici. Šele sedaj je bilo opaziti, da se vozita na toku lene reke, ki se je le lučaj naprej razlivala v močvirje. Bil je to lep, a nadvse nenavaden prizor. Gošča je tam rasla kar iz vode. Ponekod so molele samo krošnje. V gostirju se je naložil drobir in vejevje, da so tu in tam rasli na vodi pravcati plotovi. Ob teh zajezah je bila gladina povsem mirna. Zdelo se je to kot temna, skrivnostna in zahrbtna očesa. Jon Urski se je oziral in si je skušal pojasniti, od kod tu čez ravnico vsa ta voda. Šele ko je bil brod že skoraj pri bregu, je med vrbjem, ki je doslej zastiralo pogled, vendarle razbral, da se onstran pokrajina le nekoliko dviga.

Ali je zdaj tam Mokuš? je stegnil roko.

Brodar je pritrdil z molkom.

In katera je vse to reka? je čez čas spet vprašal.

Reka? se je začudeno namrtnil oni.

Ja! se mu je zdelo, da ga ni razumel. Kako se ji reče?

Se ji pač ne reče, je odkimal. Ali pa se ji reče voda. Ker tudi je samo voda.

Pa vendar! je vztrajal. Od nekod se pa le zliva?

Zlila se je, ko še nisem nosil hlač! je odmahnil oni. A če bi vedel, da bom kdaj srečal koga, ki me bo to vprašal, bi jo že tudi krstil, bogme, da bi jo.

Jon Urski je spet odprl usta, a tedaj je lesena ploščad že tresnila ob pomol, da je zaječal kot prej na oni strani. Sunek ga je bil spodnesel, da se je komajda še ujel ob

ograjo. Ob tem pa se je spet predramila bolečina, ki jo je spotoma že nekako potlačil. Zagrizel je v ustnico in se je strahoma ozrl k brodarju, ki pa sedaj k sreči in imel časa zanj. Vihtel je namreč tisto debelo verigo in je krmaril brunasto ladjo v pristan. Ob tem poigravanju s težo lesa in vodnim tokom se mu je zdel še večji in silnejši. Gotovo je bil vsaj za glavo višji od njega in kdo ve, če ne tudi prav toliko širši. Kaj je sicer prikrivala njegova na videz hudomušna maska, pa tudi ni bilo mogoče predvideti. A vedel je, da je zdaj trenutek, ko mora tvegati. Segel je torej v notranji žep in je potipal, ali ni spotoma izgubil tudi denarja. Nato pa se je prestopil bliže in je kar naravnost vprašal: Ti, ali mi prodaš škorenj?

Seveda je oni kar zinil. Škorenj? se je popraskal in se je nato prav bebasto zarežal.

Segel je v žep in je izvlekel šop bankovcev. Zazdelo se mu je, da to možakarja ni posebej pritegnilo, zato je kar rekel: Vse to ti dam, če je treba!

Škorenj? si je zdaj oni gledoval svoja velika gumijasta obuvala. Da bi ga kar prodal? se je spet praskal. Kar za denar da bi ga dal? se je mrščil in posmihal obenem. Potem pa je iznenada, kot bi se bil nečesa domislil, udaril z dlanjo po dlani in je šepnil: Kaj pa če bi se midva vendarle drugače zmenila?

Jon Urski ni razumel.

Saj vendar rabiš škorenj zato, da skriješ podkev! je zaupljivo pojasnil oni. Za tako uslugo, se mi zdi, pa bi bil ves ta denar vendarle premalo.

Zdaj se je Jon Urski ugriznil, da je pod jezikom začutil sladkoben okus krvi. Mož je torej že ves čas vedel. Ali pa je pač spotoma opazil. A kakorkoli že – očitno se sploh ni čudil in tudi ni niti pomislil, da lahko kdaj koga na podkev tudi pomotoma pribijejo. Ali pač, da lahko z njo zaznamujejo nekoga, ki ni iz njihovega izmisleka in tudi ne veruje vanj.

Toda – zdaj je bilo za resnico seveda že prepozno.

Prav, je torej šepnil. Kaj terjaš v zameno?

Brodar se je zdaj povsem zresnil in je upognil vrat. Njegov široki obraz se je zdel kot obličje velikega otroka. Čelo je bilo oblo in gladko, kot da ga ne bi bil nikoli nagubal. Oči so zrle zaupljivo in svetlo, kot je bila tod voda le v brzicah. Na ustnicah se je razbiral, da je prav iskal besed. Takole bom rekel, je naposled le zmožel. Jaz bom kar rekel, ti boš pa potem že vedel, je dihal vse globlje. Rodil sem se pet let pred vodo. Takrat, pravijo, je bilo tu vse drugače kot zdaj. Živela pa je še tudi Roza, ki mi je zakopala popek – če si jo morda poznal?

Jon Urski je prikril začudenje ob vprašanju in je le skomignil. Morda pa ni pomembno, da o njej vem, je potem dodal.

Ja, mu je zaupal oni. A njej so dali mati popek, ker so želeli, da bi bil večno le sin, je iztisnil. Tam, kjer je sejala Roza popke, pa je zdaj vse čez voda – in prav zato gre, da zato tu nihče nič ne more! je povzdignil in je čakal odprtih ust.

Jon Urski je prikimaval, čeprav ni docela razumel. Pa mati? je vprašal, da bi prikriil zadrego. Ali so oni še živi?

Oni so mrtvi, je nekam odsotno šepnil brodar. Pa tudi seveda nič ne pomaga. Še zmeraj sem sam, je spet pozabil zapreti usta.

Prav, mu je rekel k ušesu. Ti mi posodiš škorenj, jaz bom pa poskusil.

Pa boš res? se je oni že kar sklonil.

Moral bi vedeti, da se to nikoli ne vpraša! ga je podučil. Pa tudi to si boš moral zapomniti, da z nadležnostjo lahko pokvariš posel! je segel po škornju, ki je bil velik, kot bi se sezul velikan. In šele ko je poduhal toploto, ki je vela iz sare, in je nato stopil vanjo, se je domislil, da bi morda lahko terjal več. Zanesen s to skomino, je prav po vražje odplantal z broda in je na pomolu počakal, ali bo oni prišel za njim. Brodar je začutil, da se še ne namerava posloviti. Od cunje, ki jo je imel v škornju namesto nogavic, je z enim samim zamahom odparal rob. Nato je ovil krpo okoli stopala in si jo je povezal ob gležnju. Jon Urski je obžaloval, da si ni še pravočasno ustrojil enakega obuvala. Toda, na tej poti se je pač vse zvrstilo kakor v hudih sanjah. Če kdaj, je bil morda šele sedaj trenutek, ko se je lahko odzval tudi s premislekom.

Teh nekaj korakov bo že držalo! je silak pohvalil obvezo.

Tudi on je sedaj med hojo šepal in to je bilo res čudno videti.

Poslušaj, fant! ga je pričakal Jon Urski. Rekel si, da je voda zalila kraj, kjer je baba zakopala popke? Jaz pa vendarle že ves čas pomišljam, ali je bil tudi tvoj popek tam? se je pomenljivo namrščil. Kje praviš že, da je bilo to?

Kje! si je zgovoril oni. Za pokopališčem vendar. Saj nas tam čakajo taki popki. In moj je bil že tak. Samo – je potem pomišljal, ali naj reče – ne vem, kako bo s tem zdaj, ko pa zagotovo ne bom tam pokopan...

Ne boš? je hotel še izvedeti.

Če pa je voda zalila pokopališče! ga je oni pogledal, kot da bi vsaj to moral vedeti.

Jon Urski je osupnil, a tega seveda zdaj nikakor ni smel pokazati. To je najmanj, kar te lahko skrbi, je hitro rekel. Druge reči so, ki mi pri vsem tem ne grejo v račun – in predvsem o tem zdaj morava misliti! je dvignil kazalec. Globoko morava misliti in hitro morava misliti! ga je ustrelil z njim. Toda, ne vem, kako bom, če pa nimam kje zavreti vode, da bi si poparil rano!?

Vodo pač lahko zavreva! se je ponudil oni.

In potem sta šla.

Drug ob drugem plantajoč.

Tamara Doneva

Dnevnik gospe Angele

VSAK ČLOVEK MORA IMETI
SVOJO KURO.
BODISI ZATO, KER SAM NIMA JAJC,
BODISI ZATO, DA LAHKO
PO POTREBI ODIDE V KURNIK IN
JI GOVORI O NEIZMERNOSTI
LASTNEGA GENJA.
"avtor"

13. 5.

Po vsem tistem: ... Našel sem dnevnik. Lep, nekoliko preperel dnevnik. Z vonjem po neznanem in preteklosti. Rahlo zamaščen in strahotno vabljev. Dnevnik gospe Angele. Angela pa je že dolgo tega pričela darovati svoje krasno telo cvetju in ostalemu pokopališkemu rastju. V gnojitvene namene, bi rekel kot strokovnjak na tem področju. Zato si bom dovolil in odprl to sveto knjigo. Moram priznati, da mi je malce neprijetno. Tako nekako se mi zdi, kot da bi ji gledal pod krilo. Pod azurno modro krilo v čipke rožastih spodnjic. Vendar me preveč mika, da bi stvar prepustil pozabi. Veliko stvari velikokrat prepustim pozabi. Sebe tudi. Tudi ženo sem prepustil pozabi. Takrat. Že veliko nazaj. To sva storila vzajemno. Ni ne bolelo niti ni skelelo. Bilo je brez barve, vonja in okusa. Ni naju zadelo. Preprosto naju je preplavilo. Ni bila videti nesrečna. Izučila se je za vodoinštalaterko.

Nekaj časa je bilo vzdržno. Sprejemljivo. Nič več ali nič manj. Bilo je kot vse, kar se nama je zadnje čase dogajalo, se nama ponujalo in nama krojilo življenje. Bilo je ugodno in udobno. Bilo je podobno vsemu znanemu, preizkušenemu in varnemu. Bilo je ravno prav mikavno, da ni bilo vznurljivo. Treslo se je nekje na meji med vegetacijo in življenjem. Skratka, povsem najino in domače. Bilo je v predalčkih, ki sva jih melanholično zlagala. Za druge popoln kaos, nama blizu in urejeno.

Vse je bilo zelo urejeno. Delal sem in imel sem denar. Imel sem ga ravno prav in ne preveč. Bil sem vrtnar. Lahko bi temu rekel vrtnar posebne vrste. Vrtnar za posebne usluge. Moji odjemalci so se redko pritoževali. Pravzaprav se niso pritoževali nikoli. Sem ter tja se je pritožil kdo tistih, ki so nekoč poznali moje odjemalce ali so vsaj mislili, da so jih poznali. Vrtnaril sem po grobovih. Nikdar se nisem bal, da bi ostal brez zaposlitve. Ljudje umirajo, pogosto in v velikih količinah. Sam bog ve, zakaj. Meni zadošča, da to ve on in da imam tako trajno zaposlitev. Cvetje na grobovih uspeva zelo dobro. Zemlja je plodna in izdatna. Mrtvo gnoji živo. Vse se preliva in to je poetično. Rad imam poetičnost v svojem življenju. Sem ter tja me zanese in izlijem nekaj verzov med grobove, ki skrbijo za mojo eksistenco. Hvaležen sem jim, ker skrbijo za mojo eksistenco. Tudi sam bom nekoč poskrbel za eksistenco nekoga drugega. Včasih si privoščim prosto popoldne in takrat posedam. Rad posedam doma. Posedam temeljito, marljivo. Ona v teh primerih odide. Ne iz ljubezni ali iz potrebe, da bi mi ustregla. Odide preprosto zato, ker postanem preveč prisoten. Postanem očiten in predmeten. Težko je ignorirati nekoga, ki je očiten in predmeten. Včasih gledam televizijo, takrat sedim na kanapeju. Včasih pa zgolj sedim na stolu in preišlujem. Zgodi se, da sem v takih trenutkih negativno nastrojen. Tega dne sem bil negativno nastrojen. Minila je približno ura, odkar je bila odšla z doma. Vedel sem, da pride nazaj. Vedel sem tudi, da bo to zadnjič. Bil sem vznemirjen, ker nisem vedel, kako je to "zadnjič" videti od blizu.

Sedel sem na robu stola, ko je pozvonilo. Malce sem se gugal. Rad se gugam na stolu. Prijetno je in sprošča. Tako preizkušam svoje ravnotežne spretnosti. Ob zvoku zvonca sem trznil. Samo zamajal sem se in nisem padel s stola. Lahko bi bil padel s stola, ker sem bil na samem robu. Imel sem krasne možnosti, da bi padel s tega zajebanega stola. Dovolj razmajan je bil in uničen. Z vso silo svoje razmajane psihe sem si to želel. In tako malo, čisto malo je manjkalo pa bi lahko padel. Jaz pa nisem. Obsedel sem na tem svojem domačem stolu. Na njegovem vabljivem robu.

Še preden mi je uspelo trzniti z mišico, odpreti usta, reči naprej, je vstopila. Sedla je vsa nežna in bela in se mi zazrla globoko v očesne duplje. Lilije, sem pomislil, njej bi se podale lilije.

"Živio," je reklo njeno telo, ona pa je molčala in še naprej zavzeto paradirala po mojih beločnicah. Položila je roko z dolgimi nohti na moje zapestje. Iz ust se ji je izvil presenečen: "Ahhhhhhh..." Dvignila je roko in jo pričela pozorno ovohavati. Nosnici sta se ji širili in prsi so se ji v skladu z njima dvigovale. Slišalo se je prefinjeno šumenje svilene obleke. Noro sem oboževal šumenje svile. Podobno je drhtenju kostanjevih listov. Kot bi se tanke prosojne kovinske ploščice božale in drgnile v šumenju vetra. Celotno ozračje je postalo svilnato. Prevzelo je podobo krošenj in tenko cingljanje ploščic je dvignilo stene sobe. Sproščene so zanihale okoli stabilnega stola. Nisem vedel, zakaj je to tako. Nisem vedel, zakaj si je nadela svileno obleko. Vedel sem, da je prišla zaradi nečesa. Zaradi tistega.

"Ahhhhhh," je dahnila še enkrat in pogledala v strop.

"Boš sam pobelil stanovanje?" je vprašala in vstala.

"Ne," sem rekel in pobral tenek, dolg las, ki je obležal na preprogi.

"Malo je stvari, ki jih počnem sam, večinoma jih počnejo drugi, jaz pa se vozim zraven," sem dokončal misel in medtem skušal napraviti ljubek, majhen vozlič na najdenem lasu. V bistvu sem blefiral. Všeč mi je bila misel, ki sem jo izrekel. Naslajal sem se nad tem in jo skoz na pol spuščene veke opazoval. Čisto rahlo je mižala, tako rahlo, da sem videl potovanje njenega očesnega zrkla, ki je nemirno begalo sem ter tja. Bilo je povsem navadno in povsem rjavo očesno zrklo.

"Se voziš?" je zamišljeno ponovila in se nagnila skoz okno. Svilen obleka je zaplesala okoli osamelih nog in se nežno nihajoč znova prilepila obnje. Vedela je, da se prilega, in prilegala se je.

"Velika drevesa jedo majhna drevesa," je zašepetala v krošnje mojih kostanjev. Ni zaznala, koliko ljubke banalnosti je s tem spravila med štiri stene. Stene požrejo ogromno banalnosti. Polne so jih, kot so javna stranišča polna grafitov. Stene dobesečno vsrkavajo banalnosti in sčasoma ojačijo. Dobijo novo oblogo, surovo malto ali nekaj takega. Moral bom prebeliti stanovanje.

"Bi začela?" sem nekoliko naveličan vprašal.

"Imaš še pikado?" je hitro vprašala in me resno pogledala. Prožnost rjavih zrkel je nekoliko zatajila in namesto tega so pričela oddajati nekakšno žarenje. Rdeče so se svetila.

"Nekje bi že moral biti, že dolgo ni bil v uporabi," sem rekel.

"Igrajva pikado," je rekla in v očeh sta se prižgala dva mala ogenjčka in se pričela bojevati z labilnimi beločnicami v mojih očeh. To ognjeno me je zvabilo. Dišalo je po fosforju. Zelo lepo mi je, ko diši po fosforju.

Prinesel sem zaprašen pikado. Igrala sva pikado. Igrala sva ga dolgo, zelo dolgo in bila je dobra. Bila je odlična, naravnost sijajna. Sunkovita, vznesena, precizna in nepopustljiva. Bila je kot v rahlem krču. Igrala je, kot bi seksala. S strastjo in odločno. Zibanje skoz dihanje in dihanje skoz zibanje.

Bila je ena boljših ženskih igralk pikada, kar sem jih kdaj videl. Prijela je puščico v roko, jo dolgo časa vrtela med prsti, jo okušala z vseh strani, se pozorno zazrla v na zidu visečo ploščo, skrbno pomerila, zamižala in vrgla. In ko je zamižala, se ji je okoli ust zarisala črta neizmerne ugodja. Orgazmična črta užitka in pohote, ki jo je spremljal dolg in hropeč: "Ahhhhhhhh..."

Zdelo se mi je, da igrava že ure in ure. Roka me je prekleto bolela in bilo mi je zadosti pikada in rekel sem:

"Hej, dosti mi je tega pikada, mar ne bi začela."

"Lahko bi ti jo vrgla naravnost med oči," je zamišljeno rekla in vrtela puščico med prsti z dolgimi nohti. Imela je lepe, dolge nohte. Negovane nohte. Nohte, ki bi jim pustili, da vas grebejo po hrbtnih vretencih, da vam nežno praskljajajo kožo, ne do krvi, tik pred njo. Dobro je igrala pikado.

"Lahko," sem zaspano rekel in jo prijel za gleženj. Imela je tenke, prosojne gleženjčke. Popolne in gibke. Zazdeli so se mi neznosno krhki med mojimi prepotenimi pohotnimi rokami, ki so še vedno nekoliko podrhtavale od napornega

pikada. Bili so preveč popolni gležnji. Bili so enako precizni kot njeno igranje pikada. Popolnost brez primere. Sranje, dobro je igrala pikado.

"Lahko," sem ponovil in grobo stisnil.

"Boli," je rekla in sunkoma potegnila nogo k sebi.

"Razen pikada obvladaš še kaj bolj pametnega?" sem malce zlobno vprašal. Nisem hotel biti zloben. Mislim, da je zloba hotela mene. Zato, ker sem jo tako dolgo poznal in sem tako malo vedel o njej.

"Ne vem, kaj je v pikadu neumnega," se je graciozno usedla na stol. Svilena obleka ni marala statike in je besna obvisela v prostoru. Okoli nog ji je začela krožiti muha. Občudovala je gracilnost njenih gležnjev, kot sem to počel malo prej tudi sam, in se utrujena od lepote spustila na vrh njenega čevlja.

"Igram na harmoniko in znam plesti košare," je ponosno rekla in se toplo nasmehnila. Nikoli mi ni igrala na harmoniko in nikoli mi ni spletla košare.

"Zanimivo," sem samo rekel. Mislim pa sem druge stvari.

"In znam," je začela in se zarotniško nagnila k meni, "znam nesti jajca," je šepetaje končala.

"Ah ne," sem bil poln občudovanja in brez drugega.

"Ja, ja," je rekla ne brez ponosa in tolkla z vrhom čevlja po mizi. Muha je zmedeno odrčala. Ta miza mi je bila posebno pri srcu. Bila je zelo stara miza, podedovana in imela je zgodovino. Ni lepo, da nekdo tolče s čevljem po mizi, ki je stara in ima zgodovino.

"Raje imaš mešane kot na oko, ne?" je bolj rekla, kot vprašala, in še preden sem se lahko res odločil, je bilo trikrat slišati puk, puk in puk, in ko je vstala, so pod njo ležala tri jajca. Čisto prava, sveža bela jajca. Bolj podobna gosjim kot kurjim. Bila so videti ljubka na rdeči blazini. Rad imam kontrastno spajanje barv.

"Nenavadno, res nenavadno," sem rekel zavoljo vljudnosti. Veliko stvari me preseneča v življenju, jajca me niso nikoli.

"To je v družini," je skromno rekla in poravnala obleko. Izginila je v kuhinjo in se čez nekaj časa vrnila z mešanimi jajci. Sedla sva za mizo in v napeti tišini jedla. Jedla sva pečena jajca, kot bi šlo za življenje ali smrt. Jedla sva sunkoma in goltajoč. Jedla sva noro in miže. Jedla sva hropeč in dušeč se. Jedla sva pohotno in s strastjo. Jedla sva živalsko in cmokaje. Jedla sva slinasto, da se nama je cedilo okoli ust in ni bilo estetsko. Grabila sva drug pred drugim v stalnem strahu, da ne bi oni drugi dobil več.

Jedla sva in jedla, jajc pa ni in ni hotelo biti konec. Zdelo se je, kot bi se krožnik znova in znova polnil. Iz neke nevidne, nad njim viseče posode, in bolj ko sva jedla, bolj poln se je zdel krožnik in odpel sem si gumb na hlačah, ker sem se bal, da mi počijo. In jajc ni bilo konec. Nihče od naju ni hotel priznati, da ne more več. Nihče ni hotel prvi odložiti vilic. Sonce se je že spuščalo v zaton, okoli oči so se mi pričele nabirati rumene jajčaste meglice in mislim sem, da bom storil konec v krožniku z jajci, ko je pozvonilo.

Dušan Čater

Polnočna avtocesta

Ko je gospod Arnelly tiste dni, preden se je zgodilo, hodil po mestu, da bi kupil časopis, je v slaščičarni, ki je slovela po najboljši kavi, zagledal svojo ženo, kako je kramljala z nekim mladeničem. To samo po sebi ne bi bilo nič posebnega, če ne bi opazil, da se držita za roke. Malce je še postal in ju opazoval. Ni mu ušlo, da sta se ob slovesu na dolgo poljubila. Ko je prišel domov, je ona že sedela pred vključenim tv sprejemnikom in igrala pasjanso. Veselo ga je pozdravila in razširila roke, da bi jo poljubil.

Poljubil jo je!

Ni hotel načenjati mučnega pogovora, ampak je čakal, da ona kaj stori.

Po kosilu, ko je pomil posodo in pristavil za kavo, je dejala:

"Dragi, jutri zgodaj že navsezgodaj odpotujem. S prijateljico greva po rože!"

Izgovor je bil nadvse primeren.

"Velja!"

"Mislim, da bova šli že pred zoro, kajti pot je dolga!"

"Velja!"

Vedno je mislil, da obvladuje položaj, da zna poiskati primerno rešitev. Sedaj pa je šlo zares. Enostavno ni hotel verjeti, da se to dogaja njemu. Njemu, ki je priznan strokovnjak za odnose med moškim in žensko. Strokovnjak, z dolgoletno prakso, ki je svetoval že marsikateri družini. Strokovnjak s priznanji. Pak!

Molče sta popila kavo. On je gledal tv, ne vedoč, kaj sploh gleda, ona pa je igrala pasjanso.

Ni vedel, kaj storiti. Na ločitev niti pomisliti ni hotel. Le kaj bi porekli ljudje, da se takšen strokovnjak ločuje. Pak bi se smejali.

Slišal je že za polnočno avtocesto. Za pobiralca cestnine na njej. To je cesta, ki se vije v krogu, je slišal pripovedovati starejše ljudi. Cesta, na kateri izbiraš, ali greš proti jutru ali proti večeru. Odločil se je.

Zgodaj sta povečerjala, nato pa se je gospod Arnelly vljudno poslovil in se opravičil zaradi utrujenosti.

"Pridem takoj za tabo," mu je rekla, "jutri moram zgodaj vstati!"

"Saj res!" je rekel.

Pređen je legel, si je navil uro. Zbudil se je, ko je čutil golo telo poleg sebe. Poželel jo je.

"Oprosti, zjutraj moram zgodaj vstati!"

"Tudi prav," je rekel gospod Arnelly.

Pogledal je na uro. Imel je še dve uri časa. Obrnil se je na drugo stran in razmišljal. Malo pred pol dvanajsto je ustavil uro in se izmuznil iz spalnice. Oblekel se je in šel v garažo po avto. Vzel je njenega, ker je bil močnejši. Opolnoči je bil že pri pobiralcu cestnine.

"Kam?" ga je vprašal le-ta.

"Proti večeru," je rekel.

Ko mu je pobiralec cestnine ponujal listek, se je ozrl okoli sebe. Ni se zmotil. Zagledal jo je na nasprotnem voznem pasu.

"Mrha!" je pomislil sam pri sebi.

Vzel je listek in hitro speljal. V vzratnem ogledalu je opazil, da je tudi ona speljala. Bila je sama. On proti večeru, ona proti jutru. Gospod in gospa Arnelly.

Vozil je z veliko hitrostjo in užival je v takšni vožnji. Z bliskovito naglico je šel mimo tistih, ki se jim ni mudilo proti večeru. Njemu se je, kajti moral je biti tam, pređen bi ona prispela do jutra, kjer jo je čakal njen ljubimec. Glede na letni čas so bile sedaj noči krajše in res ni imel časa na pretek.

Ob približno pol štirih je zapeljal na nasprotni vozni pas in tudi tokrat se ni zmotil. Njegovi žarometi so osvetlili njegov avto, v katerem je zagledal prestrašeni obraz svoje žene.

Še je pritisnil na plin in silovito je počilo.

Šel je nazaj na svoj vozni pas.

Ko je prišel z avtoceste, je bil večer. Ni bilo videti odrgnin na močnih odbijačih. Šel je domov in od tam poklical policijo. Da pogreša svojo ženo, je dejal. Ko je ob pol treh zjutraj še ni bilo domov, je šel na policijo. Dal jim je opis svoje žene. Ravno v tistem trenutku je pozvonil telefon. Policist je dvignil slušalko. Njegov obraz je postal rdeč. Pokimal je in odložil slušalko.

"Žal vam moram povedati, da je ravno v tem trenutku neki norec zapeljal na nasprotni vozni pas in se zaletel v vašo soprogo..."

"Oh!" mu je ušel vzdih.

Policist je molčal.

"Kako je z njo?" je vprašal gospod Arnelly.

Policist je povесil pogled.

"Ali je..."

"Da! Bojim se, da res!"

"Zakaj se smejite, gospod?"

Predsinočnjim je hodil po tej cesti. Videl je vse te svetilke, vsa ta drevesa in vse te klopi. Ampak te hiše, lahko priseže, da je ni bilo. Bila je čisto navadna hiša, takšna brez vrta in brez balkona. Imela je nekaj oken in res bi se lahko reklo, da je čisto navadna hiša. Tudi vrata je imela. Hiša kot vsaka druga, ampak prepričan je bil, da predsinočnjim te hiše še ni bilo.

Postal je in si jo ogledoval. Čisto možno, si je mislil, da je bil predsinočnjim malce raztresen, mogoče malce čez mero zamišljen. Mogoče je bil tudi malce okajen, saj je pri prijateljici pil vino. Ampak, kako pri vseh hudičih, je lahko... Nemogoče.

Šel je proti vratom in pozvonil. Prvič. Nič! Drugič. Nič! Tretjič. Skoz steklo na vhodnih vratih je bilo videti luč.

"Dober večer," je pozdravil.

"Dober večer. Želite?"

Bilo mu je čudno pri srcu. Pred njim je stala mlada ženska, za katero bi se lahko celo reklo, da je bila lepa.

"Lepa hiša," je rekel.

"Aha."

"Zanima me," je nadaljeval, ker ni vedel, kako se izraziti, "je vaša?"

"Aha."

Obrnil se je okoli sebe, kot bi se hotel prepričati, ali ga kdo opazuje. Živčno si je pomel roke in vprašal:

"Smem naprej?"

Ženska je pokimala. Ušel mu je kratek nasmešek.

"Zakaj se smejite?" ga je vprašala ženska.

"Oprostite!"

Šel je mimo nje in se je nehote dotaknil.

"Živate sami?" jo je vprašal.

"Pa vi?"

Zopet se je nasmehnil.

"Zakaj se smejite?"

"Ah, kar tako. Oprostite. Lepa hiša, ni kaj!"

"Vi živite sami?"

"Ah, da. Pa vi?"

"Tudi," je rekla ženska.

Stal je sredi ogromne predsobe in se oziral okoli sebe. Hiša mu je bila res všeč. Ni se pretvarjal. Dolg svetlikajoč hodnik je vodil do stopnic, po katerih je bila položena rdeča preproga. Iz zgornjega nadstropja je bilo slišati, kot bi se nekdo učil igrati klavir.

"Ali niste rekli, da živite sami?" je vprašal.

"Sama živim. To je gramofon," je rekla.

V rokah je držal klobuk.

"Ah, oprostite," je rekla in mu ga vzela iz rok. Odprla je omaro in ga dala vanjo, nato mu je z roko pokazala, naj vstopi naprej. Šel je pred njo. Ko je prišel do stopnic, se je obrnil k njej in vprašal:

"Gor?"

"Gor!"

Šel je gor in ona za njim. Vstopil je v edino osvetljeno sobo. V kotu, na tleh, je ležal gramofon. Iгла je preskakovala. Stopil je do okna in pogledal na cesto. Videl je svetilke, klopi, drevesa in odpadlo listje na tleh. Pomislil je, da s ceste ni bilo videti niti enega samega razsvetljenega okna. Pogledal je proti njej. Sedela je na tleh in pletla dolg šal. Vsaj mislil je, da je šal.

"Kaj počnete?" jo je vprašal.

"Šal," je odvrnila.

Nasmehnil se je.

"Zakaj se smejite?"

"Ah, še enkrat oprostite. Očitno je, da je šal!" je rekel.

"Da, očitno je!"

"Res lepa hiša," je rekel.

Ženska je skočila pokonci in dejala:

"Poglejte, spodaj so tri sobe, zgoraj še tri. Balkona sicer ni, so pa okna in vrata. Čisto navadna hiša je. Prodam jo!"

Nasmehnil se je.

"Zakaj se smejite?"

"Oh, oprostite. Koliko hočete zanjo?"

Prišepnila mu je na uho. Pokimal je.

"Vzamem tudi ček," je še dejala.

Gospod Arnely, tako se je namreč pisal, je vzel iz žepa ček in pisalo ter ga izpolnil. Ponudil ji ga je. Gospa ga je na hitro preletela z očmi in si ga spravila med prsi.

"Res lepa hiša," je rekel.

"Res!"

Ponudil ji je roko, a je ni sprejela, in dejal:

"Če nimate nič proti, bi sedaj odšel!"

"Nimam!" je rekla gospa.

Šel je po stopnicah do predsobe in nato po dolgem hodniku do omare. Hotel jo je odpreti, da bi vzel klobuk, ko ga je prestregla in rekla:

"Gospod, pustite klobuk tukaj. Jutri vas bo čakal tu, pogledajte," je pokazala na palico, ki je bila kot zapičena v tapison, "kajti jutri se lahko že vselite. Pogledajte, tu so ključiči," mu jih je pomolila pod nos.

Vzel jih je in se nasmehnil.

"Zakaj se smejite, gospod?"

"Ah, oprostite. Kar tako. Najlepša hvala!" je dejal gospod Arnely.

Ko je odpiral vrata, mu je ponudila roko in dejala:

"Torej ne pozabite. Jutri, takoj ko napoči jutro. Veste, živim čisto sama," je še dodala.

Stisnil je ustnice in odšel.

Ko je naslednji dan, takoj ko se je zdanilo, gospod Arnely šel po cesti in veselo mahal s ključi nove hiše, je začuden obstal. Na mestu, kjer naj bi bila hiša, ni bilo nič drugega kot v zemljo zapičena palica, na kateri je bil njegov klobuk, malce vlažen od jutranje rose. Spravil je ključe nazaj v žep in se odpravil domov. Ko je doma o vsem skupaj premislil, se je spomnil, da predsinočnjim tudi v zemljo zapičene palice ni bilo.

Nehote mu je ušel kisel nasmešek in vprašal se je:

"Zakaj se smejite, gospod?"

Ah...

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Miha Javornik

Modeli sodobne ruske literature

Ponavljanje arhetipskih razmerij?

Slabi dve leti minevata, kar nas je skupina razlagalcev ruske literature objavila v reviji *Literatura* blok o t. i. ruski "drugi" prozi. Če tedaj še ni bilo mogoče govoriti o bolj ali manj izoblikovanih literarnih smereh ("vse" se je uvrščalo pod pojem novi val v ruski literaturi), so zdaj razmerja jasnejša. To je dovoljlnji argument za ponovno (predvsem) informativno razpravo o ruski literaturi, kjer pa se ne izogibam več poskusom tipologije in klasifikacije ter odkrivam vzroke, ki so pripeljali do pojavov v sodobni ruski literaturi.

Zavedam se, da prinašajo vsakršni poskusi shematiziranja in "predalčkanja" vedno dvome o tehtnosti, celovitosti, konsistentnosti razpravljanja, provocirajo k polemiki in kritiki... V slovenskem prostoru, kjer informacij o ruski literaturi oziroma o sodobni ruski umetnosti ni na pretek, je pač sistematizacija, ki pomeni vpogled v sodobno umetnostno produkcijo, razlagalčeva prva naloga.

K ambicioznim željam po tipologiji oziroma klasifikaciji sodobne ruske literature je treba dodati predhodno še eno misel, ki že kar na začetku relativizira možnost uspeha in zmanjšuje delovno vnaemo. Vzroka za skepso sta dva:

1. t. i. *glasnost* in *perestrojka* sta dali polet literarnim ambicijam. Nastajajo številna povsem različna idejno-estetska dela, ki se srečujejo na slabo ali na popolnoma nič organiziranem trgu informacij. V poplavi različnih poetik in estetik, pisanja po dolgem in počez se težko znajdetata tako ambiciozni literat kot razlagalec literature. Znašel se bo pač tisti, ki je iznajdljiv in prilagodljiv trgovec (ali pa ima dobre zveze!), ter bo tako prodril (ali pa ga bodo "prodrli") v ospredje.¹ Posledica je, da se v boju za priznanje in preživetje ruska literatura vse bolj komercializira, saj še nima razvitega nobenega kulturnega menedžmenta, ki bi uspešno promoviral kvaliteto. Potemtakem se moramo zavedati, da v novih tržnih pogojih, a na še nedefiniranem oziroma nerazvitem trgu ne moremo imeti celovitega vpogleda v realno literarno situacijo;

¹ Nobena skrivnost ni, da prodajajo umetniki v turistično in umetniško popularnem delu Moskve - Arbatu izdelke, posebej narejene za zahodne turiste s šopi bankovcev, s katerimi ti zadovoljujejo svoje želje po "ruski eksotiki".

2. drugi vzrok je tesno vezan s prvim. Kaotična situacija v Rusiji se kaže tudi v slovensko-ruskih stikih. Revije in knjige ne prihajajo redno (če sploh prihajajo), informacija je več ali manj stvar iznajdljivih posameznikov ali nam pa pride zanimiv članek ali knjiga slučajno v roke – slovenske založbe se zaradi komercialno nezanimivega ruskega tržišča ne trudijo kaj pretirano vzpostaviti tržne mreže med Slovenijo in Rusijo. Zaradi prekinjenega dotoka informacij si je nemogoče ustvariti celovito predstavo o sodobni ruski literaturi. Posledica je za željo po klasifikaciji in tipologiji ruske literature odločilnega pomena: želja bo zaradi navedenih vzrokov uresničena le delno, vsakršno klasificiranje in tipologiziranje je treba jemati že v izhodišču z rezervo.

Sinkretizem in vloga Ideje

Povsem prav ima V. Sonkin v članku "*Nova ruska poezija (Literatura 1992/16)*", ko govori o tem, da se je "druga" literatura razvijala historično in jo je treba razlagati v povezavi z literaturo predhodne dobe. Vsaka literatura (kot zavestni umetniški akt) nastaja na temelju predhodnih, ne samo literarnih, temveč tudi družbenih, verskih, filozofskih in političnih pojavov. Razlika je le v tem, koliko je zveza literature in različnih oblik človekove dejavnosti v določeni kulturi ali zgodovinskem (stilnem) obdobju intenzivna.

Nesporno je, da ima v kontekstu ruske kulture literatura specifičen položaj, ko je v zgodovini (od t. i. druge faze klasicizma pa vse do epohe glasnosti) opravljala vlogo nerazvitih ali polrazvitih "dejavnosti" (sociologije, filozofije ipd.), jih nadomeščala ali pa je bila sama v službi ene izmed njih (na primer politike oziroma ideologije v t. i. socrealističnem obdobju). Organska povezanost literature z drugimi oblikami človekove zavesti (dejavnosti), svojevrstni sinkretizem, ko se literatura nikoli ni mogla dokončno osvoboditi "drugih funkcij" in se konstituirati kot literatura sama na sebi (izjema je morebiti le skrajna faza ruskega estetizma), je ena temeljnih, če ne kar usodnih karakteristik ruske literature.

Ker je literatura opravljala nadomestno vlogo, zamenjevala in združevala v sebi funkcije drugih "dejavnosti", je bila najprej posrednik določene "neliterarne" ideje, ki je imela pogosto povsem pragmatični namen doseči konkretni cilj (na primer izobraževati, vzgajati, graditi "svetlo prihodnost" ipd.).

Idejnost sama na sebi sicer v literaturi ne more biti sporno dejstvo (saj je njen konstitutivni del), problem se pojavi tedaj, ko ideja ni v skladu z družbeno-zgodovinskim razvojem oziroma ko ga prehiteva in s tem zanika zakone evolucije. Primerov tovrstnega neujemanja med idejo (vizijo) in zgodovinsko danostjo je v Rusiji veliko. Prav to (torej ne idejnost sama na sebi!) je tudi ena temeljnih značilnosti ruske civilizacije, ki se reflektira tudi v ruski (sodobni) literaturi. Ruska (neoficialna oziroma svobodomiselna) literatura je vseskoz v svojem razvoju opozarjala na usodni razkol med zgodovinsko neutemeljenimi koncepti, ki jih je oblast nasilno vraščala v narodno – politično tkivo, in zgodovinsko prakso, kar se je posledično

izkazovalo kot usodna zmota v razvoju ruske civilizacije.¹

M. Epštejn v članku *Postavantgarda (Novyj mir 1989/12)* bistro ugotavlja, da je treba zametek neujemanja med Idejo in zgodovinsko prakso iskati v času vladanja Petra Velikega oziroma v njegovi ideji o (nasilni) evropeizaciji Rusije. Zgovoren primer za nesovpadanje zgodovinske evolucije in Petrove ideje se najbolj nedvoumno kaže v podobi in funkciji mesta Peterburg v ruski kulturi. Petrov koncept izgraditi v neobljudenem področju zaostale dežele, v močvirju Finskega zaliva mesto, ki bo prestolnica Evrope, je v literarni refleksiji doživel (in še vedno doživlja!) ambivalenten sprejem. Na eni strani ga je spremljalo navdušenje nad monumentalnostjo mesta (ki se veže z odobravanjem Petrovih reform), na drugi postaja Peterburg mesto – privid (to lahko razumemo tudi kot skepso nad Petrovimi težnjami po evropeizaciji). Če Puškin v pesnitvi *Bronasti jezdec* (poenostavljeno rečeno) še omahuje med navdušenjem nad mestom in skepso, ki se mu poraja v razmišljanju o posledicah Petrovih vizij,² že Gogolj (v "peterburških novelah") in kasneje povsem eksplicitno Dostojevski razglasita Peterburg za najbolj fantastično mesto – za mesto privid. Refleksija mesta Peterburg v literaturi govori vse do današnjih dni o že omenjenem nesovpadanju zgodovinske danosti in ideje Petra Velikega: Peterburg se kaže hkrati kot realno mesto (zgodovinska danost) in hkrati kot mesto-privid (ideja, ki je povsem tuja zgodovinski danosti). Verjetno je konflikt med idejo in resničnostjo med prvimi pretanjeno zaznal prav Dostojevski, ko je govoril o t. i. fantastični realnosti mesta Peterburg (kasneje je problematiko najbolj zaostril A. Beli v romanu *Peterburg*) in v romanu *Mladenič* med drugim zapisal: "Meni se je stokrat prikradla v tej megli misel: - 'Kaj pa če se vsa ta megla razprši in izgine, ali se ne bo skupaj z njo razblinilo vse to gnilo, sluzavo mesto, se dvignilo skupaj z meglo in bo ostalo, kot poprej finsko blato in sredi njega, nemara zaradi okrasa, bronasti jezdec na sopečem konju.'"

V zgodovini novodobne Rusije se ponovno pojavi usodni konflikt med Idejo in zgodovinsko resničnostjo v vsej tragični razsežnosti v sovjetski epohi. Avantgardna dela, ki primarno vključujejo v sebi težnjo po prevrednotenju socialnih in etičnih vidikov vseh družbenih odnosov, eksplicitno poudarjajo težnjo po družbeni angažiranosti. "Optimalna projekcija", ki naj bi bila po A. Flakerju temeljna karakteristika velikega

¹ V razvoju ruske civilizacije lahko spremljamo razne manifestacije idejnosti v literaturi. Najbolj opazno je (pretirano) poudarjanje didaktične funkcije v času ruskega klasicizma, (nekoliko modificirano) v "naturalni šoli" in v sorealizmu.

² V tem konju - kak ognjen zagon!

Kam skačeš, ti ponosni konj?

Kje se ti ustavijo kopita?

O, močni urokom gospodar!

Nisi tako ti iznenada

Rusije v diru tik prepada

z železno brzdo ustromil mar?

(A. S. Puškin, *Bronasti jezdec*, v prepesnitvi O. Župančiča; v pesnitvi je govor o Falconetejevem spomeniku Petru Velikemu, o kipu, ki simbolizira Rusijo. Retorična vprašanja je treba razumeti kot pesnikovo spraševanje o usodi Rusije, kot jo je začrtal Peter Veliki.)

dela avantgardističnih tekstov,¹ nazorno govori o družbeni vlogi nove (sovjetske) literature, ki naj bi poiskala optimalno varianto, s katero bi bilo mogoče preseči realno stvarnost, s tem utreti smernice prihodnosti in tako udejaniti (revolucionarno) Idejo.

Ruska (literarna) avantgarda, ki se je razvijala in bila (vsaj v prvi fazi) konstitutivni del revolucionarnega gibanja v času oktobrske revolucije ter je vneto zagovarjala pomen Ideje, hkrati tudi povsem jasno konkretizira sinkretičnost ruske literature. Avantgardistični teksti prevzemajo nase različne funkcije – od (pogojno rečeno) vzgojno-razsvetljske, ko "novemu človeku" ponujajo vizijo in način, kako naj bi se rešil kataklizme sedanosti, do povsem ideološko-politične, ko nudijo (družno z novo oblastjo) vzorce, na osnovi katerih naj bi bilo mogoče priti v "svetlo prihodnost". (Etabilirana) literatura postaja vse očitneje trobilno ideje, za katero se ponovno izkaže, da se razvija v nasprotju z logiko zgodovinskega razvoja in postaja vse bolj utopija. Tega se pričinja zavedati (do neke mere podobno kot literatura v popetrovskem obdobju) neoficialna literatura, nastala že v 20.-30. letih tega stoletja: tega se pričnejo zavedati bodisi nekoč najbolj vneti zagovorniki revolucionarne ideje (na primer Majakovski) bodisi sopotniki revolucionarnih premikov, ko s kritiko "novih odnosov", v parodiji in z absurdom, ironijo že pričenjajo rušiti iluzije o "svetli prihodnosti" (na primer J. Zamjatin z distopičnim romanom *My*, novele J. Oleše, M. Zoščenka ipd.).

Opozicija, ki se je izoblikovala znotraj same rusko-sovjetske literature, ni bila dovolj močna, da bi se lahko uprla vse uspešnejšim poskusom izgraditi totalitarno državo pod masko ideje o lepši prihodnosti, o prihajajočem raju na zemlji. Nastaja morebiti v ruski zgodovini najbolj oster razkol med idejo in realnostjo, ko uspe oblasti v imenu Ideje izgraditi mit (udejaniti fikcijo, privid!), ki ga ljudje (popolnoma v skladu s karakteristikami "mitskega") pričenjajo sprejemati kot realnost. Posledica "mitizacije" stvarnosti se kaže v odnosu oblasti do literature: literaturi, ki je vedno v ruski zgodovini iskala ravnovesje med Idejo in realnostjo, je bila odvzeta možnost, da bi lahko javno "odreflektirala" nastajajoči mit (to je povsem logično in razumljivo, saj v mitskem kronotopu refleksije ne more biti).

Vse bolj jasno postaja, da ruska literatura, ki je imela v zgodovini vedno funkcijo refleksije, ne more zanikati svojih posebnosti. Hkrati narašča pritisk na literaturo, da se popolnoma podredi Ideji. Vse opaznejši konflikt v razumevanju vloge literature pripelje do delitve na "več literatur", ki je danes v ruski literarni zgodovini sprejeta kot dejstvo. Tako ločujemo: 1. t. i. oficialno literaturo v službi vladajoče ideologije (sorealizem – z vsemi enačicami t. i. "lakiranja stvarnosti"); 2. neoficialno literaturo, ki se je občasno pojavljala v revialnem tisku ali v knjižnih oblikah oziroma se širila v t. i. samizdatih ("samozaložniška" literatura, ki se širi skrivoma, najpogosteje v obliki prepisov ali ustnega posredovanja) oziroma v tamizdatih (dela, ki so jih tiskali zunaj meja Rusije in jih po ilegalnih poteh prinašali v Rusijo).

¹ Istakao sam kako je njihova (avantgardističnih tekstov - op.p.) temeljna funkcija estetsko prevrednovanje za koje se vezuju društvene funkcije "moralnoga, etičkoga i društvenoga prevrednovanja cijeloga sustava životnih odnosa, svega onoga što označuje ruska riječ *byt'*", a ta je funkcija moguća zbog prisutnosti optimalne projekcije u budućnost. (A. Flaker, *Poetika osporavanja*, 66, Zagreb 1982).

Razmišljanje o sinkretičnosti ruske literature, o njeni vlogi v konfliktu med Idejo in (recimo temu) evolucijo zgodovine v različnih obdobjih vodi k trem hipotezam oziroma vprašanjem: 1. konflikt med Idejo in zgodovinskim razvojem se v ruski zgodovini ponavlja in to zastavlja vprašanje o ciklizaciji ruske kulture oziroma literature; 2. če sprejmemo misel o ciklični ponovljivosti (ruske) literature, se pojavi vprašanje: v kateri fazi ciklizacije je potemtakem sodobna ruska literatura? 3. Če (je) ruska literatura služila konkretnim ciljem in pogosto rešuje (reševala) naloge, ki bi jih morale reševati sociologija, politika, filozofija, religija /.../, koliko je potemtakem ruska (sodobna) literatura avtonomna oziroma kaj naj bi ta avtonomnost sploh pomenila?

Cikličnost

Zdi se, da je mogoče (shematsko gledano) novodobno rusko literaturo razdeliti na dve ciklični etapi. Prvo etapo zamejuje čas od klasicizma oziroma razsvetljenstva (torej nekje od časov Petra Velikega naprej!) do oktobrske revolucije. Različne razvojne faze, ki jih je ruska literatura oziroma kultura preživela v tem času se – modificirane zaradi drugačne zgodovinske specifikke – pojavljajo v času t. i. sovjetskega obdobja. Pri shematiziranem posploševanju, ki pa ni na škodo razumevanju zgodovinsko-evolucijskih obdobj, se pokažejo med obema etapama stične točke. Obe etapi se pričenjata v času velikih družbenih pretresov, gospodarske in socialne krize, ko se v času vsesplošne zmede, kaosa (Rusi bi tu uporabili izraz "smutnoe vremja" – čas zmede) kaže rešitev iz nastale situacije v *ideji*, ki jo na eni strani uteleša Petrova vizija razvoja Rusije, na drugi pa revolucionarno delavsko gibanje, ki ga v razvoju pričinja (seveda pervertiranega) poosebljati novi "car" – vožd Josip Visarionovič Stalin.

Tudi v nadaljevanju razvoja obeh etap ruske kulture je videti podobnosti: težnjo po iskanju posplošujočih obrazcev, ko literatura služi socialnim in državnim interesom v času po Petrovi epohi (klasicizem), je mogoče primerjati s funkcijo, ki jo ima (oficialna) sovjetska literatura v prvem obdobju sovjetske stvarnosti. Ni naključje, da to fazo (od 20. do 50. let) imenuje znani ruski disident A. Sinjavski socialistični klasicizem! Če po periodi ruskega klasicizma in razsvetljenstva, ki sta močno poudarjala etično funkcijo (moraliziranje) ob iskanju posplošitvenih obrazcev, prične umetnikov interes veljati posamezniku – neponovljivemu individuumu v boju z "umazaniam svetom" (romantika!), je opazati nekaj podobnega tudi v sovjetski literaturi. Socialističnemu klasicizmu sledi v 50. letih obdobje "sentimentalizma". Kriza sovjetske ideološke doktrine (ideje o kolektivnem "Jazu") vodi literata ponovno k odkrivanju (malega!) človeka – posameznika, k poudarjanju moralno-etičnih kvalitet v stiku z idejami Velikega oktobra, kar naj bi revitaliziralo Idejo in ji nadelo človeški obraz (gre za t. i. socializem po meri človeka!).¹

Čas "odjuge" (t. i. "otepel") pomeni v ruski literaturi iskanje poti iz faze zastoja, ki sta jo prinesla ideologiziranje in normiranje literarnega izraza v obdobju razvitega

¹ V druženju socialnih idej z mislijo o neponovljivem človeku bi bilo mogoče iskati paralele z ruskim realizmom Dostojevskega in Tolstoja.

totalitarizma. Čeprav so med literarnimi deli, ki so nastala v 50. in 60. letih, opazne razlike, se je mogoče vsaj delno strinjati z mislijo-posplošitvijo ruskega publicista mlajše generacije M. N. Lipoveckega. Skupen literaturi 60. let naj bi bilo po njegovem mnenju prehod od utopične zavesti, boja z napakami, sistemskimi pomanjkljivostmi h globokemu antitotalitarizmu. Ta sprememba sponira prehod od kolektivismu k personalni refleksiji – od ideje služiti državi k etičnim vrednotam, k izpostavljanju pomena notranje svobode vsakega človeka. Tipični predstavniki so ustvarjalci t. i. tihe poezije (intimizma): V. Sokolov, B. Okudžava, pa tudi J. Jevtušenko v lirsko-refleksivni fazi svojega ustvarjanja, sem bi bilo mogoče uvrstiti plejado predstavnikov t. i. lirsko-refleksivne poezije (na primer A. Tarkovski – oče A. Tarkovskega – kot predstavnik moskovskega kroga) ali A. Kušnerja kot predstavnika "leningrajske" poezije. Pojavlja se t. i. "vaška proza" (derevenskaja proza), kjer personalna refleksija oziroma psihologiziranje rabi za reševanje problemov tako na socialni kot na etično-individualni ravni – na primer dela V. Tendrjakova, poskusi epopeizacije F. Abramova, V. Rasputina ipd.; nastaja t. i. "mestna izpovedna proza" (gorodskaja proza), ki je blizu lirski prozi in vsebuje poudarjene kritične osti o sodobni urbani civilizaciji (na primer dela J. Trifonova, V. Aksjonova)...

Vpogled v intimistično liriko 60. let pokaže, da intenzivnost personalne refleksije, ki nastaja v organski navezavi na "mitsko zavest" oziroma na stalinsko obdobje totalitarizma, vodi postopoma od konkretnih predstav sveta, ki so načeloma prežete s socialnimi in pravstvenimi pomeni, k ontološkemu (eshatološkemu) videnju dejanskosti. Postopoma se utrjuje prepričanje, da je tragedija socialnega življenja le manifestacija brezkončne tragičnosti bivanja nasploh.

Videti je, da postaja literatura 60. let ob postopnem odmikanju od sfere konkretnega (torej od zgodovinske prakse) vse bolj avtonomna. Hkrati prične ob vse intenzivnejšem obračanju k sferi eshatološkega to literaturo vse bolj zaznamovati občutje brezizhodnosti, brezcilnosti človekove eksistence.

Skušajmo podrobneje predstaviti "ozadje" literature zadnjih dvajsetih let in ugotovitve (v težnji po posplošitvi) razumeti kot možne odgovore na zgoraj zastavljena vprašanja o ciklizaciji in avtonomnosti sodobne ruske literature.

Zanimivo je, da prav večja avtonomija literature – to implicira tudi misel o svobodi umetnosti – porodi v ruski kulturi občutje izgubljenosti. Neizprosno razkrinkavanje oziroma profanacija "avtoritete" (četudi v obliki do nedavnega obstoječe ideologije – utopije ali pa njenega predstavnika – v Stalinu utelešene Ideje) vodi postopno do monotonije, do ponavljanja refleksije, v pomensko izpraznjevanje besed, ko reflektirana danost (konkretna ideologija) izginja ali izgublja aktualnost. Zametki novega odnosa do stvarnosti se kažejo že v 60. letih, ko prihaja do t. i. inercije stila – ko težnja po "progresivnosti", ideja o služenju "resnici" ponovno izrinja iz literature poetološke elemente oziroma kategorije na račun Idejnosti.

Prav tako je logično, da v procesu avtonomiziranja literature – ko se pričenjajo v novi posttotalitarni dejanskosti razvijati nove oblike človekove dejavnosti – literatura (ki je vseskoz v svojem sinkretizmu opravljala "neliterarne" funkcije) pričinja izgubljati svojo udarno moč. Tako postaja literatura prav zaradi nekoč tako opevane svobode umetnosti v prihajajoči svobodi vse bolj izpraznjena, ne vedoč, kako in kam

se obrniti v prostoru neskončnih možnosti, a hkrati tudi praznine.¹

Ni čudno, da je treba izhodišče za govor o sodobni ruski literaturi postaviti prav v kontekst s pojmom *svobode*. Če so se v 60. letih literati ukvarjali z vprašanjem, kako se rešiti bremena lastne svobode (ki sta jo prinesla refleksija o utopičnosti, zavedanje o "mitskosti" Stalinovega obdobja), s kakšnimi sredstvi, kriteriji, vrednotami (etika!) obrzdati svobodo, da se ta ne bi spremenila v anarhijo, se pri generaciji 80.-90. let optika zamenja. Menjava optike ne pomeni apologije anarhizma, pomeni predvsem zagovarjanje svobode, pluralizma, pomeni dopuščanje različnih, med seboj neodvisnih estetskih sistemov in jezikov. Ta pluralizem je pogoj in možnost dialoga, v katerem literat dobiva oporo, zdaj ne več v konkretni realnosti, temveč v realnosti svobode oziroma v neskončnosti kulture. V avtorefleksiji literature, v odkrivanju svobode in avtonomnosti umetnosti, v pluralizmih raznorodnih oblik je razumljivo spet največ pozornosti namenjene osnovnemu gradivu literature – jeziku.

Anti- in post-

Zaradi imponderabilnosti sodobne kulturne zavesti se raziskovalec v težnji po celovitosti prikaza sodobne literarne produkcije ponovno znajde v težavah: pregled lahko ustvari le približno ogrodje, v okviru katerega je vsaj delno možno razumevati specifiko konkretnega literarnega teksta, individualne poetike in estetska naziranja. V dosedanji razlagi ruske kulturne specifike se kot izhodišče razumevanju kaže predvsem ena splošna značilnost, ki je skupna sicer diferenciranemu literarnoestetskemu naziranju v času glasnosti. Večja avtonomnost umetnosti, izgubljanje za rusko literaturo značilnih funkcij (predvsem vzgojno-didaktične in razkrinkovalno-kritične), pomeni (vsaj navidezen) odmik od realnosti vsakdana v sfero eshatološkega. Ena najbolj pomembnih značilnosti tako sodobne literature kot eshatologije je namreč irelevantnost časovne perspektive. Gre za poskus, da bi (sodobno) literaturo osvobodili časovne (in s tem družbene, vzgojne /.../) odvisnosti...

Prav zavestno (skorajda deklarativno) poudarjanje brezčasovnosti v sodobni literaturi na svojevrsten način upravičuje v publicistiki tako razširjeno misel o posttotalitarni družbi, o t. i. postmoderni (v ruskem kontekstu) kulturi (o kateri pogosto razpravljajo esejisti mlajše generacije). Če literaturo 60. let zaznamuje t. i. estetika nasprotnosti (oziroma če ta literatura spada – če si izposodim termin A. Flakerja – v t. i. antiformalno stilsko formacijo v odnosu do oficialne sovjetske literature Stalinovega obdobja), sodobna literatura ne nastaja kot opozicija prejšnji formaciji – je (poenostavljeno rečeno) potemtakem ne karakterizira predpona *anti-* temveč kvečjemu *post-* (torej post-literatura).

Je to zadosten argument, da postavimo trditev o sodobni ruski literarni produkciji kot o postmoderni (postavantgardni) umetnosti? Ruska sodobna literatura naj bi nastajala v "neskončnosti kulture", ko si v odmiku od neposredne dejanskosti, v kateri na-

¹ Povedno je, da je ta problem, s katerim se srečuje ruska sodobna literatura, zaznal že Josif Brodski v 60. letih – ko govori o krizi jezika in napoveduje "molk" literature. (Gl. tudi naprej!)

staja, zastavlja "brezčasovna" eshatološka vprašanja. Izgublja se literarni subjekt, zavest literarnega lika je zgrajena le še kot preplet različnih diskurzov (gre za postmodernizmu sorodno enciklopedičnost). Je torej sodobno rusko literaturo mogoče primerjati s postmodernistično literaturo zahodnega tipa? Na prvi pogled se zdi (in v tem se je mogoče strinjati s teoretikom M. Epštejnem), da postmodernizem ni le pojav, ki je nastal kot "produkt" totalnih tehnologij, temveč je značilen tudi za totalne ideologije...

Modeli

Prva originalna rusko-sovjetsko avtohtona smer v umetnosti po avantgardi (in socrealizmu) se pojavi v ruski kulturi 70. let – gre za t. i. *soc-art*.¹ Izraz v sebi združuje na prvi pogled nezdržljive prvine socrealizma in pop arta.

Že na prvi pogled je možno predpostavljati, da nova literarna smer nastaja v odnosu do predhodne stilske formacije (socrealizma) in jo kot etabrirano, "visoko" literaturo v stiku z "marginalno" umetnostjo – pop artom degradira in dehierarhizira. V nasprotju z ameriškim pop artom 60. let, kjer se umetniki ukvarjajo z mitemi, ki jih prinaša v življenje reklama, komerciala (kot sredstvo na poti k totalni tehnologiji!), nastaja socartistična umetnost kot manipulacija s simboli ideološkega totalitarizma Stalinove dobe. To dejstvo zadošča, da lahko brez podrobnejše obravnave socartistične koncepcije zapišem za razpravljanje eno vodilnih misli: mogoče je reči, da soc-art nastaja (podobno kot druge stilske formacije v ruski kulturi) ponovno v odnosu do (neliterarne) Ideje. Soc-art, ki je po svojem bistvu konceptualistična umetnost,² poudarja vlogo in pomen (neliterarne) Ideje, kot ga je imela v vseh obdobjih ruske kulture, soc-art opozarja na to, koliko je bilo in je besedje v ruski zgodovini vedno *ideološko* nasičeno.

Če opazujemo le posamezna dela vodilnih predstavnikov soc-arta in kasnejše konceptualizma (na primer dela Ilje Kabakova³ ali Dimitrija Prigova), je vidno, da je eden temeljnih postopkov pri gradnji njihovih (njunih oziroma ruskih konceptualističnih del nasploh) *ponavljanje*. Pri tem ne gre le za ponavljanje obrabljanih družbeno-ideoloških floskul, temveč tudi znanih sintagem, ki priklicujejo eksplicitno ali implicitno dela ruskih (literarnih) klasikov. Te sintagme so nato postavljene v kontekst z banalnostmi vsakdanjega sveta oziroma s stilemi, dikcijo, ki so značilnost

¹ Termin soc-art sta prva uporabila V. Komar in A. Melamid. Z njim sta želela opisati svojo lastno umetniško prakso. (Več o tem gl. B. Grojs, *Soc-art*, v: *Pojmovnik ruske avangarde* 8, Zagreb 1990.)

² V eni svojih razprav postavi M. Epštejn ločnico med soc-artom in konceptualizmom. Konceptualizem naj bi se neposredneje navezoval na sistem mišljenja v kulturi – na konceptualizem kot smer v srednjeveški filozofiji. Tisto, kar je po Epštejnu najpomembnejše, pa je, da konceptualizem ni vezan le na določeni družbeni sistem, temveč obstaja kot ideološka zavest sama na sebi, ne glede na to, kakšna ideologija bi se v tem izražala. (Več o tem gl. M. Epštejn, *Postavangard*, *Novyj mir* 1989, 12.)

³ Več o delih Ilje Kabakova gl. v razpravi Dubravke Ugrešić *Avangarda i suvremenost*, v: *Pojmovnik ruske avangarde* 6, Zagreb 1989; prim. tudi D. Ugrešić, *Alternativni modeli suvremene ruske proze*, v: *Pljuska u ruci*, Zagreb 1989.

(nižje) pogovornega jezika.¹

V nasprotju s predhodno literaturo, kjer je eden temeljnih ustvarjalnih postopkov (po ruskih formalistih) potujitev, je v soc-artu (konceptualizmu) temeljni postopek *avtomatizacija* – nepregledna ponavljanja celih idejnih sistemov, literarnih značajev, stilov itd.; vse to poudarja videz klišeiziranosti in vodi v pomensko izpraznjenost besed. Soc-art, kakor koncizno ugotavlja B. Groys, s samim aktom estetskega ponavljanja oziroma "prisvajanja" utopije in totalitarizma (Stalinovega obdobja) prav njima odvzema videz avtentičnosti in enkratnosti. Ne preseneča, da se kot dominantni žanr v soc-artu pojavlja *katalog*, v katerem gre za *avtomatsko* prelistavanje kartotečnih listov (prim. na primer dela L. Rubinštejna ali t. i. Musornyj roman² I. Kabakova³), kjer se odkriva realnost v vsej svoji iluzornosti in prepušča pot k sprejemanju praznine. Konceptualistična dela so v bistvu manifestacija te praznine, so oblikovana praznina, kjer pa je tudi oblika v postopkih avtomatizacije pomensko osiromašena oziroma izpraznjena. Soc-art oziroma konceptualizem je tako mogoče razumeti kot psevdoumetnost, ki govori o brezplodnosti Ideje, ko z vsakim ustvarjalnim aktom poudarja, da so človekove predstave (če posplošimo) o "svetli prihodnosti" (ki jih je "producirala" sovjetska ideologija) le klišeji, ki z realnostjo nimajo nobene zveze.

Soc-art je še vedno antiformativna stilska formacija glede na etabrirano sovjetsko umetnost. Predvsem razkriva "planskost" in "idejnost" sovjetskega obdobja kot celote in s tem demaskira in demitizira Idejo, ki je prepričevala človeka v "boljši jutri", v resnici pa zanikala zakone zgodovine in izgrajevala totalitarizem.

S poudarjanjem postopkov avtomatizacije, v nenehnem ponavljanju klišejev, ko se njihov pomen v procesu banalnih sopostavitvev popolnoma izprazni, pa konceptualizem pričinja presegati samega sebe, tj. idejnost kot tako. S tem, ko se vse bolj prazni pomen Ideje, se Ideja postopoma ukinja, ostaja praznina, ko postane tudi svet sam na sebi odvečen (M. Epštejn). V odvečnosti vsega pa je kaj hitro videti stičišče s tistim občutjem, ki se kaže tudi kot kriza jezika in (na primer pri Brodskem) vodi v molk.

Rečeno drugače: v razvoju ruske literature od soc-arta v 70. letih do danes je videti pomembno razliko. V začetni fazi (V. Komar, A. Melamid, E. Bulatov) nastaja soc-art kot ironično-parodična refleksija ideološkega teksta, ki funkcionira hkrati kot mimezis realnosti (prim. misli E. Bulatova v reviji A- Ja, št. 5). V razviti fazi pričinja soc-art (konceptualizem) v procesu "avtomatizacij" in "ponavljanj" ukinjati samega sebe, ker prav zaradi "avtomatizacije" slabi tako estetska kot družbenokritična

¹ Zanimiv primer etabliranega in kanoniziranega vzorca in degradacije tega daje že V. Sonkin v članku "Nova" ruska poezija. Navajamo pesem V. Nekrasova v prevodu T. Pretnarja: Utrip še pomnim tvojih vek / in Neve veličastni tek / del Petrovih izid iztek / Kdo je napisal spevorek / Jaz sem napisal spevorek. Prvi del pesmi je neposredna aluzija na eno najbolj "paradigmatskih" pesnitev v ruski kulturi *Bronasti jezdec* A. S. Puškina (gre za citat!). Puškinove verze pa družji z banalno konstatacijo, da je "pesnik", ki je napisal to pesem, on (V. Nekrasov) sam. To trditev le še utrdi s ponavljanjem (!) te iste trditve.

² Izraz musornyj lahko prevajamo kot odpadni, poln smeti ipd. Musornyj roman potemtakem pomeni odpadni roman oziroma roman smeti, odpadkov.

³ O tem gl. podrobneje v razpravi M. Epštejna, *Postavangard, Novyj mir* 1989, 12.

oziroma spoznavna funkcija te psevdoumetniške smeri. Katalogizacija, zbiranje zaprašenih dokumentov, izrezkov iz časopisja, računov in drugih odvečnih drobnarij iz vsakdana v album ruskega življenja (na primer pri I. Kabakovu ali z manjšimi odstopi v poetiki pri D. Prigovu in L. Rubinštejnu) ne govori toliko o refleksiji ideološkega teksta, kot kaže na ničnost, ničvrednost vsega in vsakršnega početja. Vsak zapis (zabeležka), ki je vestno katalogiziran, je tako le obupani poskus v smeri k smislu in k večnosti, kot pravi Mihail Epštejn. Vsakršno osmišljanje je nemogoče zaradi banalnosti vestno katalogizirane navlake.

V igri z znaki (simboli) sovjetske civilizacije, s katalogiziranjem elementov (ruskega) življenja – opozorilom na njegovo banalnost in ničvrednost, kar izključuje vsakršno možnost osmišljanja, se ruski konceptualizem ne izčrpa. Kriza jezika, do katere prihaja v procesu semantičnega praznjenja besede-znaka, poraja po drugi strani poskus ustvariti nekakšno enciklopedijo ruskih literarnih stilov. V tem kontekstu je treba razumeti sopostavitve in profanizacije raznih stilov ali znanih sintagem iz del ruskih klasikov, na katere smo mimogrede opozorili zgoraj – v zarisu temeljnih značilnosti soc-arta oziroma konceptualizma. Najbolj opazen in zanimiv avtor na tem področju je Vladimir Sorokin.¹ Njegova dela se berejo predvsem kot pripovedi o jeziku; jezik obstaja kot samostojna danost, neodvisna od realnosti, ki jo predstavlja. V soočanju različnih klišejev, stilov ruskega realističnega romana 19. stoletja "razgaljuje postopke", ki so pripeljali do kanona oziroma do klišeziranosti določenega stila ali pripovednega vzorca. Načeloma je struktura Sorokinovih pripovedi dvodelna – v prvem delu, lahko mu rečemo identifikacijskem, rekonstruira že znani stil in nato v drugem delu (po nepričakovanem rezu) razkrije formule in vzorce, po katerih je prvi del zgrajen (prim. v slovenščini objavljeno novelo *Začetek sezone*, kjer je vzorec iskati v zbirki novel *Lovčevi zapiski* I. Turgenjeva).

Tovrstni Sorokinovi postopki so izjemnega pomena za razumevanje evolucije literarnega lika v ruski sodobni literaturi. Rekodiranje in parodično dekodiranje stilnih vzorcev iz ruske literarne tradicije vpliva na pomen, ki ga ima literarni lik kot individuum in nosilec določene idejne oziroma svetovnonazorske opredelitve. Če so Sorokinova dela predvsem "govor o jeziku" – to pomeni, da temelji bralčeva recepcija na uzaveščanju (že branega) niza označevalcev – je literarni lik v teh delih lahko le nekakšna umetna tvorba, ki je rezultat natančnega programiranja na osnovi že znanih literarnih vzorcev. Literarni lik ni avtentičen oziroma neponovljiv individuum, njegov obstoj je mogoč le v preseku že znanih izjav o nekdanjem človeku.

Odveč je najbrž pripominjati, da je interpretacija, ki jo ponuja branje Sorokinovih del, le potrdilo omenjeni prevladujoči orientaciji v sodobni ruski literaturi (izpraznjenost pomena oziroma pomenska ničvrednost pojavov sodobne ruske civilizacije in nemoč jezika, da bi z njim ustvarili kakršnokoli (novo) smiselno konstrukcijo). Očitno je mogoče pojave le katalogizirati oziroma v prebiranju "pojavov" iz klasične ruske literature ustvarjati enciklopedijo ruskih stilov, jih v "igri" z njimi

¹ Njegova novela *Začetek sezone* je bila objavljena v slovenskem prevodu v reviji Literatura, v "bloku" z naslovom *Ruska "druga" proza* leta 1990.

samimi parodirati, dekanonizirati, jih prepletati, primerjati ipd.

Skupna značilnost sodobne (literarne) refleksije je občutje izgubljenosti, izpraznjenosti, nemoči jezika, kriza idej in vrednot. Razumljivo pa je, da se v času glasnosti, v nastajajočem pluralizmu, kaže različen odnos do problema pomenske in idejne izpraznjenosti, do krize življenja in literature. To različnost je mogoče opazovati, če se navežemo na razmišljanje o delih Sorokina in si kot novo izhodišče za razumevanje pojavov v ruski literaturi postavimo vprašanje o vlogi literarnega lika v sodobni literarni produkciji. Ob tem moram v razmišljanje vključiti tudi vedenje o drugih avtorjih (nekonceptualistih v strogem smislu besede).

Dela B. Kudrjakova, S. Sokolova, E. Haritonova, E. Limonova, Jevg. Popova¹ nastajajo sicer na sorodnem "fonu" kot dela konceptualistov: če govorijo konceptualisti o klišeiziranosti, neosmiselnosti sveta, kjer je mogoča le katalogizacija predmetov in pojavov, je značilno za zgoraj omenjene pisce občutje intelektualne prenasičenosti, kjer pa je potemtakem (in v tem je sorodnost s konceptualisti) vsakršno osmišljanje, intelektualno ali emocionalno delovanje, (spet) povsem brezplodno dejanje. V končni konsekvenci tudi pri njih odkrijemo sorodno življenjsko držo kot pri konceptualistih: tudi literatura ne zmore več pojasnjevati ničesar.

Poudarjanje intelektualne in emocionalne ravnodušnosti do sveta, ki se pri konceptualistih manifestira najbolj radikalno v postopku katalogiziranja, je pri omenjenih literatih² treba vzeti z rezervno, saj iz njihovih tekstov ne izginja niti avtorska pozicija niti kategorija literarnega lika. Prisotnost avtorjeve "besede" seveda govori še vedno o *individualiziranem* izjavljalskem stališču. Avtorjev govor se pogosto meša in spaja z govorom (navadno) eksotičnega literarnega junaka (najbolj očitno je to pri E. Haritonovu),³ kar vodi v literarno (oziroma avtorjevo osebno) refleksijo. Ta refleksija skuša z netipičnimi formami ustvariti nov svet hkrati ob samozavedanju, da so vsakršna (individualna) dejanja v obstoječem svetu brezsmiselna in odvečna. Ta "brezsmiselnost" se tudi tu manifestira kot nemožnost jezika. To je jasno razvidno iz številnih alogizmov, mešanja avtorjevega govora (kljub "hotenju", da ne bi bilo tako) s "tujim" govorom, ki je – kot lahko ugotovimo v pregledu del omenjenih avtorjev – najpogosteje nekakšno utelešenje kolektivne zavesti oziroma zavesti "mase".

Zanimivo je, da se t. i. netendenciozna literatura (če že, bi jo raje poimenoval z zbirnim imenom – postliteratura⁴), ki nadaljuje v bistvu tradicijo Oberiutov (prim. mešanje fantastike, eksotičnosti z vulgarizacijo vsakdana pri N. Zabolockem, satira, parodija v odnosu do avtomatizma "masovnega človeka", alogičnosti D. Harmsa), veže

¹ Novela Haritonova *Solze na cvetovih*, roman E. Limonova *Jaz, Edička*, odlomek iz novele Jevg. Popova *Billy Bonce* so na voljo tudi v slovenskem prevodu.

² Zanje se skuša uveljaviti pojem netendenciozna literatura - prim. I. Severin, *Novaja ruskaja literatura*, v: *Vestnik novoj literatury 1, Prometej 1990*.

³ Novelo *Solze na cvetovih* najdemo prav tako v slovenskem prevodu, prav tako v reviji *Literatura 1990*, št. 9.

⁴ Že zato, ker ni v opoziciji, v direktnem konfliktu z nobeno idejno opredelitvijo, stilsko formacijo, temveč "vse" v sebi vključuje.

s svojim videnjem in razumevanjem literarnega junaka na rusko romantiko. Pri tem nismo toliko pozorni na eksotični in fantastični kolorit, ki je obema literaturama skupen, kolikor na tradicionalni iz romantike izhajajoč pojem "odvečnega človeka". Zdi se, da gre v postliteraturi za razvijanje tiste linije "pečorinovskih junakov", ki postopno vodijo ne toliko v "odvečnost človeka" kot v "odvečnost sveta", kar je le druga pojavna oblika vsesplošnega ravnodušja, ki to linijo literature preveva.

Najbrž bi bilo mogoče v eksotičnih in ekscentričnih likih iskati tudi zvezo z likom "malega človeka", ki je v Gogoljevem svetu (prim. "peterburške novele") v stiku s fantastično realnostjo zblaznel (*Zapiski blazneža*). Odzven in seveda modifikacija tega "malega človeka" (če izpustimo vse variacije in metamorfoze, ki jih je lik v razvoju doživljal) je mogoče opazovati v postliteraturi v dveh smereh:

1. literarni lik je v procesu razkrajanja svoje individualnosti postal "mesečnik" – somnambul. Somnambuli so "junaki", povsem odvečni v svetu. Nezmožni karkoli narediti, domisliti, se utapljujejo v apokaliptični megli, njihovo prisotnost v svetu pogojujejo le cikli luninih men (prim. dela Tatjane Tolstoj, na primer *Somnambula v megli*). Še bolj radikalna v prikazovanju človekovega razkroja je v svojih delih Valerija Narbikova, ko poudarja, da je od človeka ostal le še njegov videz (prim. povest Vidimost' nas – *Videz nas samih*);

2. druga smer temelji na likih iz ruske kulture smeha (oziroma črpa iz beletristike na primer Leskova ali Turgenjeva) – na liku tepčka oziroma norčka. Lastnosti "jurodivogo" (tipično ruska oblika od Boga izvoljenega tepčka, dvornega norčka) imajo liki J. Aleškovega, V. Šukšina in J. Popova, ki s svojimi bedastostmi in norčavostjo kritizirajo napake sodobnega sveta.

Če govorimo o sodobni literaturi 80. let v kontekstu do vprašanj o literarizaciji "tepčka" (po rusko čudak), je treba ponovno postaviti ločnico z literaturo 60. let, na kar opozarja v svoji študiji tudi M. Epštejn. V literaturi 60. let je bil namreč karnevalizacijski lik "čudaka" razumljen predvsem kot individualni odklon oziroma upor proti normam socialnega življenja, odklon od norm in od "zdravega" presojanja sicer globokomiselnega in prodornega "čudaka" 80. let (zdaj se uporablja izraz mudak) pa je značilnost kolektivuma (družbe), ki je izpadel iz kolesja razuma in zgodovine – "mudak" je potemtakem nekakšna metafora za iztrošeno obliko družbene zavesti, ki tone vse globlje v brezumju. V delih J. Popova, V. Pjecuha, V. Jerofejeva tako srečujemo različne tipe "mudaka" – mudak-dopustnik (mudak dačnik) v vlaku v največji tajnosti razlaga, da ima v kleti shranjeno naglavno vrečo, s katero so prekrili Goebbelsa in Buharina, preden so ju obesili oziroma ustrelili; mudak-leporečnež (mudak-vitija) verjame, da obstaja nevidno žarčenje, s katerim se po svetu širijo valovi sionizma, zato bi bilo po njegovem mnenju treba organizirati mednarodno obrambo pred mikrovalovi, ki motijo razum sodržavljanov; mudak-človekoljubnež (mudak-človekoljubeč) sprejme na svoj dom odraslega debila in tarna, ker je njegova žena po ljubezenskem odnosu z debilom splavila.¹

V shematizirani predstavitvi temeljnih literarnih smeri, idejno-estetskih opredelitev,

¹ Gre za znano novelo V. Jerofejeva *Življenje debila*.

ki sicer – zavestno ali nezavedno naslanjajoč se na tradicijo – pomenijo nekakšen "novum" v ruski sodobni kulturi¹, je treba omeniti še dva pojavi. V obdobju post-literature nastajajo tudi dela, ki so po razumevanju in občutenju sveta blizu tako konceptualizmu kot t. i. breztendencijsni postliteraturi (avtomatizacija, pomenska izpraznjenost jezika, izgubljanje "smisla" in vrednostnih sistemov ob ohranjanju kategorije literarnega lika in s tem elementov individualnega), vendar pa v svoji "idejnosti" nakazujejo rešitev iz duhovne in življenjske krize. Ta literatura poudarja (ponovno) pomen metafizičnega, ko avtor stremi po realnosti višjega reda, ki naj bi se razkrivala v spoju "duhovne obnove" in mistične intuicije umetnika. Prav izpostavljanje vloge, ki naj bi jo imela metafizična realnost, je vzrok, da se je v publicistiki za tovrstno literaturo udomačilo ime *metarealisti*. Že na prvi pogled je opazna zveza oziroma podobnost te literature – metarealizma s simbolizmom. Med njima pa obstaja tudi pomembna razlika, ki je hkrati konstitutivnega pomena za metarealizem: če je za simbolizem značilna kar se da intenzivna obremenitev (izbrane) besede z metafizičnimi pomeni, je beseda metarealista vezana na (metafizični) pomen, ki ga že v svoji pojavnosti oziroma predmetnosti izražajo "realni predmeti" – *predmeti sami na sebi*. "Zgoščevanje pomenov" v metarealističnih tekstih nastaja s sozvočji, ob intenzivnosti in pomenu barvnega slikanja, kot ugotavlja M. Epštejn v razpravi *Po prihodnosti – o novi zavesti v literaturi*.

b.) Morda bi bilo treba kot najbolj "čisto" estetsko smer v ruski sodobni kulturi, kjer naj bi bila literatura v resnici osamosvojena vseh drugih funkcij, ki jih je opravljala v zgodovini ruske civilizacije, omeniti z nekaj besedami t. i. *fenomenalizem* (poezija I. Kutika, A. Parščikova, delno bi lahko kot fenomenalistično predstavili prozo S. Sokolova.) V ospredje umetnikovega interesa je v fenomenalizmu postavljena vrednost občutja kot takega: vid, sluh, tip. Vračanje h kategoriji "občutja" (zаметke tega lahko opazujemo že v poeziji J. Brodskega) poudarja vrednost stvari same na sebi, ki nastaja ob pogledu nanjo, ob otipu ali ob zaznavanju zvoka, ki ga povzroča. V fenomenalizmu prihaja do modifikacije besede v termin-metaforo, ki pritegne zanimanje zaradi vizualne natančnosti, s katero je "predmet" predstavljen.

Očitno je, da se fenomenalizem pojavlja kot sopotna literarna smer konceptualizmu in metarealizmu in morda na najmanj deklarativen način realizira misel o avtonomnosti umetniškega (estetskega) izraza – fenomenalizem se omejuje tako od metarealističnega "kopičenja" pomenov kot od konceptualističnega "razpomenjanja" oziroma od pomenske degradacije besede.²

¹ Namensko puščamo ob strani pojave, ki nadaljujejo s tradicijo "razkrinkovanja" družbene stvarnosti - gre za nadaljevanje t. i. razkrinkovalne (razoblačitel'naja) proze, za katero se po mnenju sodobnih publicistov uporablja tudi izraz moralizirajoča literatura.

² V ruski kulturi je opaziti kvalitativno sicer različen, po svojih predstavah pa soroden pojav. Akmeizem, ki je poudarjal vrednost "čiste" besede (posebej klarizem M. Kuzmina), nastaja v polemični relaciji tako do simbolizma (ki poudarja vrednost metafizičnega) kot do futurizma, ki se v težnji po "optimalni projekciji" veže na revolucijo in se s svojimi teksti aktivno vključuje v gradnjo novih družbenih odnosov.

Prva načelna ugotovitev, ki jo lahko po (bolj ali manj) shematični predstavitvi novih umetniških smeri v ruski kulturi izrečem, potrjuje misel o ciklizaciji ruske literature. Če se skušamo približati odgovoru na vprašanje, kateri etapi v ciklični evoluciji ruske literature se približuje sodobna ruska literarna produkcija, si je ponovno mogoče pomagati s primerjavo. V razvoju ruske kulture smo opazili vzporednice med klasicizmom in t. i. socialističnim klasicizmom, opozarjali na sentimentalno-romantične in (prevrednotene) realistične prvine v času po oktobrski revoluciji do konca 60. let (od sentimentalizma Jevgenija Jevtušenka, npravstvenih iskanj Voznesenskega ali Okudžave, do "izpovedne proze" oziroma do "razkrinkovalne" literature); v sinkretizmu literarnih pojavov sodobne literature pa vidimo vzporednice s časom, ki ga zamejujejo simbolizem oziroma estetizem na eni in postsimbolizem (z določenimi pojavnimi oblikami avantgarde vred) na drugi strani. Odveč bi bilo ponovno opozarjati na sorodnosti med simbolizmom in metarealizmom, med estetizmom in konceptualizmom oziroma (kljub nedvoumnim razlikam) tudi na zvezo med estetizmom in fenomenalizmom oziroma futurizmom in konceptualizmom.

V sklepnem delu se mi zdi vredno opozoriti na dejstvo, do katerega smo prišli v poskusih, da bi razumeli evoliucijske posebnosti ruske (sodobne) literature. Zanimivo je namreč, da sinkretizem literarnih pojavov, pluralizem misli in "govorov", zlitje žanrov in različnih umetnosti v en "tekst" (čemu smo priča v sodobnosti) pomeni tudi približevanje tisti nediferenciranosti zavesti, ki je značilna za starejšo rusko književnost. Kriza "avtorstva" oziroma izginjanje, razblinjanje avtorjeve pozicije sredi difuznih ("razsrediščenih") glasov v tekstu prav tako vsiljuje primerjavo s staro kulturo, kjer smo (če parafraziram znanega ruskega semiotika S. S. Averinceva) priča še nediferencirani refleksiji oziroma zavesti, kjer se kategorija individualnega (avtorja) še ni izločila iz "kolektivnega". Ponavljanja znanih klišejev, avtomatizacijo, ki jo opazamo v konceptualizmu, je mogoče razmeti tudi kot specifično ritualnost, ki je prav tako značilnost srednjeveške kulture – ponavljanje (ritual) enega in istega le utrjuje znane predstave in priča o nerazčlenjenosti sveta oziroma (v kontekstu sodobne kulture) o nemoči "razčleniti" svet.

Ali je potemtakem vidna zveza med obdobjem "smuty" v ruski kulturi in eshatologijo "smutnega" časa (torej: obdobja "zmede" – kaosa), v katerem se je (po prepričanju številnih publicistov) znašla sodobna (ruska) civilizacija, simptom cikličnega razvoja, ko lahko v prihajajočem času pričakujemo uvodno stopnjo novega cikla? Ali se bo morebitni novi cikel ponovno pričel s poskusom etabrirati *Idejo*, tako kot se je to zgodilo v času Petra Velikega in v času J. V. Stalina? Teoretične posplošitve in sopostavitve nas vodijo k pritrdilnemu odgovoru. Ali pritrdilni odgovor pomeni tudi napoved epohalne družbene spremembe, ki jo (ponovno) uteleša en (izvoljeni) človek, je seveda vprašanje, na katero bo odgovoril čas.

Michael Biggins

Handkejeva Slovenija in Šalamunova Amerika

Literarne rabe utopije

Malo publikacij bi moglo v novo osamosvojeni Sloveniji povzročiti tako silovite literarne polemike, kot jo je sprožil avstrijski pisatelj Peter Handke s knjigo *Abschied des Träumers vom Neunten Land (Sanjačevo slovo od devete dežele)*, ki je izšla kot odziv na odcepitev Slovenije od Jugoslavije junija in julija 1991.¹ Spopadu pa je usojena neizenačenost, saj so slovenski pisatelji v povračilo Handkejevi prvi in morda tudi zadnji salvi strnili vrste. Ta neizenačenost ne bo preveč prizadela Handkeja, ki se ni nikoli izogibal provokativnim stališčem ali na videz brezupnim zadevam; precej verjetno ta slovenska zavrnitev sploh ne bo pomembna, ker gre zanesljivo za primer, kjer obe strani govorita docela ena mimo druge. Handke se loteva politike z vidika literature in domišljije; njegovi slovenski nasprotniki potujejo v nasprotno smer in grajajo Handkejevo literarno videnje resničnosti – tisto, ki bi jim moralo biti zelo domačno – skoz praktično izkušnjo, ki jim jo je prineslo zadnjih nekaj let.²

Handkejevo *Sanjačevo slovo* je osebno, čeprav zelo zgoščeno poročilo o avtorjevi izkušnji Slovenije od otroštva na avstrijskem Koroškem med vojno (bil je sin matere slovenske in očima nemške narodnosti, ki je med drugo svetovno vojno služil v Wehrmachtu) do njegovih odraslih popotovanj po najsevernejši republiki Jugoslavije, ki se konča z njegovim naraščajočim dvomom in dokončnim razočaranjem v osemdesetih letih, ko so slovenski intelektualci, mnogi od njih njegovi poprejšnji prijatelji, začeli svojo povsem izumetničeno težnjo po ustanovitvi samostojne države.

Nekdanja Slovenija, ki jo Handke kliče v spomin, je dežela, ki so jo čas, zgodovina

¹ Peter Handke, *Abschied des Träumers vom neunten Land: eine Wirklichkeit, die vergangen ist: Erinnerung an Slowenien*. (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991); izdano v slovenščini kot *Sanjačevo slovo od devete dežele: resničnost, ki je minila: spomin na Slovenijo*, prevedla Vitomil Smolej in Stanko Fras (Celovec: Salzburg: Wieser, 1991).

² Najbolj viden odziv je prišel od slovenskega romanopisca Draga Jančarja, ki je v povračilo naglo objavil traktat z naslovom *Poročilo iz devete dežele: privid ali resničnost* (Celovec: Salzburg: Wieser, 1991). V zadnjih letih je postal Jančar eden prvih govorcev vedno bolj politiziranega Društva slovenskih pisateljev.

Nekdanja Slovenija, ki jo Handke kliče v spomin, je dežela, ki so jo čas, zgodovina in politika obšli, in v tem je skrita njena kvalitativna prednost pred katerikoli drugim krajem na svetu. Realnost postane tam zanj bolj izostrena: stvari (mize, hiše, mostovi) obstajajo tam s predmetnostjo, ki je ne opaža več drugod po Evropi; bolj neposredno se vežejo na svoja slovenska poimenovanja kot predmeti v drugih jezikih; in nekako bolj oprijemljive so, manj pokvarjene od modernega. Starejši generaciji Slovencev zavida njihovo nedolžnost, ker so bili partizani in so se borili v pravičnem boju proti nemškimi in italijanskim okupatorjem Jugoslavije med drugo svetovno vojno. (Njihovi avstrijski vrstniki, na drugi strani, se lahko spominjajo le svoje krivde – *Mitschuld* – pri zločinih te vojne.) Že sam naslov traktata določi razpoloženje tega pravičnega orisa: Slovenija je "deveta dežela", Handke pa je samoooklicani sanjač, ki se težko poslavlja od tistega, kar je moralo biti, kot priznava sam, plod njegove domišljije. Dokaj vabljivo za bralca, ki je morda sam prav tako željan iskalec Arkadije, je spregledati dejstvo, da je ta navidezni opis pravega kraja v resnici le projekcija avtorjevega duha.

Na mestu, kjer Handke spremeni svoja opažanja, nabrana med samotnimi popotovanji po deželi, v posploševanja o političnem vzdušju v Sloveniji od njene združitve s preostalo Jugoslavijo leta 1918, doživi bralec nenapovedani preobrat od subjektivnosti k dozdevni objektivnosti. Da so bili Slovenci "svobodni tako kot ti in jaz, v okviru zakonov, ki jih že dolgo niso več razlagali kot zakone avtoritarne države," in da je bilo njihovo "enostransko odločanje glede izstopanja iz zvezne države, ki so jo vendarle ustanovili vsi jugoslovanski narodi /.../ prekršek zoper mednarodno pravo," so popreproščene domneve, ki ne upoštevajo nešteti načinov, s katerimi je jugoslovanska zvezna vlada desetletja sistematično kršila zakon v vsaki republiki, in ki blaženo prezirajo okrutnost, s katero je srbski nacionalizem že – leta 1991 in prej – pretresal južno jugoslovansko ozemlje.¹ Točno tu je kritična točka, kjer Handkejeva elegija zavije na stranpot, kjer pridoda svoj osebni občutek izgube – izgube pribežališča in nedolžnosti – k zgodovinski izkušnji naroda.

Čeprav je Handkejev traktat večinoma samozadosten, lahko njegovi interpretaciji vseeno pripomore razlaga, ki jo je napisal Handke sam – pravzaprav odlomki iz njegovega romana iz leta 1986 *Die Wiederholung (Ponovitev)*.² To je zgodba o poskusu avstrijskega Slovenca, da bi okoli leta 1960 našel svojega starejšega brata, ki je med drugo svetovno vojno domnevno dezertiral iz nemške vojske in se pridružil jugoslovanskim partizanom, zatem pa se je za njim izgubila vsaka sled. Pripovedovalec nese s seboj na pot v Slovenijo dva talismana, ki sta pripadala njegovemu bratu –

¹ Handke, *Sanjačevo slovo*, stran 29-32.

² Peter Handke, *Die Wiederholung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986); izdano v slovenščini kot *Ponovitev*, iz nemščine prevedla Silvija Borovnik in Klaus Detlef Olof (Založba Wieser, Celovec 1988).

zvezek, v katerega je ta zapisoval svoje poskuse kot študent hortikulture v Mariboru, in z opombami popisani slovensko-nemški slovar, ki ga je uporabljal med obnavljanjem svojega materinega jezika.¹ Mlajši brat nosi slovar s seboj na sprehode po naravi okoli Bohinja in sede glasno prebira besede, ki jih občasno pospremi z vzkliki razpoznanja. Prvič se uči slovenščine v njeni čisti obliki, drugače od mešanega dialekta, močno zabeljenega z nemščino, ki jo govorijo – mnogi obotavljivo – doma v Avstriji. Z navdušenjem odkriva natančnost jezika, bogastvo specifičnih enobesednih označb za kompleksen ruralni pojav, ki mu v zameno omogočajo, da vidi svojo realnost z novimi očmi:

"Kakor se je bratov delovni zvezek, brez ovinka čez drug jezik, prevajal prav v njegovo delo, v sadovnjak, tako se je zdaj njegov slovar, tja ven iz vrta, v vso pokrajino otroštva. /.../ Gotovo: dogajanje se je odigravalo na očetovem posestvu. Na besedi za prostor za pečjo, za nakladalno bruno mošnega soda v kleti, za luknjo s pepelom v kuhinjskem štedilniku, za kameno obrobjeno napajališče v hlevu, za trtno listje, poganjajoče v vrtu, za pobirek pri oranju sem vsakič ugledal ustrezno stvar pri nas doma..."²

Handke ponudi mogočen seznam podobnih primerov, vseh barvitih, opisnih in popolnoma konkretnih. Abstrakcije je tu opaziti zaradi njihove popolne odsotnosti, kar je močno nasprotje zelo konceptualiziranemu leksikonu nemščine. Praktična, otroška narava jezika, ki mu jo slovar razodene na ozadju slovenske pokrajine, loči to deželo od ostalega sveta:

"In pri tem to vendar sploh ni bilo posebno slovensko ljudstvo ali ljudstvo, ki sem ga, s pomočjo besed, dojemal, ampak prej neko nedoločeno, brezčasno, zunajzgodovinsko – ali bolje, tako, ki je živelo v trajni, le z letnimi časi urejeni sedanosti, v tostranu, podvrženem zakonu vremena, žetve in živinskih bolezni, in obenem onkraj ali proč od vsake zgodovine, pred njo ali po njej. /.../ Kako da se človek ne bi rad prišteval k tistemu neznanemu ljudstvu, ki ima za vojno, oblast in zmagoslavne pohode tako rekoč samo izposojenke, ustvari pa ime za najbolj nezatno... // ...in ki se mu obenem ni treba nikdar, nasproti "narodom", omejiti kot edino, kot izbrano..."³

Pisateljevo hrepenenje po čistem jeziku, ki izraža bistvo stvari in občutij, se združuje z Avstrijčevo komaj skrito željo pobegniti bremenu zgodovinske krivde svojega naroda v kraj brez krivd, še posebej takšnemu bremenu, ki je podedovano po krivici. Zdi se, da slovenski jezik in pokrajina ponujata takšno pribežališče, ki je tudi dovolj blizu. Medtem ko lahko pripovedovalec *Ponovitev* svobodno oblikuje

¹ Pripovedovalec da slovarju letnico izdaje 1895, tako postane možna referenca *Slovensko-nemški slovar* Maksa Pletteršnika, ki je izšel leta 1894-95 v Ljubljani v dveh delih.

² Handke, *Ponovitev*, stran 141.

³ Prav tam, stran 140-141.

ahistoričen *locus amoenus* iz Slovenije, ki živi v njegovem miselnem svetu in se lahko (jezikovno, domišljijsko, duhovno) bogati iz te izkušnje, avtor *Sanjačevega slovesa* tvega vsiljevanje svojih (umetnikovih) zastarelih in neopredeljivih solipsističnih kategorij resničnim, obstoječim ljudem, ki pravzaprav svojo zgodovino imajo in ki so bili običajno frustrirani zaradi nenehne nezmožnosti zunanjega sveta, da bi jo opazili.

Handke konča *Sanjačevo slovo* s podobo, ki ostane v spominu in je povsem v soglasju s pravljničnim vzdušjem, ki ga je pričaral v svojem opisu Slovenije. Pripoveduje o pogovoru s slovenskim prijateljem, ki na potepu po Vipavski dolini pokaže na Nanos in opozori na "očeta" naroda, ki je mnogo stoletij spal v notranjosti gore, sedaj pa se bo vsak hip prebudil. To je seveda namig na legendarnega kralja Matjaža, madžarskega voditelja, ki je v šestnajstem stoletju večkrat premagal Turke in postal mednarodni heroj Srednje Evrope. Vprašanje, ki ga sedaj načenja Handkejev sogovornik, pa je, če si Slovenci njegove prebuditve sploh želijo. S tem nakazuje, da bodo njegovi otroci končno soočeni s potrebami, ki jih tak odnos nalaga, v bolj praktičnem smislu pa bodo morali očeta v sebi kultivirati: naučiti se morajo uveljaviti svojo lastno voljo, oditi morajo od toplega ognjišča, da se bodo politično organizirali in opravljali zadeve nove države. Najbolj strašljivo pa je, da si bodo morali privzgojiti militarističnost, ki jim je sedaj popolnoma tuja. Na kratko, prisiljeni bodo ponovno vstopiti v zgodovino in njihovi občutki ob tej možnosti se zdijo zelo negotovi. Handke gre s svojo trditvijo v sporno skrajnost, ko trdi, da "nikoli, nikdar ni imel slovenski narod nečesa, čemur bi lahko rekli sanje o državi."¹ Verjetno bi mu bilo ljubše, če bi Slovenija ohranila svojo nedolžnost, pa čeprav za ceno mučeništva.

Ne gre zanikati, da je imela Slovenija nacionalno zavest, ki je nastajala štiri stoletja, od Trubarja do danes. Zaradi prevladujočih političnih konfiguracij se je večina te zavesti morala sublimirati in književnost se je izkazala kot najbolj življenja zmožen medij drugačne izbire. Izjemna majhnost dežele in povsod prisoten občutek bližine meja sta jo prikrajšala za geografsko osrčje in pripeljala njene prebivalce v nenehen stik s številnejšimi sosedi. To je Slovencem vcepilo duh prilagoditve in kompromisa, kot meni Anton Trstenjak.² Ta sicer funkcionalna sposobnost preživetja pa se spremeni v slabost, ko posamezniki začno izgubljati zaupanje v svojo sposobnost ali v točnost svojega mnenja, in se sčasoma razvije v nevrozo, ki jo pogosto prepoznavajo kot eno najbolj značilnih lastnosti nacionalne psihe in povezujejo z visokim številom samomorov. Trstenjak opozori na novejšo razpravo v Sloveniji o neprenehni odsotnosti podobe očeta domovine, ene same zgodovinske – ali celo sodobne – osebnosti, ki bi lahko rabila za zgled odločnosti in samozavesti.³ Ljudske

¹ Handke, *Sanjačevo slovo*, stran 36.

² Anton Trstenjak, *Misli o slovenskem človeku* (Založba Mihelač, Ljubljana 1992), stran 13.

³ Prav tam, stran 27.

podobe spečega očeta naroda so po tej logiki le nadaljnja sublimacija frustrirane želje po samorealizaciji.

Poezija Tomaža Šalamuna lahko nudi enega najbolj prikladnih možnih odzivov na Handkejev opis Slovenije. Čeprav se zgodnja Šalamunova pesem tipično začne s paradoksalnim svarilom, da "kdor bo bral to sporočilo kot politični traktat, bo ustreljen," večji del njegovega pisanja implicitno obravnava slovensko vprašanje kot vprašanje duše in njegova osrednja domneva je, da je mogoče tradicionalno omrtvičenost premagati z namensko vajo volje in domišljije.¹ Seveda bi bila reduktivna zmota, če bi ves njegov oevre interpretirali v skladu s temi kategorijami, kajti Šalamunovo delo teži k širitvi onkraj spoznavnih kategorij, kakršna je nacionalnost, in njegova imażerija je svetovljanska; a tema razbolenega duha njegove domovine je prisotna v obliki žalostink in svaril, ki se pojavijo, kadarkoli patološka težnost Slovenije grozi, da se bo vmešala v pesnikovo lastno pot. Šalamunov pesniški glas privzema raznotere identitete, tudi folkloristične; izziva najrazličnejše vrste sprejetih zaznav in vrednot tako, da sili slovenščino v nenavadne nove kontekste; in odpotuje – pravzaprav večkrat – v Ameriko, iskaje novih in neobdelanih prostorov, ki mu bodo, v nasprotju s klavstrofobično Slovenijo, dopuščali uporabljati in izboljševati te nove sposobnosti. V tem smislu je Šalamunov dar vse prej kot hermetičen; privzame si videz novodobnega narodnega heroja, ki z drzno rabo jezika nasprotuje inertnim in votlim predvidevanjem, na katerih je slonela slovenska kultura, predvsem od leta 1945.

Šalamunovo pogosto omenjano nagnjenje k samomitologizaciji imamo lahko ne za hoteno samopoveličevanje, temveč za način oživljanja dolgo spečih ljudskih mitov in njihovega preoblikovanja, ki jih naredi dostopne in uporabne vsakemu bralcu, sleherniku. Ta proces se prične v njegovih najzgodnejših pesniških zbirkah v šestdesetih letih in se neprekinjeno nadaljuje v večjem delu sedemdesetih. Pesnikovo divje samožrtvovanje na začetku prve knjige, *Poker* (1966) – nietzschejanski proces, v katerem ga tisto, kar ga ne ubije, naredi močnejšega – je prikazano na način, ki je hkrati svečan in grotesken, z izrazitimi prvini ljudskih slovničnih paralelizmov in časovnih obrazcev:

Vzel si bom žebļev, / dolgih žebļev / in jih zabijal v svoje telo. /.../ Naredil si bom natančen načrt. / Tapecirai se bom vsak dan / na primer kakih deset kvadratnih centimetrov. // Potem bom vse zažgal. / Gorelo bo dolgo, / gorelo bo sedem dni. / Ostali bodo samo žebļji, / spajkani, zarjaveli vsi. / Tak bom ostal. / Tak bom vse prživel.²

V lakoničnih in smešnih "Pregovorih", ki časovno prav tako segajo v zgodnje obdobje, si prilasti del odgovornosti narodnega heroja pri revolucioniranju pojovne

¹ Rudi Šeligo in drugi, *Katalog 2* (Založba Obzorja, Maribor 1969), stran 48.

² Tomaž Šalamun, *Poker* (Samozaložba, Ljubljana 1966), str. 10.

Jugoslavije, čeprav so njegove trditve izmišljene. Kasnejše manifestacije tega postopka prevzamejo obliko nezadržnih hvalnic; kot v "Kdo je kdo" (v *Beli Itaki*, 1972), pesmi, ki je čista himna samohvale in se razteza čez dve strani:

ti si genij tomaž šalamun
 ti si sijajen ti si lep
 ti si visok ti si velikan
 ti si mogočen ti si veličasten
 ti si največji kar jih je kdajkoli živel
 ti si kralj ti si bogat

/.../

poglejte oči tomaža šalamuna poglejte veličastno svetlobo neba
 poglejte njegove roke poglejte njegov pas
 poglejte kako hodi poglejte kako se dotika tal¹

Morda je mikavno gledati na te pesmi preprosto kot na plod mladostne živahnosti, ki je resnično bliže avantgardni potegavščini kot poeziji, vendar imajo ta in podobne pesmi v resnici globlje motivacije v pesnikovi biografiji. Leta 1964, na začetku njegove kariere, se je Šalamunovo kratkotrajno obdobje urednikovanja v vodilni eksperimentalni in opozicijski literarni reviji *Perspektive* nenadoma končalo, ko so jo funkcionarji slovenske partije iz bojazni, da bodo iz Beograda posredovali, če ne bi ničesar ukrenili, dali ukiniti.² Šalamuna so aretirali in mu grozili z dolgotrajno ječo, v resnici pa je bil zaprt pet dni in nato izpuščen, delno po zaslugi slovenskih intelektualcev, ki so dvignili svoj glas. To je bilo njegovo prvo pravo srečanje s politično oblastjo in povzdignilo ga je v heroja. V kasnejših sporih s politično oblastjo – še posebej v sredini sedemdesetih – pa ni bil tako zmagoslaven; v teh primerih je njegova pesniška kreativnost opešala ali pa je popolnoma omagala, ker je bil prisiljen v nekakšno notranje izgnanstvo.

Očitna alternativa frustraciji doma je bil pobeg v tujino. Šalamunova povezava s konceptualistično umetniško skupino OHO mu je ponudila prvo priložnost, da obiše Združene države, ko je direktor Muzeja sodobne umetnosti v New Yorku (MOMA) ponudil OHO-jevcem, naj tam razstavljajo. Povabilo s štipendijo za sodelovanje na Iowa International Writers' Workshop leta 1970 in več krajših povabil v severno-ameriške pisateljske kolonije, kot sta Yaddo in MacDowell, zaznamujejo pozna sedemdeseta in osemdeseta. Vsaj pet knjig, ki jih je objavil sredi sedemdesetih, je bilo večinoma napisanih v Severni Ameriki in Amerika jim je opazna tema. Po zaslugi jugoslovanske vladne štipendije se mu je leta 1979 odprla Mehika in revitalizirala

¹ Tomaž Šalamun, *Bela Itaka* (DZS, Ljubljana 1972), str. 6.

² Možni motivi za to dejanje slovenskega vodstva so orisani v *Obračunu s Perspektivami* Boža Repeta (Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1990).

njegovo pesniško vizijo ravno ob času, ko je dosegla svojo najnižjo točko. Za dve leti mu je postala dom in nastopa kot ozadje ali glavna tema v treh knjigah, objavljenih v zgodnjih osemdesetih. V intervjuju leta 1990 je Šalamun poudaril prevladujočo vlogo, ki jo je Mehika igrala v njegovem pesniškem razvoju in ki je minimalizirala pomembnost Severne Amerike:

Zunanje najbolj dramatično pa je bilo vsekakor v Mehiki /.../ V Ameriki je bilo predvidljivo. To so racionalno nastavljeni temelji... /.../ Popolnoma drugačna je. /.../ To je dosti globlja kultura. V Mehiki se lahko identificiraš z Indijancem, ki je pripadnik skoro že izumrle rase. Fizično srečuješ Montezumo, duhove. /.../ V Mehiki se mi je odprl velik svod španščine, jezika, ki mi je – glede na to, da sem bolj Mediteranec kot ne – pravzaprav bližji od angleščine.¹

Čeprav je vtis, ki ga je Mehika naredila, moral biti velikanski, je iz zgodnejših izjav pred potovanjem v Mehiko Severna Amerika v svojem obdobju prav tako igrala poglobljeno formativno vlogo v Šalamunovem delu, kasnejša, bolj sveža mehiška izkušnja pa je Ameriko kot njegovo prvotno sanjaško utopijo preprosto izrinila. Pravzaprav je Šalamun v svojem intervjuju leta 1974 uporabil še bolj silovit besednjak, s katerim je razkril naravo svojega srečanja s Severno Ameriko, kot je to storil kasneje z Mehiko:

Ni primerjave (med Ameriko in Slovenijo). To je drug planet in druga civilizacija. Evropa danes Amerike ne more izmeriti. Morda v tem malo pretiravam, ker živim takšno Ameriko, kot jo rabi rast moje duše in moje sanje. Tam sem zares srečal evropsko renesanso. Sledovi (Amerike v sebi) so gotovo močni in v marsičem verjetno definitivni. Edini možni opis je, da me je Amerika razstrelila in na novo sestavila, da me je skrajno izmučila in prerodila. Kontinent, ki izvažal nasilje, eksploatacijo in imperializem, je na znotraj obenem svež, nežen, nov in sanjski... Verjel sem, da sem princ, ki bo odrešil in dvignil Srednjo Evropo, kar verjamem še danes, in da bom srce sveta malo bolj razumno razporedil, kar delam še danes... Nič ne vem o Ameriki...²

Ta odstavek odpira vrsto pogledov na Šalamunovo izkušnjo Amerike: kaže, da je mitologizacija, ki ji je podvržena ta celina, samozavedajoč se proces in da podoba, ki je nastala, ni nujno enaka katerikoli resnični Ameriki niti nima tovrstnih pretenzij; da Šalamun kot pisec ni našel ničesar neverjetnega ali nesprijemljivega glede moralnih in estetskih razlik, ki jih Amerika predstavlja kot svetovna politična sila in kot država pokrajin in posameznikov; in da se je kljub ponavljajočim se daljšim obiskom v Severni Ameriki dobro počutil ob stalnem priznavanju nepoznavanja objektivne narave celine, medtem ko je ohranil veliko mero pesniškega spoštovanja pa tudi njeno jasno uporabo

¹ Tomaž Šalamun, "Jezik je ena najnevarnejših drog" (intervju s Teo Štoka), *Literatura*, 1990, št. 9, str. 52-53.

² Tomaž Šalamun, "Pesnik, ki resno misli, da lahko o sebi kaj pove v civilu, je ruina" (intervju z Brankom Hofmanom), *Knjiga*, 1974, str. 454-455.

kot protiutež Sloveniji/Jugoslaviji. Navsezadnje razkrije lastno pogosto uporabljano literarno orodje ljudskega junaka, ki najde vir moči v oddaljeni in eksotični deželi in se nato lahko vrne v svojo domovino, razreši njene konflikte in prevzame svojo dediščino.

Amerika kot prenikava tema in kot kulisa se prvič pojavi v njegovi četrti knjigi pesmi, primerno naslovljeni *Amerika* (1972), ki je bila napisana med enoletnim bivanjem v Iowi. Kot je priznal, je bilo veliko bolj opisnih pesmi, postavljenih v tako eksotična prizorišča, kot sta Obarvana puščava in Jukatan, napisanih čisto po domišljiji, ker v te kraje v resnici nikoli ni odpotoval, vsaj ne v zgodnjih sedemdesetih, v času tega pisanja. Večina pesmi v knjigi nima razpoznavnih prizorišč, čeprav se Amerika pojavi dovolj pogosto, da lahko knjiga upraviči svoj naslov. Pojavi se v uvodni pesmi knjige "Za Ano", kjer opisana napetost med silovito ameriško surovo energijo in ukročenim, zatrtim slovenskim vzdušjem vpelje premiso za razumevanje sledečih si pojavnosti teh dveh toposov v knjigi. Kot v drugih pesmih, kjer se Amerika vidno pojavlja, se enkratnost njene pokrajine uporablja za predstavitev njenega skritega bistva – pravzaprav ona postane to bistvo. "Za Ano" poda nadrealističen prikaz širnih ameriških zahodnih prostranstev in njihov enkratni odnos do človeškega razuma (tu je *logos* ali "beseda"), način, kako onemogočijo vse zunanje poskuse, da bi jih civilizirali ali racionalizirali, še posebej kadar ti poskusi prihajajo iz evropske tradicije:

Pokrajino jemo na drugačen način, na razdaljo.
Logosu tu ni treba šmirglati sten trebuha od znotraj
navzven, ker je prišel po kosih in ni bil nikoli
zares sestavljen.
Kosi so bili razporejeni kot bencinske črpalke
in polja v različnih časih, zato ni nobena tekočina
ujeta v steklenico.

/.../

Zato si v pokrajini neskončno manjši. Brni.¹

Le šest let po svoji prvi knjigi, *Poker* (1966), v kateri je Šalamun priklical predplatonsko stanje, v katerem "so bile stvari besede / besede stvari," stanje pred abstrakcijami in koncepti, je odkril resnični zemljepisni kraj, ki je bil dovolj prazen, da je lahko do tega stanja pripeljal. Tema pesmi doživi zahodnoameriške prostrane prostore in svobodo iz vseobkrožajočih racionalnih struktur (beri tudi *ideologij*) kot ekstatično osvoboditev, ki bi lahko bila odrešilna za Slovenijo, če bi le bila izkušnja prenosljiva. V osvobojenih prostorih, sugerira pesem v nadaljevanju, ni preprostih racionaliziranj o pomanjkljivostih ali neuspehih, ne posameznika ne družbe – racionalizacij, ki so stoletja Slovence prepričevale, da je nacionalno preživetje odvisno

¹ Tomaž Šalamun, *Amerika* (Založba Obzorja, Maribor 1972), str. 8.

od njihove nenehno podrejene vloge v disfunkcionalnih ureditvah, kakršni sta bili habsburška Avstrija ali komunistična Jugoslavija:

Kljub.

Kljub je svetel, ne tak kot ampak, ki je suh,
črn in zatika.

Ladja lomi trame v morju.

Ne verjemi v ampak, ki nas je stal 30% vseh slovenskih življenj.

Povprečen uxor je višji pri mladih narodih.¹

Predvsem pa osvobojeni prostori vodijo k rasti, kot sugerirajo kratki trdilni uvodni verzi: "Ana rase. / Veverice skačejo. / Jaz sem miren." Skoz niz podob začne Amerika rabiti kot metafora za boljši kraj, za katerega ni nujno, da bi moral biti kje drugje.

Narava Šalamunovega videnja Amerike v sedemdesetih je v izrazitem nasprotju s podobo, ki se je pojavljala v zgodnejšem povojnem jugoslovanskem pisanju, kjer so ideološka razmišljanja narekovala zelo negativno podobo. Toda celo v zahodnoevropskih književnostih v šestdesetih in sedemdesetih letih se Amerika večinoma pojavlja v svoji že davno sprejeti vlogi kot "dežela rumenega hudiča", če parafraziramo Gorkega, dežela, ki temelji na družbenih krivicah in militarističnem pustolovstvu *par excellence*.² Medtem ko je tradicionalno negativno podobo v glavnem spodbujala vročičnost bivanja v politično polariziranem svetu, je Šalamun oblikoval svojo pozitivno podobo Amerike iz od znotraj uradno levičarske družbe, ki pa še zdaleč ni ideološko bankrotirala. Tako rekoč v vsakem kontekstu je bila Amerika, ki jo je odkril, v nasprotju s politično ortodoksnostjo – toda z njo ne ravna predvsem v družbenem ali političnem smislu, temveč s srcem in domišljijo.

Prevedla in spremno opombo napisala Nataša Hrastnik

Michael Biggins je knjižničar slavistične zbirke na University of Kansas v Lawrenceu, kjer je doktoriral iz rusistike. Poučeval je na Middlebury College in Knox College. Objavil je vrsto prevodov slovenske poezije, tudi v revijah *Ploughshares*, *The Paris Review*, *Partisan Review* in v *New England Review Bread Loaf Quarterly*. Prevedel je roman Borisa Pahorja *Nekropola* (Harcourt Brace Jovanovich, 1993) in pesmi Jureta Potokarja in Braneta Mozetiča v knjigi *Double Vision. Four Slovenian Poets*. (Aleph; Poetry Miscellany Press, 1993).

¹ Prav tam, str. 8-9.

² Glej Heinz D. Osterle, ed., *Amerika! : New Images in German Literature* (New York: P. Lang, 1989); Gabriela Wettberg, *Das Amerika-Bild und seine negativen Konstanten in der deutschen Nachkriegsliteratur* (Heidelberg: C. Winter, 1987); in Richard Ruland, ed., *America in Modern European Literature* (New York: New York University Press, 1976).

BRUCKNER

Pascal Bruckner

Dvorjani apokalipse

Razsvetljenje v Vincennesu



Oktobra leta 1749 je J. J. Rousseau obiskal Diderota v gradu Vincennes, kjer je bil ta zaprt po objavi *Pisma o slepcih*, in odkril v časopisu *Mercure de France* razpis natečaja Akademije iz Dijona za leto 1750. Vprašanje je bilo tole: "Ali je obnova znanosti in umetnosti pripomogla k očiščenju nravi?" Kmalu sledi odkritje: ves v zanosu in "v solzah" napiše Rousseau pod nekim hrastom, s svinčnikom, začetek *Razprave o znanosti in umetnosti* in ga prebere Diderotu, ta pa ga spodbudi, naj nadaljuje.

Rousseaujevo razburjenje je razumljivo; v 18. stoletju je bil edini, ki si je upal podvomiti o tem, kar bo poznejši credo razsvetljenstva, in sicer da so proza, gledališče in poezija najboljši način osvobajanja človeka iz okov zla in vraževernosti: "Ker napadam vse, kar ljudje občudujejo, lahko pričakujem le vsesplošno grajo." Čeprav ne poje slavospevov nevednosti in tudi ne zahteva, naj zažgejo knjižnice in akademije, pa Rousseau zanika blagodejne učinke literature in erudicije. Pozneje, leta 1758, je v *Pismu d'Alembertu* nasprotoval Voltairu, ki je hotel razsvetliti Ženevčane z gledališkimi predstavami; trdil je, da komedija in tragedija še zdaleč ne popravljata strasti, temveč vzbujata le nepristno ganotje ali še slabše, iz zločina ustvarjata ljubeznivo dejanje.

Rousseau in njegovo nagnjenje do biblične preprostosti, njegov puritanizem in nezaupanje do izumetničenih stvari se nam danes zdijo smešni. Vendar je bil Rousseau prvi, ki si je upal podvomiti o zanesenjaških idealih razsvetljenstva in opozoril, da kultura in moralna vest nista resnično povezani (šele Freud je skušal znova dokazati, da kultura ne omili človeške perversnosti, temveč jo, prav nasprotno, poveča).

Čeprav avtor *Izpovedi* ni ustvaril resničnih naslednikov svoje misli, so bili njegovi nasprotniki številni. Vera v vzgojno vrednost knjig je postala, vsaj v Franciji, del

republikanskega kulta; najuspešnejši način, da rešijo ljudstvo iz kraljestva nevednosti (in ga s tem razorožijo nasilja), je obvezno šolanje, princip, ki ga je Hugo strnil v jedrnatih formuli: "Odpreti šole pomeni zapreti zapor." Duh Enciklopedije se je vrnil sredi sedemdesetih let, ko so iz vzhodne Evrope pribežali tedanji disidenti. Ker so prihajali iz koloniziranih narodov, kjer se je vsesplošno navzoča politika mešala z uradno lažjo komunizma, so bili prisiljeni poveličevati kulturo kot edini element preživetja in upora, kot edinstveno področje svobode. Ko so zanikali samovoljno delitev Evrope, so pesniki, filozofi in pisatelji nenehno zagovarjali ponovno vzpostavitev dialoga med Vzhodom in Zahodom v imenu navdušujoče ideje o kulturi, ki je "najvišja vrednota" (Kundera). V določenem trenutku pa je ta neskončna kolektivna dogodivščina, ki je temeljila na strpnosti, dialogu nasprotujočih si mnenj in umetnosti življenja, sestavljeni iz odmika in modrosti (György Konrad), tvegala, da izginge z dušo in telesom pod tanki Rdeče armade.

Takrat so se zahodni in celo ameriški intelektualci zadovoljili s tem, da so povezali obe polovici Evrope in tako dokazali, da je kultura, ki se je na Vzhodu dušila pod marksističnim Evangelijem, pri nas izginjala pod težo potrošništva in *kratkotrajnega ugodja*, saj so s tem vzpostavili pomirjujoče ravnovesje. Ista bitka je lahko mobilizirala ljudi dobre volje tako na eni kot na drugi strani železne zavese in naveličani Zahod je našel razlog za svoj obstoj in dejavnost.

Gre za občudovanja vreden projekt, ki se nadaljuje tudi potem, ko je železna zavesa padla. Nekateri so, onkraj Elbe, odločno pripomogli k ponovni vzpostavitvi Evrope kot prostora dvoma in pluralizma; drugi pa so se spomnili na zahteve razsvetljenstva po razširjanju zrelosti in neodvisnosti posameznikov. S tem so nas opozarjali na razvrednotenje te ideje; razsvetlensko zahtevo so pogosto zamenjali s povprečnostjo medijev ali komercialno produkcijo kratkočasje in zabave. Svarilo je bilo strogo, vendar upravičeno, predvsem zato, ker so vztrajno ponavljali teze o razpadu šolstva in brodolomu izobraževanja. In ker je isti zaklad izginjal tako na Vzhodu kot na Zahodu, so lahko znova šli v boj. Zato je bil stavek Allana Blooma: "Mojo knjigo morate brati kot poročilo z vojne fronte," lahko razumljen dobesedno. Pogrešali smo križarske vojne; končno se nam je ponudila lepa priložnost, vendar posega ta vojna globoko v našo zasebnost in povzroča peklenke muke ali nebeško blaženost: glede na to, ali boste poslušali Bacha ali Micka Jaggerja, boste odrešeni ali prekleti.

Kljub temu se postavlja vprašanje, ali ni ponovno odkritje kulture kot povezovalnega dejavnika nož z dvojnimi rezilom. Ker je tema o potrebi po kulturi uspela in hitro postala nov intelektualni kliše v zahodni Evropi, smo v tej debati očitno nekaj spregledali: kaj pa, če smo se vrgli v to pravdo zato, da bi ušli dolgočasni politiki in jo morda celo izpodrinili? Zagovor pisatelja Györgyja Konrada v obrambo *Antipolitike* (La Différance, 1987), ki trdi, da naj bi kulturnim identitetam podredili principe oblasti v civilni družbi, je dovolj zgovoren. Kakšno bajno zatočišče sta umetnost in literatura, potem ko nas je razočarala in prestrašila zgodovina!

Razdelitev posmrtnih ostankov

Če bi se zadovoljili s tem, da bi obsodili izenačenje kulture po pravilu "vse je kultura," po katerem sta Cézannova slika in steklenica kokakole postavljeni na isto raven, bi z navdušenjem ploskali. Vendar se za tem upravičenim klicem k redu skriva nekdanja iluzija o tem, da je razvoj svobode povezan z izobraževanjem, oziroma če povzamemo Condorcetevo formulo, da "je napredek kreposti vedno spremljal napredek razuma, kot je razvoj korupcije vedno sledil in naznanjal dekadenco."¹

Tako si lahko razlagamo masovni transfer upanja od politike na kulturo. Dvojna prednost: v razdelitvi ostankov si vzame kultura levji delež in pri tem spretno izmakne nekdanjemu idealu njegov borbeni značaj: barbarstvo naj bi zaustavili, kot so nekdanj komunizem (ali kapitalizem) z doslednostjo, ki pogosto spominja na gverilske boje. Narobe obrnjeni ždanovizem: takrat so poezija, slikarstvo, glasba služili ideologiji, Šostakovič je moral napisati simfonijo v čast delovnih akcij pogozdovanja, zdaj pa je kultura odrinila na rob ne samo politiko, temveč s svojo sposobnostjo za preoblikovanje in korekcijo človeške narave celo zmagoslavno tekmuje z moralo in akcijo. Skratka, postaja "absoluten nadomestek" (Jean Starobinski), beseda z veliko začetnico kot Bog, prava pravcata zastava, s katero naj bi pokrili vsa področja življenjske in miselne izkušnje. Kot da bi vera v napredek, ki je zapustila breg razrednega boja, našla v umetnosti novo odskočno desko in si utrla pot v brezmejno prihodnost.

Če nas ni prepričala Rousseaujeva bistrovidnost, je dovolj, da pomislimo na preprosto dejstvo: visoko kultivirana dežela, kot je Nemčija, je v našem stoletju zakrivila vsem znane grozote; če so pod nacionalsocialističnim režimom sežigali knjige domnevnih krivovercev in propagirali druge, nič manj pomembne, čistili veliko glasbo (Hitler je strastno ljubil Wagnerja, zaporniki pa so pred plinskimi celicami igrali Mozarta in Beethovna); če so posebno pozornost namenjali kulturnim prireditvam (taka je bila na primer pariška razstava Arna Breckerja, firerjevega kiparja, nastala pod pokroviteljstvom Jeana Cocteauja); če so bili do intelektualcev sumničavi, češ da so pripadniki "nemogoče rase" (Brasillach), so po drugi strani večkrat povabili francoske literate, da bi se srečali s svojimi nemškimi kolegi na grobovih Goetheja in Schillerja. Nacionalsocialistični režim je užival naklonjenost in celo aktivno podporo Martina Heideggra, Richarda Straussa, Gottfrieda Bennja, Carla Schmidta, Konrada Lorenza, Heisenberga in številnih drugih nemških Nobelovih nagrajencev. In končno, njegovi lastni dostojanstveniki so si lastili naslov umetnikov-demiurgov, nekateri so bili celo dostojni izvajalci ali ljubitelji. Kaj je bil še nacizem? Kultivirano barbarstvo (ki je

¹ Concordet, *Zgodovinski prikaz razvoja človeškega duha* (Esquisse d'un tableau des progrès de l'esprit humain, Garnier-Flammarion, str. 137).

znalo oživiti nemško kulturno izročilo in ga izrabiti v lastno korist). Kultura nas je pripeljala do plinskih celic, so po vojni rekli sionisti. Najmanj, kar lahko trdimo, je, da jih ni preprečila.

Še neka druga totalitaristična pošast, Stalinova ZSSR, je z razvejano mrežo knjižnic in cenениh izdaj omogočila množicam dostop do najlepših del svetovne literature (ali vsaj do tistih klasikov, ki niso nasprotovali zapovedim oblasti), kljub neusmiljeni cenzuri in zatiranju svobodne ustvarjalnosti. Prav v Sovjetski zvezi so nekatere od najboljših baletnih in glasbenih šol na svetu, iz katerih vsako leto prihajajo nadarjeni umetniki, s katerimi se le težko kdo primerja.

In kako bi lahko pozabili, s kakšno prepričanostjo, da ne rečemo celo ljubeznijo, je evropska inteligenca brez vsakršnega premisleka desetletja zagovarjala fašistične in stalinistične doktrine v prid najbolj banalnemu aktivizmu. (Zgovoren je primer Juliena Bende, ki je bil leta 1927 višji državni tožilec proti knjigi *Izdaja klera*, se po vojni priključil komunistični stranki ter se leta 1949 udeležil procesa proti Madžarski.) Če so najbolj dognane in izvirne pesmi, romani in skladbe kompatibilne z zločinom, *potem kultivirano ne pomeni civilizirano in še manj moralno*.

Med francosko revolucijo so govorili, da svoboda ni dovoljena analfabetu; vemo pa, da zdaj ni dovoljena niti izobražencu. Zgodovina ni potrdila niti ene napovedi razsvetljenstva, kulturniki so moralno in politično prav tako zmotljivi kot njihovi neizobraženi sodobniki. Ta paradoks, ki je za vedno uničil upanje 18. stoletja, je natančno razložil George Steiner: "... kakovost dane izobrazbe in število ljudi, ki je je deležno, nista nujno odsev večje družbene stabilnosti in politične modrosti ... vrhunci kolektivne histerije in divjanja lahko sovpadajo z vzdrževanjem in celo povečanjem

Dallas in Ime rože

Ali ni nenavadno, da kričijo o smrti kulture prav v trenutku, ko jo častijo tako v najvišjih evropskih političnih krogih kot v vseh občinah Francije in Evrope? V trenutku, ko je posredovanje umetniških dosežkov postalo skoraj popolno, ko so po zaslugi laserske plošče milijoni poslušalcev posvečeni v svet velike glasbe; ko se v muzejih in na razstavah gnete nepregledna množica, likovne akademije in konzervatoriji pa morajo zavračati učence; ko je število bralcev občutno naraslo v primerjavi z njihovim številom pred petdesetimi ali sto leti? Da ne bi uporabljali le klišejev, bi morali primerjati današnjo masovno kulturo z nekdanjo ljudsko kulturo. Opazili bi, da je bistvena razlika med almanahom iz 19. stoletja in sodobnimi "digesti".

Namesto da bi jokali v agoniji, ali ne bi bilo bolje, če bi razmišljali o spremembi? Tisti pojav, ki je resnično zaznamoval našo dobo, je vzporedni razvoj visoke kulture in komercialne produkcije. Kako naj ne bi bili presenečeni nad navidezno inkoherenco občinstva, ki se navdušuje tako pred Gauguinovo sliko kot pred televizijsko oddajo Kolo sreče; ki masovno gleda Dallas in se izreka za Umberta Eca ali Garcíu Márqueza? Morda smo postali kulturni kameleoni, saj so naše najvišje intelektualne potrebe zelo blizu neumnosti in slabemu okusu? Sicer pa, ali bi v svetu brez kiča lahko živeli? Napačno je, če po eni strani zaupamo bralcem in če po drugi strani nad njimi obupamo: od njih lahko pričakujemo le neuspeh ali čudež.

moči institucij, aparata in etike visoke kulture. Z drugimi besedami: knjižnice, muzeji, gledališča, univerze in raziskovalni centri, ki so nenehno razvijali humanistične vede in znanost, se lahko nemoteno razvijajo tudi v senci koncentracijskih taborišč.¹

Skrivnosti odrešenja

Da bi se izognili vsakršni zmedi, bi morali nujno razlikovati med "kulturo" in "natura" ter "civilizacijo" in "barbarstvom" kot nasprotujočimi si pojmi, čeprav se ti po mnenju Edgarja Morina² delno prekrivajo. Kajti, čeprav je mitologija, ki oživlja naše križarske pohode velikodušna, ni zato nič manj zmotna. Ne moremo zanikati tega, da nam kultura pomaga pri svobodni presoji, pri razvijanju naših intelektualnih sposobnosti in da se znajdemo v času ter se navežemo na tradicije, ki jih svobodno izberemo (in se s tem oddaljimo od drugih). Kultura nas torej omika, omehča, nas skratka počloveči, je dejanje zaupanja, ki ga dogodki niso nikoli potrdili. *Šola da vsakomur orodje svobode, vendar je ne zagotavlja.*

Zato ima Allan Bloom prav, ko zagovarja ponovno vključitev klasikov na univerze, kot nasprotje ozko usmerjenim specializacijam, vendar študij klasikov namenoma olepšuje, ko "velikim knjigam" pripisuje odločilen vpliv in vrednost. Njegova trditev, "da dober program splošne kulture vdahne študentu ljubezen do resnice in življenjsko radost s tem, ko mu odkriva najboljše stvari, ki so bile kdajkoli izrečene,"³ sodi le v

¹ George Steiner, *V gradu Sinjbradca* (Dans le château de Barbe-Bleue), Gallimard, Folio-Idées, str. 90.

² Edgar Morin, *Misliti Evropo* (Penser l'Europe), Gallimard 1987.

³ Allan Bloom, *Razorožena duša* (L'Âme désarmée), Julliard 1987.

pravljice. Po Neronu, ki je recitiral verze, medtem ko je gledal, kako gori Rim, je zgodovina polna pesnikov morilcev, rasističnih megalomanov, rafiniranih mučiteljev, ki so z vso svojo znanostjo služili perverzним nagnjenjem. Ne smemo pričakovati,

Mora biti poezija narejena za vse?

Morda je kriza kulture le posledica njenega prevelikega uspeha. Ker se lahko čedalje večje število ljudi izobražuje in imajo na voljo dovolj prostega časa, hoče danes vsakdo pisati, slikati ali skladati in se ne zadovolji s svojim pasivnim položajem sprejemnika. Koga drugega bi lahko obtožili kot upanje razsvetljenih duhov 18. stoletja, ki so obljubljali razsvetljenje vsem, tako revežem v kočah s slamnato streho kot bogatašem v palačah? V imenu česa naj ne bi množica, izgubljena v dolgočasju delodajalcev, dražila muze?

To je razlog za inflacijo romanov, gledaliških in glasbenih skupin, znamenje neverjetnega vrvenja, ki bi se lahko prevesilo v svoje nasprotje, in nihče ne bi več ne bral ne poslušal. Cenenost sistema zahteva, da nekateri proizvajajo in da večina konzumira; če je razmerje nasprotno, sistem razpade. Število ustvarjalcev, ki tako nezadržno narašča, bo kmalo doseglo obseg armade, s tem pa bo ogrožena sama ustvarjalnost. Vrednost literature in slikarstva je v njuni redkosti; zato ne morejo vsi ustvarjati, kot je zahteval Lautréamont za poezijo. Namenjena vsem? Še manj. Dostopnost zgodovinskih spomenikov množici plačamo z neizogibno denaturacijo. Povečana kvantiteta pomeni pogosto izgubljanje fines, inteligence, spoštovanja avtorjev. Na velika dela, ki so reproducirana v milijonih izvodov, preži banalizacija. Žalostna ugotovitev: kultura naj bi bila v prvi vrsti namenjena eliti, medtem pa urbi et orbi razglašajo njeno univerzalnost! Za kulturo ne bo usodna komercialna produkcija, temveč demokratizacija, vsenavzoča vulgarnost medijev je ne ogroža, temveč rešuje s tem, ko iz nje ustvarja novo privilegirano področje omejenega števila ustvarjalcev, ki obvladajo njen kod, kanone in prenos.

da se bodo slike snele same od sebe, ko bo šel mimo despot, da se bo knjiga zaprla med rokami zločinca in bo glasba utihnila, če jo bo poslušal rabelj.

Res je, da je uvedel roman na Zahodu kraljestvo relativnega (Kundera), različnost stališč; to pa še ne pomeni, da nas branje romanov dela bolj strpne. Prehod od dela k življenju ni nujen: ko berem, lahko pozabim na svoje predsodke, najdem stik s svetom kitajskega ali latinskoameriškega pisatelja, se prestavim v različna časovna obdobja, vendar to še ne pomeni, da bom sprejemljivejši za drugačna stališča, brž ko bom zapustil literarni prostor. Iz skeptičnega, ironičnega, dvoumnega bralca postanem pristranski, sektaški in zanesenjaški človek, ko se vrnem v svoje stoletje, da bi se soočil z meni podobnimi. Že Rousseau je ožigosal krvoločne tirane, ki so prelivali potoke solz

v gledališču: "Nobeno usmiljenje na odru ni še nikoli sprožilo človekoljubnega dejanja."¹

Ker je roman onkraj resničnega in lažnega in se dotika laži, ne moremo zaradi njegove pogostnosti sklepati na civilizacijski napredek. Do relativizacije pride najprej v območju dobrega in zlega: v fikciji je dovoljeno to, kar mora biti prepovedano drugje. Na prehodu iz romaneskne scene v družbeno se zgodi prelom. In čeprav razkrije resničnost, jo pri tem tudi zakrije; če nam prenaša znanje, je to negotovo; ničesar nas ne nauči in s tem ostaja na robu vedenja kot na robu filozofije. Slepo bi morali zaupati v demiurško moč pisanja, če bi hoteli verjeti, da je sposobno oblikovati duh in zavest. Nikakor ne moremo primerjati vzvišenih užitek literature in glasbe (k sreči) z delom zakona, ki iz posameznika ustvarja "zakonodajalca in subjekt", če uporabimo Kantova izraza. Zaman torej pričakujemo, da bi velika dela in umetnost na splošno sami po sebi osamosvojili in spremenili človeško naravo.

Ne dotikaj se moje kulture

Pred poplavo manjših zvrsti (reklama, moda, variete), ki se vzpenjajo proti visoki kulturi, da bi jih ta posvetila v svoje blaženo kraljestvo, si ne moremo kaj, da se ne bi nostalgično spominjali zlate dobe, ko so bile meje med profanim in duhovnim življenjem še jasno začrtane. Kako naj ne bi imeli občutka, da je lepota del preteklosti in da je le ona še sposobna rešiti človeštvo, ki se pogreza v prepad, njegova ustvarjalnost pa se je ustavila včeraj? Mar z oboževanjem vrhunskih umetniških del ne tvegamo, da bi ta morda razpadla, njihovi ostanki pa našli zatočišče v kabinetu za antično umetnost?

Nostalgiki tradicije so navsezadnje le grobarji tradicije, saj tako kot cariniki ali financarji zapahnejo vrata duhovnega kraljestva pred vulgarnostjo časa. Obdajo ga z visokimi zidovi, da bi nesmrtno ostanke najboljšega, kar so stoletja zapustila, ohranili v njihovi vzvišeni nedostopnosti. S tem pa postane to kraljestvo le delen prikaz tega, kar je bilo in kar bi moralo biti: pogosto nasilen, a vedno ploden dialog med šolami, tokovi in ustvarjalci. Skratka, pustijo nam le izbiro med neumnostjo (strinjanje v sedanjosti) in idolatrijo (ponižnost pred nekdanjim).

Barbarska zgodovina Evrope je divinizirana; Shakespeare, Platon, Beethoven, Voltaire so postavljeni na isto raven, vendar ta "skupnost svetnikov", če uporabimo Sartrov izraz, bolj spominja na pogreb kot na slovesnost. Ne pogovarjamo se več s svetimi pošastmi, častimo jih brez možnosti, da bi obdržali živo vez z njimi.

Zakaj imamo tako radi preteklost? Ker je pomirjena, ker so spori utihnili in se rane zacelile. Srce se nam stiska pred kapelo ali cerkvijo, ki propada, medtem ko bi

¹ J. J. Rousseau, *Pismo d'Alembertu*.

jo morda pred sto leti oropali ali požgali iz sovraštva do cerkve. Boji so končani, cerkveno premoženje je padlo v roke kulture, torej v območje stalnega. Preteklost vse poravna, pomiloščeni so tako zmagovalci kot poraženci, Cezar in Vercigentorix, Saint-Just in Ludvik XVI. Naše družbe se želijo otresti tradicije, vendar žalujejo zanjo, brž ko izgine. Zato častimo spomenike, ki so drugim prinesli nesrečo in trpljenje: egiptčanske piramide, ki so jih tisoči sužnjev plačali s svojimi življenji, ter versajski grad, muha diktatorskega monarha, čigar domišljija je od Francozov zahtevala lakoto in odrekanje, to sta dokaza, da v dediščini človeštva globoko spoštujemo prav pričevanja različnih despotizmov, ki so nas oblikovala. Ker smo nesposobni nadaljevati spore naših prednikov, vidimo v njihovih vaseh ali gradovih le stabilnost, ganljivi most, ki nas povezuje s preteklostjo.

Eno je ohraniti staro mestno četrt, drugo pa je strniti celotno kulturo v konzerviranje dediščine. Mar ne prihaja neverjetna vitalnost zahodne umetnosti prav iz strategije preloma, ki je od začetka moderne dobe omogočila različnim zvrstem, da so ušle konvenciji, predvsem zato, ker je prevladujoči razred s prisvajanjem umetniških oblik prisilil umetnike, ki so mu oporekali, da so opustili nekdanje oblike in si izmislili nove. Kultura proti sami sebi, kultura avtodestrukcije, hči in mati upora: ta paradoks je ustvaril največja in najlepša dela. Z vsakim napadom je bila močnejša; s tem, ko jo hočemo zaščititi kot nekakšnega rekonvalescenta, jo s svojim spoštovanjem dušimo in spreminjamo izjemno zakladnico glasov, idej in iznajdb v nekropolo, v kateri okamenijo pred našim občudovanjem.

Kdo ne sanja v današnji zmedi vrednot o tem, da bi bila dela že zapečateni s preteklostjo? Radi bi zvedeli, kaj bo ostalo in kaj se bo zgodilo, da bi onemogočili razpon lažnivih vrednot v svetu, kjer je vedno nečesa preveč: preveč knjig, koncertov, razstav, filmov (vloga literarnih nagrad je ta, da nas odrešijo bojazni in nam povedo, kaj moramo brati). Dvom je zapisan v samem bistvu kulture, ki je podrejena vedno novemu vrednotenju. Vsako umetniško delo stavi na trajanje in vključuje možnost zmote. Koliko slavnih umetnikov je pokopal čas ali pa so izginili v pasti slave (gledališka igra *Timocrate* Corneilla je bila največji gledališki uspeh 17. stoletja) in nasprotno, koliko genijev je bilo neznanih v času svojega življenja (Nerval, Modigliani, Van Gogh) ali pa so umrli pozabljeni (W. A. Mozart) in ubogi (Vivaldi, Purcell)?

Da bi lahko ocenili moderno produkcijo, moramo nujno opustiti vsakršno presojo; biti sodobnik nekega dela nam prepoveduje, da bi mu že a priori podelili večnost ali pa ga pokopali oziroma zavrgli brez kakršnegakoli premisleka in drugih možnosti izhoda. Voditi nas mora le previdnost. Medtem ko čakamo na sodbo prihodnosti, morajo romani in slike lebdeti v vicah med hvalo enih in prezirom drugih. To je zmeda, zaradi katere je kulturno življenje tako zapleteno in zanimivo.

Dejstvo, da ni nič na svojem mestu, da se lažnivo pretvarja za resnično, ponarejeno za izvirno, je sicer grozljivo, vendar vabljivo: največji uspehi so se vedno rodili v zmedi. V nasprotju s potrebo po jasnosti, ki izdaja zagovornike klasicizma, mora območje negotovega in kaosa ostati odprto in puščati možnost zmote (ali po besedah Michela

Tourniera: "Humus je potreben za mnogo povprečnih reči, da bi se rodil en sam čudež").

Naša usoda je neskladje, nečistost, hibridnost, nezdržljiva nagnjenja, ki so v vsakem od nas, neizvedljive povezave med Otisom Redingom in Mozartom, Omom Kalsoumom in Fellinijem, Tintinom in Heglom. Nudimo zavetje zvrstem, ne da bi nam jih uspelo spraviti. Samo tako lahko razumemo, da nekateri zanikajo masovno kulturo in zabavo v imenu "visoke kulture" z enako nepopustljivostjo Cerkve, ki je nekoč obsodila to isto kulturo v imenu "svete vere", in da trenutnim uspehom dajejo za vzor nesmrtnega Racina ali Monteverdija in pri tem tvegajo, da bodo te velikane osamili

Zapor duha

Če naj verjamemo splošno veljavnemu mnenju, poteka danes boj velikanov med dvema monolitoma: kulturo in zabavo. Zanimivo je, da se ob koncu našega stoletja v obsedeni skrbi za ohranjanje vrednot ne sprašujemo več o patologiji vedenja, o figurah snoba, pedantneža, knjižnega molja, esteta, filistra, ki sestavljajo groteskne in neizogibne ponaredke te patologije.

Flaubert se je čudil neumnosti znanja, Elias Canetti je v *Autodafé* opisal nekega sinologa, strastnega ljubitelja knjig, ki je zaradi njih celo znorel, Georg Simmel in Hermann Hesse, vsi ti so le predstavniki vrste generacij, ki so opozarjale na smrtonosne pasti, skrite v bistvu kulture same. Kultura kot ogromna masa nenehno menjajočih se slogov in govoric nas lahko dobesedno zaduši s svojo plodnostjo in obsegom. Čeprav v njej plavamo kot v plodovnici, nismo zato nič manj ogroženi. V vsaki plavalasi glavi, ki študira Bouvarda in Pecucheta, ždi morebitni Bouvard in morebitni Pecuchet: ni treba dolgo brskati po velikih delih, da bi nas zagrabil delirij interpretacije, kot jarek brez dna, v katerem se lahko vsi utopimo. In če obstaja pametna raba biserov literature in glasbe, potem nima nihče ključa do skrivnosti, vsakdo ga mora najti sam.

Kultura lahko torej ubije kulturo in kultivirana bitja. Opustiti moramo misel, da nas bo odrešila: je namreč kraljevska pot, posejana s pastmi, ki potrjuje ločitev med umetnostjo in umetnostjo življenja. Oblikuje našo osebnost in jo razstavlja, nas vodi in pogublja, je zibka duha in je njegov zapor. Skratka, *ni zanesljiva*. Grenko razočaranje: tako Homer in Goethe kot najbolj cenena pravljica nas lahko povzdignejo ali pogubijo.

v cesarstvu popolnosti. Vendar, mar to ne pomeni le neučinkovito grožnjo s pobožnimi fetiši, da bi pregnali negotovost sedanosti?

Prevedla (po knjigi *Demokratična melanholija*, Seul 1990) in priredila Irena Ostrouška

Pogovor s Pascalom Brucknerjem

Pascal Bruckner, francoski pisatelj, sociolog in publicist, se je rodil leta 1948 v Parizu. Prvo delo, *Fourier*, je objavil leta 1975 v zbirki *Écrivains de toujours*. Leta 1977 je skupaj z Alainom Finkielkrautom objavil znameniti esej *Novi ljubezenski nered*, ki zaznamuje prelom iz dotedanjimi seksualnimi teorijami ter napol teoretično napol ironično zagovarja vrnitev k dobremu staremu sentimentalizmu. S Finkielkrautom je leta 1979 objavil še esej *Na vogalu ulice, avantura (Au le coin de la rue, l'aventure)*. Njegov esejistični opus obsega še dve deli: *Ihtenje belega človeka (Le Sanglot de l'homme blanc, 1983)* in *Demokratska melanholija (1990)*, katere odlomek objavljamo tudi v pričujoči številki *Literature*.

Bruckner je predvsem zanimiv pisatelj z izrazitim občutkom za napeto pripovedovanje zgodbe, kot je dokazal v številnih romanih, kot so na primer avanturistični roman *Parias* (zbirka Fiction&Cie, Seuil 1985), *Strupeni tedni* (Seuil, 1981), *Igrajte se drugje* (Sagittaire, nagrada za znanstveno fantastiko leta 1979), *Gospod Tac* (Sagittaire, 1976). Njegov zadnji roman *Božji otrok* (Seuil, 1992) je bil ena od knjižnih uspešnic tega leta, najbrž po zaslugi nenavadne zgodbe o mladi Madelaine, ki se odloči, da bo svojega bodočega otroka izobraževala že v maternici. Vendar ji dvojčka pripravita presenečenje: mala Céline se rodi umsko prizadeta, mali Louis pa noče priti na svet, ker mu ta ni pretirano všeč.

Literatura: *Kakšno vlogo ima vaše pisateljsko delo v okviru drugih dejavnosti novinarja in sociologa?*

Bruckner: Pravzaprav nisem pravi novinar, občasno sodelujem pri tedniku *Nouvel Observateur*, vendar sem bolj pisatelj kot novinar. Poleg tega poučujem na Inštitutu za politične vede. Moj pravi poklic je pisanje, literatura, živim od pisanja.

Literatura: *Zasloveli ste pravzaprav kot esejist: leta 1977 ste skupaj z Alainom Finkielkrautom objavili esej Novi ljubezenski nered.*

Bruckner: Ja, vendar to ni moja največja uspešnica. Zadnji roman, *Božji otrok*, ki sem ga objavil lansko jesen, je takoj uspel.

Začel sem sam; moja prva knjiga je bila teza o Charlesu Fourieru, ki sem jo zagovarjal pri Rolandu Barthesu. *Novi ljubezenski nered* je bila moja druga knjiga. Gre za esej, tako imenovani esej po francosko, to pomeni, da gre za obliko, ki je na pol poti med literaturo, filozofijo in sociologijo; skratka, filozofija v literarni obliki.

Literatura: *Esej navsezadnje sodi med paraliterarne zvrsti.*

Bruckner: Ja, ne gre za resnobno in strogo filozofsko tezo, prav tako ni roman, temveč je bolj pogled na družbene pojave, navade, politiko, kljub temu pa ostaja na pol poti med literaturo in filozofijo. *Novi ljubezenski nered* je doživel zelo velik uspeh, bil je tako rekoč svetovna uspešnica, saj je preveden v skoraj vse jezike, razen v Združenih državah. V Nemčiji so prodajali celo piratske izvede.

Literatura: *Za to delo je značilna uporaba ironije, tako v sami obravnavi tematike kot v pripovednem postopku, saj je nemara parodija zvrsti kot take. Ali bi lahko trdili, da je ironija navzoča tudi v drugih vaših pripovednih delih?*

Bruckner: Seveda. Gre za način, da se oddaljši od sveta, ki te obdaja, in tako lahko

osmešiš uveljavljene modele, govorce, navade, načine razmišljanja. Tudi to je ironija. Je pa tudi način, da se kot pisatelj ne jemlješ preveč resno, se nekako ponorčuješ iz samega sebe.

Literatura: Ali se morda zato niste nikoli spustili v tako imenovani "čisti intelektualizem", ki zahteva določene moralne imperATIVE do neposredne resničnosti?

Bruckner: Filozofija profesorja, tista, ki jo poučujem, me ni nikoli resnično zanimala. Po eni strani zato, ker rad pripovedujem zgodbe, ker mi je všeč anekdota, zgodba, zaplet, nepomembna zgodba, duhovita domislica, tudi podrobnosti. Poleg tega se mi zdi univerzitetna filozofija mrtev jezik, popolnoma odrezan od resničnosti; jezik, ki se zanima zgolj za razporeditev konceptov in se nikoli ne zanima za dogodke. Jaz sem bolj na strani filozofije dogodka. Ko razmišljam, ne izhajam iz vnaprej ustvarjene ideje, temveč iz dogodka. Bolj kot čisti intelektualizem me zanima misel o dogodku; mislim, da je igra s koncepti sterilna. Poleg tega je še nekaj drugega: zahteva po jasnosti. Verjamem namreč, da mora biti teoretično besedilo čimbolj jasno, saj je to način, da si pošten s svojim bralcem.

Literatura: V fikciji je ravno nasprotno: pripoved je lahko jasna le do določene meje, saj mora pisatelj ustvariti pripovedno napetost, da lahko pritegne bralca.

Bruckner: Ja, v fikciji. Govoril sem o eseju. V fikciji je jasno, da laž govori resnico, vendar pa esej zahteva jasnost, transparenco, da bi bil čimbolj jasen za bralca.

Literatura: Značilnost vaših esejev je tudi fragmentiranje teoretičnega besedila, ker ga morda še dodatno ločuje od filozofske razprave.

Bruckner: Ja, res je, lahko se prepustimo rabi fragmenov, potem je bolj zanimivo. Obstaja pa tudi določena dvoumnost pomena, vendar ne gre za hoteno obskurnost filozofskega besedila ali komentarja, ki podaja neko skrito sporočilo in nato zahteva, da ga drugi dešifrirajo, komentirajo; to ni zvrst besedila, ki ga rad pišem in ki mi je všeč.

Literatura: Ali to pomeni, da ostajate tako ali drugače vedno zavezani resničnosti?

Bruckner: Ja, to me najbolj zanima.

Literatura: Kako?

Bruckner: V literarnem delu pravzaprav ne, bolj v delu esejista. Ne kot romanopisca, saj me kot romanopisca neposredna resničnost ne zanima. V delu esejista pa je navzoča kot nekakšna politična in teoretična vizija sveta in današnje družbe. Na splošno nastane esej iz intuicije ali premisleka, ko na primer že dolgo poslušam, kako govorijo o vedno istih banalnostih. Lahko me nekaj moti in si želim upreti se temu veljavnemu mnenju. To je potem izhodišče za esej. Ne vedno, vendar najpogosteje.

Literatura: Ali lahko v primerjavi z esejem tudi fikcija omogoča iskanje odgovorov na določene probleme, ki se pojavljajo v resničnosti?

Bruckner: Gre za drugačen način, kako postavljaš probleme v iskanju odgovorov, seveda pa roman ne daje nobenih odgovorov. Roman lahko le postavi določeno število vprašanj, vendar pa nanje ne odgovori, saj nihče ne pozna rešitve. Roman ničesar ne

sklene, medtem ko esej kljub vsemu predlaga nekakšen sklep, določeno število zakonitosti v nasprotju z romanom.

Literatura: Kako pa je potem resničnost navzoča v vašem literarnem delu glede na to, da v vsakem primeru predstavlja odmik od resničnosti?

Bruckner: Fikcija ni v nobeni zvezi z resničnim svetom, to je moj svet, moj osebni razvoj, zgodbe, ki si jih želim pripovedovati, zgodbe, ki mi jih pripovedujejo drugi in ki jih pripovedujem v svojih knjigah. To ni v nikakršni zvezi z neposredno resničnostjo, z aktualnostjo. Gre bolj za notranjo resničnost, način, kako sprejemam nekatere reakcije, to je vse. V nobeni zvezi z družbeno resničnostjo ni.

Literatura: Kljub vsemu so v vaših romanih prepoznavne nekatere reference na to družbeno resničnost, predvsem v vašem zadnjem romanu Božji otrok, ki je svojevrstna in groteskna vizija prihodnosti in tudi sedanjosti.

Bruckner: Že, vendar to ni v nikakršni zvezi z današnjim svetom. Zamisel o zgodbi je že stara, domislil sem se je pri dvajsetih letih. Takrat bi napisal isti roman. Seveda uporabljam resničnost, saj je tukaj, vse te moderne tehnike obstajajo, knjige morajo biti aktualizirane, vendar aktualnost v ničemer ne vpliva na pisanje nekega romana. Gre bolj za moje videnje resničnosti, ki me obdaja in ki jo uporabljam. Prav tako, kot si postrežem v veleblagovnici. Nakupujem v aktualnosti, vendar osnovni motiv za pisanje sploh ne prihaja iz aktualnosti.

Literatura: V vsakem primeru je precej groteska in nenavadna vizija življenja?

Bruckner: Niti ne. Zgodba je taka. Všeč so mi grotesken svet in smešne burke, predvsem v zadnjem romanu. V resničnosti izbiram poteze, ki so malce smešne, vendar je bilo to v optiki te knjige.

Literatura: Vendar so tudi v drugih romanih prepoznavne groteskne ali vsaj skrajne poteze zgodbe, ki se kažejo v nenehnem prehajanju od Dobrega k Zlu, denimo v romanu Strupeni tedni.

Bruckner: To je najbrž posledica moje notranje psihične strukture. V vseh mojih romanih, predvsem pa v teh dveh, in še v enem, *Parias*, katerega zgodba se odvija v Indiji, je ljubezen vedno zelo vezana na sovraštvo. Zato posamezniki v trenutku prehajajo od najbolj nore strasti do najmočnejšega sovraštva, eden proti drugemu in nato narobe. Tako je, kot da bi preziranje drugega pri tem drugem sprožilo idolatrijo tistega, ki ga prezira. V mojih romanih junaki zelo hitro prehajajo od oboževanja do destrukcije. Vendar je to svet, ki ga nosim v sebi; zato si izmišljam take junake.

Literatura: Po romanu Strupeni tedni je Roman Polanski posnel tudi film, ki je bil predstavljen na letošnjem berlinskem festivalu. Vam je bil všeč?

Bruckner: Ja, ni tako slab. Ni seveda velik film Romana Polanskega. Dejansko je precej osladen v primerjavi z romanom, ni pa v nasprotju z romanom. Zelo sem bil zadovoljen, da se je Polanski odločil za režijo filma, čeprav bi morda pred desetimi leti naredil bolj nasilen film.

Literatura: V sedanjem svetu sta politika in kultura čedalje bolj povezani, oboje pa se navezuje na javna občila. Kakšno je razmerje sodobnega intelektualca v Franciji do

le-teh?

Bruckner: Položaj intelektualca ali romanopisca moramo danes razumeti predvsem v funkciji javnih občil. Če izida neke knjige ne zabeležijo časopisi ali televizija, je mrtva. V pisateljsko strategijo moramo vključiti tudi zelo posebno razmerje z javnimi občili, ki je ponavadi razmerje privlačnosti in odklanjanja. Potrebujemo javna občila, televizijo, da lahko govorimo o svojih knjigah, hkrati pa tvegamo, da izgubimo svojo dušo, svojo nadarjenost, svojo poštenost. To je zelo težek in nov položaj, ki ga v Franciji pred desetimi, petnajstimi leti še ni bilo.

Literatura: *Glede na minljivost medijskega sporočila je umetniško delo njegovo popolno nasprotje; to naj bi namreč ostalo, vsaj intenca je taka.*

Bruckner: Resnično pa ima umetniško delo – film ali knjiga – prav to potrebo po minljivosti, če hoče imeti občinstvo. To pomeni, da obstaja, če ni člankov ali televizijske oddaje, velika možnost, da bo knjiga obsojena na neuspeh. Prisiljeni smo, da gremo skoz to preizkušnjo; ta vrata moraš odpreti, da potem lahko znova začneš. Televizijske oddaje so zelo pomembne, da zagotovijo uspeh neke knjige. Lahko sicer uspe brez televizije, vendar je dosti težje. Med univerzo, intelektualci in javnimi občili je vzpostavljena zapletena igra okusov, privlačnosti, zapeljevanja in odklanjanja. Nobenih receptov ni, vsak mora sam vedeti, kaj sprejeti in kaj odkloniti.

Literatura: *Po svoje je to protislovno, saj zahteva umetniško delo vsaj določeno mero premisleka, medtem ko medijska govorica producira in operira s klišeji, ki so rezultat pogosto zelo poenostavljene resničnosti.*

Bruckner: Ponavljam, da so mediji koristni le za predstavljanje knjig. Predstaviti jo pač moraš, vendar je težava v tem, da vas javna občila prav tako uporabljajo. Treba je torej najti primerno distanco, da ne izgubiš duše. Če članka ni v časopisih, če ne nastopiš na televiziji, je knjiga mrtva.

Včasih so bila pravila igre drugačna. Ta so se spremenila v dvajsetih letih. Danes pa morate sprejeti pravila igre. In igra zahteva, da mora pisanje iti skoz podobo, avtor mora nastopiti na televiziji in govoriti o svoji knjigi. Knjigo moraš prodajati. Ne gre preprosto za to, da bi pisal in to tudi prodajal. Če tega ne storiš, si obsojen na tišino. Ta prehod je zelo nevaren, vendar nujno potreben.

Ne obstaja en sam medij, ampak tisoč medijev. Ne smete računati na medije, da bi lahko razumeli svet, nanje lahko računate le kot na vir informacij. Javno mnenje ustvarjajo tudi knjige. Treba pa je dodati, da mediji vedno le delno opravijo posel, že zaradi narave svojega dela. Poleg tega morate razlikovati med televizijo in tiskom, ki je mnogo bolj resen.

Literatura: *Kakšno pa je potem razmerje francoskih intelektualcev do družbene resničnosti, predvsem v zadnjem obdobju, ko je prišlo do ključnih dogodkov za razumevanje sedanje in polpretekle resničnosti?*

Bruckner: V zadnjih desetih letih so bili intelektualci bolj v ozadju. V osemdesetih letih je prišlo do tako imenovanega padca ideologij, marksizma in tako naprej... Vsi intelektualci, ki so se angažirali v šestdesetih in sedemdesetih letih, so zagrešili številne

napake. Bodisi da so se angažirali v komunističnih režimih, v nekdanji Jugoslaviji, v nekdanji Sovjetski zvezi, bodisi v levičarskih režimih, na primer na Kitajskem, v Vietnamu, bodisi v nerazvitem svetu. Ti angažmaji so jih vsakič pripeljali do posrednega odobravanja zločinov, diktatur in masovnih pokolov. Temu je sledilo nekakšno tiho obdobje skromnosti in ponižnosti. Intelektualci so se vrnili v resničnost, ne da bi mahali z ideologijami. Navsezadnje so v vseh knjigah, ki so izšle v osemdesetih letih, skušali uničiti ostanke marksizma in levičarskih ideologij. V zadnjih dveh ali treh letih pa opažamo, da se intelektualci znova angažirajo v družbenih zadevah; takrat, ko se jim zdi, da mediji in politiki ne opravijo svojega dela. Do tega je prišlo ob dogajanju v nekdanji Jugoslaviji, ko so bila tako javna občila kot francoski politični svet na začetku večinoma prosrbski oziroma projugoslovanski, čeprav se je pozneje javno mnenje spremenilo. Nekateri od naših intelektualcev so se angažirali, da bi povedali resnico, preprosto resnico dejstev. Mislim, da se intelektualec ne sme angažirati sistematično, izven svojih knjig, ker ne ve ničesar več od državljana ali novinarja, vendar se mora angažirati, ko se mu zdi, da v javnosti niso povedali resnice. Takrat mora biti vest družbe in mora zavzeti točno določen angažma, ki je premišljen in zelo omejen v času. Če je danes izginila kakšna figura, potem je to vsevedni intelektualec, intelektualec, ki se angažira povsod.

Literatura: Angažirati se pomeni kljub vsemu zavzeti neko določeno stališče, biti za ali proti.

Bruckner: Ne, nisi prisiljen zavzeti nekega stališča. Ni se treba angažirati za vsako ceno. Lahko se tudi angažiramo in nadaljujemo s sociološkimi in lingvističnimi raziskavami. Nihče ne sili intelektualca, da se angažira, vendar se nekateri počutijo po svoje prisiljeni, da to storijo, ker imajo občutek, da je nekje praznina.

Literatura: Glede na to, da se ideološki angažma iz šestdesetih let ne more več ponoviti, in se namesto njega pojavlja moralni in subjektivni angažma, je kljub vsemu opravičeno vprašanje: kakšen je v resnici pomen angažmaja v skrajnih razmerah, ki zahtevajo predvsem pragmatične rešitve?

Bruckner: Res je, da je danes angažma omejen, vendar se vedno angažiraš za točno določeno zadevo. Angažma je potreben, ko je neka situacija še posebno škandalозна in ko pri tem nihče ničesar ne ukrene. Na neki način moraš povedati to, kar misliš, izreči svoje ogorčenje, to je vse. Angažma ne gre dlje od tega. V tem primeru je intelektualec nekdo, ki prebuja duha, samo to je njegova naloga, nima pa vnaprej danih rešitev. Preprosto izpove svoje ogorčenje, navsezadnje je to vloga, ki mu ostane, ko so politiki in novinarji brez besed.

Taka naj bi bila vest intelektualca v demokratični družbi, saj je v nadrejenem položaju, ker lahko pride do informacij in je pogosto manj ideološko pogojen kot novinar. Jasno je, da novinarji prenašajo v svojih glavah številne ideologije in vnaprej sprejete ideje. Mislim, da mora biti intelektualec tudi nekdo, ki moti, nekdo, ki postavlja neprijetna vprašanja in razbija moralno udobje družbe.

Literatura: Ali prihaja v Franciji do enakega pojava zapiranja znotraj meja

nacionalne kulture, do katerega prihaja v zadnjem času v novih neodvisnih državah?

Bruckner: Mislim, da v vseh državah, ki so šele postale neodvisne, v baltskih državah, na Madžarskem in v vseh državah, ki so ušle sovjetskemu bloku, obstaja določena faza zapiranja znotraj meja nacionalne identitete, ki se mi zdi povsem normalna, saj so se končno znašli sami in si želijo poudarjati svoje ozemlje, dediščino, nacionalne vrednote. Mislim, da je to le etapa in da se bodo pozneje posamezniki in umetniki odprli svetu. Res pa je, in to ni tako grozno, da prihaja do nekakšnega povečevanja identitete; preprosto zato, ker je ta identiteta še nova in jo morajo znova ustvariti, najti njene korenine, izročilo. Zdi se mi, da to ni nevarno, če obstaja demokratični sistem, ki dovoljuje svoboden pretok idej in misli, in če so meje odprte.

Literatura: Se vam ne zdi, da gre za širši politični, socialni in kulturni pojav?

Bruckner: Ne, mislim, da so v državah dvanajsterice našli primeren trenutek premora med zapiranjem vase in odpiranjem v svet. Nekakšen premor, ki pomeni, da kljub živahni izmenjavi s tujino nacionalne identitete obstajajo.

Mislim, da bo v državah nekdanje komunistične Evrope, če bo mir in če se bodo izboljšale ekonomske razmere, obdobju zapiranja vase sledilo obdobje radovednosti.

Literatura: Kaj pa na kulturnem in umetniškem področju, ali ne bi lahko govorili o določenem tradicionalizmu tudi v estetskem smislu?

Bruckner: Isto je. Gre za obdobje, ki ga morate preživeti, to je malce izumetničena oblika iskanja lastnih korenin, ki pomeni, da poskušajo zasidrati nacionalni spomin v globlje izročilo. Res pa je, da bi, če bi se taka težnja nadaljevala, ponovili iste napake, kot jih je storil komunistični režim; namesto da bi ustvarili resničen socializem, bi ustvarili tradicionalni realizem.

Podobno obdobje ponovnega iskanja nacionalne identitete in s tem iskanja globljih korenin so preživele nerazvite države v času bojov za neodvisnost v šestdesetih letih. Navsezadnje pa vse države nenehno nihajo med odpiranjem navzven in iskanjem močne identitete; identitete, ki se nenehno spreminja pod zunanjimi vplivi. Lahko si želimo le, da bo svoboda izmenjav popolna, da bo vsak imel možnost izbire med narodno dediščino ali pa življenjem v tujini in celo iskal navdih v tujini. Absolutna svoboda je le svoboda ustvarjanja, taka, kakršno si lahko želimo v danih razmerah. Če obstaja resnična politična svoboda, potem sledi tudi ustvarjalna svoboda.

Literatura: Se vam zdi, da lahko postavljamo ustvarjalno in politično svobodo na isto raven?

Bruckner: Pravzaprav ne, saj pogosto nastanejo najboljše knjige ravno v totalitarnih režimih. Vse te pojave moramo relativizirati. Kakorkoli že, vsaka literatura, film ali gledališče, ki jih ustvarjajo po ideoloških merilih, bodisi socialističnih, nacionalsocialističnih ali domoljubnih, je slaba literatura, literatura s tezo, literatura, ki se podreja tujim vrednotam. Dobra literatura postavlja probleme, ne da bi poskušala ugajati enim ali drugim.

Literatura: V zadnjem času smo bili kljub vsemu priče - v Franciji in drugje - določenemu vračanju k tradiciji v literarnem ustvarjanju?

Bruckner: Obstaja določeno nezaupanje do modernizma in ponovno ovrednotenje literarne tradicije. Vendar ne tradicije kot take, temveč kot možnosti, da lahko iz nje nastane nekaj novega, recimo postmodernističnega. Postmodernizem naj bi bila ponovna obnovitev tradicije, vendar brez strogosti nekdanjih avantgard. Tradicije si navsezadnje zaslužijo, da jih znova ovrednotimo in poživimo. Nekdo, ki bi danes bral Rabelaisa, Ronsarda ali celo grške in latinske klasike, da bi ustvaril nekaj novega, jih ne bi več bral z modernističnim pogledom. Modernizem je mrtev, postmodernizem pa je zato precej bolj zapletena zadeva. Ni več obsesivne želje po novih stvareh, prihodnosti in prelomu v primerjavi s tistim, kar se je dogajalo v šestdesetih letih. Tako si lahko tudi razlagamo, zakaj so danes literarna dela mnogo bolj zapletena, čeprav so na videz bolj tradicionalna. Vendar se mi zdi, da so precej bolj berljiva kot v šestdesetih letih.

Literatura: *Kakšne so nove težnje v sodobni francoski prozi?*

Bruckner: Francoska sodobna proza je preživela vsaj petnajst, če ne dvajset let puščave. Ker smo vse do leta 1970 živeli pod diktaturo novega romana in skupine Tel Quel, so se nekateri tega naveličali in se vrnili h klasični fikciji. Žal se je ta vrnitev h klasični fikciji, k romanu devetnajstega stoletja, zgodila brez kakršnegakoli premisleka in distance. Začeli so pisati romane, kakršne so pisali na začetku dvajsetega stoletja, bodisi v tradiciji realističnega romana Balzacovega kova bodisi v naturalistični tradiciji. Iz te produkcije, ki je nastala v letih 1975 in 1980, je navsezadnje izšel sentimentalni roman, ljubezenska zgodba, ki je v prvi vrsti francoska literarna zvrst od *Kneginje Klevske* gospe de La Fayette naprej. Sentimentalni roman se je razširil kot rak v literaturi. Vsi so začeli pripovedovati ljubezenske zgodbe in pisati avtobiografije. Avtobiografija pa je priljubljena zvrst v obdobju individualizma. Žal pa je pomanjkljivost teh knjig – in nekatere so celo zelo dobre –, da vsi verjamejo, kako zelo enkratna je njihova zgodba, in na koncu ugotovijo, da je podobna drugim. Za vse avtobiografije, ki so se pojavile, je značilno, da poudarjajo posebnosti: emancipacija manjšin, žensk, homoseksualnosti. Skratka, vsi so začeli pisati isto knjigo: o svojem otroštvu. Vsak opisuje svoje življenje in verjame, da je imel nenavadno usodo, kar pa ni nujno res. So življenja, ki sploh niso zanimiva, kljub temu pa vsak povečuje svojo drugačnost, svojo ženskost, svoje judovstvo, svoje afriške ali arabsko poreklo, svojo homoseksualnost. Vsak povečuje svoj popek. In velika pomanjkljivost literature v osemdesetih letih je popkovinarstvo, ultra-narcisizem, ultra-popkovinarstvo, osredotočenost na samega sebe itn. Mislim, da komaj zdaj počasi prihajamo iz tega obdobja, ki je zelo sterilno delovalo na francoski roman. Navsezadnje je francoska proza preživela tri zelo slaba desetletja. Najprej je bil novi roman, ki je bil nekakšna diktatura, tako zelo je osiromašil francosko prozo s svojo suhoparnostjo, sterilnostjo in izginotjem zapleta in oseb. Temu pa je sledila vrnitev h klasični prozi, ki se je končala z apoteozo avtobiografije in prav tako ni bila zelo ustvarjalna. Mislim, da se danes rešujemo na najrazličnejše načine, predvsem z avanturističnim romanom oziroma z obnavljanjem žanrov, za katere so mislili, da so izginili.

Literatura: Na kakšen način naj bi obnovili te žanre?

Bruckner: Ni več šole, so le posamezniki. Mislim, da je trenutno najzanimivejša težnja v francoskem romanu ta, ki združuje uživanje v zgodbi in zapletu z željo po eksperimentiranju. Iz novega ali avantgardističnega romana se ohranja občutek za formalno izkušnjo – zanimive so nekatere oblikovne rešitve – iz klasičnega romana pa občutek za zgodbo, ki pritegne bralca. Mislim, da je to edina možnost, da francoska proza oživi. Tako kot tudi v ameriški prozi.

Literatura: Najbrž je taka obširna literarna produkcija otežila vlogo bralca?

Bruckner: Seveda, v Franciji izhaja preveč knjig, ki jih nihče ne bere, vsi pa pišejo. Bralci berejo določene pisatelje, ki počasi zaslovijo. Vsako leto septembra izide približno dvesto osemdeset romanov in od teh jih preživi približno deset, dvestosedemdeset pa jih utone v pozabo. Podobno je kot brodolom Titanica, nič več ne ostane za njimi. Pozabijo jih. Pravila izbire so taka, krivično je, zelo težko za avtorja, vendar ne morete prebrati dvesto osemdesetih knjig v treh mesecih, nihče ne more.

Literatura: Kljub temu novi roman ostaja kot referenca, če drugega ne, v funkciji zanikanja.

Bruckner: Niti ne. Z novim romanom se ukvarjajo le še v Združenih državah, v Franciji pa je resnično preživet pojav. Prava nevarnost je, da bi obnovili avtobiografsko literaturo, ki drobi literaturo na delce, ki so si neskončno podobni.

Literatura: Verjamete, da bi bila kakršnokoli literarno gibanje ali šola še mogoča?

Bruckner: V tem trenutku ne. Obstajajo številne težnje, vendar je prav toliko šol, kolikor je pisateljev. Vsak posameznik je šola, isto se dogaja v Združenih državah in drugje po svetu, ker ni več skupne estetike, ki bi združevala pisce, še manj pa režiserje, slikarje ali glasbenike.

Mislim, da je zamisel o eliti, ki bi bila odločujoča pri oblikovanju okusa dobe, del avantgarde. Te ni več, tako kot ni več političnih ideologij. Morda se bodo nekega dne šole znova pojavile, vendar za zdaj ne vidim ničesar takega, ne v slikarstvu, ne v glasbi, ne v arhitekturi, literaturi ali filozofiji. Gre bolj za konstelacijo kot za šolo.

S Pascalom Brucknerjem se je februarja letos v Parizu pogovarjala Irena Ostrouška

ZADNJA IZMENA

Rachid Boudjedra*Odslovitev*

Celine ni bila človek, ki bi znal poslušati, znala pa je ohraniti svojo prirojeno odkritost in od nje je ni moglo prav nič odvrniti, še najmanj hlinjeno zanimanje za mojo razraščajočo se pripoved, v kateri ni videla nobene nevarnosti, saj sem se ji zdel obenem pomilovanjanja vreden in zoprno glasen. Takole prilepljena na moje ustnice me je hotela ograditi od sveta, me zavesti in pripraviti do jecljanja. Kako naj bi odgovoril na ta vztrajni molk, na pravo ravnodušje, ki jo je samo še bolj zapiralo v njeno samoto in jo ločevalo od moje? Navzven čemerna in do mene popolnoma brezbrizna je v neustavljivem molku v resnici uživala; navzlic tragični negibnosti, ki jo je vsiljevala mojemu pogledu in mojemu, nenadoma izčrpanemu, nenadoma drugačnemu telesu. Premor za oddih se je iztekel in preostali sta mi le dve možnosti: oklepiti se še naprej svoje pripovedi, svojih izmišljotin, ali pa molčati in tako sprožiti prepir, katerega konec mi je bil kot ponavadi popolnoma nejasen. Še vedno se ni zganila. Prav neverjetna negibnost! Lahko sem torej izbral še tretjo možnost: spanec, s katerim bi zamero razorožil. Ko ni bilo več kaj braniti, je njena otrplost nenadoma postala nepotrebna, ravnodušje pa je izgubilo smisel, zato se ni več dobro znašla; najprej me je hotela na lahek način preprostiti, nato pa se je užaljeno vrnila h grozeči, neznosni sovražnosti, iz katere je nisem več mogel zvabiti. Noč se je končala z morastimi sanjami, kjer sem se vneto bojeval z ljudmi iz svojega rodu, ki so me prišli reševati iz krempljev te, po spolu in po materinem jeziku dvakratne tujke, s katero nekaj dni nisem hotel govoriti (z izgovorom, da ne znam več), vse dokler moje roke, ki so mi nadomeščale besede, niso več zmogle s kriljenjem izraziti napadov jeze in vedno večje nemoči, da bi se do kraja uveljavil pred svojo kujavo ljubico.

Spet sem začel govoriti, pa ne zato, da bi z vztrajnim besedičenjem razklenil primež, ki ga je stiskala okoli mojih mišic, ampak da bi iz zgradbe besed načrpal vrtoglavico, s katero sem lahko dosegel stanje polsna; znal sem se namreč tako dolgo

zapletati v najostrejša in najbolj zločesta znamenja, dokler se nisem med njimi zgubil in postal del njih; posiljeno plitko dihanje, občutek omrtvičenosti, zadržano grlo; a kot celota sem se vendar brez odpora prepustil nenavadno gibajočemu se svetu, v katerem je ves čas strašila podoba Devina, mi kradla moje sanje ter moja boleča prebujanja, izrabljajoč trenutke, ko je dvom popoln in ko ni moč dolgo nihati med resnico in lažjo. Vsak dan sem se moral zavrtati v utrujajočo resničnost, v mesto, polno grozečih nevarnosti, kjer modri tramvaji niso več vedeli, kam bi s svojim repom, morda zaradi nenavadnega lesketa morja, ki dvakrat v enem dnevu, ob sončnem vzhodu in zahodu, pogoltne obrežje. Je vedela, da je pripoved izmišljena? Z nekakšnim šestim čutom je zaznala moje nagnjenje k mitomaniji in tudi to, da življenje v Si Zubirjevi hiši v resnici ni bilo tako groteskno, kot sem ji ga skušal naslikati. Bi bilo treba mar na glas naznaniti, da je svetohlinstvo gladovalcev le plod moje bogate domišljije? Tako daleč si ni upala, saj je vedela za požrtije in za gromozanske lonce hrane, vedela je tudi za izbruhe želodčnih epidemij med tem posvečenim časom v letu; kljub užitkom brez konca in kljub obleganju bordelov so se malomeščani imeli za prave mučenike, razkazovali so svoje grozljive podočnjake in namigovali na hude telesne muke, ki so jih morali prestajati zaradi svoje skrajne vzdržnosti. A moj brat Zahir je te spoštovane mestne trgovce znal presenetiti in jim nastaviti zasedo na robu zaprtih uličic v Kasbi, kjer je bilo največ javnih hiš, posebej rad pa je oprezal okoli hiše, ki jo je vodila neka Francozinja; vrhunci naslade pri njenih dekletih so sloveli po vsej deželi; to je bil tudi edini kraj, kjer so se vlačuge pustile poljubljati na usta, in cena je bila temu primerno zelo visoka. Odjemalci te hiše so bili predvsem odličniki, ki so sem najraje prihajali preživljat dolge in vroče noči ramadana, Zahir pa jim je vse pokvaril, kajti ko se je enkrat napil, je razkrinkane in jecljajoče veletrgovce začel obkladati s strupenimi žaljivkami; spustil se je celo v izsiljevanje in v zameno za njegov molk so mu trgovci ves večer plačevali vse, kar je hotel popiti.

Ma je torej oče odslovil. Dolgotrajno in sovražno blodenje iz sobe v sobo. Neznosna preobrazba. Morda je sanjala o sikajočem letu metuljev in o predirno ostrem svetlikanju v temi. Razdor z očetom je bil dokončen: domov sploh ni več prihajal. Popoln preobrat. Nerazumljivo novo stanje. Kri je divje utripala v konicah njenih prstov. Ovulacija je iz meseca v mesec žalostno plahnela, kot tisti kristalni mehurčki na papirnatih lokvanjih, ki smo jih prinašali s proslav v francoskih šolah. Si Zubir pa si je že iskal drugo ženo! Udušen odjek vrtoglavega kopnenja. Vse te noči, ki jih je treba prebroditi, samotnost! Tete so mojo mater skrivaj skrbno nadzirale; in med vsakdanjimi obiski svojih mož so vzdihovale od ugodja, se premetavale v posteljah, da bi si le lahko čim jasneje predstavljala njihove neskončne užitke. Krave! Videl sem, kako si je Ma grizla ustnice in poskušala miriti svoje telo. Molčala je. V temi sem se pretvarjal, da spim. Potem ko jo je oče zapustil, mi je pripadlo njegovo

mesto v ogromni spalnici. Star sem bil deset let in sem razumel marsikaj.

(Nemir. Želvi iztrebki. Poletne noči.)

Samota – hujša od porogljivega sočutja žensk, ki v ogledalu mukoma poskušajo zagledati svoje spolovilo in se prepričati, da ni na njem ostala niti najmanjša nepotrebna dlaka več – je Ma prignala na dvorišče ob uri, ko je vonj jasmina najbolj omamno vsiljiv. Ženske se pretvarjajo, da so prišle izmenjat opravljive govorce, v resnici pa jih je sem zvabila večerna sapa, kajti v zadušljivem zraku se jih bolj in bolj loteva strah. Neodločne samice tekmujejo v iznajdljivosti, da bi jim le uspelo obdržati svoje može, katerim v znak spoštovanja še vedno poljubljajo roke. Postelje pri njih so trde kakor kamen od vseh čarovnih amuletov, ki so jih skrile vanje. Prazni upi... Ma se trudi zbuditi čim manj pozornosti, globoko v sebi pa bi najraje storila kaj nezaslišano sramotnega: se slekla in si umila oprsje z ledeno vodo iz vodnjaka. Kamnit obod... Želve dremljejo okoli posušenega bananovca. Bogoskrunstvo bi bilo za Ma preveč in navsezadnje se ne zgane z mesta. Svete želve zapirajo dostop k vodnjaku. In moja mati si jih ne bi drznila zmotiti.

Včasih je bila Ma vsega tako močno naveličana, da nas je povsem zanemarila in se ni več brigala za naše male drame. Prezgodnja menopavza. Vsak dan je izgubila nekaj več svoje miline, čvrstosti. Le redko je šla iz hiše, na obisk k prijateljicam ali pa, na koncu svoje mesečne čišče, v parno kopel. Vsakič je mati morala za dovoljenje prositi pri očetu, ki z njimi ni bil ravno radodaren. To Si Zubirjevo vmešavanje v njeno zasebno življenje je Ma hudo poniževalo; patriarhova zmaga je bila tako popolna.

(Zahirjev dnevnik, najden v predalu po njegovi smrti)

"Ko bruham, vedno ponovno doživim isti gnilobni občutek, ki me je preplavil, ko sem prvič videl žensko kri; tekla je po materinem stegnu. Mislil sem, da bom umrl. Nerad bruham, a če samo pomislim na kri, se mi želodec dvigne vse do grla. Niti najmanj se ne pretvarjam, zares mi je slabo. Ma je sedela na stolu in kri je tekla vzdolž njenega levega stegna, na tleh je kmalu nastala ozka luža. Bilo je poleti in močno je pripekalo. Nihče ni odprl ust; za trenutek sem mislil, da bo mati umrla, a je prav na hitro vstala in kriče zapustila prostor. Heimatlos je kakor jaz: ne mara ženske krvi in zato se ljubiva. V bistvu ni slabost tisto, kar me sili k bruhanju, ampak nerazumevanje; kadar mi kaj ni jasno, bruham. Preblisk spomina: razkrije se mi še starejši vir moje slabosti, občutenje oranžnorumene barve. Osem let. Odkritje s črnkasto krvjo prepojenih krp za kuhinjskimi vrati. Ostuden vonj. Na vsaki krpi zdrizasto tkivo. Sonce je na ogabni zvitek metalo slepečo svetlobo. Ena od tet me je zasačila in me oklofutala, a nisem se več mogel odtrgati z mesta, saj so se moje misli

zataknila pod krvave krpe. Tistega dne sem dojel, da je to ženska kri. Prvič sem bruhal. Kot otrok sem sanjal o plavajočih kosih umazanije, obkroženih z roji muh in ženske krvi željnih žuželk. Sanjal sem tudi, da so vse ženske pomrle, da so izginile in kot edino sled za sabo zapustile le ta smrad. Od tega srečanja z žensko intimnostjo naprej sem imel ženske za posebna bitja, za prenašalke nevarnega zla, ki izza kuhinjskih vrat privablja ščurke; a vendar so me kdaj pa kdaj lepljivi in smrdljivi potočki, ki so se vili izmed stegen naših sestričen, neustavljivo privlačili; včasih so nam pustile seči prav do svojih vdolbin, ki so si jih navadno brile na terasah, v vročih urah opoldanskih siest. A njih oblika me je spravljala v blaznost in rajši sem se umaknil ter iz daljave opazoval mehko nerazločnega mednožja..."

♦♦♦♦

Saida mi je močno zamerila.

Vem.

V otroštvu sem kot policaj čuječe pazil, da ni okoli njih vohljal kak moški.

Intimni vonj družinske časti.

Ob polnem zaupanju plemena

Sem se zabaval v vlogi jetniškega čuvaja.

Bil sem poglavar karavan-seraja,

Oholosti pijan evnuh na vratih kričavega harema,

Paznik svoje matere, ki sem jo varoval prešustva in starih čarovnic, tatic dojenčkov, za drag denar prodanih ženskam brez otrok, in še na preži za na orgije pripravljenimi vdovami.

(Tu pa tam so me obšli trenutki nežnosti, ki bi jih morale slutiti. Kaj zato! Hotele so se že rešiti našega varuštva in varuštva vseh svojih stricev, oditi kamorkoli že, četudi h kakemu bedaku, ki je pri štiridesetih močil posteljo in bil še kar priklenjen na gospodovalno mater, ki ga je razvajala s turškimi slaščicami. Saida nas je sovražila; a navajenost je v njej kmalu ugasila vsak upor; in s svojim glasnim odklanjanjem vsakršnega bojevanja je v resnici le odvrčala pozornost: že zdavnaj je zabredla v bedo. Vsak dan je menjala rjuhe na zakonski postelji; koliko otrok, ki so za las ušli blaznosti, je spravila na svet? Svojega razgaljenega oprsja ne bi več mogla razkazovati za okni, ki gledajo na skriti frizerski salon, kjer so Zahirjevi prijatelji med dvema pipama poskušali spet najti stik z realnostjo. /A zakaj bi govoril o Zahirju? Kaj ni že mrtev?/ Skratka, dolgo življenje alžirske žene. Čast, kadila, obrezovanja, zaloge zdroba, posušenih paradižnikov in prekajenega mesa, večerne molitve, neskončno postenje, žrtvovanja jagenj... Tudi ona je že imela svoj jantarjev rožni venec – tast ji ga je prinesel iz Meke, kamor bo šel kmalu že sedmič romat – ki ga je, namesto da bi ga tako kot stare pobožnjakarice potrpežljivo nizala, mečkala med prsti. Še vedno je lahko v svojem trebuhu tkala spermo blazneža; porod se je vsakih devet mesecev odvijal v vzdušju semanjega dne: sredi vsesplošnega vpitja je Saida moledovala vse svetnike, naj jo čimprej odrešijo vseh muk. Še sreča, da je oster in zadušljivo težak vonj kadila

okrog nje ni motil; črnke so z ušesa parajočim kričanjem nenavadnih zvokov naznanjale prihod nove pošasti.)

Noči s takimi mislimi so bile brez spanja; gomazeča zmešnjava, ki me je le napol omamila; od bdenja sem bil ves vročičen; kot v agoniji.

Cigareta za cigareto.

Mesto je zeleno kot velik neznosno brenčoč čmrlj.

Ušesa parajo tudi od močne mesečine ponorele kobilice.

Položiti spanec prek tvoje kože

In ga voditi vse-pov-prek,

Tja do barakarskega prebujenja.

Moja norost vzklije na robu nočne posode škratno-živo-rdeče-v-oči-bijoče-barve. Je bila to nočna posoda, ki sem jo enkrat bežno videl v materini spalnici? Je bila to Zubidina posoda? (Lenuhinji se ni dalo iz sobe in je poskusila, tako kot moški, opraviti v umivalnik, pa ji je spodletelo, in to prednost mi je močno zamerila.) Ali pa je to bila samo mačkina posoda, ki se je valjala po vrtu sredi podivjanega plevela? Ni prav, da me hočeš odpeljati v bolnico.

Zlomljene pipe; cigaret nimam več.

Zakrit trikotnik spolovila.

Ko sem se spet zaril vate, si na pomoč klicala goljufivo pohoto trgovca s krti.

Tvoja šminka se je razlila čez polovico plošče, ki sem jo skušal položiti na gramofon, izposojen pri eni tvojih prijateljic.

Kje sem srečal to mlado Evropejko?

Nisem imel pojma.

V najini podstrešni sobi sem ji kot kavni mlinček pripovedoval svoje življenje (v bistvu se je dolgočasila).

Moje drobovje se lepi na steno

slabo obrisane zadnjice (da ji ne bi napravil otroka, sem krenil kar po zadnji poti).

Silna potreba razkriti ti povratnost nekega, pravzaprav monotonega gibanja in te tako, brez prestanka, držati v šahu celo noč. Nisem smel goljufati: ker si se name kujala, sem moral vlti vate strup iz stekleničke norosti, kakršne prodajajo na javnih trgih beduinskih vasi blizu Ain-Beide in blizu Sedrate.

Tako sem tebi, Evropejki s kaj vem katerega planeta, podtaknil zate v vsem čezmeren svet.

Mesto bo spet vzniknilo.

Zaslepile te bodo podolžne proge,

Ki na mesecu odpirajo ognjeniška žrela

In tvoja usta bodo polna sončnih kolobarjev.

Razpiham svoje žilavo veselje, ugaslo

ob šklepetu zob tramvaja, s katerim se je mlekar pripeljal do vrat najine podstrešne sobe, kamor bi te zaprl in ti pripovedoval, kako so zapirali moje sestre.

Jasmina (tik pred velikim presenečenjem, na dan odhoda v svojo novo ječo pod roko nekega agronomskega-inžinjerja-paznika, mi je zašila smešne hlače).

Tetoviran kašelj

pristaniškega delavca, ki se odpravlja vpraševat po poslu in s kifom zapolnjuje razpokline, vstale naravnost iz praznine nekih sanj, braz vsakršne eksplozije.

Ozeblina (ženske-krokarji s konstantinskih pokopališč se spreminjajo v bele galebe in kuhajo zdrobovo kašo v malomeščanskih hišah ter pri povzpeticnikih Tehnične družbe).

Zasmehovanje.

- Cigaretto?

- Zaspi.

- Nisem zaspana...

Jutri ti bom pripovedoval, znova na robu polsna; lagala boš, seveda, da hočeš zelen-trikotnik-spolovilo spremeniti v izvir brezbrzičnosti.

Enačb pa nisem maral, kajti prastar urok moje golšave-matere- sestre-ljubice (kakšno zvezo ima to s tabo?) mi je še vedno diamantno nerešljiva dilema, rezilo raskavih goltancev.

Nora so ta vlažna moda, sredi mesta, hladnega

Kot mrtvaška večerja,

Prebodena s prekrasnimi taroki

Črnca, h kateremu sva z materjo, brez očetove vednosti, hodila po nasvet in ki je padel v trans, ko si je glavo ovil v pisano ovratno ruto; po poklicu je bil smetar in je govoril iz trebuha, med opoldanskimi siestami pa je ženske lajšal za njihov denar z obljubljanjem povratka izgubljenega moža, Kaj si počela?

Želja po spancu; rekla si (a storila nisi ničesar), v črni noči, sredi katere je izstopala le rdeča svetloba okrog žareče konice tvoje cigarete, si skušala razplesti niti te mračne zgodbe, ki si jo dobila v dediščino, ko si me spoznala, in zdaj vse bolj razločno vidiš njeno težo in njeno neresničnost.

Zvezde (le malo jih je še ostalo na nebu, kajti zora se bo kmalu dotaknila tvojega francoskega ramena) so se zdele bolj žareče.

Vsaj poskusiti moram želve rešiti njihove počasne hoje in prepoditi vse kačje pastirje s krili, preluknjanimi od moljev iz najine bedne garderobe. Morda bi nekaj besed zadostovalo, da bi se znebil tega prisilnega jopiča.

Kdo je, navsezadnje, sploh prismojen?

Tedaj sem te zapustil in šel,

s telefonskim žetonom v roki,

čakat v vrste pred vrati smrdjivih bordelov (soba je bila gola; na razbeljeni peči se je grela voda za umivanje klientov in ogrevanje ledeno mrzle sobe; na stenah fotografije golih žensk, izrezane iz pornografskih revij. Umivalnik. Postelja. Stol, na katerega se je, ker ni bilo obealnika, odlagalo obleko. Kljub ostremu mrazu je znoj v potokih lil z mene. Povprek čez posteljo je bila razgrnjena umazana brisača. Ne smem gledati bideja! a to je bil edini bleščoč predmet v sobi: dobro vzdrževano delovno orodje, ki me je, tako kot giljotina, neustavljivo privlačilo. Vlačuga ga je zajahala, in ko se je umivala, sem razločno zaznal pljuskanje vode med dlanjo in spolovilom. Potem se je zleknila na posteljo, z ritjo točno na raztegnjeni brisači, dvignila je noge in nenadoma, brez vsakega prehoda, se je prikazalo ogromno spolovilo, stisnjeno med ohlapnim in skoraj prosojnim mesom, prepredeno z dlakami in gubami. Izvlekla je uvelo dojko. Še vedno sem se slačil... s pogledom uprtim med nogi, ki ju je deklina vztrajno molela v zrak; na vrhu stegen sta se v bližini organa dva madeža črnega mesa ostro bila z belino zamaščenih nog. Do ničesar več mi ni bilo, minilo me je; pa še vezalka na čevlju, ki je nisem in nisem mogel odvezati! zaman sem se trudil; nohti so me že boleli; debeluhinja me je čez svoje, še vedno v zrak moleče noge, nestrpnop opazovala; nisem se ji upal reči, naj jih vendar že spusti, še manj pa, da se mi od tega položaja vrtili v glavi; bal sem se, da bi jo užalil. Nikakor nisem mogel sezuti

levega čevlja; sramoval sem se svoje golote in znoja, ki je lil z mene. Deklina je že kar odkrito godrnjala in klienti pred vrati so postajali nestrpni. "Sranje, ljubček dragi," je rekla, "sranje!" Prišla mi je pomagat, se spravila iskat škarje in z opletajočo dojko brskala po predalih; izkoristil sem priložnost, se hitro oblekel, se opravičil, plačal in šel. Ničesar ni razumela!)

V tvojih žgočih dlaneh

je bila sila, ki bi podirala zidove.

Kaj naj storim?

Da bi se izognil incestu, sem se izkrohotal v gostobesednost jutranjih evfemizmov, ki bi lahko bili nesmiselna molitev, tako kot se ljudje pretvarjajo, kako jih trese mraz, samo da bi prikrili svojo bolečino. Kmalu, takoj ko se zdani, me boš pospremila v bolnico. Koliko nas je bilo? Nepregledno pleme, ki se je zdaj že razkropilo in ki ga ni mogoče znova zbrati skupaj. Zahir je mrtev že celo večnost. Jasmina se še kar muči v neki drugi bolnici. Velika hiša je še vedno Si Zubirjeva in prav gotovo se je tja zatekel kakšen stric, ki mu je uspelo preživeti vojno.

V bistvu se me bojiš; tudi če priznaš, to problema ne bo razrešilo, niti omililo tvojega nezaupanja do mene. Hočeš me samo zapreti v to bajeslovno, popolnoma izmišljeno bolezen in se me tako rešiti z mojo nesramnostjo vred. Skrila si vse britvice in edini kuhinjski nož, najlonk ne nosiš več, a prav ob pogledu na tvoje gole noge sem prvič pomislil, da bi se zadavil. (K čemu si me v resnici skušala pripraviti?) Kako je smešna vsa ta tvoja igra, ki naj bi me potisnila v samomor!

- Obsedenost z incestom torej?

- Tudi to ne! To ni bila res prava fiksna ideja, a moja glava se je bolj in bolj manjšala, dokler se ni spremenila v trdovratno in neprijetno svetlečo točko.

Kalna voda (iz strahu, da ne bi vsega ugasil, se nisem več upal umivati). Huda bolečina, ki lije iz smrdljivega izvira. Slonji rilec, na daleč sem se ogibal parkov in živalskih vrtov, da le ne bi naletel na kako slabo obrito opico (bilo se je torej težko izogniti analogijam in potemtakem tudi nesporazumom!). Najinega dialoga nima smisla nadaljevati, saj boš trdila, da se med temi zoprnimi prividi le sam zase pritožujem nad vedno krajšim ostankom češke odeje, ki bo zdaj zdaj razpadla; neprestano naju zebe v stopala. Ne preneseš pogleda na ta odsekana stopala; konec koncev je v sobi ledeno mrz: desno okensko steklo je razbito, in da bi ga zamašila, si čezenj s selotejpmom prilepila kos kartona; zaradi vlage selotejpm slabo drži; še vedno čakaš na poletje in se nočeš sprijazniti z ostrino alžirskih zim. Še ena fiksna ideja! V jezik me grabijo krči od tega vztrajnega kričanja, s katerim ti skušam opisati smešne pripetljaje v življenju na koranske zapovedi priklenjene meščanske družine iz nekega spodletelega otroštva; vstajali smo ob štirih zjutraj ter nato v tesnem domovanju malaričnega učitelja dremali in urinirali kar po rogoznicah, ki so nas žulile v stegna, da nam le ne bi bilo treba prositi za negotovo dovoljenje; zleknili smo se lahko samo še na modra krila mrtvega ptiča, o katerem je govorila legenda; tako smo klepetali, dokler nam rdečica na obzoru ni naznanila bližnje odrešitve. S stalnim ponavljanjem te zadržujem, da mi ne moreš uiti in se oprijeti ohlapne stene spanca, v katerega bi te lahko zazibala vprašanja in neumnosti, zakrita v mojem od neprespanosti meketajočem glasu (spet cigarete...).

Nekoč sem ti pokazal Jasminine fotografije; na tleh poleg postelje si prekrizala noge in jih ure in ure gledala. Očarljiva, tale sestrica! Odpeljala se je v hupajočem in s trakovi okrašenem avtu; po vsem mestu se je govorilo o tem. Kakšna bedarija so te malomeščanske poroke; avtomobilske troblje so naznanjale krvavo razdevičenje! V kavarnah so ljudje vstajali od miz, da bi bolje videli spreved na poti proti čisto pravi noči, polni joka in krvi moje male sestrice. Vendar bi v otroški zaslepljenosti zanj prav rad zahteval poostregega nadzora: Jasmina je bila prava lepotica in bal sem se za čast plemena. ("Kakšne čudovite oči!" si vzkljnila.) A ni nas nadomestil njen mož, temveč njena tašča; kot nadzornica v umobolnici je pri Jasmini takoj opazila nagnjenje k čarovništvu in k pretvarjanju, začela z njo ravnati kot z bolnico in se ji sploh ni več približala drugače kot v beli halji in s čepico bolniške sestre na glavi.

- In kaj je na to rekel mož?

- O tem pravzaprav nisem nič vedel; vendar sem sumil, da je bil z materjo na skrivaj dogovorjen, saj mu je razdevičenje moje sestre povzročalo precej problemov in v dveh mesecih neuspešnih poskusov mu je mati stala ob strani, mu svetovala in ga pred vsemi ščitila. Družinski prijatelji so bili do kraja pobiti; sovražniki so šušljali o impotentnosti; Ma je sumila, da je posredi kak urok, in je šla za nasvet vprašat več kot ducat epileptičark; zaman. Tašči sta skupaj sklenili tolči vodo v posodi, na katero sta zapisali suro iz Korana, toda za to bi bilo treba počakati jasno nebo s polno luno, in ker slabega vremena ni hotelo biti konec, sta ta recept zamenjali z drugim: mladoporočenec je moral urinirati na v ognju razbeljeno sabljo nekega svetnika. Po treh mesecih se je zgodil čudež; ob izobešeni srajci, prepojeni s človeško krvjo, smo še enkrat praznovali svatbo. Jasmina je vse bolj bledela. Pogreti ostanek kave. Prekleta odeja! Ledeno mrzla stopala. Začela je hujšati: noči, polne težkih sanj. Bilo jo je strah: tašča Lela Aiša jo je uročila v blaznost; zaprli so jo v eno od poslopij umobolnice, v katerem je gospodovala njena tašča. Pisala mi je:

"Vodnjak krvi; z ognjeno barvo ovenčan sršen; blodim v prostoru neslutnih ekstaz. Ko so me posilili na stolu za elektrošok, me je bes minil. Kepe zlata. Čez stegna položen pekel. Namesto da bi umrla od sramu, sem se prepustila spancu sredi ohlapnega svežnja mehkega mesa odvratnega trebušastega bolničarja, doma iz Tunisa, ki je znal čudovito igrati lutnjo. Na skrivaj sva se zopet srečala. Nekega večera. Dve nedotaknjeni dojki, ki ju je neizmerno rad mečkal, potem noči neznosnega kesanja. Kaj naj bi storila, Rachid? Zaljubila sem se, na vse strani oprezala za svojim bolničarjem in že samo ob zvoku njegovih korakov medlela od ljubezni."

Sestrina preobrazba. Tega kar nisem mogel verjeti, saj je bila vedno močno sramežljiva. Lepega dne je zapustila bolnico in se vrnila v našo hišo, ker njen mož nore čaravnice ni maral več. Ko je okrevala, je postala zelo občutljiva, a pozabila je imena vseh glasbil. Zgodba o bolničarju je bila čista izmišljotina.

- Je imela še druge izmišljene ljubimce?

- Ne. Spet je zbolela in zamenjala družbo. (Milijoni vlačug silijo v moj trebuh. Bojim se. Morala bi znova natočiti morja v svoje spolovilo, samo da bi lahko spet

pljuskalo.) Ko je ponovno ozdravela, se je dokončno vrnila k nam, kjer je umrla od šivanja (ki ga je sovražila) in od črevesne mrzlice. Imela je samo enaindvajset let.

Prevedla in spremno opombo napisala Suzana Koncut

Rachid Boudjedra se je rodil leta 1941 v Alžiru; do leta 1972 je bil profesor filozofije, nato pa se je posvetil izključno književnosti in filmu. Kot pisatelj je zbudil pozornost s svojim prvim v Franciji izdanim romanom *Odslovitev*, iz katerega so vzeti pričujoči odlomki. Roman je v domovini zbudil pravi škandal, saj odkrito razkrinkava nazadnjaštvo tradicionalne alžirske družbe, svetohlinstvo, predvsem pa absurdnost anahronistične spolne morale, povezane s političnim zatiranjem. Osrednji motiv je namreč patriarhova odslovitev žene, pripovedovalčeve matere, ki preneseno slika odnos med avtokratsko oblastjo in domovino kot kulturno in emocionalno entiteto; očetova ponovna poroka pa hkrati pomeni družbeno marginalizacijo sinov, ki jim v njihovi nemoči preostane le besedni obračun - vrsta kaotičnih prizorov iz otroštva, ki jih pripovedovalec slika svoji ljubici (Celine); ta ga skuša potegniti iz norosti (besedne in resnične) ter ga vključiti v svoj "civilizirani" svet. Tako kot v številnih kasnejših romanih niha torej pripovedovalec med lucidnostjo in norostjo in to omogoča številne nenavadne digresije. Poleg družbenih struktur Boudjedra namreč zavrača tudi linearno strukturo pripovedi in gradi samosvojo pisavo, prepleteno z obsesijami in strahovi, z drobci arabskih mitov in legend. Boudjedra je najprej pisal v francoščini, od leta 1982 naprej pa svoja dela piše v arabščini in jih nato, sam ali pa s svojim stalnim prevajalcem, prevaja v francoščino. *Odslovitvi* so sledili še tile romani: *Sončarica* (1972), *Palestinski dnevnik* (1974), *Idealna topografija za pripravljene napad* (1975), *Trnoglavni polž* (1977), *Tisoč in eno leto nostalgije* (1979), *Zmagovalec* (1981), *Uničenje* (1982), *Presaditev* (1984), *Pokora* (1985), *Deževje* (1986), *Osvojitev Gibraltarja* (1987), *Nered svari* (1991), v katerih pogosto evocira različne literarne obrazce in pisave (na primer magični realizem, "reistična" varianta novega romana). Poleg dveh pesniških zbirk je napisal tudi kakih deset filmskih scenarijev, med njimi scenarij za film Mohameda Lakhdarja-Hamina *Kronika žareče vročih let*, ki je leta 1975 dobil zlato palmo na festivalu v Cannesu, in za film *Ali v čudežni deželi*, ki je pobral prvi nagradi na festivalih v Kartagini (1980) in v Moskvi (1981).

BLITZKRIEG

Josip Osti

Nekrolog knjigi v BiH

Zadnja leta je bila založniška dejavnost v Bosni in Hercegovini, tako kot drugje v bivši Jugoslaviji, iz dneva v dan v vse težjem položaju. Vse slabše politične in ekonomske razmere so vplivale tudi na proizvodnjo in prodajo knjige. Neustavljiva, geometrično naraščajoča inflacija, vse manjše vlaganje v kulturo, pomanjkanje lastnega kapitala v založniških hišah, vse težji nakup papirja in drugega repromateriala, potrebnega za tisk, vse večja surovost in razcepljenost tržišča in vse nižji standard ter manjša kupna moč individualnih kupcev in knjižnic, vse to je kopicilo nerešljive težave. Potem jih je vojna še povečala, tako da je založništvo v Bosni in Hercegovini, ki je lani postala mednarodno priznana država, obenem pa žrtev najstrašnejšega uničevanja, ne samo zamrlo, ampak tudi umrlo. Zato je vsak poskus njegove predstavitve hkrati tudi njegov nekrolog.

Ne da bi omenjali založništvo, lahko o knjižni produkciji določenega okolja govorimo, le če to založništvo, ki osmišlja pisateljevo in prevajalčevo delo in vanj omogoča vpogled, ni uničeno.

Občutno zmanjšana produkcija zadnjih let je dokazovala, da bi v Bosni in Hercegovini številne založnike, predvsem manjše in izven republiškega središča, tudi če ne bi bilo vojne, kmalu doletel stečaj. Vsem težavam se je do začetka vojne upirala samo sarajevska Svjetlost, ki je bila po številu in kakovosti izdaj tudi sicer med največjimi založniki bivše Jugoslavije.

Že leta 1991 je prenehala delovati Prva književna komuna iz Mostarja, ki je bila ob nekaterih občasnih izdajah Podružnice književnikov edini založnik v Hercegovini. Dvajsetletnico obstoja je na začetku leta 1992 označila in sklenila z razstavo izdanih knjig. Med zadnjimi objavljenimi knjigami je bil tudi moj prevod pesniške zbirke Iva Svetine *Bulbul*.

Zaradi finančnih težav je Univerzal iz Tuzle vse večji del svojega skromnega založniškega načrta prenašal iz leta v leto. Tako so celotni program za leto 1991 prenesli v naslednje leto in ga zato seveda niso realizirali. Usodo nenatisnjenih knjig tega založnika deli tudi moj prevod romana za otroke Vitomila Zupana *Potovanja v*

tisočera mesta.

Novemu tuzlanskemu založniku Grafičar, ki je leta 1991, v svoji prvi in edini založniški sezoni, med nekaterimi zelo zanimivimi knjigami objavil tudi moj prevod romana Berte Bojetu *Filio ni doma*, lani prav tako ni uspelo realizirati svojega precej ambicioznega programa. Predvidena je bila tudi objava mojega antologijskega izbora in prevoda sodobne slovenske proze z naslovom *More bez obala*, v katerega sem uvrstil dvajset avtorjev, od Jukića in Jančarja do Lele B. Njatin in Blatnika. Pred nekaj meseci se mi je po telefonu iz Nürnberga oglasil nesojeni urednik te knjige, mladi pesnik Dragoslav Dedović, ki tam v nekem hotelu pomiva posodo.

Banjaluški *Novi glas*, ustanovljen po ukinitvi *Glasa*, znanega predvsem po odličnih izdajah prevodne književnosti (urejal jih je pesnik in prevajalec Kolja Mićević, ki je izdal tudi moja prevoda Šalamuna in Kosovela), je šel na začetku leta 1992 v stečaj – še preden je bil objavljen moj že sprejeti prevod pesniške zbirke za otroke Nika Grafenauerja *Skrivnosti*. Ob mojem obisku v Sarajevu na začetku leta 1992, v času, ko so Srbi v mestu postavili prve barikade, se mi je po telefonu oglasil prozaist Irfan Horozović, urednik pri *Novem glasu* – šele pred kratkim se mu je uspelo prebiti iz Banja Luke – in mi povedal, da so šli v stečaj. Prisiljeni so bili podreti že postavljeni stavek izbranih pesmi enega najpomembnejših povojnih pesnikov BiH Veselka Koromana. S tem je bil ukinjen še en bosensko-hercegovski založnik. To, da v Banja Luki, tedaj že predvideni za glavno mesto večvariantne Republike srbske, niso objavili pesniške zbirke pesnika, ki je po nacionalnosti Hrvat, je že napovedovalo vse večje nacionalne delitve, ki so se celo prej kot v politiki začele v literaturi in bodo v le-tej tudi najbolj pogubne.

Podobno se je dogajalo tudi z manjšimi založniki iz Sarajeva. Sarajevskemu Zadrugarju, ki je, zahvaljujoč navdušenju urednika Željka Gakovića, v okviru skromnih možnosti poskušal afirmirati manj znano literarno zapuščino, obnoviti prve izdaje nekaterih že afirmiranih avtorjev in podpirati predvsem mlajše pesnike, knjig, predvidenih za objavo konec leta 1991, ni uspelo objaviti niti na začetku leta 1992. Pri tem ga je, tako kot tudi druge založnike, prehitela vojna. Po mojem prevodu knjige izbranih pesmi Toneta Kuntnerja *Moja hiša* bi moral leta 1991 objaviti prav tako moj prevod pesmi Esada Babačića *Malemu boksarju*, leta 1992 pa pesmi Milana Dekleve *Odjedanje božjega*.

Oslobodenje je bilo na začetku leta 1992 sozaložnik postumno objavljenih del potopisca in slikarja Zuke Džumhurja. To je bila tudi zadnja pomembnejša knjiga tega založnika, ki je moral skrčiti svoje projekte in celo ukiniti že afirmirano zbirko *Sinteza*, v kateri naj bi izšla tudi moja nova knjiga esejev in literarnokritičnih tekstov *Tragom Arijadnine niti*, ki se v precejšnji meri ukvarja s slovensko književnostjo.

Združenje književnikov BiH lani v okviru svoje založniške dejavnosti mednarodne književne manifestacije Sarajevski dnevi poezije po desetih letih obstoja ni objavilo nobene nove knjige. To ne čudi, saj teh pesniških srečanj, ob Struških večerih poezije največjih v bivši Jugoslaviji, leta 1992 prvič po tridesetih letih obstoja niso priredili.

Sredi maja smo na mojo pobudo priredili večer Sarajevskih dni poezije v Društvu slovenskih pisateljev v Ljubljani. Na tem večeru, na katerem je sodelovalo več kot dvajset slovenskih pesnikov, smo predstavili tudi izbor sodobnega bosensko-hercegovaškega pesništva.

Veselin Masleša, ob Svetlosti največja založba v BiH, v kateri sem kot urednik v sedemdesetih letih delal več kot desetletje, zaradi notranjih in zunanjih težav ni mogel vzdržati do tedaj blagodejne konkurenčne bitke. Zaostajal je za Svetlostjo, ožil založniški program in vse več načrtovanih izdaj prenašal v naslednje leto. Precejšen del produkcije iz leta 1991 se je s to letnico pojavil šele na začetku leta 1992. Imel sem srečo, da je bila med zadnjimi objavljenimi knjigami tudi moja zbirka novih pesmi *Plamen, žar, pepeo*. Pri Svetlosti je na enak način tik pred okupacijo Sarajeva izšla moja knjiga pogovorov s pesnikom Izetom Sarajličem.

V predvojnem letu je bil najboljšejni in najpomembnejši založniški projekt Veselina Masleše natis zbirke Književnost za otroke v BiH v petindvajsetih knjigah. Literatura za otroke, ki so ji kakovost dvigovali tako Čopić, Bulajić in Hromadžić kot tudi številni mlajši avtorji, si je namreč tako predstavitev že dolgo zaslužila. S tem je ta dolgoletni založnik znane zbirke Lastavica kronal svoje poskuse, da bi literaturi za otroke pridobil položaj, sorazmeren njeni pravi vrednosti.

Med knjigami Veselina Masleše iz leta 1991, ki so jih pravočasno javno predstavili in o katerih je kritiki uspelo vsaj delno izreči sodbo, izstopa svojevrsten esejistični triler Josipa Lešića *U traganju za nestalim pjesnikom*. V knjigi govori o pesniku, prozaistu in slikarju Josipu Sibetu Miličiću. V njej poskuša Lešić, sicer predavatelj gledališke umetnosti in avtor zanimive in ekranizirane romanizirane biografije mostarskega pesnika Alekse Šantića, razrešiti uganko pesnikovega skrivnostnega izginotja. Skrivnost ostane nerazjasnjena, toda kot pravi sam avtor v post scriptumu: "Sicer pa, na koncu tega vznemirljivega iskanja izginulega pesnika – najpomembnejše je bilo odkrivanje njegove 'duhovne biografije' – njegovega dela in vsega tistega, kot je napisal Gustav Krklec, 'kar je ta avtentični pesnik kot obol prispeval k naši sodobni književnosti', in ki so ga ideologi in farizeji vseh vrst, nacionalistični in komunistični, zaradi nepripadanja hoteli odstraniti iz ŽIVE književnosti in ga pokopati v pozabo!" Kje in kdaj je umrl, ostaja nerazrešeno. Med drugo svetovno vojno je, vračajoč se iz Barija, izginil z ladje. In ne ve se, ali je naredil samomor, ali so ga, po določenih indicijah, ubili partizani, ali, po drugih, Angleži, ali pa je, kot namigujejo enako nezanesljivi viri, pobegnil v Avstralijo. Vendar je pomembneje to, da je bil Miličić kot književnik mrtev, ko je še živel. Rodil se je na Hvaru, na katerega je ostal do konca življenja navezan, bil obseden z idejo jugoslovanstva in sodeloval na solunski fronti, potem živel v Beogradu in pripadal umetniški avantgardi. Pisati je začel v ekavščini in knjige objavljati pri Srbski književni zadrugi. Za njegovo *Knjigo radosti* je značilen 'kozmični optimizem' in nekatera kasneje sprejeta futuristična estetska načela. Z dobrodošlico je poleg drugih njegovo poezijo sprejel celo Tin Ujević. Ostri napadi nanj, zavračanja in omalovaževanja so sledila objavi njegove knjige *Apokalipsa* v Zagrebu leta 1941, tako

da je odkupil in zažgal celotno naklado. Milan Bogdanović je hvalil njegovo prozo. In zato je dobro, ker je pri istem založniku obenem izšla tudi knjiga Miličićevih pripovedk *Komedija igračaka* v izboru Josipa Lešića in Marka Vešovića. Ta proza, večinoma vezana na njegov rojstni kraj, Hvar in morje, nam dokazuje, da je bil Josip Sibe Miličić, dolgo zatajevan in pozabljen, žrtev lastnih zablod in tudi spleta surovih in nespravljivih srbsko-hrvaških odnosov.

Med novimi knjigami bosensko-hercegovskih avtorjev je pri Veselinu Masleši večje pozornosti vredna knjiga kratke proze *Hranjenje orla* pesnika Ranka Sladojevića, ki se je s prejšnjo pesniško zbirko *San i ljeto* uvrstil med najboljše današnje pesnike, z novo pa potrdil svojo vsestransko nadarjenost. Ob njej je treba, ne samo zaradi pietete, omeniti tudi postumno izdano knjigo prav tako kratke proze Saše Bubića *Freske od vjetra*. Sladojevićeve kratke zgodbe so v skladu s sodobnim dogajanjem v svetovni prozi in so dragocene zaradi razmejevanja modernega in postmodernega od tradicionalnega, še močno prisotnega v delu bosensko-hercegovske proze. Bobičeve na prvi pogled enostavne, v glavnem dialoške, nepatetične zgodbe o smrti spodbujajo premišljevanje o kakovosti literature outsiderjev in socialno etabliranih pisateljev.

Svijetlosti je vse do začetka vojne kljub vsemu uspevalo uresničevati svoje obsežne in dragocene založniške načrte.

Konec leta 1991 je poleg drugih del v lepo opremljeni in visokonakladni zbirki YU-roman, v kateri so objavili moj prevod Bartolovega *Alamuta*, izšel pa naj bi tudi prevod zadnjega Jančarjevega romana *Posmehljivo poželenje*, najavljanega pod delovnim naslovom *Anatomija melanholiije*, izšel tudi novi, odlični roman Tvrtka Kulenovića *Čovjekova porodica*. Ta roman je svojevrsten seštevek avtorjevih dosedanjih proznih, potopisnih ter esejističnih izkušenj in sad njegove polne ustvarjalne zrelosti. Gre za mozaik človeških usod v težkih časih, v katerem se prežemata neposredno življenje in literatura, izmenjavajo zapisi, dnevniki, pisma, citati, ideje za filmski scenarij in televizijsko dramo ter fotografije, ki puščajo zanesljive sledove in ohranjajo ter prebujajo spomine. *Čovjekova porodica* je tudi družinski roman in roman o španski državljanski vojni, svojevrsten romanizirani potopis potovanja po deželah in še bolj po času, pa tudi esej o fotografiji, ki uspešno kljubuje minljivosti. Magnetizem piščeve spretnosti združuje in dograjuje razdrobljeno zgodbo o očetu slikarju (Hakiji Kulenoviću) od prvih spominov iz otroštva do njegove smrti v času avtorjevega bivanja v Ameriki. Očetovo dolgo, zanimivo življenje in slikarstvo ter njegov pogled na umetnost bi bili lahko sami zase roman, kot bi bila lahko poseben roman tudi zgodba o očetovem bratu, avtorjevem stricu Irfanu, družinskem izbrancu in španskem borcu, ki se je oženil z anarhistko in bil ena zadnjih žrtev pred odhodom mednarodne brigade iz Španije. Znotraj romana velja isto tudi za zgodbo o madžarskem emigrantu Andreju Friedmanu, poznamo ga pod imenom Robert Capa, ki so ga pri nepolnih petindvajsetih letih razglasili za največjega vojnega fotoreporterja, in za njegovo tragično ljubezensko zvezo s fotoreporterko Gerdo Taro, ki je padla v Španiji, njega pa je enaka usoda doletela leta 1945 v Indokini. Roman se začena z oživljanjem družinskih

fotografij in z opisa članov družine na teh fotografijah preide na opis njihovih življenj in smrti, vrhunec pa doseže v opisu slavne Capove fotografije, ki prikazuje miličnika španske republike, fotografiranega "v trenutku smrti, v trenutku, ko ga je zadela krogla". Dragocene romaneskno-esejistične pasaže so posvečene prav vlogi in pomenu fotografije, njenim možnostim hibernacije in spreminjanja trenutka večnosti v večnost trenutka. Kulenović je s tem romanom, katerega naslovna sintagma je metafora sveta, videnega kot človeška družina, ustvaril do sedaj najzapletenejšo in najboljše prozno delo, ki s svojo strukturo pa tudi sporočilom bogati sodobno književnost BiH. Z načinom, ki je lasten samo umetnosti, pa kakor da je zaslutil tudi vojne dogodke v tej republiki. Kot vsaka dobra literatura, ki govori o preteklem času, namreč obenem prav toliko pove tudi o današnjem času, ki se je zarotil tako proti ljudem kot proti knjigam.

Konec leta 1991 in na začetku leta 1992 so izšle tudi antologije muslimanskega, srbskega in hrvaškega pesništva 20. stoletja v Bosni in Hercegovini. Prve antologije z nacionalnim predznakom obenem opozarjajo na prejšnje pa tudi na današnje spremenjeno gledanje na književnost v tej republiki. Vedeti moramo, da so se bili do pred dvajsetimi leti, preden so se pojavile bosensko-hercegovske antologije, pesniki, pa tudi pisatelji nasploh, prisiljeni opredeljevati. Nekateri pesniki so se bili tako zato, da bi vstopili v literaturo in v njej nekaj časa tudi ostali, vsaj kolikor to zagotavlja uvrščanje v antologije, prisiljeni opredeljevati. Seveda so se pesniki srbske nacionalnosti opredeljevali za srbsko, hrvaški za hrvaško matično književnost, tisti, ki pa so pripadali muslimanskemu narodu, so se opredeljevali za eno od teh dveh. Tako se je na primer Skender Kulenović znašel v srbski, Mak Dizdar pa v hrvaški književnosti. Potem smo se kot z realnostjo literarnega, in ne samo literarnega paradoksa Bosne in Hercegovine, soočali z dvojno in celo trojno pripadnostjo (Andrić). S pojavom antologij pesnikov, ki živijo v BiH ali so bili v njej rojeni, se je ta proces opredeljevanja, še posebno za Muslimane, končal, vendar ne za dolgo. O tem pričajo tudi zadnje objavljene antologije.

V Bosni in Hercegovini, v kateri živijo (oziroma v kateri so živeli in v kateri zdaj umirajo) Muslimani, Srbi, Hrvati, Črnogorci, Židi in pripadniki drugih narodov in narodnosti, obstajajo druga ob drugi, se dotikajo, prepletajo in mešajo, posebnosti njihovih nacionalnih kultur in različnih duhovnih tradicij, ohranjajo posebnosti svoje identitete, vendar s to vzporednostjo in prežemanjem ustvarjajo tudi posebno enotnost razlik. Jezik pisateljev iz BiH, ki se je ne glede na njihovo nacionalnost do zdaj imenoval srbohrvaški, je bil, delno zaradi poskusov razrešitve razlik med srbskim in hrvaškim jezikom, delno pa tudi zaradi bogatitve s posebnostmi istega podnebja in skupnega življenja, zelo podoben. Ta integriteta novega, nastala z združitvijo posameznega in skupnega, nacionalnega in univerzalnega, je posebnost in dodatna kakovost literature tega področja. Toda še preden je bila razrešena dilema, katero ime bi bilo za to književnost najprimernejše, ker je za tiste, ki so izhajali iz njene avtohtonosti, poimenovanje književnost narodov in narodnosti Bosne in Hercegovine robato in nesprejemljivo, za druge pa je poimenovanje bosensko-hercegovska

književnost zaradi različnih razlogov neprimerno, je prišlo do delitve na srbsko, hrvaško in muslimansko književnost. Antologije Stevana Tontića *Moderno srbsko pesništvo* s podnaslovom Velika knjiga moderne srbske poezije od Laze Kostića do danas, Mileta Stojića *Izza spuščenih trepalnic*, s podnaslovom Hrvaško pesništvo XX. stoletja in Enesa Durakovića *Muslimanska poezija XX. stoletja* so del širšega projekta predstavitve nacionalnih poezij in literatur na splošno pri založbi Svetlost, obenem pa so rezultat teh delitev, do katerih je prišlo pred krvavim nacionalnim obračunavanjem in razmejevanjem, ki se na tem prostoru pravkar dogaja pred našimi očmi. Toda ker ostajam v okvirih književnosti, spoštujem trud antologistov, njihovo poznavanje, okus in presoje, ki včasih seveda niso v skladu z mojimi lastnimi, saj sem prepričan, da vsaka od njih, kljub določenim pomanjkljivostim, predstavlja dragoceno informacijo in prezentacijo pesniških kvalit. Vse tri antologije nam omogočajo preverjanje lastnega poznavanja in točnost naših bralskih, estetskih in literarnokritičnih meril, obenem nam predstavljajo toliko prave poezije, da v njej zares lahko uživamo. Pri tem ne pozabljam, da v BiH obstajajo pesniki in pisatelji, ki niso ne Muslimani, ne Srbi, ne Hrvati, in da jih te antologije v literaturi, pa tudi v vsakdanjem življenju, postavljajo na nikogaršnje ozemlje.

Tako kot je bila Durakovićeve antologija prva antologija muslimanske poezije v BiH, je bila tudi zbirka *Muslimanske književnosti v XX. stoletju* v petindvajsetih knjigah, ki jo je prav tako uredil on, prva celovitejša predstavitev muslimanske književnosti. V njej so zbrani najbolj reprezentativni pesniki, pa tudi pripovedniki in romanopisci muslimanske nacionalnosti, katerih dela predstavljajo vrhove literarnega ustvarjanja na teh tleh. Poezija, od pesmi Musa Ćazima Ćatića prek poezije Skenderja Kulenovića, tako tiste iz predvojne, vojnega in povojnega obdobja, ki je največjo stopnjo artizma dosegla v sonetni formi, in Maka Dizdara, še posebno tista iz njegovih jezikovno in tematsko najkonsistentnejših knjig *Kameni spavač* in *Modra rijeka*, do izvrstnih pesmi Abdulaha Sidrana iz knjig *Kost i meso* in iz *Sarajevske zbirke*, v katerih so tudi nasploh najboljše pesmi, napisane o Sarajevu, kot tudi proza, uvrščena v to zbirko, od romana Meše Selimovića *Derviš in smrt*, ki spada med tiste, kakršni se tudi veliko večjim literaturam posrečijo ali ne posrečijo v pol stoletja, prek pripovedk enega od redkih rojenih pripovednikov, kakršen je Čamil Sijarić, do Nedada Ibrišimovića, ki se je izkazal kot mojster kratke zgodbe in odličan romanopisec, predvsem s svojim prvim romanom *Ugursuz*, pa tudi drugih, še mlajših avtorjev, opozarjajo na raznovrstnost, kakovost in tudi posebnost te literature, ki še posebej zunaj BiH ni bila dovolj znana. Zbirko muslimanske književnosti, natisnjeno konec leta 1991, naj bi obnovili na začetku leta 1992, ker je bila medtem celotna naklada razprodana, vendar do tega ni prišlo, kot je z začetkom vojne zastalo delo pri pripravi podobne zbirke srbske književnosti, prav tako v petindvajsetih knjigah.

Do napada na Sarajevo je Svetlosti kot založniškemu realizatorju uspelo objaviti tudi večje število knjig desetdelne zbirke Inštituta za književnost in jezik *Grada za istoriju književnosti BiH*. To pomeni, da je bilo v zadnjem hipu zbrano gradivo o

književnosti, katere usoda je popolnoma negotova, kot je negotovo dokončanje s tem začetega projekta pisanja zgodovine te književnosti. V *Gradi* so zajete in periodizirane vse zvrsti književnosti, od poezije, proze, drame, potopisa, esejistike, literature za otroke in drugo. Naj omenim samo to, da je na primer v knjigi Ljubice Tomić-Kovač, ki se ukvarja s poezijo avstro-ogrškega obdobja v BiH, mogoče najti osupljivo podobnost med tedanjimi, pred prvo svetovno vojno, in današnjimi nacionalnimi evforijami, izključevanji in spopadi. Ali da Nikola Koljević, danes številnim znan kot najbližji Radovanu Karadžiću, v knjigi o povojni poeziji v BiH prav Karadžiću kot pesniku posveča precej več pozornosti kot denimo Izetu Sarajliću, nesporno eni največjih povojnih pesniških osebnosti. Koljević, ki je sicer znan tudi kot prevajalec Richardsovih *Načel nove kritike*, Karadžića ob Nogu razglaša za najpomembnejšega pesnika, pri tem pa namesto zares sodobnih in estetskih kriterijev uporablja predvsem nacionalno-folklorne in pomeša književnost in politiko, v katero sta skupaj zabredla in že postala vojna zločinca. Filolog in prevajalec Muhamed Nezirović pa je s knjigo *Židovsko-španska književnost v BiH* prvič omogočil celovitejši vpogled v do sedaj premalo znano književnost BiH, ki je bila napisana v židovsko-španskem jeziku. V njej so tudi nekatere najboljše sefardske romance, ki so še ohranjene, obenem pa je širši bralni javnosti prvič predstavljena in dostopna ne samo narodna, ampak tudi umetniška poezija ter proza in dramska literatura bosenskih Sefardov. Toda še preden je ta knjiga, kot tudi številne druge, ki so izšle na začetku leta 1992, zares zagledala luč sveta, in to v letu, ko je minilo petsto let od izгона Židov iz Španije, po katerem so ti tudi prišli v Bosno in tukaj ostali, so jo bili bosenski Židi, še posebno tisti iz obleganega in neprestano bombardiranega Sarajeva, prisiljeni zapustiti.

Zadnja knjiga *Svetlosti*, ki je, kolikor dolgo je bilo mogoče, vztrajala pri opravljanju svojega poslanstva, je bil slovar značilne bosensko-hercegovske leksike Alije Isakovića, ki je izšel, ko se je vojna že popolnoma razplamtela. Vprašanje je, ali so to knjigo, kot tudi nekatere druge omenjene novoizšle knjige, bralci, ki jim je bila namenjena, tudi dobili v roke. V barbarskem uničevanju vsega, kar je bilo mogoče uničiti, so namreč trpele tudi založbe in tiskarne, skladišča pa so oropali ali zažgali. Tako so oropali tudi veliko skladišče knjig *Svetlosti* v Dobrem polju, na ozemlju, ki ga je okupirala srbska vojska, in del knjig uničili, del pa prodajajo od Banje Luke do Beograda. Pri tem ne smemo pozabiti, da je pogorela Narodna in univerzitetna knjižnica, v kateri je bil najbogatejši knjižni fond v Bosni in Hercegovini, prav tako so v številnih požarih, ki so pogoltnili mnoge domove in zgradbe, zgorele tudi številne druge knjižnice, javne in zasebne.

Zanimivo je omeniti, da je po prenehanju izhajanja knjig naraslo zanimanje zanje. Kmalu potem, ko se je vojna z vso ostrino zgrnila na Sarajevo in njegove prebivalce, so pokupili vse knjige iz knjižnega kluba *Svetlosti*. Ljudje, pregnani v hiše, kleti in zaklonišča, so, po pričanju tistih, ki so se med zadnjimi prebili iz sarajevskega pekla, začeli brati celo več, kot so brali prej. To je razumljivo, saj je ostala knjiga zvesta prijateljica tudi v času življenja brez elektrike. Če namreč ob sveči ni mogoče gledati

televizije, potem je mogoče brati knjigo.

Da bi ohranili golo življenje in se vsaj malo ogreli, so bili nekateri na žalost prisiljeni kuriti s knjigami, kajti v Sarajevu je to zimo živo srebro padlo tudi več kot dvajset stopinj pod ničlo. Tako celo največji ljubitelji knjig, med njimi na primer Tvrtko Kulenović. Svet je obšla televizijska slika, ki prikazuje, kako si je na balkonu zakuril ogenj iz svojih knjig, da bi si lahko kuhal.

Sredi lanskega leta so med vojno v Sarajevu izdali knjigo *Pisma iz rata* Kemala Kurspahića, glavnega in odgovornega urednika časopisa *Oslobođenje*, ki v manjšem, vojnem obsegu izhaja še danes. Ta knjiga kratkih publicističnih tekstov je izšla pri zasebni založbi Ideja, kjer je pred vojno izšla knjiga Miroslava Prstojevića *Zaboravljeno Sarajevo*, v kateri govori o Sarajevu na starih razglednicah, ki jim je Sarajevo iz dneva v dan manj podobno.

V Sloveniji pa je o Bosni in Hercegovini v vojni izšla prva knjiga izven nje. To je knjiga *Svjedočenja o Bosni* v uredništvu slikarja Džeka Hodžića, ki tako kot številni iz teh krajev prisiljen v begunstvo živi in dela v Ljubljani. Potem je v Zagrebu izšla knjiga *Atentat na Sarajevo*, ki jo je uredil slovenski književnik Branko Šömen. In verjetno se bodo o Sarajevu in Bosni in Hercegovini med samo vojno kdove kje pojavile še številne knjige. Najbrž bodo tudi pravo literaturo, naj govori o tej po brutalnosti z drugimi le težka primerljivo vojno ali ne, objavljali zunaj Bosne in Hercegovine. Kajti v tej republici bo moralo po končani vojni, ki ji konca ni videti, marsikaj dobesedno kot feniks vstati iz pepela. Ne da bi nadaljevalo tam, kjer se je prekinilo. Kajti ne glede na to, kako se bo vojna končala in kakšno politično rešitev oziroma državno ureditev bodo iskali, bo težje kot kdajkoli določiti tudi ime književnosti v njej, ime jezika in pripadnost piscev tej literaturi, pa še za marsikaj drugega, za kar tudi do sedaj, dokler smo živeli v miru, ni bilo mogoče izumiti splošno sprejete in zadovoljive rešitve.

S sprotnim omenjanjem usode nekaterih svojih prevodov slovenske književnosti, od katerih so nekateri dobili subvencijo, drugi so bili že v tisku ali uvrščeni v založniške načrte za leto 1992, ne da bi omenjal tiste, ki so čakali, da bi jih objavili v naslednjih letih, sem hotel samo opozoriti, da vojna v Bosni in Hercegovini ni majhna izguba niti za slovensko književnost.

Prevedel Jure Potokar

FRONT-LINE

Aaron Kronski

*Divjanje ali Junak našega časa**Opera triler*

Jurčičeva zbirka, Založba Mondena, Grosuplje 1992

Ob delu Aarona Kronskega se že ne spodobi več namigovati na slovenskega literata Toma Rebolja, saj oba očitno ločuje več reči. Medtem ko izhajajo teksti prvega relativno pogosto, se drugi (vsaj z izdajami) v slovenskem literarnem prostoru praktično ne pojavlja več. Druga razlika je še pomembnejša, saj je duhovno-zgodovinske, ali natančnejše veroizpovedne narave: Rebolj v svojem opusu lastne konfesionalnosti ni pretirano ekspliciral, kar nas navaja na misel, da spada – kot večina Slovencev – v katoliško čredo ali kvečjemu med protestante. S Kronskim pa je stvar popolnoma jasna in enoznačna, in čeprav človek o judovstvu in jidišu nima posebnega pojma, mu vsaj reference na biblijo, medvojno Nemčijo, München '72, Woodyja Allena in večno nemirne Palestince utrnejo misel, da gre za nekaj posebnega. Pa četudi se Kronski – od *Mesta angelov* in *Vražjega glasu* naprej – z omenjeno podstatjo, čeprav vse močnejše, ne prezentira preintenzivno in morda celo nekoliko nadaljuje opus svojega mentorja (svojega "nekoliko senilnega biografa", kot Rebolja imenuje Kronski), bomo delo pač pripisali tistemu, ki ga je podpisal. Pomembna je knjiga kot taka in zadnja je *Divjanje ali Junak našega časa*.

Naslov najnovejšega romana Kronskega je – morda nevede – izbran nadvse ustrezno, saj gre za značilno dvodelen tekst, katerega enoti se razlikujeta toliko, da bi ju mirno imeli za dva avtorska projekta. Prvi del knjige je namreč, odkrito povedano, na pol ali celo četrt poti do drugega, ki pa je, prav temu zahvaljujoč, toliko bolj ekspliciten. Pripoved je namreč genetičnega tipa, saj spremljamo junakove eksistencialne probleme do mazohistične odločitve, da se podredi Sistemu in se poda v (mlajšim bralcem že neznano) Jugoslovansko ljudsko armado. Tako je uvodni del pretežno impresionistična pripoved brez dramaturške povezave, v kateri se pojavljajo motivi prijateljstva, ironije na homoseksualnost, vesela noč v kulturnem središču slovenstva ("cukrarni") in kar je še podobnega, skupni imenovalec omenjenih – pretežno noveleskni utrinkov – pa so dokaj neulovljivo, gotovo pa ne najbolj optimistično duhovno stanje pripovedovalca, ogromne reke alkohola, ki stečejo junaku po grlu (to je pravzaprav "trade mark" Aarona Kronskega, saj bi veljalo organizirati

literarnoteoretsko-medicinski simpozij na temo, ali ga – četudi le fiktivni – junak lahko res toliko nese), obsežen repertoar samorefleksij v pripovedi, predvsem pa literarnih in splošnokulturnih referenc. In ravno le-te nam pokažejo temeljni premik, ki ga je literatura (celo na Slovenskem) storila v zadnjih letih, natančneje od generacije, ki jo je Veda poimenovala "mlada slovenska proza", dandanes pa bi bil morda ustrežnejši termin "kranjski ludizem". Na področju metaforike in metonimike kaže omenjena veja tele poteze: medtem ko bi postmodernistično pisavo lahko imeli za citat v globalnem smislu, gre ludistična naracija – in pri Kronskega najbolj intenzivno – v detajliranje, v trenutne domislice in primere, ki imajo obliko trilčkov. Tako se zdi notranje dokaj nerazgibana pripoved *Divjanja ali Junaka našega časa* kar preobložena s sicer čudovitimi in globokimi referencami na velemoze in veledela, kar ustvarja vtis (da ostanemo pri metaforiki pripovedi same), kakor da bi nepretrgoma poskušali najrazličnejše dosežke svetovne in domače alkoholne in nealkoholne industrije – iz klasičnega kozarca za dva decilitra, v katerem nam postrežejo v (prav nič slabših) preprostejših točilnicah. Teče sicer enako, sčasoma pa si bomo vendarle zaželeli drugačne forme.

Povsem drugačen se zdi drugi del *Divjanja*, tako imenovani vojaški del, oblika pripovedi, v kateri se je preskušala opazna množica slovenskih literatov, začevši nekako s 60. leti, ko so nekoliko zbledeli – vsaj prvoosebni – spomini na NOB (in bodo razen v memoarskih delih znova zbledeli, saj najnovejša oblika vojnega usposabljanja po prvih pripovedih ne omogoča zadostnih mitskih osnov).

Resnično je omenjeni žanr zelo zahteven, saj je že po začetnih tekstih doživel vrh z *Resničnostjo* Lojzeta Kovačiča (1976), ki je kasnejši poskusi avtobiografske pisave (na primer *Domovina blede mati* Franja Franciča itn.) niso več presegli. Kronski na tem področju deluje presenetljivo sveže, saj se šele v srečanju s popolnoma drugačno (tako rekoč antikavzalno) logiko dobrega eksplicira posebnost pripovedovalca, ki smo ga v prvem delu pripovedi že skoraj odpisali. Vojaščina Kronskega je zanimiva in ilustrativna, polna odličnih domislic in gagov (seveda ob upoštevanju dragocenosti negativne človeške izkušnje), pripoved končno steče – in ravno zato še tolikanj bolj spravi v zagato uvodni del.

Odločitev za večinoma nefiktivno avtobiografsko pripoved potemtakem ni zgolj odločitev stilistične vrste, pač pa izbire impresij in vsebinske uporabe tega ali onega objekta, ki ji ne more botrovati preprosta trodelnost pripovedovalca (Rebolj – Kronski avtor – Kronski pripovedovalec), pač pa določena teznost, ki bralca prepriča, da ne gre samo za vajo v slogu, ki bi jo prav lahko prebirali v obliki genialnih izrekov, referenc (odlični primer so Leninovi *Filozofski zapisi*) ali pridig, kakršne je pisal Svetokriški. Forme v resnici so fleksibilne, a pač morajo biti v nekem odnosu do še tako okostenelih obrazcev – in to Kronski v drugem delu *Divjanja ali Junaka našega časa* ob lastnem primeru dokazuje natančno toliko, kolikor mu v prvem delu ne uspeva.

Zato je o najnovejšem delu Aarona Kronskega kot celoti težko govoriti.

Tone D. Vrhovnik

Miloš Mikeln

Veliki voz

Založba Mihelač, Ljubljana 1992

S štiristo šestinpetdesetimi stranmi "proze" in enainštiridesetimi stranmi "dodatkov" se *Veliki voz* umešča v register najdebelušnejših slovenskih romanov vseh časov. Ambicija spraviti v literarno obliko eno od zgodovinskih epizod Slovencev ga postavlja ob bok romanom, kot je na primer Finžgarjev *Pod svobodnim soncem* (vendar izogibajoč se romantizirani zgodovinski fantastiki in epizaciji nacionalne zgodovine), glede na čas, ki ga skuša zajeti, in željo po romansirani zgodovinski "objektivnosti" pa je še posebej blizu Prežihovi trilogiji *Doberdob, Požganica, Jamnica* (le da brez ideološke, socialnokritične tendencioznosti, značilne za Prežihovo pisanje).

Mikelnov roman plete zgodbo o usodi dveh celjskih rodbin v našem stoletju, hkrati pa želi biti precej več kot to. Družinska kronika rabi romanu za fabulativni okvir; s tem, da svoje akterje postavlja v širši zgodovinski kontekst, je *Veliki voz* tudi (če ne predvsem) roman o novejši zgodovini Slovencev, o njihovem potovanju skoz dvajseto stoletje. Usoda štirih držav (če ne štejemo italijanske oziroma nemške okupacije), katerih državljani so bili Slovenci v prvi polovici tega stoletja, politični spori, spopadi in socialni pretresi, pa tudi zmeraj znova aktualno nacionalno vprašanje v tem času so več kot primerna snov za balzacovskemu sorodno pero.

Roman pripoveduje zgodbo o rodu Vidovičev, natančneje rečeno o usodi dveh bratov - Franca in Štefana - in njunih potomcev. Časovni diapazon zajema obdobje od konca Avstro-Ogrske, boja za severno mejo, nastanka, kratkega življenja in nato razpada stare Jugoslavije pa do vojnih časov, pokola domobrancev, nove Jugoslavije in vzpostavitve komunističnega režima. Razen Vidovičev je večina oseb, ki se pojavljajo v romanu, zgodovinskih. Srečamo številne stare znance, ki jih pri življenju ohranja zgodovinski spomin: nadporočnika Malgaja, Dražo Mihailovića, doktorja Antona Korošca, manj znane, a nič manj "empirične" osebnosti celjske in slovenske zgodovine pa tudi mnoge slavne partijske, partizanske in domobranske figure.

Tisto, kar je svoje dni v ljubeznivem pismu gospodični Margaret Harkness zapisal mlajši od klasikov marksizma o Balzacovih romanih in njihovi poučnosti za zgodovinsko zainteresiranega bralca (češ da se je iz njih o zgodovini francoske družbe

naučil mnogo več kot iz zgodovinskih učbenikov in statistik tistega časa – in to kljub temu da je bil, kot pravi Engels, Balzac v nasprotnem, "legitimističnem" političnem taboru), v precejšnji meri velja tudi za *Veliki voz*. S to razliko, da je Mikelnova pisava v primerjavi z Balzacovo neprimerno bolj "enostavna" in brez eksotike umetelnega literarnega jezika. Knjiga je predvsem dokumentirano poučna in na literaren način obdelana zgodovinska kronika. Temu primeren je jezik, ki se izogiba specialnim efektom in retoričnim dimnim zavesam. Je bolj ali manj poročevalski, skrajno verističen in ves čas na sledi "objektivni" resnici (politične) Zgodovine. Na to opozarja že gradivo, ki ga je pisec zbral in dodal knjigi; "pojasnjevalo" in "dokumentiralo" naj bi literarno "zgodbo" (tako rekoč služilo njeni zgodovinski "verifikaciji") in opozarjalo, da *Veliki voz* ni "zgolj literatura", "kvazirealna" fikcija, ampak ilustrirana zgodovina. Gre za "zgodovinski roman" v pravem smislu besede.

Mikeln spretno kombinira dve ravni: "fiktivno" in "objektivnozgodovinsko".¹ Prva poudarja literarnost, druga pa skrbi za faktično "verodostojnost" besedila. Avtorju je treba priznati, da se skozi razburljiva leta in desetletja, ki jih opisuje njegova knjiga, sprehaja z izostrenim in poznavalskim posluhom za dramaturgijo (slovenske) zgodovine, predvsem pa brez ideološke, "družbeno-moralne" note, kakršna (je) krasila marikaterega pisateljskega "zgodovinopisca". Eden razpoznavnih znakov *Velikega voza* je namreč odsotnost poudarjenega, pa tudi medvrstičnega ideološkega "sporočila", tendencioznosti, ki se lahko zelo hitro porodi iz "pristranskega" uvida v misterij zgodovine, novejše slovenske, tiste iz let 1941-1945, ki ima pomembno mesto tudi v Mikelnovem romanu (in ki bo verjetno še dolgo ostala "večpomenska" in stvar "interpretacije"), pa še posebej. Avtor ne pristaja niti na Resnico "zmagovalcev", kakršno smo se do nedavnega učili v šolah, pa tudi ne na tisto "poražencev", kakršna je prevladovala v slovenskih emigrantskih šolah po svetu. Bolj kot diskurzu "levice" ali "desnice", "rdečih" ali "belih", je njegovo pisanje zavezano logiki Zgodovine. Ta je razumljena kot univerzalen proces, "vzvratno" ukinjajoč takšno ali drugačno partikularnost, ki se, vselej v svojem času, skuša povzdigniti na piedestal univerzalnosti, obče Dobrega, edino upravičenega itd.

S svojim *razumevanjem* logike, ki je usmerjala delovanje ljudi iz nasprotnih ideoloških taborov (tako pred kot tudi med "narodnoosvobodilno"/"državljansko"

¹ Ob *Velikem vozu* se zastavlja staro aristotelovsko, a zmeraj znova aktualno vprašanje o statusu obeh diskurzov: "literarnega" in "historiografskega". V skladu z novjšimi pogledi na zgodovinopisje (zlasti vprašanjem, kaj je tisto, kar je substancialno za zgodovino kot tako ali pa, po katerih kriterijih so neki dogodki "zgodovinski", drugi pa ne itd.) je ta delitev namreč preostra. Ali ni, če smo natančni, pravzaprav tudi zgodovinopisje del "literature"? Zgodovinopisec je starejši (ali pa mlajši) romanopisčev brat: iz snovi, ki jo ima na razpolago, plete zgodbo, kjer nima na razpolago dovolj "dejstev", postavlja "hipoteze", raje kot dolčas miru ima dramatične dogodke. Če jih ni, si jih izmisli, če pa so preveč minorni, jim da večjo veljavo. In ne nazadnje: ali ni *branje* zgodovinske knjige podobno opravilo kot branje "čiste" fikcije? Gledano strogo fenomenološko, status "resničnosti", ki nam je posredovana prek "zgodovinske" ali "literarne" knjige, ni kaj dosti različen.

vojno), se *Velikemu vozu* uspeva dvigniti nad edinopravnost z ene ali druge strani institucionalizirane "zgodovinske resnice". Z zapisovanjem raznoraznih, povsem individualnih človeških usod, postavljenih v veliki voz zgodovine, pa tudi z distanciranim posluhom za ideološke in politične projekte "obeh" (in še kakšne) "strani", se Mikelново pisanje razmejuje od ideološke uporabnosti in vsakokratne razpoložljivosti zgodovine.

Znotraj dogajanja v sodobni slovenski prozi si *Veliki voz* utegne priboriti izstopajoče mesto. Na povsem zunanji, "kvantitativni" ravni že zato, ker je – ob imperializmu kratke proze – eden redkih *velikih* tekstov; izjema, ki potrjuje pravilo, da je umetnost romana v depresivni krizi. Poleg tega se mu je brez nepotrebnih zastranitev in stranskih rokavov posrečilo prebiti skoz eno najrazburljivejših obdobj slovenske zgodovine. Ta je že sama po sebi, s hladne historiografsko-faktografske optike, dovolj zanimiva in polna dramatičnih preobratov; njena *literarizacija* ji daje le še poseben pečat.

V zadnjem času, ki ga, vsaj kar zadeva literarno pisanje, narekuje diktat malih, skrajno "zasebnih" in razpršenih zgodb, je vsaka – čeprav s stališča literature kot literature ne ravno inovativna – težnja po nečem bolj "občem", "zgodovinsko objektivnem" in upodobljenem v klasični realistični maniri brez narativnih suspenzov, izzivalen književni "dogodek", ki lahko računa na ljubezniv bralski sprejem.

Matevž Kos

M
MIHELČ

Če si hočete naenkrat zagotoviti, da bodo v vaši knjižnici vsi najpomembnejši slovenski pesniki, vam to ponuja

ANTOLOGIJA SLOVENSKE POEZIJE

več kot 10.000 verzov
700 strani

Najkompletnejša predstavitev našega pesnjenja
od Vodnika do danes

Robert Prebil

Modri trikotnik

Mladinska knjiga, Ljubljana 1992

Različni vidiki fragmentarnosti zapuščajo v književnosti zelo različne sledi in med temi so tiste, ki ostajajo na formi literarnih del, še posebej opazne. Kot vemo, segajo od drobljenja velikih klasičnih in tradicionalnih oblik do njihovega ponovnega sestavljanja. Osnovni implikaciji teh dveh možnosti sta težnja po avtonomnosti sestavnih elementov na eni strani, na drugi pa njihovo povezovanje v večje sklope, kar običajno zahteva nekaj njihove prvotne neodvisnosti.

Prebilov prvenec je po zunanji obliki (začnimo pri njej) ciklična pripoved, zanjo pa je značilno prav ravnovesje med samostojnostjo posameznih zgodb in njihovo vključenostjo v širši pripovedni okvir. Relativno pogosto pojavljanje ciklične pripovedi v sodobni literaturi je nekatere navedlo k misli, da gre pri tem pravzaprav za nekakšno razgrajevanje romanopisja ali vsaj za njegovo nezmožnost, da bi še naprej ustvarjalo večja sklenjena besedila s prevladujočo epsko zasnovo. Takšna ugibanja se niso obnesla, obnesla pa se je ciklična pripoved kot oblika; predvsem za dela, ki želijo na lirski način zajeti neki širši kontekst (bivanjskih, estetskih ali simbolnih) vsebin, ob tem pa pripovedniško izpostaviti njihovo medsebojno povezanost.

Prvenec *Modri trikotnik* Roberta Prebila (ki je kot igralec zaposlen v Mladinskem gledališču) je po zunanji plati takšen krožni govor. Da bi zvedeli, kaj je pri tem okvir in kaj se skozenj pretaka, je treba povedati tele važne stvari: da je *Modri Trikotnik* pravzaprav pravljica za odrasle otroke, če – ne brez razloga – navežem na pojem iz *Malega Princa*; pripoved, ki z govorico otroškega čudenja gleda na svet in njegove "osnovne barve", jih abstrahira v prisposode in like ter jih niza v zgodbe.

Da bi takšno izhodiščno občutje sveta toliko bolj prepričljivo izstopalo, so osebe, skoz katere pisatelj takšen "prvi" svet modelira, kajpak predvsem otroci. Okvir pripovedi so štiri nadaljevanja, ki nosijo naslov *Modri trikotnik 1-4*. V njih najdemo slikarja, ki hoče z mosta vreči v reko svojo ponesrečeno sliko (kasneje pa še sebe), a prav tedaj sreča deklenco, ki si zaželi delfina; slikar ji ga naslika, da ne bi skočila še ona, a delfin na sliki je živ, odplava v ocean njunih sanj in jima v delfinjem jeziku, ki lahko govori po štiri zgodbe naenkrat, pripoveduje pravljice. V njih pa v različnih preo-

brazbah nastopata prav onadva. Krožna, ciklična pot pripovedi na ta način steče.

Med deklico, slikarjem in delfinom se tako ustvari pravi modri trikotnik, če dopustimo, da je modra barva vode, nezavednega, melanholiije in sanj. V tem okvirnem delu svojega prvenca Robert Prebil občutljivo odpre nekaj vprašanj, ki jih z ravni bistvenih bivanjskih problemov posameznika preslika na raven glavnih vprašanj nastopajočih oseb. Med njimi je tematizirano tudi vprašanje umetnikovega ustvarjanja; slikar namreč naslika podobo, ki človeku govori zgodbe in postane celo živa. Tu je tudi še misel na smrt, tesno ob njej pa ljubezen med deklico in slikarjem. Vse te plasti svoje pripovedi Prebil razvije in vodi h koncu šele v vložnih pravljicah, ki jih govori delfin. Delfinji jezik teh pravljic je govornica, ki lahko obenem pove "štiri različne zgodbe"; srečamo se torej z nečim, kar na simbolni način presega običajno besedo in je neprimerno bogatejše od nje. Delfinji lik je tako prvi iz vrste podob, ki mnogokrat nastopajo kot prisposode, tako da se pomenska polnost in poetičnost pogosto ostri prav v simbolni razsežnosti, s katero upodabljajo nam znane prvine iz vsakdanjega življenja. Takšne so, poleg delfina, čudovite podobe Reke življenja, ki nastaja iz samih solz, ognja, ki gori iz čistega nič, Reke časa in časovne Okvare... Toda prav tako pogosto uporabi Prebil te motive tudi tako, da njihovo pomensko prosojnost močno zatemni, da postanejo le personalizirani liki iz pravljice. In čeprav ima Prebilov *Modri trikotnik* marsikaj skupnega z *Malim Princem*, je ena od njunih razlik v tem, da uporablja Saint-Exupéry verigo alegorij, ki so namenoma precej jasne, Prebil pa jih pogosto uporablja tudi zunaj njihove neposredne alegorične zveze, same zase. S tem ohranja v svoji pripovedi nit literarnosti napeto. Njegov svet leži zunaj vsakega "prej" in "kasneje" ali "tu" in "tam". Ti pojmi neopazno postanejo predmet igre, literarna tema. Vse to je namreč mogoče zato, ker Prebil skrbno izrezlja slovar pojmov in pomenov, s katerimi njegov govor razpolaga. Na najbolj pomembnih, prešivnih mestih v besedilu pa igro, v kateri ustvarja svoj pripovedni svet, ojači celo z ritmiziranimi poudarki v stavku, z rimami na koncih podredij in s pravimi pesniškimi zasuki v rabi besed. Na teh mestih je *Modri trikotnik* že ritmizirana proza, ki z velikim obvladovanjem jezika upesnjuje svet "otroških bogov", tako da postane celo slikarjeva misel na skok v reko v njihovi perspektivi lepa, a malce hudomušna otroška pesmica. Na koncu moram reči vsaj še to, da svet, ki nastaja iz posameznih nadaljevanj te ciklične pripovedi, razkriva tudi to, da ga je avtor oblikoval in ubesedil z veliko premišljenostjo in tudi življenjsko zrelostjo, saj si težko predstavljam, kako bi sicer lahko na prepričljiv način vpletel vanj tako izrazite bivanjske in spoznavne poudarke. Pravljica kot zvrst pravzaprav ohranja pri Prebilu vse svoje nekdanje lastnosti – od hitrosti dogodkov do čudežnosti in mitičnega nadiha. Toda tu dobi na koncu odprto obliko, cikličnost pripovedi se razpira. Prebilov *Modri trikotnik* ima z *Malim Princem* gotovo marsikatero skupno potezo, a odgovor na nekatera vprašanja, ki si jih zastavlja že *Mali princ*, je pri njem bistveno drugačen. Kakšen, tega ne znam in ne želim povedati.

Matija Ogrin

Evald Flisar

Kaj pa Leonardo? Jutri bo lepše

Ganeš in Goldhawk Press, Ljubljana-London 1992

Čeprav smo Flisarja do sedaj poznali predvsem po zbirkah potopisov, ki so jih brez izjeme hvalili kritiki in požirali bralci, in proznih knjigah, med katerimi izstopata predvsem uspešnica *Čarovnikov vajenec* in nekatere zgodbe iz zbirke *Lov na lovca*, ki so prve pri nas vpeljale pomnožene, zazankane konce, tako značilne za nekatere kulturne romane osemdesetih, se je povsem v ospredje prebil šele letos, ko je za prirejeno in dopolnjeno zbirko potopisov *Popotnik v kraljestvu senc* in drami *Jutri bo lepše* in *Kaj pa Leonardo?* dobil nagrado Prešernovega sklada, takoj zatem pa še Grumovo nagrado za najboljše dramsko besedilo, napisano v lanskem letu – za "tragikomedijo" *Kaj pa Leonardo?*. Hkrati je Flisar edini slovenski dramatik, ki je lani doživel dve uprizoritvi svojih del, ki ju še vedno igrajo.

(Tudi) zato sta bili obe Flisarjevi drami, izšli sta hkrati tudi v angleški verziji, deležni izredne kritiške pozornosti, avtor je o nastanku in tematiki odgovarjal v intervjujih, v gledaliških listih in v obeh knjigah so izšle dramaturške razčlembе; pisati o dramah po vsem tem pomeni nujno pristajati na nemožnost "naivne" refleksije, na ponavljanje – tako hoteno kot nenamerno – že napisanega.

"Tragikomedija" – kot jo je podnaslovil avtor sam – *Kaj pa Leonardo?* je nastala iz dramatisacije nekaterih odlomkov iz knjige Oliverja Sacksa *Mož, ki je mislil, da je njegova žena klobuk*, v kateri ta nevrolog opisuje vedenje svojih pacientov. Flisarjeva drama se torej – podobno kot mnoge druge, na primer Jančarjev *Veliki briljantni valček* – dogaja v ustanovi, ki tokrat ni psihiatrična, ampak nevrološka. Med pacienti, nad katerimi bdita predstojnik dr. Hoffman in vanj zagledana medicinska sestra, so v ospredju Flisarjeve drame predvsem tisti, ki se jim je na račun odsotne celovitosti in integritete osupljivo razvila določena psihična funkcija – Človek pes z izrednim vohom, Trzava šaljivka s prijetno znižanim smislom za vulgaren humor, profesor Caruso, matematično usmerjen genij, ki gnjavi okolico z nekaj tisoči arij, ki jih ne more pozabiti, enako strašno in v celoti pa si zapomni tudi vse ostalo, pa Rebeka s strastjo do poezije in Martin, ki si ustvarja realnost s perpetuiranjem ene same situacije – strežbo strankam v špeceriji.

V nevrološki inštitut, ki je po mnenju dr. Hoffmana v "stanju optimalnega ravnotežja", prav to stanje pa vidi tudi v vedenju posameznih pacientov, "ki so relativno zadovoljni, medtem ko jaz, ki sem, ali naj bi bil, normalen... ne najdem niti trenutka miru, ki ga ne bi takoj skazil dvom o pravilnosti in poštenosti odločitev, ki jih sprejemam," pride mlada in ambiciozna dr. DaSilva, ki zastopa nasproten princip, da je treba vrniti paciente v "normalno življenje". Pri tem je seveda znanost, natančneje psihiatrija, tista instanca, ki določa normalnost in njene meje, znanost drži v pesti Resnico o tem, kaj je Resnično, zato lahko zahteva pokoravanje zakonom (resničnosti). Dr. DaSilva po začetnih "uspehih" - Martina sooči z ženo; ta za daljši čas otrpne in onemi, potem pa začne ponavljati iz okolja prevzete geste, besede, vse to pa počne s strašno sposobnostjo pomnjenja - zasluti možnost lastne promocije in se ob podpori medijskega pompa loti projekta "Leonarda nove renesanse", iz Martina hoče narediti genija, ki bi obvladal vsa področja človekovega delovanja, od znanosti do umetnosti. Vmeša se še "ugledna vladna ustanova", ki vidi v Martinu idealnega izvrševalca nalog, ki ne sprašuje po pravi(l)čnosti svojih dejanj, saj nima svobodne volje. Dr. DaSilva sprevidi, da ji je zadeva ušla iz rok in jo poskuša rešiti; s seksom naj bi vrnila Martinu individualnost, vendar ta najprej njo, potem še dr. Robertsa, uslužbenca "vladne ustanove" in specialista za borilne veščine, gladko ubije. Potem se - samo za hip - vrne v resničnost, v svet, ki je "razklan: med da in ne, dvom in upanje, strah in pogum". V svet, kjer ima v resnici svobodo, da reče ne, in tega mu ne more nihče odvzeti. Vendar se v naslednjem hipu, ko spozna težo svojih dejanj in razklanosti sveta, ki je cena za njegovo celovitost, zvrne nazaj, v ponavljanje gibov, prodajanje delikates.

Flisar v svoji drami prikaže boj dveh principov, dopuščajočega, ki sprejema multiplicirano resničnost in priznava vsemu, tudi "odklonom", njihovo legitimnost in pristaja na enakopravno kohabitacijo vsakršnih tvorb realnosti, tudi partikularnih - zastopa ga dr. Hoffman s svojim odnosom do pacientov - in prisegajočega, ki hoče preurejati in preoblikovati svet v skladu z Resnico, predvsem pa v imenu lepšega jutri. Ravnanje dr. DaSilve je eshatološko; ustvariti hoče novega Človeka, nadčloveka, "Leonarda nove renesanse", pri tem pa pozablja na odsotnost notranje sinteze in harmonije, ki je za to potrebna. Znanstveni racionalizem, katerega nosilec je dr. DaSilva, pogori v trenutku, ko se izkaže nezmožnost pozitivnih znanj in definicij, da bi zajele svet in njegovo kompleksnost; odsotnost sinteze in globljega razumevanja spremeni naučeno v neuporaben kup izrekov, iz katerih hočejo narediti oblačila, torej formo nadčloveka, pa se izkaže, da gre za skrpan in zluknjan in ponošen plašč.

Za enako neuspešno se izkaže tudi umetnost, s katero poskuša dr. Hoffman vcepiti Martinu emocionalnost, z njo pa temeljne dimenzije bivanja, ki so potrebne za samozavedanje. "Terapija" s preigravanjem Shakespearovih dram, ki jo odkrijejo po naključju - ta močno spominja na zdravljenje glavnega junaka zgodnjega romana Johna Bartha *The End of the Road* z mitoterapijo - in ki naj bi vcepila junaku dramatičnost, konfliktnost, s tem pa opredeljevanje in vrednote, pripelje le do papagajskega posnemanja prizora iz Othella in do umora. Očitno tudi umetnost - niti klasična, ki jo predstavlja Shakespeare - ne more ubesediti in prenesti občutka za

celoto, ki jo najboljše artikulira ravno mit kot predhodnik umetnosti.

Flisarjeva drama razrešuje problem notranjega konflikta v neki zaprti enoti, v svetu institucije, ki je svet v malem – mikrokozmos. In ravno v finalu, ko se Martinu povrne razsodnost, z njo pa dvom in vsa teže svobodnega odločanja, sprejemanja krivde, težave z ohranjanjem identitete brez potlačitev, se Flisarjevo delo dotakne brezna svobode in nujnosti, ki ga problematizira v svojih prozih in potopisnih delih. To jedro njegove zgodbe, ene same, ki jo piše že ves čas, je tokrat obkoljeno z duhovitimi, natančnimi replikami, napisanimi – to je že bilo napisano – v maniri visoke konverzacije, v "salonski formi dialoga".

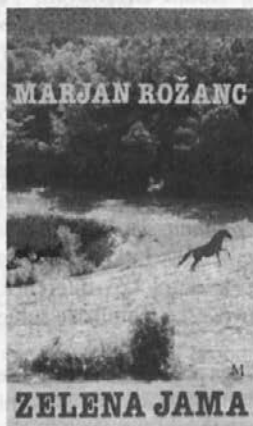
Tudi Flisarjeva "tragikomedija" *Jutri bo lepše* se dogaja v krepko zaprtem, od sveta izoliranem okolju, "v sobi na podeželskem sodišču znotraj polarnega kroga v Sibiriji na začetku stoletja". Tam trije bivši sodniki, zdaj pa zajebanti, umetniki in kreativci ter njihov gluhonemi oskrbnik preživljajo dneve brez misli na boljši jutri, zavedajoč se, da je "udobje to, kar imamo, ne tisto, kar si želimo." Idilo prekine prihod njihovega novega kolege, ki se ne more sprijazniti s stanjem stvari in spontanim, uživaškim in zgolj sebi namenjenim početjem drugih; zahteva naloge od (odsotnega) Vrhovnega sodnika, vztraja, da je sodnika vredno življenje le tisto, ki obsoja in kaznuje, prepričuje jih, da je "treba verjeti v prihodnost," da je doseganje ciljev edino, za kar je vredno živeti. Ker ga drugi trije ne jemljejo preveč resno, jim poskuša zavladati, grozi jim s puško in vpelje red, pri enem teh izpadov pa po nesreči ustrelji oskrbnika, za katerega se izkaže, da je Vrhovni sodnik. Sledi preobrat; po obsodbi na "najhujšo kazen... na svobodno izbiro lastne prihodnosti", se s sedanjostjo nesprijaznjeni kolega skuši in začne gospodinjiti – takrat pa na vrata potrka: prišlek trdi, da je novi sodnik.

Čeprav se okolje te Flisarjeve drame diametralno loči od tistega iz *Leonarda* – tu gre za odsotnost vsakršne institucije, sodišče je dehierarhizirana komuna umetnikov, ki s svojim početjem bolj kot k vzvišenemu in estetskemu težijo k zabavi, svobodni kreativnosti – pa se tudi *Jutri bo lepše* ukvarja s konfliktom med polnim življenjem v sedanjosti, že kar Večnem Zdaj mistikov, in avantgardnim, eshatološkim zavračanjem tega trenutka v imenu prihodnosti, od zunaj pripeljanimi vrednotami, prisilnim delom in represijo nasploh. Bistveno drugačne so tudi osebe, na katerih Flisar preveri konflikt med "podpušanjem biti" in zahtevo po določenem redu, normi, normalnosti; v *Leonardu* so bili pacienti hkrati karikatura specializacije modernega človeka, nedosegljivi na enem področju (pomnjenje, vohanje, petje), in hkrati utelešene, pod racionalnostjo sicer potlačene zmožnosti organizma, predvsem pa psihe, ki zase nimajo točke, ki bi jih uravnoteženo uskladila v celoto. V *Jutri bo lepše* so osebe bodisi onstran motivacije, zahtev po inovaciji, potročene in potopljene v svet igre, hkrati pa ravno tako onstran dobrega in zla na eni ali pa dehierarhizirane na drugi strani. Tipična je pozicija Vrhovnega sodnika, ki je karnevalizirana, sprevržena; namesto z najvišjega mesta, z vrha hierarhične piramide, uravnava delovanje skupnosti "od spodaj", z opravljanjem najpreprostejših, a zato za skupnost še toliko bolj potrebnih

del, kot so kuhanje, lov medvedov in pridelovanje krompirja. Na mesto nosilca Besede in zakona je torej stopil nekdo, ki je gluhomem – ali pa se kot tak le predstavlja – odkar je po begu drugam in vrnitvi spoznal, da ni treba bežati drugam, ampak sem. S tem se Flisarjeva drama ob Gogolju in *Revizorju* – uporabi isto finto zvrčanja konca na začetek, s ponovitvijo "motnje" – sklicuje tudi na Becketta; avantgardistični in neprilagodeni sodnik je komičen in hkrati absurden ravno zato, ker ne spozna, da se je znašel v okolju z drugačnimi zakonitostmi, brez hierarhije, brez središča, vrha, v prostoru popolne, zato še toliko strašnejše svobode. V svetu, kjer vrhovni sodnik ni vzvišena in oblastna pojava, temveč – prav po zenovsko – gospodari z deprivilegiranege, služabniškega položaja, ki je namesto z besedami, sodbami in prepovedmi podkrepjen z molkom in pristajanjem na prav vse opcije. Flisar torej podobno kot v *Leonardu* preverja, zakaj se posameznik raje obsodi na normo in normalo kot na horror vacui, strašno brezno svobode in neskončnih možnosti.

Tragikomedija *Juri bo lepše* je seveda lahkotnejša, bolj duhovita, saj se v nasprotju z *Leonardom*, ki je realističen vsaj glede oseb, izbranih iz strokovnih knjig, dogaja v prostoru igre in igranja, kreativnosti in sprevrženih zakonov. Pri tem je zanimivo, da je krstno izvedbo dosegla kot radijska igra na BBC-ju v angleščini 1980. leta; Flisar je eden redkih – če ne celo edini – slovenskih avtorjev, ki so bilingvalni in uspevajo v tujini v dejavnosti, ki je tako temeljno povezana z natančnim – in hkrati še veliko več od tega – poznavanjem jezika. Hkrati se ob izidu Flisarjevih dram, ki sta edini knjižno izdani drami v lanskem letu, lahko še enkrat obupano zamislimo nad siceršnjo atrofirano domačo dramsko produkcijo.

Matej Bogataj



M

MIHELAČ

»Moste in Zelena jama sta postala moja usoda. Nista imela več samo stvaren, temveč tudi nadnaraven pomen.« Tako pisatelj Marjan Rožanc označuje kraje svojega otroštva, ki avtentično zaživijo v šestih zanj značilnih in literarno posebej izrazitih zgodnjih besedilih. Založba Mihelač jih je pravkar izdala v istoimenski zbirki **ZELENA JAMA**.

Dušan Pirjevec

Metafizika in teorija romana
(predavanja 1975-1976)

Nova revija, Ljubljana 1992

Kompleks predavanj Dušana Pirjevca (1921-1977) na oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo v študijskem letu 1975-1976 v kontekstu Pirjevčevega literarnozgodovinskega in teoretskega opusa vzpostavi dva problema. Prvi je problem časovnega okvira, v katerem so ta predavanja prvič predstavljena publiki, ker je s problemom časa nastanka zvezana namreč tudi njihova "vsebinskost" znotraj Pirjevčevega miselnega razvoja. Kot ugotavlja Janko Kos (*Dušan Pirjevec in evropski roman*), je Pirjevec prvotno marksistično optiko, sicer prepleteno z elementi Lukácsseve *Teorije romana* (1914), uvajal v svoje študije k zbirki *Sto romanov* do konca šestdesetih let. Postopno opuščanje te optike pa spodbuja poleg vpliva fenomenološke estetike zlasti filozofski vpliv Martina Heideggra od 1965. leta dalje, da naposled v izvorni preinterpretaciji popolnoma prevlada v zadnjih Pirjevčevih študijah o Cervantesovem *Don Kihotu* (študija 1973), Robbe-Grilletevem *Vidcu* (študija 1974) in Bratih Karamazovih Dostojevskega (študija 1976). V Pirjevčevem miselnem razvoju, kot ga "odseva" njegov literarnozgodovinski in teoretični opus (*Ivan Cankar in evropska literatura*, 1964; *Hlapci, heroji, ljudje*, 1968; *Estetska misel Franceta Vebra*, 1968; študije k evropskemu romanu, postumno v: *Evropski roman*, 1979; *Strukturalna poetika*, 1981; izbor spisja *Filozofija in umetnost in drugi spisi*, 1991), se pričujoča predavanja kronološko uvrščajo v Pirjevčevo poslednjo fazo, to pa besedilo opredeljuje tudi vsebinsko. Ni namreč naključje, da je izvorni naslov predavanj *Teorija romana* v knjižni izdaji razširjen v: *Metafizika in teorija romana*. Ta Pirjevčev sklop predavanj razlaga in utemeljuje specifično sintezo elementov Lukácsseve *Teorije romana* in Heideggrovega "mišljenja biti": problem t. i. ontološke diference za novoveškega romanesknega junaka, romaneskni prikaz novoveške metafizike subjekta in preseganje le-te v polju romana.

Pričujoča predavanja "zasnuje" Pirjevec iz metodološkega problema literarne vede, namreč iz vprašanja preloma v pojmovanju in raziskovanju umetnosti, kot ga domišlja francoska strukturalna poetika. Da lahko Pirjevec ohrani predpogoje za ohranitev svoje teze o romanesknem "razpiranju" ontološke diference, mora spodbiti tezo

strukturalistov, ki trdi, da sodobno pojmovanje umetnosti kot produkcije prelamlja z 2500-letno tradicijo pojmovanja umetnosti kot reprodukcije. Pirjevec zato poseže v sam začetek tradicije, v citate iz Platona in Aristotela v luči Heideggrove interpretacije določenih spornih pojmov: pojma poiesis, iz katerega izhaja pojem poezije kot pesništva oziroma besedne umetnosti. Heidegger, kot ga navaja Pirjevec, Aristotelovo definiranje poiesis kot "vzroka" za prehod iz nebivajočega (me on) v bivajoče (to on), osvetli v prvotni širši razsežnosti tega "proizvajanja": pojem "vzrok" namreč po Heideggru ni mišljen v sodobnem smislu kavzalnosti, s tem pa Heidegger (in Pirjevec) razrahlja princip geneze kot temelja novoveških raziskav. Posledica principa geneze je, da določeno stvar vidimo kot posledico njenih vzrokov, spregledamo pa jo v njeni enkratnosti, spregledamo jo "bivajočo kot tako". To "spregledanje" zakrivi tradicionalno pojmovanje resnice, kot ga zasnuje že Aristotel. Kot s Heidegrom ugotavlja Pirjevec, je pogoj za resnico stvari odkritje stvari kot take, njenega "je", kar je omogočeno le človeku. Le človek se namreč zaveda svoje smrtnosti, nič, na ozadju tega nič oziroma hkrati z njim pa odkrije tudi razliko glede na nič: bivajoče kot tako. To razmerje med človekom in bivajočo stvarjo kot tako po Heideggrovi interpretaciji označuje beseda aletheia, ki jo Heidegger prevede kot "neskritost", kar je zanj širši pojem od našega pojma "resnica". Metafizika resnico namreč definira kot skladnost, adekvatnost med stvarjo in njenim bistvom. Bistvo oziroma ideja pa je kajstvo stvari, njena določnost in s tem že razpoložljivost za uporabo. Tako je sama bit stvari prikrita, kar pomeni, da razmerje med človekom in stvarjo ni več temeljno razmerje neskritosti oziroma resnice. Po Aristotelu se mora filozofija obračati k že obstoječemu, k bivajočemu kot bivajočemu, kar dosega z razkrivajočim govorom (logos apophantikos), ki v Heideggrovi interpretaciji "prevaja" že obstoječe stvari iz skritosti v neskritost oziroma jih omogoči ugledati v njihovi biti. Po istem principu deluje tudi pesništvo, ki torej kot poiesis v prvotnem pomenu ni pomenil reprodukcije, pač pa produkcijo na način resničenja.

Pesništvo oziroma besedna umetnost na tej osnovi, na osnovi človekovega "spregledanja" razlike med bistvom, ki ga uteleša bivajoča stvar s svojimi lastnostmi, in bitjo stvari, razkriva to t. i. ontološko diferenco, ki jo prikaže roman na način "resničenja", razpiranja v neskritost, kot jo človek doživi na način ekstaze. Od tod dalje se preostanek predavanj v glavnem prekriva z vsebino Pirjevčevih študij o Don Kihotu in Bratih Karamazovih oziroma se ta vsebina zaradi časovnega izteka predavanj bolj nakazuje kot utemeljuje.

Objavljena predavanja so torej razmeroma sistematična filozofska utemeljitev Pirjevčeve sklepne vizije evropskega romana, tako da, kar je njihov drugi problem, šele v kombinaciji s poslednjimi Pirjevčevimi študijami k zbirki Sto romanov zadobijo celovitost. "Forma" predavanj pa naposled opravičuje tudi številna ponavljanja istih problemskih sklopov besedila.

Vanesa Matajč

ROBNI ZAPISI

Tomaž Brenk: IZROČILO SFINGE. Bere Davor Herga. MKC Maribor, Maribor 1992. Maribor ima, kot kaže, najbolj aktivno pesniško kasetno produkcijo v naših krajih. Navsezadnje so tudi *Pesmi štirih* na nosilcu zvoka izšle kot posebna številka Dialogov. Linija, ki jo lahko spremljamo v teh izdajah (zadnji pred Brenkom mi prihaja na misel Dragan Potočnik s kaseto *V ritmu menjavanja noči*), prihaja vse bliže tistemu, kar bi zaslužio poimenovanje mixed media. Brenk nam ponuja kultivirano izpovedno poezijo, ki pa ne premore posebnih presenečenj; Davor Herga nam servira ustrezno liturgično/letargično vzdusje in korektna ready made glasbena oprema v slogu "literarni nokturmo" se s tem složno ujema. Za ambicioznejše zvočne podobe je nemara potrebna poezija, ki si že v izhodišču za cilj zastavlja zvočnost. Se spominjate kasete Andreja Lutmana? (Zdenka Hribar)

Roald Dahl: MATILDA. Mladinska knjiga, Ljubljana 1993 (Zbirka Domen, ponatis; prevedel Bogdan Gradišnik). Majhna, šele štiriletna Matilda Pelin (kako groteskna kombinacija za poimenovanje drobne punčke), glavna junakinja pričujoče knjige, pravi, da morajo biti otroške knjige smešne. Če bi prebrala knjigo o sebi, bi bila gotovo zadovoljna, še posebej če bi jo prebrala že kot odrasla! Delo o nadpovprečno bistri, neukrotljivi in čudežni malčici je napisano ne le z izjemno mero grotesknega humorja: je namreč prava zakladnica zafrkljivo maščevalnih podukov za male in odrasle konformiste z gensko podedovano bebavo pokvarjenostjo. Bralec z izrazito vizualno domišljivo se bo ob posameznih prizorih ustavil in za podoživljanje opisanega (po)rabil določen čas. Fantastičnost in verjetnost hkrati sta tako mojstrsko prepleteni z zabavno presenetljivostjo zgodbe, da knjigo preberemo v enem zamahu, potem pa še (najmanj) enkrat zato, da dojamemo vso njeno (ne)ulovljivo nenavadnost. (Sonja Juvan)

Andrej Inkret: NA ROBU (Zapiski, jesen 1989 – pomlad 1992), Založba Mihelač, Ljubljana 1993 (Zbirka Brevir). V času dveh let in pol, posejanih s številnimi "zgodovinskimi" dogodki, je Inkret za *Naše razglede* redno pisal kolumne. Ko je napisal zadnjega, jih je bilo že sedemintrideset. V njih se je loteval velikih dogodkov in dejanj, ki so Slovence iz naroda preobrazili v nacijo. Pa tudi tistih, ki so to preobrazbo le diskretno spremljali. Hkrati je njegovo pisanje prenikava "analiza" polpreteklega časa. Zanimiva so zlasti mesta, kjer pod lupo postavi glavne junake slovenske Zgodbe, pa tudi spremenjene kulturnopolitične razmere, v katerih pisatelji niso več *junaki našega časa*. V nasprotju z nekaterimi glasnimi *še pomnite, tovariši?* pisateljskimi kolegi je

Inkretovo pisanje skeptično in distancirano, bolj kot za epizacijo (nacionalne) zgodovine mu gre za ohranitev njene nedoumljivosti in "naključnosti". Ali se bo slovenska Zgodba iztekla v happy end ali debakel, Inkret ne (na)pove. Pa tudi če bi vedel, ne bi povedal. Čeprav nas vse zelo zanima. (Ana Marija Hočevar)

Frederic Jameson: POSTMODERNIZEM. Problemi-Razprave, Analecta, Ljubljana 1992. Ko je izšla Debeljakova *Postmoderna sfinga*, potem pa še Virkova *Postmoderna in "mlada slovenska proza"*, smo se kot otroci, ki prvič vidijo dedka Mraza, veselili prvih teoretičnih razmislekov o fenomenu, ki je v slovenski intelektualni (in paraintektualni) javnosti prisoten že vsaj od srede osemdesetih let; vmes smo seveda kot najbolj sestradani požirali vse, kar je prek – največkrat privatnih – zvez pricurjalo v našo deželico in se je bodisi na takšen ali drugačen način lotevalo problematike okrog t. i. "umetnosti po modernizmu". S prevodom Jamesonove knjige smo končno dobili celovitejši vpogled tako v dobo, ki jo živimo – recimo postmoderno – kot tudi v umetnost, ki ji oziroma smo ji v zadnjih nekaj letih bolj ali manj zvesto sledili. Z drugimi besedami: Jameson se postmodernizma loteva na dva načina; prvi je tisti, ki ga lahko imenujemo socio-kulturološki in ki mu je posvečen domala ves prvi del sicer niti ne tako obsežne knjige, drugi pa skuša posamezne avtorje (Chandler, Hitchcock, King...) zaobjeti in nekako konkretizirati njihovo estetsko naravnost, skoz katero se menda že pretakajo določeni obrazci, ki so "se kasneje zares razvili" in ki jih danes imenujemo postmodernizem. In ne da bi to posebej razlagali, lahko mirne duše "pljunemo", da je pričujoča knjiga v veliki meri metodološki posnetek (ali pa narobe!) v začetku omenjene Virkove študije. V vsakem primeru pa delo, ki bi moralo postati obvezno čtivo vseh, ki se danes razglašajo za intelektualce oziroma to mislijo nekoč postati. (Tadej Čater)

Stanko Janež: POT V PROSTOST. Samozaložba, Ljubljana 1992. Stanko Janež, slavist in človek, ki je prepisovalce osnovnošolskih čtiv osrečeval s kratkimi vsebinami, kot nalašč zgoščenimi in zbranimi skupaj za instant uporabo, je izdal knjigo, v kateri so zbrane v zadnjih šestih desetletjih napisane zgodbe in reportaže. Janež tudi v zgodbah piše realistično, poročevalsko, gre mu za "življenje samo", ki ga bralcu podaja kot "izkušnje in doživetja". Vse zgodbe opisujejo nižje socialne sloje in kličejo k prevratu – jasno, pisane so bile pred vojno – reportaže pa se naslanjajo nad lepoto Notranjske. V obeh primerih pisanju zmanjka ravno tisto, kar bi ga lahko naredilo zanimivo tudi v času ekonomičnih in prefrignano izbranih zgodb oziroma tv feljtona – literarnost. (Jurij Primic)

Erich Kästner: PIKICA IN TONČEK. Mladinska knjiga, Ljubljana 1993 (Zbirka Domen, ponatis; prevedel Mile Klopčič). Knjiga je bila napisana pred 55-imi leti, pred nami pa je ponatisnjena slovenska izdaja. Pristrčno prikupna, humoreskna zgodba se pred bralci razplete v slogu detektivskega razkrivanja odnosov med junaki do srečnega konca. Sklep je pač lahko takšen zaradi – za tiste čase neobičajnega – prijateljsko ljubečega odnosa med glavnima otroškima junakoma. Prek Pikice in Tončka so

prikazane socialne razlike v nemški družbi med obema vojnoma. Kästner si je za vodilo izbral moralno predpostavko, da dobro premaga zlo. Zato se dogajanje zabavno razpleta do srečnega konca. Materialno blagostanje na eni in moralno duhovne vrednosti na drugi strani prerastejo v (malce naivno in marsikdaj kar nemogočo) kombinacijo, ki obema stranema napoveduje in zagotavlja brezskrbno prihodnost. (Sonja Juvan)

Josef Kirschner: UMETNOST EGOIZMA. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1993 (prevedel Blaž Mesec). Če smo se več kot štirideset let z "umetnostjo" bratstva in enotnosti učili kolektivizma, potem moramo v spremenjenih družbeno-političnih razmerjih vse pozabiti in se naučiti individualizma. Če se je namreč izkazalo, da nobena revolucionarna akcija ne spremeni ljudi, potem moramo vsaj znati zakoličiti meje svojega vrtička in ga v skladu s svojimi željami obdelovati. Takšna je "nova etika" nekdanjega skladiščnika, kasnejšega novinarja in občasnega predavatelja Josefa Kirschnerja, ki jo je začrtal že v svoji prvi knjigi *Manipuliranje – toda pravilno*. Njegova *Umetnost egoizma* pa je psihološki pripomoček, kako braniti svoj osebni teritorij pred vsakovrstnimi napadalci v vlogi žene, moža, soseda, prijatelja, šefa, obrtnika, pa celo umetnika, ki imajo na razpolago tisočero manipulativnih sredstev potrošniške družbe – samo za to, da bi nas ponižali, ujeli, nam vsilili svoje mnenje ali nas izkoristili. Kirschner sicer ne daje nikakršnih napotkov za branje svoje živahno in tekoče pisane knjige, skrbno pa prikriva vprašanje, ali lahko potem, če slepo verjamemo njegovim besedam, še obvladamo umetnost egoizma. (Ignacija Fridl)

Primo Levi: PERIODNI SISTEM. Založba Obzorja, Maribor 1992 (Zbirka Gibraltar, prevod in spremna beseda Marija Cenda-Klinc). Italijanski pisatelj judovskega rodu se je hkrati ukvarjal s pisateljevanjem in kemijo. Po knjigi pričevanj o Auschwitzu in dveh zbirkah fantastičnih zgodb se je v starosti lotil še avtobiografskih epizod, ki so povezane s kemijo. *Periodni sistem* je tako bildungsroman kemika, ki vidi v svojem znanstvenem početju vedno tudi boj z naravo; knjiga je polna napetih opisov boja razuma in znanosti proti naravi in njenim (nečistim) stanjem, pa vendar je kemijsko opravilo – verjetno zaradi pisateljske izkušnje – še vedno (ali spet) sakralizirano. Stilno in pripovedno imenitna knjiga, s katero zbirka Gibraltar potrjuje svojo dosedanjo kondicijo in standarde. (Jurij Primic)

Peter Mlakar: SPISI O NADNARAVNEM. Analecta, Ljubljana 1992. Ob knjižicah, kot so *Spisi o nadnaravnem*, velikokrat pomislimo na parafrazo parabole o cesarju in božjem. Namreč: pustimo Nadnaravnemu, kar je nadnaravnega, in potemtakem še Bogu, kar je božjega. Kajti če po več kot dva tisoč letih o Bogu še vedno ni moč napisati kaj bolj presenetljivega kot: "Bog je samo Bog," se vsi drugi predikati, ki bi to radi opisali in dokazali, lahko samo še smešijo. Vendar je, če drugega ne, Mlakarju treba priznati čut za "večno" aktualnost. Njegove "resnice" (če jih seveda prav razumemo), ki vidijo, da sta zlo in greh nad vsem, da vedno obstaja neki preostanek zla, ki ga nič ne premaga, da se bistvo zla izkaže v oprostljivosti, ki jo seva Milost...,

bi utegnile zagrabit marsikaterega čuječnega. Duhovitost in odlike *Spisov* segajo predvsem v njegov drugi del – k natisu govorov, razglasov in podobnega, s katerimi so se začeli koncerti Laibachov ali odpirale razstave Irwinov, da o pizzerijah ne izgubljam besed. Iz teh samozavestnih, retorično udarnih in spretnih nagovorov, ki sekljajo evropske narode na njihovih najbolj občutljivih mestih, bi se veliko lahko naučil tudi kakšen novopečeni minister za zunanje peripetije. (Ženja Leier)

Malina Schmidt Snoj: INTELEKTUALEC NA PREIZKUŠNJI. Založba Mihelač, Ljubljana 1993. Intelektualec je tokrat na preizkušnji samo fiktivno, in sicer kolikor se nam razkriva v svojem odnosu do revolucije v slovenski pred-, med- in še zlasti povojni dramatik, čeprav vsake zveze z realnostjo niso le naključne. Slovenski intelektualni dramski liki se v svoji razpetosti med intimnim in aktivnim, revolucionarnim svetom po mnenju avtorice gibljejo znotraj treh prevladujočih drž. Kadar se poistovetijo z revolucijo, prenehajo v pozabi lastne reflektivne drže obstajati kot intelektualci. Kadar se akcije udeležujejo z določeno mero dvoma, je glavno polje konflikta večer boj med obema poloma v njihovi osebnosti. Kadar pa se od revolucije distancirajo, prihajajo v spor z zunanjim svetom. Natis nekoliko izpopolnjene doktorske disertacije Maline Schmidt Snoj bi sredi osemdesetih prebirali kot aktualno aluzijo na stanje povojne slovenske družbe, sredi devetdesetih pa ga beremo le še skoz optiko anahronizma – kot nekoliko zaprašen primerek uspele klasične literarnozgodovinske analize. (Ignacija Fridl)

Rajko Šuštaršič: TRAKTAT O SVOBODI ALI VREDNOSTNI SISTEM. Lumi, Ljubljana 1992. Knjiga na zanimiv način opisuje predvsem eksistenčni modus naroda, ki lahko obstaja kot subjekt, a hkrati ohranja svobodo kot temeljno vrednoto znotraj vrednostnega sistema. Druga možnost njegovega obstoja je bivanje kot institucija, pri tem sicer ohrani svoj sistem vrednot kot neposrednih dejstev zavesti. Vendar pa nasprotno znotraj tega sistema ni svobode – kot vrednoto je ni moč definirati. Šuštaršiča nato zanima še struktura vrednostnega sistema, ki je lahko horizontalna ali vertikalna, ter dvopolnost institucionalnih vrednot. Čeprav je delo pisano strokovno, je razumljivo tudi za naključnega bralca. (Nina Grafenauer)

Vladimir Vodopivec: MOJ GRMIČEK. Založba Mondena, Grosuplje 1993. Gre za zbirko pesmi strelskega mojstra, izkušenega vojaka, v Beogradu živečega Vladimirja Vodopiveca, ki je letos praznoval svoj 95. rojstni dan. Vodopivec je nosilec odličij za vojne zasluge od SHS do JNA in avtor številnih knjig o strelstvu, ki jih je izdala SZJ. Poglavitna zanimivost sicer obsežne zbirke je avtorjeva biografija. Pesmi, zbrane v tej knjigi, so takšne, kot jih kujejo stare mame, da bi pregnale dolgčas zimskih večerov. Na primer: "Prišel bo dan, ko ne bom več sam. Bom pri Fani, zdaj še sami." Pesmi imajo zgodbo nekega življenja, toda veliko prej kot v rokah literarnih gurmanov bodo pristale ob "kmečkem ognjišču". (Jurij Hudolin)

Zlatko Zajc: POVESTI, Karantanija, Ljubljana 1991. Zajčev prozni prvenec prinaša vsem knjigoljubcem izjemno zanimivo branje. Avtor nam v desetih zgodbah z vehementnim, sočnim jezikom pripoveduje o marginalcih, pijanskih pobebavljencih, "zmešanih iz testa hribovskih fukov", zasledimo pa tudi močan avtobiografski ton. Njegovo pisanje se dotika dna človeške (ne)eksistence in je lahko lekcija marsikateremu slovenskemu pisatelju: brez lažne in prisiljene ornamentalistike nam pisatelj skoz prepričljivo optiko ponuja šop tragikomičnih izsekov iz življenja "izgubljenih". Ali: "To je bil najlepši spomin v njegovem kurčevem življenju." (Jurij Hudolin)

Sarah Kirsch: ERLKÖNIGS TOCHTER. Deutsche Verlag Anstalt, Stuttgart 1992. Že dobro desetletje velja Sarah Kirsch za najpomembnejšo nemško pesnico (ob Ulli Hahn) in branje kritik njenih literarnih stvaritev je postalo že prav dolgočasno, saj ocenjevalci poznajo pravzaprav le hvalo. To velja tudi za najnovejšo pesniško zbirko (naslov je modificiran citat Goethejeve balade), ob prebiranju pa se je mogoče prepričati oziroma zaslutiti, zakaj je tako. Motivno je njena lirika v pričujoči zbirki postavljena v skandinavske dežele, v (še) idilično in neoskrunjeno naravo, polno tišine, samote, miru in neskončnosti. Na tem domala bukoličnem zaledju nam pesnica prikaže distanco in kontrast med naravo in človekom, le-tega seveda z vsemi njegovimi stiskami, kar daje pesmim poseben metafizičen ton. Za ilustracijo si, denimo, izberimo pesem *Angel* (str. 57), ki bi se v slovenskem prevodu lahko glasila takole: "Preden vklesam / lastne neresnice / v kamen ali / jih posejem v zamrznjeno zemljo; / Tvoja hiša stoji na / robu sveta in jaz grem / skozi njen prazni vrt./ Okno žari rdeče / sem smrtno bleda kot / zapadel sneg." Celoten vtis je seveda ta, da gre prav gotovo za eno najpomembnejših pesniških zbirk preteklega leta v Nemčiji. (Slavo Šerc)

Markus Werner: BIS BALD. Residenz Verlag, Salzburg-Wien 1992. Srednjeveški pesnik Hartmann von Aue je v 12. stoletju napisal ep o ubogem Heinrichu, ki je prav gotovo eden prvih voajerjev v nemški literaturi. Skoz špranjo opazuje deklico, ki so jo privezali na mizo, da bi ji iztrgali srce. Samo takšna žrtev bi obolelega viteza namreč lahko rešila. Pri pogledu na prelepo devico se Heinrichu srce razjoče in omehča; device se usmili in jo tako seveda v celoti osvoji ter popelje pred oltar. Ta znani motiv je imel pred očmi pri pisanju svojega zadnjega romana tudi Markus Werner (roj. 1944), saj je njegova tematika sorodna: gre za čakanje na (od)rešitev. Povedano naravnost: protagonist čaka na novo srce. Medtem pa Lorenz Hatt pripoveduje iz svojega življenja in meditira o njem. Nazadnje se – če zaupamo še konec – odpove tujemu srcu, zato ga dokončno čaka samo še smrt. Wernerjev vzor v švicarski literaturi je Robert Walser, sam pa je ob T. Hürlimannu in C. Geiserju eden najbolj uveljavljenih nemško pišočin avtorjev mlajše generacije. *Bis Bald* je njegov četrti roman. (Slavo Šerc)

**NOVOSTI SLOVENSКИH AVTORJEV PRI
DRŽAVNI ZALOŽBI SLOVENIJE**

ADA ŠKERL: Temna tišina
(retrospektivna zbirka pesmi)

**FERDO GODINA: Bele tulpike
Glas samotne ptice**
(ponatisa romanov ob avtorjevi 80-letnici)

PESNIKOVA PODOBA
(Prešeren v likovnih upodobitvah pred prvo svetovno vojno)

FRANCE BERNIK: Študije o slovenski poeziji
(Zbornik literarnih razprav uglednega znanstvenika)

CATECHISMVS
(reprint Trubarjevega katekizma)

VIKI GROŠELJ: Bela obzorja
(Ekstremno smučanje našega vrhunskega alpinista)

TOMAŽ MASTNAK: Vzhodno od raja
(Eseji o civilni družbi ob razpadu komunizma)

RENATA SALECL: Zakaj ubogamo oblast?
(S psihoanalizo podprta študija o vzvodih oblasti)

**ANGELOS BAŠ: Oblačilna kultura na
Slovenskem v 17. in 18. stoletju**
(Nov zvezek etnološke študije)



M
MIHELAC

ZBIRKA SVETOVNI KLASIKI

Po dvajsetih knjigah prvih dveh letnikov ponatisov bo v letošnjem letniku izšlo osem novih prevodov temeljnih in zanimivih del.

Roman **TARABAS** avstrijskega pisatelja Josepha **ROTHa** vsebuje vse prvine Rothovega pisanja, nostalgijo za preteklostjo in strah pred prihodnostjo, travme razseljene osebe, občutke krivde in odsev neizsanjanih sanj.

Kdo bi lahko temeljiteje zadovoljil željo po branju mojstrskih in tematsko neobičajnih novel in črtic kot japonski pisatelj Ryunosuke **AKUTAGAWA** s knjigo **RAŠOMON IN DRUGE ZGODBE?**

HUGO VON HOFMANNSTHAL, eno najvidnejših imen dunajske Moderne, se predstavlja z novim prevodom svoje alegorične dramske pesnitve **SLEHERNIK**, ki med njegovimi dramskimi deli po uspešnosti in številu uprizoritev prav gotovo zavzema izjemno mesto.

TRI DRAME (Striček Vanja, Tri sestre, Češnjev vrt) Antona Pavloviča **ČEHOVa** so nas o svoji kakovosti prepričale že na naših odrih.

Dober ljubezenski roman požlahtni vsako zbirko. Tokrat je to **SAPFO** s francoskim podpisom Alphonse **DAUDET**.

CARMINA BURANA – za dobro tretjino razširjen in predelan izbor vznemirljive lirike srednjeveških strasti.

SKUŠNJAVA SVETEGA ANTONA, delo, v katerem se je Gustave **FLAUBERT** izrazil najceloviteje in ga je spremljalo vse življenje, saj ga je na novo napisal kar trikrat.

TIBETANSKA KNJIGA MRTVIH – integralen prevod svetega besedila lamaizma.

ŽE V KNJIGARNAH

XX
STOLETJE

romani našega življenja

JOYCE ulixses (v dveh knjigah)

BURROUGHS goli obed

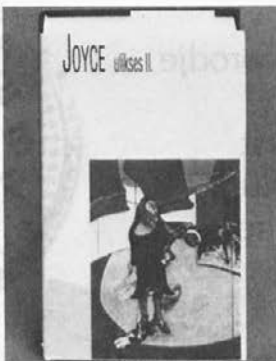
BERNHARD sečnja

RASPUTIN slovo od matjore

CALVINO če neke zimske noči popotnik

Pri Cankarjevi založbi je pravkar izšlo prvih pet romanov iz zbirke "XX. STOLETJE",

trenutno najbolj iskane zbirke na slovenskem knjižnem trgu.



C
ZALOŽBA

CANKARJEVA ZALOŽBA

WordPerfect

Ne zamudite razvoja!

Programski paket WordPerfect v verzijah DOS ali Windows predstavlja idealno orodje za izdelavo in oblikovanje vseh vrst besedil. Omogoča tudi preverjanje slovnične pravilnosti vaših izdelkov.



Distribucija:

BiroSoft d.o.o.

Dunajska 21

61000 Ljubljana

Tel.: (061) 325-881

Fax.: (061) 313-332



PS: Revija Literatura je izdelana in oblikovana s programom WordPerfect 5.1 DOS.

