

LITERATURA

POEZIJA

Milan Dekleva, Aleš Šteger, Mihaela Hojnik

PROZA

Andrej Morovič, Franjo Frančič, Goran Bertok

INTERVJU

Evald Flisar

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Milan Dekleva, Samo Kutoš, Uroš Zupan

ZADNJA IZMENA

Lars Gustafsson

FRONT-LINE

B. A. Novak / Tomšič / Frančič

L. Kreft / Oblak

ROBNI ZAPISI

MAJ 1995

47



Poezija

- 1 Milan Dekleva: *Jezikava rapsodija*
 5 Aleš Šteger: *Pismo*
 10 Mihaela Hojnik: *Pesmi*

Proza

- 14 Andrej Morovič: *Likanje dneva*
 33 Franjo Frančič: *Mecen*
 43 Goran Bertok: *Fragmenti*

Intervju

- 47 Evald Flisar: *Popotnik, zanimivejši od krajev, skozi katere je potoval*

Enciklopedija živih

- 65 Milan Dekleva: *Čemu rapsodi v ekscentričnem svetu?*
 69 Samo Kutoš: *Od bežanja k strasti*
 85 Uroš Zupan: *Zasledovanje pesmi*

Zadnja izmena

- 98 Lars Gustafsson: *Zadeva s psom*

Front-line

- 108 Vid Sagadin (B. A. Novak: *Mojster nespečnosti*) / Nataša Bavec (Tomšič: *Ognjeni žar*) / Vanesa Matajč (Frančič: *Škorpionova balada*) / Dejan Šiftar (L. Kreft: *Estetika in poslanstvo*) / Jasna Vombek (Oblak: *Brez sladkorja, prosim*)

Robni zapisi

- 125 Bartol / Bernhard / Casanova / Ezop / Gabrič / Gričnik / Guibert / Ishiguro / Knapp / Muck / Prešernove nemške / Šotola / V. Vodušek / Wohmann / C. Zlobec

POEZIJA

Milan Dekleva

Jezikava rapsodija

(za glas in jazz orkester)

TRINAJSTI SPEV: TESNOBNO

Nekoč pride, nekoč pride ...

Ni se težko spominjati dogodkov,
a kako bi pomnili čas?

Ali pa nepreklicanost jesenskega vetra,
ki napoveduje rezkost in mraz?

Kako, kako?

Nekoč pride, pride, pride velika ...

S čakanjem na ponovitev,
ko se isto povrne v nas povsem

spremenjeno:

pomlajeno, kadar gre za ljubljeno žensko,
postarano, ko gre za zlobo, ki nam je ušla

v svet.

Nekoč pride, nekoč pride velika, o bog,
nekoč pride velika groza ...

Ampak te groze ni mogoče opisati
in v njej ni mogoče stati kot pripovedovalec.
Ni ji mogoče dodati nič tragičnega,
ni ji možno naprtiti nič smešnega,
vsaj tako smešnega ne, da bi se valjali
v njem kot igralci v sklepnem prizoru.

Zato bodi groza zmeraj: tesnoba.
Tesnoba, ženski princip: kar tesni
med nogama,
močno, kruto, neznosno!

Kajti velika groza je neosebna groza.
Kajti velika groza je nepredmetna groza.

Mi, ki se stiskamo pod kostanji,
pod zamaški steklenic in v tresljajih marimbe,
mi smo kajpak otroci; svet je za nas
posteljica velike matere, strah je napaka
plodišča, črnična pega razvidne kotitve,
volja,
volja bi! bi! bi!,
volja biti,
volja biti tu za zmeraj in nikoli več.

Mi, ki se obešamo na pulz drugega
in na bližnji srčni utrip.
Mi, ki se učimo šteti, da bi ločili
užitek in bolečino.
Mi, ki se obešamo ...
Mi, ki se zaslanjamo z nemirom svojih otrok,
da bi se laže pretolkli v starost.
Mi, ki se zaslanjamo z mirom Boga,
da bi se laže zbgali s smrtjo.

Mi, ki smo mi le, dokler nas ne mine
volja biti tu za zmeraj in nikoli več.

ŠTIRINAJSTI SPEV: FINALE

L'Heure Bleue, ko v v zaumnem sočasju
trepetajo prepone črnih glasbenikov
v Cotton's klubu, pada Berlinski zid
z vzdihom snovi in šuštenjem duš, ki upajo,

L'Heure Bleue, ko Jorge pričenja s študijem
anglosaksonske slovnice, komaj deset rodov
za neimenovanim stvariteljem jezika,
v katerem pišem o bosanskih prežvekovalcih noči,

ko se gosti samota v zadnji Pregljevi risbi,
ko neki živ fosil devetstomilijontič čuti
ščemečo moč naraščajoče Lune,
L'Heure Bleue, ko po lesketajoči travi,
ki ne obstaja v tej pesmi,
a govorim prav o njej, s smehom stopa
hči v klavni spomin neke moje bivše oblike,

ko se med njene korake vpleta spoznanje
mojstra Dogena: "To, kar imenujemo volja
za iskanjem Zakona, je le srce, ki motri
krhkost stvari," in se s tem, za Einsteinom,
ponavlja teorija relativnosti kot kozmična
religioznost,

L'Heure Bleue, ko je odkrit zadnji
položaj Svetega v orgastičnem porivku,
hudomušno preimenovan v boga Asskalo,
L'Heure Bleue, ko sem iz sebe zaradi tebe,

ko se želja, da bi crknila bolečina, vrtinči
prek bambusnega jezička Rahsaana Rolanda Kirka
kar je kajpak v skladu z doktrino sicer že pokojnega
dadaizma,
L'Heure Bleue, ko gledam mamu tik pred smrtjo

izvotljeno in lahko, ker ji je usojeno
postati ptica,

L'Heure Bleue, ko pada amen na kamen
in se zarotitve vračajo k Zaratustri,
ko swingajo angelci skoz omamno noč nepreklicnega
Konca,
ko se, samo hip zatem,
na novo skomponirana
bakterija privaja temotnemu zavetju gline,
ko kratka zgodovina časa piše
Stephena Hawkinga in se Heidegger
odvrča od nacizma h gozdni poti,

ko se izvotljena in lahka mama
spreminja v penico v trstju v pesmi
Devetkrat hvala za Vieiro da Silvo Renéja Chara,

L'Heure Bleue,
ko hkratje vsehnosti znova prestopa v
presunljivost Nastanka in smisel ponikuje
v blebetanje Patatajcev,
ko trobentači vseh big bandov prijemajo visoki c,
ko Charles Mingus postaja cesar Ming,

L'Heure Bleue, ko L'Heure Bleue izzveneva v katatonijo
L'Heure Bleue.

Aleš Šteger

Pismo

*"Nikdo je moje ime, in Nikdo me kličejo, vedi,
oče in mati pa vsi, ki sicer so mi bližnji drugovi!"
To sem dejal. Silak pa takoj mi vrne v odgovor:
"Nikdo bo zadnji moj plen, po vseh ostalih drugovih,
druge pojem poprej: to bodi moj dar ti gostinski."*

Homer, *Odiseja*

OKO

Kdaj pa kdaj veš tudi ti,
Da nam tedaj, ko sežemo skozi ure sreče,
Da bi prijeli, zadržali svoj odsév,
Prične trdo in neizprosno kolesje časa drobiti zapestja
In nas prevajati v spomin.

Bleščeči prah – delci zdrobljenega ogledala jezika
Pada v prepad, ki ostaja nerazpoznaven.

In nikjer ni luči. Nikjer. Le rob,
V katerega se je zagrizlo doumljivo,
In nekje, morda pod pepelnatimi usti angela
Ali na pozabljenem otoku,
Na katerem je prenočila naša misel,
Drsi kri za krvjo, da bi nam v naši

Odsotnosti povrnila, kar nam je bilo odvzeto
 Z razmikom sten, z nadstropji globine
 In z oslepitvijo Polifema.

Kajti kdaj pa kdaj veš tudi ti,
 Da v metafori skale počiva val, ki te bo
 Pognal v prostor, kjer se za zdrobljenim dihanjem sveta
 Odpirajo tvoje oči.

PONT?

Stojimo na skrajnem rtu stoletij jezika.
 Tukaj nič ne stoji z nami.
 Tukaj nihče ne stoji z nami.
 In morda je to res Pont in smo mi
 In vse, kar diha skozi nas, vse.
 Kajti nihče ne bo potopljen brez
 Vode v sebi. Nihče, ki ni bil speljan
 Skozi iglo mojstrov. Igro mojstrov.
 To, kar se enkrat zaletava, drugič pretaka,
 Naslednjič zopet trga delce, me zmeraj
 Odnáša v svoje telo in me hkrati
 Pušča pred mejo potopljenosti in zdrsa.
 Morda zato, ker naj bi bila moja senca, senca angela,
 Veliko manjša od mene.
 Toda ko vstanem, potopi v sebi vse izgnanstvo,
 V katerem spimo. Popisane ladjice, izžgane
 Iz pisemskega papirja, se oddaljujejo po
 Pepelu besed tako, da se vračajo.
 Nobena in vse.
 Kajti tukaj nič ne stoji z nami.
 Pont je tukaj Čas.

PESEM O POKU JESENI

Danes je iz drevesa še poslednjič brizgnila
 V liste kri, da bi se uresničila obljuba
 Popolnosti padca v pripravljeno dlan.
 Kmalu, morda že jutri, bodo kazalci stenske ure zledeneli
 In bo konec časa.
 Ker nam je дано čutilo vednosti,
 Postajamo med hojo skozi zavese padajočega listja
 Papirnati vitezi, ki se kopajo v
 Krvi ubitega zmaja, da bi postali neranljivi.
 A neranljivost in nedotakljivost ne obstajata.
 Lahko smo le topi in neobčutljivi
 Za rezilo luči, ki je zabodeno
 V našo slepoto in s katerim hodimo naokrog,
 Se, zastekljeni, med seboj izogibamo,
 Da bi se srečali, božamo, da bi se razbili
 In morda izmenjali črepinji naših ran iz strahu,
 Da bi izgubili občutek za ravnovesje in nesmrtnost.
 Lahko pa pustimo,
 Da nam luč zdrobi oči in nas pelje
 Med sneženimi šivi oblakov onkraj sveta.
 Zato je izmišljeno starčevsko telo Dedalusa, ki
 Blodi pod nebom in po ulicah Dublina,
 In senca dečka, ki pada skozi njegov spomin,
 Edina resnična svetloba, dom in smer
 Našega minevanja,
 Edini prostor, kjer sta oče in mati
 Še nerazpolovljena,
 Edina mera moči, možnost smrti,
 Prekletstvo upanja in odrešitev vere
 Za otrplo roko, ki končuje ta dar.

7 OBLIK LJUBEZNI

Isto oko se odpira z več strani,
 Tone skozi bele žile mrtvih vrb
 Ali pa se dviga po zaskorjenem ležišču
 Iste ženske, ki je druga.
 Zato si besede, ki druga drugo drobijo,
 Molk, ki hodi pod površino morja,
 In črn plašč ranocelnika tišine ne
 Nasprotujejo, ker so zgolj in predvsem
 Različne krpe spomina na raztrgano celoto.
 V končnosti, ki je nič in vračanje
 Oblike prstana in prihodnost premice,
 Bodo torej tehtnice razbite in zakoni izbrisani.
 Kar nam ostaja in kar imamo, je
 Teči skozi kletke, umirati pod drevjem,
 Sprejemati z vero, rojevati v ustih,
 Celiti s spancem, gledati z umom,
 Dihati skozi pesem.

PISMO

Moja ljubezen,
 Tukaj, kjer sem, sem neizmerno svoboden
 In hkrati ujet v pajčevino ulic,
 Zaprt med premikajoča se rezila tujih lic,
 Med katerimi se umikam, opotekam,
 Znova zaganjam in drobim v prah.
 A ne obnavljam se ali staram.
 Sem zgolj in sedaj in tukaj,
 In skozi mesto, kjer sedim in poslušam,
 Kako po steklih mojih oči pada dež, vem,
 Da smo, sem in sva enaka sebi, kakršna

Sva zmeraj bila, sva in bova, in da ne
 Beg ne volja ne moreta spremeniti
 Rokopisa najine ljubezni.
 Zato bom govoril tako,
 Kot je že od nekdanj zapisano v Knjigi,
 Da nepremostljiv prepad in nevarnost ničā
 Združujeta razlomljene kepe sna,
 Sestavljata pesek v ure,
 Čas v pepel in vse v molitev.
 Kajti komaj tukaj, v podzemlju tujega jezika,
 Te resnično srečujem.
 Zato je moj glas tako čist
 In moja pozornost enaka zaceljenemu tiktakanju
 Rane, v katero sva naplavljenā.
 Sedaj vem, da je pozabiti
 Zgolj drugo ime za spomniti se
 In da je naša odločitev zmeraj
 Met kocke brez znakov, rojstvo, ki zareže
 Gube v obličja naših ogledal.
 A mi nismo naša ogledala.
 Mi nismo votli ljudje z
 Votlimi nebotičniki duše;
 Praznina se z nami lahko prazni,
 Ne da pa se je naseliti -
 Kajti mi ne moremo ali ne smemo naseliti ničesar.
 Smo vmesne sence, slepe ulice,
 Ki se križajo kot meči,
 Njihov nezmotljivi tek skozi reko otroštva,
 Njihova nedokončana daritev
 Enemu in tisočerim neonskim bogovom
 In zato smo hkrati nični in,
 In to vem komaj sedaj, ko ponovno odpirāš vrata,
 Vstopāš in obnavljaš svoje mesto v sobi mojih misli,
 Popolni ljudje.

London, 21. oktobra 1994

Mihaela Hojnik

Pesmi

V HODNIKU

O vsem tem niti sledu
v vajini krvi.
Gladko in temno,
nikjer se ni treba preriniti,
povzpeti, izogniti
ali zaobiti.
Tu taca ne obstane v zraku
za hip. Previdno.

Vse je gluho in brez vonjev.
Kot neskončen padec.

RIBA

Otrplo srdito oko
zre mimo vaju.
S krepplji v sluz
in z zobmi v hladne luskinge.

Drsi v nerodnem begu z vajinih kreppljev.

Škrge odpre in cmokne
v znak vdaje.

V MOJEM NAROČJU

Krempnji bodejo v tkanino,
hrbtenica popušča,
mehčajo se sklepi.

Moje naročje je toplo
in predpasnik diši
po pravkar pripravljeni jedi.

Prijazno izmenjavamo vonje.

POLETNI DAN NA TRAVNIKU

Trebuh vlečeta nizko
skozi goste sokove.
Sonce se hlastno zaliže
v vajino dlako.
Zvoki sršijo tilnik.

Doma počasi z jezikom
po kožuhi
še enkrat pretečeta travnik.

O SVETU ZUNAJ

Tam sega skoraj vse čez glavo.
Vonji v težkih, napetih mehurjih
udarjajo v smrček,
na dlako se lepijo.

V opno ušes
brlizga,
da živčno utripa.
Peče v čeljusti.

LET PTICE MIMO OKNA

S krilom oplazi šipo,
da vaju od sle zaboli
v srpastem loku kremljev.

Zobje šklepetajo,
ušesa tesno ob glavi
uganejo smer šelestenja.

Sanjata,
kako kljun še zadnjič pikne v tla,
o hrskanju perja
pod neučakanimi zobmi.

HREPENENJE PO MAČKI

Nenadoma se zapodi
skozi drobovje
oster trepet,
da z dvignjenim repom
zatavaš ob steni.
Hripavo krikneš,
kot da si se zagrizel
v tilnik samice.

GOSPODARIČIN COPAT

S smrčkom po robu
in dol v razhojeno dno.
V šivih diši po domače.
Na brkih in dlaki
vonj copat
si neseta pomirjena na ležišče.

JUTRO

V porcelanasto skledico
kapne jutro
in curek mleka
ga pljuska čez rob.

Kuhinja krmežljivo prisluhne
vajinemu srebanju.

Mlečno roso s smrčka
utrneto s tačko.

IGRE Z BRATOM

Zvrnjen na bok
čakaš,
da se vrže na tvoj napeti trebuh.
Z zadnjima tacama
ga prestrežeš.
Z zobmi ob njegovem vratu
počakaš,
da se tiger potuhne v mačko.

PROZA

Andrej Morovič

Likanje dneva
(odlomek)

Nastanila sem se v cenemem penzionu v revni osrednji četrti. Prve dni sem presenečena hodila skoz mesto, vsrkavala karmo negativnih ionov in morske solate. Večkrat sem se peljala k pečinam, ki so na zahodu strmo-glavljale v penasto butanje oceana. Kazale so fantastične perspektive sinje-modre daljave. Ta me je polnila z rahlim nemirom. Razumela sem, kaj je Diaza, Vasca da Gama in tovariše vlekle za horizont: velika dejanja vznikajo tam, kjer trdna tla izginjajo v neukrotljivem volumnu temnih globin.

Podjetnost me je že zgodaj zjutraj gnala iz postelje v živahno vrvenje starega mesta. Bilo je nesmiselno odpirati načrt mesta, orientacija v žagasto vijugastih uličicah Alfame je bila nemogoča. Ker sem stanovala pod vrhom hriba, sem se enostavno zakotrljala navzdol kot fliperska krogla, dokler me ni sedlo vznožja izstrelilo na eno od avenij, katerih nastopaško kolosalne palače so bile turistu začetniku vendar prijaznejše. Veliko stavb je bilo zgrajenih v pravljlično baročnem slogu, ki je spominjal na Gaudíja, drevoredi so pajčevinasto povezovali vrtove in parke. Lizbona je valovala po vzpetinah kot Rim ali Stuttgart, le da so bile te tu veliko bolj strme. Z zobato železnico in Eifflovim dvigalom sem se fijakala gor in dol, nenasitna sapo jemajočih vedut v hrustljava čistem soncu. Pomešala sem se v kleno žužljanje tržnic, moje težave so izginile v sadju in zelenjavi, bilo je, kot bi izgubila deset kilogramov. Mečarice, tune, sluzaste hobotnice velikanke so hrople na svežem zraku. Razpolovljene živali in natančno razvrščena drobovina so izparevale toploto luzitanskega srca, večjega od življenja. Čokoladaste tete s Kapverdov so drzno lovile ravnotežje s prepelnimi košarami na glavah in na vse grlo ponujale šekaste redkosti. Sončna stran kolonializma je potekala pred mano kot kalejdoskop.

Pod noč, bogme, se je muzika silovito zamenjala. Moški so bili

nemogoči, še veliko hujši kot v Španiji. Če sem v siju lune jemala ulicam mero, sem imela občutek, da breдем skoz kačjo domeno. Iz vseh vogalov in koticov je sikalo kssst-kssst, sicer nobenega tona. Ženska sama ponoči je bila obvezno cipa, v oberkatoliški Lizboni je bilo to pač tako. Parčki so že hodili naokoli, a da bi si kaj takega privoščila ženska, ki ni bila cipa, preprosto ni bilo misliti. Oblačila sem se skrajno neupadljivo, pa ni kaj dosti pomagalo. V mali taverni, kjer sem ob spremljavi sladkobnih tremolov fado pevke večerjala, je bila vedno ista zgodba. Lastnikov sin, ki je delal za šankom, je odprtih ust strmel vame in mehanično izpolnjeval naročila, ne da bi vsaj za trenutek odvrnil lepljive oči. Buljil je kot začaran, dokler nisem pogoltnila sladice ter poravnala računa. V Lizboni je bilo tudi veliko visokih, lepih Brazilcev. Brezskrbno so žvižgali za mano in me vsakič dvignili za nekaj centimetrov čez mojo povprečno berlinsko višino, ampak ti pritlikavi Portugalci – takoj sem se počutila umazano in ponižano – so bili moreče pusti. V prepihu njihove lišajaste sape bi še kaktusu ovenela življenjska radost.

Nekega dne sem se iz vladne četrti, ki je ležala tik ob reki Tejo in kjer je bila končna postaja tramvajske proge, hotela odpeljati domov. Vsi čakajoči so bili državni uradniki. Videti so bili kot pač uradniki kjerkoli na svetu: sveže obriti moški srednjih let v brezhibnih belo-modrih črtastih oblekah, belih srajcah, z nepogrešljivimi aktovkami v rokah. Tramvaj je bil skoro prazen, vstopilo nas je mogoče šest, sedem ljudi. Ker nisem imela daleč, sem obstala na zadnji ploščadi. Sunkovito je cuknilo. Možicljji z aktovkami so se iz neznanega razloga začeli drenjati okoli mene. Z vseh strani so rinili vame, v popolni tišini, samo poklenkavanje tirnic je bilo slišati. Z roke, s katero sem se držala za drog, mi je visela bela plastična vrečka in potem so škratje začeli vanjo zasajati manikirane nohte, kot podgane, me je spreletelo. Cefrali so pevece, se drgnili obme in me dezodorirali z vonjem mente, dokler mi ni postalo pretesno. Oprostite, sem rekla in se izmuznila iz obroča. Po nekaj korakih navzdol po vagonu sem obstala. Imela sem le še dve postaji, vse se je zdelo v redu. Nenadoma me je počil grozovit udarec po zadnjici. Šokirana sem se ozrla. Za mano sta nepremično, s koleni skupaj kot potuhnjeni cece muhi, sedela državna uradnika. Na kolenih aktovka, konice prstov na ročaju, sta prišpičenih ustnic svetohlinsko gledala predse. Halucinacija ali mi je nekdo res eno pripeljal? Sama sebi sem se v hipu dozdelala zvezana na stol v kinodvorani, v Andaluzijskem psu. Vsakdo se je lahko stegnil z ekrana in me po želji lopnil. Na naslednji postaji sem izstopila ter pokasirala še klofuto, da mi je kar zazvonilo v ušesih. Bliskovito sem se obrnila, videla modro roko z

belimi črtami izginjati nazaj skozi okno. Nedvomno ni bila halucinacija. Tramvaj je speljal, meni pa se je strgala vrečka. Lovila sem kotaleče se paradižnike in jih z vso silo metala v naftalinaste ksilite za šipo.

Na svete Jožefe dan ali kaj sem bila navzoča pri cerkveni procesiji. Bilo je kot v starih časih na jugu Nizozemske. Na čelu je svečano opravljen koračil škof, za njim so stopicali strežniki s praporci in banderi, zadaj pa načičkano ljudstvo. Deklice so nosile dolge bele krep vlečke in rožne vence, dečki črne obleke, polizani kot iz škatle. Velik trg, na katerem se je procesija ustavila, se je napolnil do zadnjega kotička. Škof je začel pridigati. Njegov patos se je dvignil v vrtoglave višave, množica pa je ekstatično valovala. Bilo je delno oblačno. Z Atlantika je vlekel svež veter. Iz za verig potujoče vate je pokukalo sonce in škofa opremilo s svetniškimi sijem. Isti hip mu je množica vernikov pokazala hrbet, padla na kolena, začela kričati, žebroti molitve in se klanjati soncu. Škof je nemoteno pridigal dalje, čeprav ga ni nihče več poslušal. Ljudje so se klanjali soncu, dokler ga niso oblaki zopet zastrli, in so se vsi lepo obrnili nazaj, da bi resnih izrazov, steklenih pogledov prisluhnili škofu. Vsakič ko je sonce prevladalo nebesne ovčice, se je igra ponovila in me pahnila za tisočletje nazaj, v obdobje Majev, v amen pod kamen.

Ko sem se nekoliko živela, sem spoznala cigana z božansko ponosnim latinskim korakom. Žal je bil sklep, da bo postelja element kakovostne kontinuitete, prenagljen. Kakor hitro so se vrata za nama zaprla, je izginila romantično divja strast, s katero je osrečeval ulice glavnega mesta. Težko bi rekla, da je bil slab, saj ni bil nič. Filmska diva, ki ti že s tem izkaže čast, da se je smeš dotakniti. Niti malo se ni potrudil. Omedlno je lazil po meni, kot bi morala jaz njega zadovoljiti, in ne narobe. Ni se mi posrečilo doumeti, ali ga zanima moja malenkost ali denarnica. Kot turistka sem vsekakor utelešala premožnost in v Lizboni je bil narod ubog. Mojemu gitanu se je videlo, da si cekine priskrblja na vse mogoče načine in da pri tem nima lahkega dela. Nekega večera se je s klapo pripeljal v obtolčenem chevyju in hotel, da odrinemo skupaj ven. V Berlinu bi v enakem položaju fante enkrat premerila, pa bi vedela, koliko je ura. Tam pa sem ostala v penzionu kot nesrečna princesa v grajskem stolpu. Moja portugalsčina je bila prešlaba, da bi lahko z gotovostjo ocenila nevarnost. Bila sem oprezna. Okradel me ni. Morda je bil mnogo nedolžnejši, kot se je zdelo, morda je pričakoval, da se bova šla žigolsko igro, da mu bom plačevala pijačo, jedačo in kupovala obleke; tega seveda nisem storila. Morda se je v postelji obnašal kot betežen Michael Jackson, ker ga prej nisem pošteno spitala. Brez jela ni dela, kdove, enostavno ga nisem znala oceniti.

Gitanu in začinjenemu džumbusu mesta v brk me je v Lizboni tlačila osamljenost in končno šla v substanco. Nakopala sem si tako zoprne bolečine v križu, da skoraj nisem več mogla hoditi. Odvlekla sem se v bolnico na pregled. Zdravniki so gledali, učeno kimali ter navrgli diagnozo, da škripa v ledvicah oziroma da je hrbtencična kita v krču. Predpisali so mi izdaten počitek za mišico in vodo v neomejenih količinah, to naj bi pomagalo ledvici. Zelo elegantno so si to izmislili, meni ni šlo niti slučajno na bolje.

Paul me je prvotno nameraval obiskati. Čez nekaj tednov se je nameri po pričakovanju odpovedal – zaradi nenadnih težav s stanovanjem; iz njega naj bi ga bili namreč metali. Resnični razlogi so bile droge, ki so v njegovem življenju vedno guslale prvo godalo. Šele potem je prišlo vse drugo: alkohol, ženske, prijatelji. Bilo ga je preprosto strah neznanе Lizbone in mogočih oskrbovalnih zamaškov. Prikazal se mi je kot cepelin, pol večnosti zasidran v mojem trebuhu. Toda njegova fraktalna duša je od vsega začetka glodala vrv, ki naju je vezala. V Lizboni se je ta popkovina pretrgala, Paul se je razgubil v redkih plasteh stratosfere. Namesto njega je na obisk prišel Max. Prepričal je sostanovalca Florija, naj z avtomobilom vzameta pot pod noge. Ostala sta en teden. Dvakrat tri tisoč kilometrov asfalta za nekaj dni počitnic je bilo v njihovi kliki samoumevnost. Le kaj naj bi oni počeli na tujem! Negovali so sprevrženo provincialnost, bili so ponosni, da ne zdržijo niti tedna brez abstruznega kabineta strahov v Berlinu. Čeprav sta fanta prav k vsemu imela pripombe, je bil obisk blagodejen. Komaj se me je Max dotaknil s čarobno paličico, so bolečine v križu izpuhtele. En dan njegove prisotnosti je zadoščal, da se mi je zdravje povrnilo. Spet se je bilo vse odigralo v moji glavi, in ko je Max odšel, je bolečine k sreči vzel s sabo. Tudi kar se gitana tiče, je bil obisk uspešen. Obiskali smo znamenito Sintro, moj žigolo si je pogumno zvil joint in potem je kraljevska hoja šla jastogom žvižgat. Po prodnatih stezicah, ki so vijugale skoz vrtove čudovitih palač, se je spotikal kot zvodnik pripravnik, ki še hoditi ne zna. Za konec je v resnici padel na nos, skrajno nerodno. Prepustili smo ga čarom kulturne krajine, ki je lorda Byrona navdahnila k pisanju *The Garden of Eden*, se odtihotapili čez zelenico med dehtečim grmičevjem do avtomobila in pognali v smeri Cabo de Roce.

Po Maxovem odhodu sem odšla na zabavišni sejem in tam se je na strelskem štantu vame tik tak zacoprata Vera. Prisesala se je name, mi bila venomer za petami, dokler ji ni uspelo odvleči me domov. Živela je pri starših. To se mi je zdelo že zanimivo, obiskati stanovanje tipične

portugalske družine, ampak zaljubljena nisem bila niti malo. Ne glede na mojo zadržanost sva se redno videvali. Vera me je vpeljala v lizbonske lezbične kroge. Ti so obsegali, razumljivo, malone pol populacije. Prišla sem v lokale, ki jih sama ne bi nikoli našla. Bilo je skoraj zdravilno križariti skoz Bairro Alto, koder so bile noči najživahnejše. Enkrat smo v večji skupini čekale pred diskoteko, ravnodušne do okolice. V naši bližini se je ves čas motal neki mačo. Sama nisem opazila ničesar sumljivega, bila sem tujka, a moje kolegice so imele izostreno oko. Tip je iskal prepir in pri lezbijkah mu ga ni bilo težko najti. Že zgolj naše nezanimanje zanj je ranilo njegov moški ponos. Uganjale smo norčije, pokale vice, ko me je Vera zgrabila za roko: Beživa! Kot zmešani sva presprintali dvajset križišč, jaz pa sem sopla, kaj se dogaja, kaj se dogaja? Ko sva naposled upočasnili korak, sem izvedela, da je tip potegnil nož. Od začetka nam je pošiljal grde poglede, sikal psovke in potem je izvlekel bodalo. Precejšnja zmešnjava vse skupaj, a verjela sem ji, za hec gotovo ne bi drvela tako daleč.

V moji četrti sta bila par sezone čudovito dekle in en tak majhen Mick Jagger. Dekle je stopicalo z gracijo gazele, mali Jagger je kot opica šental naokrog. Lepotička ga je obletavala, naredi to, naredi ono, on pa je z namontiranim orangutanskim frisom slepo jajcal v krogu. Res je bil videti, kot bi bil prizadet ali mongoloiden. Mislim, da je bil glavni samo zato, ker je bil od vseh najtrdovratneje zapit in najgrši. Treba pa je dodati, da je svojo odurnost nosil prefrigano, s stilom. Bila sta kralja scene. Smejala sem solze, ker sta me spomnila lastne mladosti, stvari, ki sem jih počela, ki so se mi takrat zdele krasne. Dekle je z njim komaj lahko izmenjalo kako razumno besedo, več od naključnih poljubov ji ni bil sposoben dati. Njegova usoda je bila kot na dlani: še nekaj let v tem stilu in postal bi človeška podrtija. Turobna bodočnost mu je v velikih začetnicah stala na čelu. V Lizboni se je ljudem takoj videlo, ali so revni ali bogati. Že na zobeh na primer. Kdor je imel kaj pod palcem, si je privoščil remont, drugi so mladi tekali z luknjami naokrog. Kot moj ljubki gitano. Ljudje njegovega kova so bili tam do petindvajsetega leta krasni, nato so njihovi čari hitro skrepeneli v brezzoba, upadla, razbrazdana lica srednjeveškega tipa. V enem od pisem v Berlin sem izrazila misel: revščina je zibelka anarhije oziroma edino sredstvo proti revščini je anarhija, se ne spominjam natančno. Bila sem prvič v mestu, v katerem so bila nasprotja med bedo in bogastvom tako velika in očitna. Šele tam sem se zavedela kardinalne vloge denarja. Nekatere lezbijke iz mojega kroga so bile cipe. Ena, ki je bila mlajša od mene, na videz pa vsaj dvakrat starejša, ni mogla več delati, ker je postala predebela in grda. Imela je samo še enega klienta; enkrat na teden jí je zataknil v izrez nekaj

čvenka in od tega je potem živila. Bil je tako rekoč njena penzija. Pomisli, če bi ga pobralo, bi ga objokovala bolj kot Julija Romea. Njena hči, prav tako cipa, je imela srečnejšo roko: pravočasno se je poročila in dobila otroka.

Možnosti zaslužka so bile v Lizboni bolj kilave. Nikogar nisem poznala, ki bi mi v tem smislu nakazal pot iz močvare. Potrebovala bi vplivnega botra, neortodoksnega avantgardista, ki bi mi pomagal razmršiti kompaktne vozle lokalnega slikarskega trga, na katerem se je zdelo, da je vsak z vsakim v sorodu. Meni primeren subkulturni humus že tako skorajda ni obstajal. Že v odštekanu berlinski sceni sem bila unikat, v Lizboni sem bila marsovka. S kruzberškimi podkletnimi koncepti sem tekala naokrog kot trgovska potnica, ki saharskim beduinom skuša vsiliti pesek za perzijske mačke. V neskončnost igrati bogato Američanko je bilo tudi nemogoče. Moj skromni kapital je začel jetično hropsti. Treba je bilo vzeti slovo.

Sicer nisem vraževerna, toda med vožnjo na železniško postajo sem taksistu naročila, naj ustavi, in za pet minut sedla v napol požgano cerkev So Domingos, kjer je v srednjega veka temnih časih veliki inkvizitor razglašal obsodbe. Zanimalo me je, ali bodo počrneli zidovi zinili kakšno o moji usodi.

* * *

Neslavna vrnitev v Berlin me je pripeljala na začetek, k Paulu. Nisem in nisem se mogla ločiti od svojega donatorja sence. Jojme, kaj se je izcimilo iz tega tornada! Bonaca, zračna kotanja, žakelj, poln slame, katerega dražesti so povzročale izključno seneni nahod. Oborožen z žlico in brizgo je tonil v muljastem bajaranju heroína. Tudi Maxu je pošla sapa. Od mene je zahteval stvari, ki mu jih še lastna mati ne bi mogla dati. Vedno redkeje sem ga obiskovala, minili so tedni, ne da bi se videla. Naposled je docela zapustil moja obzorja, kar pa mi spet ni šlo v račun. Ženske so se lepile nanj kot muhe na džem, nesreča je bila neizbežna. Dobil je novo punco. Zaradi mene bi jo mirno lahko imel, samo če me ne bi čisto pozabil. Na proslavi desetletnice skupine Letalna Doris jo je predstavil javnosti in s tem podčrtal definitivnost najine ločitve. Tisto noč mi je znanec izplačal dvesto mark dolga za sitotisk, kupila sem steklenico viskija, jo izpraznila in začela pretakati grenke solze. Flori me je ganljivo tolažil, obljubljal, da me bo vedno obiskoval in podobno, pa ni zaleglo. Ko sem se v zgodnjih jutranjih urah opotekla čez prag stanovanja in videla Paula drnjohati v H-komi, je

pod mano zazeval ponor. Brez lastne strehe nad glavo, Max me je z drugo pustil na cedilu, nič več me ni vezalo na tkivo sveta, čisto nič, vse je šlo k vragu. Manično sem se predala nočnemu življenju, kot če bi to kaj pomagalo. Namesto da bi zajadrala v mirnejše vode, so se pred mano kopičili vedno novi in višji valovi, dokler me ni pokosila zlatenica. V bolnici sem fasala mesec astronavske kuhinje – zelene zvarke, oranžne zvarke in enoletno prepeved pitja.

V tistem času je krožek umetnikov odprl bar Očetnjava. Bilo je kot v Riziku, eden od fantov je podedoval, pa so umetniki ugotovili, da bo najbolje odpreti bar, postane naj jezik, uho in oko njihovih socialnih revirjev. Moje sposobnosti so bile zopet iskane, bila sem rešena. Z opremljanjem notranjosti sicer nisem imela veliko dela, saj izvirnemu otomansko-mornarskemu dekorju razen detajlov ni bilo česa dodati. Mi pa je Očetnjava, ki je bliskovito postala favorit vsakršnih nočnih skovirjev, zagotovila vsakdanji kruhek. Zame nikoli ni bila najboljši naslov v mestu, šarasto vkup nametana publika je vsebovala preveč prilagojencev. Prednost sem dajala Konzervi ali Ex & Pop-u. V začetku sem delala zgolj popoldne, bilo je to prijetneje kot za noči. Le pet ur mi je bilo treba sedeti na barskem stolčku ter z nogami na šanku listati kakšno revijo. Redko občinstvo so sestavljali verniki – očetnjavsko osebje, ki je tu praviloma začel dan s kavo in trači. Če je kak gost plačnik tako rano vstopil, sem ga pozvala, naj si postreže sam, denar pa vrže v blagajno. Ko sem revijo prebrala do konca, je bilo tudi že konec šihta, pobasala sem stotaka in šla v življenje. Spotoma sem rada skočila k Detlevu, ki je tudi delal v Očetnjavi, stanoval priročno nadstropje nad njo in bil gluhonem. Perfektno je znal brati z ustnic, na univerzi je vodil tečaje za gluhoneme in stalno letel okoli zemeljske krogle in na mednarodnih kongresih manualno predaval. Spektakularna pojava. Bilo je vredno ogleda, kako so ga včasih očetnjavski gostje nadirali, on pa ni niti trepnil. Bil je edini, ki je tudi v najhujšem prerivanju obdržal hladno glavo. Poznala sva se še iz Rizika, tam sem ga nekoč vrgla ven. V tulečem hrupu je divje gestikuliral, mi lazil čez šank in ni rekel, kaj bi želel. Vprašala sem ga enkrat, dvakrat, medtem ko se mi je abstruzno pačil. Počil mi je živec, brez ceremonij sem ga zgrabila z kravateljco in ga postavila na tako imenovani sveži zrak. Ker še vedno ni hotel dati pokoja, sem dodala še brco v tazadnjo: Kljun boš pa že moral odpreti, če kaj hočeš od mene! Nerodno, nerodno. Ampak Detlev mi je odpustil.

Berlin z megalomansko kulturna-prestolnica-Evropske ošabnostjo me je utesnjeval kot deviški pas. Zaskrbelo me je, da bom v njem dočakala betežnost in slovo od telesa. Neobetavna predstava. Odločila sem se, da emigriram v Ameriko. Začela sem načrtno varčevati in v ta namen presedlala na nočne izmene. Te so bile bistveno napornejše, a tudi občutno donosnejše. Neskončno dolge noči so se vlekle daleč v jutro in vztrajno spreminjale ljudi z obeh strani šanka v pijance. Na srečo sem imela pred očmi načrt in v jetrih zlatenico. Tudi brez pijančevanja je bilo naporno streči tem psevdoakademske pojave: absolventom kemije, ki so sumljivim osebkom analizirali amfetamin, študentom prava, ki so tu in tam tvegali zavarovalniško goljufijo, ekonomistom, ki so prirejali bančne račune, umetnostnim zgodovinarjem v črnem usnju in bolniškim sestram, ki so delale deset nočnih izmen zaporedoma in potem imele štiri dni prosto, od katerih so dva preživele v Očetnjavi, dva pa s staknjenim frajerjem v postelji. V Očetnjavi se je trlo blebetačev, pametnjakovičev, bleferjev in podobnih, in ko so jim -izmi vseh vrst obtičali v grlu, so zvrnili še tri tekile, preden se je začelo zares. Bivši odličnjaki v dvajsetem semestru antropologije so afektirano telovadili na diskohite iz sedemdesetih, na katere se prej niso nikoli upali plesati. Ob zori so tudi zadnji zavrteži zmogli pogum, oblegali ženske kut Turek Dunaj, ker so možnosti, da bi katero v resnici omrežili, medtem postale zanemarljive: kromosom X in Y sta stala v razmerju 1 proti 20. Moj najljubši zavrtež je bil pesnik, ki je neprestano pleteničil o mojstrovini življenja, tristo strani dolgi drami v verzih. V Očetnjavi je začuda ustvarjal le križanke. Noč za nočjo je sedel za šankom, prelistaval Duden, sestavljal križanke in jih podtikal lokalnim časopisom. Enkrat sem ga ob devetih zjutraj morala zanesti v taksi, potem ko je izgubil nadzor nad sabo. Pol kompaktne ure je fabuliral divjo solato, dokler ga zavest ni pustila v kaši. Taksistu ni zmožal posredovati naslova oziroma ni ugotovil, da ga je ta odložil na Bismarckstrasse v Zehlendorfu namesto v Charlottenburgu. Skotalil se je iz avtomobila, ni imel pojma, kje je, in je torej legel k počitku. Ko je ob petih popoldne prišel k sebi, je ležal pod grabnom na Malem Wanseeju. Ker sem želela potovati v Ameriko in včasih udarila dve izmeni zapored, sem njegovo odisejado dobila toplo servirano, ko se je s polomljenimi naočniki spotaknil v Očetnjavo, direktno spod Grabna. Neverjetno, koliko se je v Očetnjavi popilo. Druga mamila skorajda niso bila pomembna. Zato bo ta bar cvetel vsaj še deset let.

Padeč Zidu sem doživela po televiziji. Odprtih ust sem spremljala zlivanje množic skozi luknje tisočletnega obzidja. Švignila sem k Paulu v

sobo in ga vprašala, ali bi si z mano stvar поблиže ogledal. Mukoma je odvijal pogled z žlice, bil je zaposlen. Odhitela sem v Očetnjavo in tam je že visel plakat: BREZ NAS. Sama sem se prebila do Checkpoint Charlieja, da bi prvič obiskala Vzhodni Berlin, Alexanderplatz, a ko sem videla tisti stampedo, sem namero zavrgla. Ljudje so rajali, trabanti so hupali in vsako sekundo dobivali novo bunko v plastično karoserijo. Res je bilo kot po televiziji. Berlin se je dobesedno razpočil. Pruska osornost je izginila brez sledu. Vsepovsod so žareli bebavi frisi, kot bi vse mesto naenkrat postalo atek. Neznanci so si hlipaje padali v objem, steklenice penečega vina so pošiljale salve zamaškov v zrak, kolosalno, wagnerjanska scenerija. Kot bi nekje v Afriki praznovali čudežno vrnitev izgubljenega plemenskega kralja.

Zabava je trajala, dokler se ni pojavil mister Kohl s pratežem. Geslo "MI smo ta narod" so pretopili v "mi smo EN narod", si pred mestno hišo prislužili žvižgalni koncert za kruljenje nacionalne himne – iz tega je nastal piratski single – in že je bil dan spet vsakdanjik.

Tri tedne pred padcem Zidu je imel Radio 100, alternativna glasilka Berlina, slutnjo. Johannes Pavliha, ki je svojim privržencem enkrat na teden podtikal lažen dogodek za resničnega, je po frekvenci slovesno razbobnal informacijo iz zanesljivih virov, da so Zidu urice štete. Tisti večer sem ga srečala v Konzervi in ga pobarala, ali to z Zidom in uricami drži. Ves bar je bruhnil v smeh, se ponorčeval iz moje naivnosti, nato so mi znanci milostno razložili, da zavezniki česa takega ne bi nikoli dopustili. Čeprav uradno govorijo drugače, zanima Zid tudi njih in, ha ha ha, Sabijn je zopet nasedla. No, tri tedne kasneje je bil še najbolj podoben preluknjani gorgonzoli. To me spominja na teorijo, da lebdiyo ideje v zraku in se skozenj prenašajo. Poznam dva primera, ki to dokazujeta. Pri prvem so med ljudstvo razdelili vprašalnike in polovica anketirancev je poznala pravilne odgovore, druga pa ne. Rezultat je bil presenetljiv: prva polovica testnih oseb je drugo stoo odstotno posekala. Primer dve se je zgodil med zadnjo svetovno vojno. Nemci so v največji tajnosti kovali načrte za bombardiranje treh angleških mest. Tik pred uro nič so se imena teh mest pojavila v neki angleški križanki, to je nemške generale tako zbegalo, da so napad odpovedali. Teorija pravi, da so podle namere generalštaba visele v etru in da jih je sestavljalec križanke podzavestno prestregel. Nedvomno, misli onesnažujejo zrak kot spore kaj vem katere bolezni, telepatija je množični pojav. To velja tudi za znanstvenike, ki na različnih koncih sveta pridejo hkrati na isto idejo, ne da bi bili v očitnem stiku. Ali pa recimo za damo, ki željno pričakuje gentlemanov poljub in pri tem šepeta: Nekaj visi v zraku, nekaj je v zraku. Nič čudnega, da je Johannes oddajo naredil ravno takrat.

No ja, samo da je Zid omahnil.

Kmalu po teh nezaslišanih dogodkih se mi je ponudila priložnost za razstavo v državni galeriji Bethanien. K sodelovanju sem bila povabljena skupaj s kolegom, ameriškim črncem z originalnim umetniškim vzdevkom Mark Brandenburg. Sposodil si ga je od znane znamke berlinskega mleka, ki je bilo, rešeno vseh rumenih maščob, seveda najbolj deviško belo. Razložiti bi se ga dalo tudi kot jedro ali mozeg Brandenburga - dežele, sredi katere je Berlin doživljal atomsko fuzijo. Kakršno ime, taka umetnost: subtilna, zabavna, provokativna. Mark je bil kol v očesu rasista, drezal je naravnost v srčiko. Jaz sem v določenem smislu žokala v seksizem, bila sva si edina, da spadava skupaj. Razstava z naslovom "Očka želi vse najboljše za očka" je prav dobro uspela. Odmevala je celo v denarnici, predvsem v Markovi denarnici. Sama sem raje uporabila bolj preskušene metode ter vložila v "Catch the Cash" - denarno igro z bogato tradicijo, pri kateri so organizatorji, tisti na vrhu piramide, bajno obogateli, medtem ko so drugi ostali praznih rok. Novost je bila, da je pobudnik tokrat določil veliko višjo vsoto kot v preteklosti. Dobila sem listo s petimi imeni, prvemu z nje naj bi nakazala dva tisoč mark in hkrati k sodelovanju pritegnila pet novih ljudi. Čez nekaj tednov naj bi tudi jaz stala čisto na vrhu in dobila desetine tisočev mark. Ker sem bila na tesnem z denarjem, sem zažicala Martina, lastnika Očetnjave; ta je privolil, vendar če bo polovica dobička njegova. Čez dva meseca je na moj račun zaštropotalo štirinajst tisoč mark, precej manj, kot je bilo obljubljeno. Verjetno sem bila zadnja v verigi in so za mano vsi strmoglavili. Martinu sem izplačala polovico, z mojo sem najprej povabila nekaj prijateljev v Exil na pojedino. Denar je na veliko frčal skoz okno, ameriški načrti sem ali tja. Tik preden je ves šel v dim, sem se vzela v roke in si kupila drago napravo za tetoviranje. Že dolgo sem si želela tetovirati, prepričana, da bi se bilo s to rečjo mogoče preživljati. Prvi poskus sem izvedla na sebi in si na stegno vtetovirala svastiko. Navodila za uporabo nisem prebrala, dela sem se lotila gotova, da bo križ tem bolj črn, čim gosteje bom zluknjala kožo. Žal to ni bilo tako. Od prekomernega vbadanja se mi je koža vnela, nastala je rana in se za dodatek še zagnojila. Mesece je trajalo, preden se je zacelila, saj me k zdravniku nekako ni vleкло, kljukasti križ pa je med rekonvalescenco postal klavrno bledikav. Tetoviranje sem za nekaj časa vrgla v koruzo.

Očetnjavski blebet, ki me je dodobra utrujal, je prinesel tudi nekaj pozitivnega. Dokopala sem se do lastnega, cenenega, celo sveže

obnovljenega stanovanja. Zmagoslavno sem spakirala stvari in se odselila od Paula. Mislim, da tega ni niti opazil.

Varčevanje je kaj obotavljivo napredovalo. Nujna je bila sveža iniciativa. Odločila sem se polovico denarja za Ameriko zaslužiti, drugo polovico pa pravzaprav tudi, saj sem za Martina, ki je na krilih Očetnjave jadral med milijonarje, končno dovolj dolgo krivila hrbet. Torej bom neke nedelje zjutraj, ko blagajno razganja od vročice sobotne noči, enostavno vzela, kar mi pripada.

Ker sem v New Yorku nameravala dolgo, po možnosti za zmeraj ostati, sem stopila do ameriškega konzulata po šestmesečni vizum. Kot turistka več ne bi mogla dobiti. Prosili so me, naj trenutek počakam, vtipkali moje podatke in mi povedali, da vize ne bo, ker sem v računalniku. Šok, jaz v računalniku, nemogoče! Isti trenutek mi je padla na pamet "nesreča" z usnjenim suknjičem izpred let in da je Berlin uradno še vedno pod jurisdikcijo zavezniških sil. Neverjetno, da bi se zaradi take malenkosti znašla na listi nezaželenih, a druge razlage ni bilo, edino takrat v življenju me je krcnil kazalec zakona. Poskušala sem razložiti, za kaj gre – vse skupaj nič, neumnost, malo preglobok pogled v kozarec in potem nesporazum, povsem nepomemben nesporazum, medtem ko mi je skoz možgane divjalo: o mojbog, v računalniku sem, Nemci so moj spodrsljaj ocenili kot okoriščanje z nestabilnim političnim položajem in Američani so tako paranoični, kar se levičarjev tiče, zanje sem zdaj teroristka Frakcije Rdeče armade, pri tem me pa kvazirevolucije teh razvajenih meščanskih otrok sploh ne zanimajo ... Beli ovratnik je hladno zažvečil: Če gre v resnici za nepomemben nesporazum, se bo že pokazalo, čez tri tedne dobimo odgovor iz Združenih držav. Mehkih kolen sem zapustila konzulat.

Ko sem se po treh tednih vrnila, mi je bilo rečeno, da žal še vedno ni odgovora, čez dva tedna naj še enkrat poskusim. Dva tedna pozneje je mlada uslužbenka skomignila z rameni, naredila začuden obraz, da tega pa ne razume, še enkrat bo treba pisati v Ameriko, v treh tednih bo marsikaj jasno. Posvetilo se mi je, da lahko tako čakam do večnosti, poklicala sem holandsko ambasado v Bonnu in jim razložila zagato. Ah, pozabite vizum, so rekli, enostavno odletite tja, kot Nizozemka lahko brez vizuma obiščete Združene države, če ne ostanete dlje od treh mesecev. In če ste na ameriški meji tudi v računalniku, je v njem pol človeštva, taka neumnost se lahko zgodi vsakomur. Prepričljiva argumentacija, sem pomislila, glavno, da pridem not, potem bom že videla dalje.

Novo stanovanje sem prepustila prijateljici Dani, kmalu po padcu Zidu je namreč prišla iz Dresdna v Berlin. Stanovala je malo tu, malo tam, kot

zober vlačila za sabo lemež kulturnega šoka in kmalu zabredla v težave s trdo valuto. Bančni račun je pomešala z oslom, ki serje zlato. V takih primerih se dobri Zahod požvižga na duh ženevskih konvencij, Danin račun je bil takoj blokiran. Kreditno nezmožna in brezposelna je na opustošenem tržišču bivalnih dobrin izgubila vsakršno možnost za najem stanovanja. Bila je presrečna, ko sem ji omogočila inkognito podnajemništvo. Da bi iz nje zopet naredila človeka, sem jo še pooblastila za dvigovanje z računa, posodila sem ji, tako rekoč, finančno identiteto.

Napočil je čas, da vzamem pravico v svoje roke. Pri kraji mi je pomagal eden od kolegov, ki so tisto noč delali, ne povem kdo. Ko so še zadnji pijanci izginili v neusmiljeno sonce, ko so zaposleni obračunali in odkrevsali domov, me je poklical: luknja je zrela za juriš. Šla sva v klet, kjer je bil skrit izkupiček. Ni me bilo strah, saj se Martin skoraj nikoli ni prikazal v baru, in da bi prišel tako zgodaj zjutraj, je bilo popolnoma neverjetno. Kljub temu sem razburjeno skakala gor in dol. Vestno sva zaklenila za sabo, a se potem še enkrat vrnila, pobrala role drobiža ter nekaj steklenic šampanjca, da bi dejanju primerno nazdravila. Pri njem doma sva pila, metala cekine v zrak, bilo jih je krepko čez pet tisoč, in se za konec v njih še malo povaljala. Prtljaga je bila že pripravljena. Čakala me je na kolodvoru, če bi me Martin skušal prestreči na letališču. Hotela sem se izogniti vsakršnemu tveganju, torej sem z vlakom odpotovala v Hamburg, da bi od tam poletela proti New Yorku.

Ker mi je sprejem v Ameriki delal skrbi, sem si pri hamburških prijateljih za vsak primer priskrbela z vsemi žigi opremljen dopis, da me njihova diskografska založba pošilja na dvomesečno raziskavo ameriškega tržišča. Malo smo še popraznovali in potem, v ponedeljek, je napočila ura operacije Novi svet. Na letališču sem kupila razglednico z jumbojetom za Martina in dorisala dolarje, ki frlijo iz turboreaktorja: Dragi moj, sem šla v Ameriko. Če te zanese v New York, naj moja nesramnost ne ovira eventualnega obiska. Mirno se oglasi.

P. S. Najlepša hvala za sponzorstvo.

* * *

Let je bil kratek. Takoj po vzletu sem potonila v pravični sen zmagovalke. Ko sem odprla krmežljave oči, so me iz globine pozdravile bele vlečke velikanskih oceanskih valov. Leteli smo vzdolž atlantske obale, z nosom na šipi sem uživala teksturo zemlje deset kilometrov pod mano. Med

spuščanjem sem neučakano stegovala vrat, da bi uzrla obrise mesta vseh mest, a pilot je krožil tako bedasto, da nisem bila deležna tega veselja. Stonogi tok potnikov me je posrkal skoz brezdušne letališke hodnike. Carinica je mehanično prekontrolirala potni list – računalnik je pisknil – ter me mehanično izločila iz vrste. Napadla me je z rojem sitnih vprašanj. V obrambo sem mahala s pismom, v katerem je stalo, da sem v Ameriki poslovno za dva meseca. In za to potrebujete osem tisoč dolarjev gotovine? je dvignila obrv in glas, kaj vam bo toliko denarja? Odločila se je za natančno telesno preiskavo, pretipala nedrc za mamili, bombami in plutonijem, mi vtaknila celo prst v tazadnjo. Potem se je posvetila vsebini prtljage, in brž ko je odprla mojo umetniško mapo, sem tičala globoko v kaši. Prav takrat namreč je konzervativni senator Jesse Helms pritiral kampanjo proti izrojeni umetnosti do vrhunca. Ta pepe je obznanjal, da je aids kazen božja in podobno, bil je moralna šiba Amerike. Carinica je zgroženo listala: This is pornography, this is pornography, in pohitela k predstojniku. V njegovi stekleni kletki sta brskala po mojem delu in me slačila z mrkimi pogledi. Srce mi je padlo v hlače. Gotova, da je zdaj z mano konec, sem brez zadržkov sprostila solzne zapore, vso bolečino sveta sem zlila na tisto sedalo iz pihane plastike. Nenadoma sem na ramenu začutila mehko roko: Ne jokajte, veste, to ni nič takega, normalna rutina, tudi mi moramo služiti kruh. Dobila sem žig za dva meseca in bila s kolegijskim trepljajem odpuščena v prostost. Naposled sem bila v Ameriki, trdno odločena, da me tako zlahka ne dobijo več ven.

Začetek v New Yorku je bil heavy. Počutila sem se kot peščeno zrnce deset metrov pod zemljo, popolnoma nezapažena. Dva tedna kasneje sem že bila na površju, toda slej ko prej drobceno zrnce v peščinem viharju. V prtljagi sem imela sveženj različnih naslovov, ampak zvonjenje pri neznancih ni bilo moja stvar. Tistih nekaj ljudi, ki sem jih poklicala, je bilo že tako prezaposlenih, pa tudi sama nisem vedela, kaj bi od njih pravzaprav rada. Šla sem na samotno pot, sklejala poznanstva v barih, kot vedno v življenju. Edino korist je prinesel naslov hotela Seventeen, ki sem ga začasno izbrala za dom. Kot ime samo pove, je bil na Vzhodni sedemnajsti ulici, med Drugo in Tretjo avenijo. Za sto dolarjev na teden je bil najugodnejša luknja, če odmislim tiste za socialne primere. Komaj sem razpakirala kovčke, se je zvišala najemnina, vendar to moje osebe ni prizadelo. Upravitelj mi je pokazal zaščitni znak hotela Chelsea, legendarne postojanke zvezd bitniške generacije, rekoč: Ti si slikarka, naredi nam kaj podobnega. Prvi angažma v objavljeni deželi! Naslikala sem mu fletno podobico in smela bivati po

stari ceni.

Od prvega dne sem z mapo pod pazduho marljivo obiskovala galerije. Deležna sem bila omikanega zanimanja, ah, oh, kako lepo, sila interesantno. Resnejši stik se je izcimil le z dvema. Prva je v začetku pokazala navdušenje, a se je le zdelo avtentično. Kupovala je predvsem risbe in v tem je bila zagata. Moja mapa je vsebovala premalo risb, preveč fotokolažev in sitotiskov – reproduktivnih stvaritev, oni pa so želeli originale. Avra denarja je bila v Združenih državah še nedotaknjena. Druga galerija je bila big shot. Če bi me oni vzeli, bi mi padla sekira v med. Redno smo se sestajali, ob vinu in sašimiju debatirali o Marcelu Duchampu, Cyu Twomblyju in kako sem videla svet. Videla sem ga rožnato, z modernimi umetniškimi kontroverzami nisem imela težav. Naposled je galeristka sklenila, naj svoje stvaritve raje tiskam na majice, temu bi odlično ustrezale. Beseda je bila izgovorjena, sanje o solidni slikarski karieri v New Yorku so se zgostile v prdec in razpihalo ga je hupanje taksijev na Broome Streetu.

Če tega ne štejem, me neuspeh ni ne vem kako prizadel. Razen superzvezdam galerije tako ali tako ne prinesejo cvenka. Ponujala sem se tudi raznim revijam. Žal sem se vsem po vrsti zdela preveč hardcore. Ustavilo se je že pri tem, da me v Kanadi, kjer so veljali strožji nravni zakoni, ne bi mogli objavljati. Moje podobe so bile ne glede na svojo umetniško vrednost zavrjene kot nespodobne. Edino Screw Magazine mi je ponudil mesto zunanje sodelavke. V nasprotju z drugimi seks revijami je bil tiskan na navadnem časopisnem papirju. Nastal je leta 68, jahaje greben flower powerja, in dvajset let kasneje je bil še vedno tak. Uredniki so bili liberalno-zabavni. Zanje sem redno risala; in če se dlje nisem pojavila, so me sami poklicali: Naredi nam še kaj, karkoli. Plačali so šibko, a vendarle je bil to mičen postranski zaslužek.

Ne glede na slabo odmevnost nisem opuščala umetniških ambicij. Najela sem videoopremo in posnela "Laming" ter "Lump Sugar". Bila naj bi del večjega projekta, a je ostal v povojih. Ker še nikoli nisem snemala sama, sem si stvar zamislila kar se da preprosto, brez kompliciranih zgodb. Scenarij za "Laming" sem razvila iz poljudnoznanstvene oddaje o endorfinih – endogenih opijatih, s katerimi nas je bog opremil za skrajno silo, če je recimo zaradi morskega psa noga adijo ali kaj takega. Skovala sem izraz laming, ki označuje način, kako prelisiti svoj živčni sistem, da izloči to modno mamilo, te endorfine, tudi brez morskega psa. Film prikazuje odvisnost povprečnega dekleta, ki obilno sprošča endorfine tako, da se, po globokem izdihu, koncentrirano hromi ali "lejma" do praga smrti. Laming

je seveda nevaren. Zasvojenec se kmalu paralizira tudi na delovnem mestu in to ga prej ali slej stane službe in potem gre z njim, kot znano, samo še nizdol. Dekle se skuša iztrgati iz nemilih šap laminga z branjem, s televizijo, športom in seksom, a celo alkoholna prešernost, oziroma figavost, ji deluje turobno. Spet se začenja paralizirati, da bi se počutila vsaj malo bolje. V zadnjem stadiju jo kar sredi ulice zgrabi nezadržna želja po lamingu. Dirka v park, se vrže na klop, kjer lahko slednjič brez nevarnosti ohromi. Njena stranpot pripelje do bridkega konca. Dekle pritava do stolpnice, v kateri stanuje, vendar ne zdrži več do stanovanja. Moč volje enostavno opeša, junakinja se v dvigalu sesede vase, zadovoljena. Ko se dvigalo ustavi, ji glava spolzi skoz odpirajoča se vrata. Zunaj čakajoči možakar v šoku zasune težko železno krilo in junakinji prizadene fatalno poškodbo. Potem pride napis: Laming can harm your life and that of others, too. Just say no.

Noč in dan sem prežala pred televizorjem, žejna svežih scenarijskih utrinkov, dokler nisem uvidela, da je televizijski sprejemnik satanov "uč" in še nevarnejši od laminga. Razvila sem novo metodo. Da bi napisala "Lump Sugar", sem odprla slovar in slepo izbrala osem besed, pravzaprav štiri besedne pare in ti so poskrbeli za dramaturgijo:

leteti – sporočilo

afekt – zagovarjati

zadržati – sladkor v kockah

stradati – zastavljavnica

Leteče sporočilo, sem mislila, naj bo v raketi. Ravnanje v afektu zahteva zagovor. Do sladkorja je pametno biti zadržan, in ker človek umira od lakote, naj gre v zastavljavnico. Nastala je zgodba o sestradani materi astronavta. Od nedohranjenosti ji cepajo veke, ko na televiziji vidi svojega sina na poti skoz brezmejno veselje. Njegovo plovilo prevaža reprodukcijo Leonarda da Vincija, Gouldove interpretacije Bachovih preludijev, model DNA in podobne dosežke Homo sapiensa; ti naj bi sondirali kupno moč morebitnih zunajzemeljskih inteligenc. Zaslepljen z imenitno nalogo, je sin ubogo mamko čisto pozabil. Ona skoraj umira od lakote, takrat jo neki reporter izvoha kot mamo slavnega kozmonavta. Mati vije roke in tarna v kamero, kakšen brezbožnež je vendar njen sin, da jo tako zapostavlja. Po zmagoslavni vrnitvi iz veselja ta slučajno vidi posnetek. Vest ga silno zapeče. Torej se podviza na obisk. Materi padejo oči iz jamic, ko se materializira pred njo v dragi Armanijevi obleki. Tako je obubožana, da mu razen sladkorja v kockah ne more ponuditi ničesar. Le da bi on bolje vzel pamet v roke in se zadržal. Mati je, pod vplivom ogorčene televizijske ekipe, stvarčice namreč pripravila s podganjim strupom. Vrli vesoljec iz vljudnosti

poseslja eno kocko sladkorja in telebne na tla. Strenirano srce popusti, na ustnice stopi pena, sveti Peter zahteva tisoč dolarjev vstopnine. Mati sinu sleče nošo ter odbežlja v zastavljalnico, da bi si z izkupičkom privoščila pošteno kosilo. Z naphanim želodcem zopet postane normalno bitje in se zave teže zločina. Doma se zagovarja pred golim mrtvakom: Al' bi vsaj en klingonski burek prišparal zame, ti pepe, namesto da si jih VSE šenkal NASI! ...

Bila sem navdušena. Slovarska metoda je mimogrede zagotavljala tri scenarije na dan, ne da bi zahtevala eno samo idejo. Postopek sem pilila ter izpopolnjevala, dokler ni dozorela idealna formula. Če sem izbrala samo tri besedne pare, je bila drama pusta kot Aristotel: zaplet – vrhunec – katarza. S petimi je postala kaotična kot kibla vestern špagetov, godil se je zgolj še nesmisel. Štirje pari so bili ravno prav.

Ukvarjala sem se tudi z modo. Eden od motivov, ki sem jih tiskala na majice, je bila stara reklama za pralni prašek Tide. Majice sem prodajala na Trgu svetega Marka. Posli so tekli mizerno, toda nekega dne me je nagovoril izdajatelj modne revije Stop, ki je poleg drugega enkrat na mesec organiziral modno revijo v diskoteki Limelight. Maskirne hlače in druge stvari, ki sem jih nosila, so ga tako navdušile, da mi je takoj ponudil šov. Oblačila mi je praktično strgal s telesa. Da bi občinstvu prihranila nudistične šoke, sem si od akterke laminga sposodila rajc kombinežo. S prilagajanjem kolekcije je bilo dela čez glavo. Čeravno so bile manekenke moje višine, bi zlahka smuknile v eno hlačnico. Kreacije sem spela z varnostnimi zaponkami, njujorška šikerija pa jih je z velikanskim aplavzom spremila z odra.

New York me je krepko klofotal, dolgočasil me ni niti za hip. Pravično mesto: en dan te počí po nosu, da se vlečeš naokrog kot kupček nesreče, jutri osorej ti kot angel varuh pomaga na mlahave noge. Tako rekoč za kompenzacijo. In če ti gre potem predobro, nemudoma spet fašeš eno. Stalno sem bila hiper srečna ali nesrečna, ampak nikoli ni trajalo dolgo. En sam samcat tobogan. Denar mi je kar frlel iz rok. V New Yorku je bilo dva in dva tri, ne štiri, kot je to drugod običaj. Težko je bilo vsaj spremljati kopnenje financ. Sama sebi sem se zdela kot osnovnošolska tepka, ki niti poštevanka ne obvlada. Večina znancev je imela bogato razpredene nitke, zveze, ki so jih z leti vzpostavili. Delali so tukaj in tam, malo renovirali, malo slikali, mala gledališka predstava tu, sodelovanje pri filmu tam in kaj vem kaj še vse. Po vsem mestu so imeli razporejene kotličke, pod katerimi je bilo treba vzdrževati konstanten plamenček. Dobila sem vtis, da hodijo

na zabave samo zato, da se jim ne ohladijo kontakti. Parti ni bila sama sebi namen, temveč topla greda poslovnih stikov. Dolar je bil vedno v igri, nihče se ni kar tako pogovarjal: takoj se je prediskutiralo, kaj je prinesla zadnja zabava in za kaj naj rabi naslednja. Ljudje so garali tudi v spanju, še v sanjah so jagali money. Čudaški ljudje. Neredko sem jih na videvala na ulici v šlafroku in šlapah, nič takega, če se ne bi obnašali kot v lastni kopalnici. Po eni strani je bilo moč sklepati, da se povsod počutijo kot doma, po drugi pa, da so povsod osamljeni kot doma, med štirimi siporeks stenami.

Medčloveški odnosi so bili poglavje zase. Ko sem nekoč hodila po ulici, je ženski glas poleg mene vprašal: Oprostite prosim, kje je Tomkings Square? Ozrla sem se, da bi poleg sebe videla štorkljati blondinko, ki gleda vstran, čeprav govori z mano! Ja, eee, khm, sem zaman skušala vzpostaviti očesno navezo. Oddala sem zeleno informacijo, ne da bi videla komu. V podzemeljski ni bilo dosti drugače. V Evropi obstaja vljudnostna izmenjava pogledov, ki traja recimo do nekaj sekund, ne da bi si ljudje pri tem karkoli umišljali. V New Yorku je bila sekunda točno za sekundo predolga. Smela sem le švenkati prek obrazov, in to hitro. Če so oči zastale, je bil takoj tak ali drugačen problem – ženskam se je zdelo skoraj obsceno, moški so mislili, da kaj hočem od njih, in že sem jih imela za vratom. In sploh, podzemeljska – nekaj tako glasnega, zasranega in odštekanega še nisem doživela. Fulton Street postaja recimo; pozno ponoči sem na skoraj praznem peronu čakala vlak. Kapljice kondenzirane pare so mezele navzdol in luščile ploščice s sten. Mraz in zatohlost sta se šla ti loviš. Stisnila sem se v kot edine klopi, ker je preostanek sredi oblaka smradu zasedalo omrtvičeno telo afroameriškega brezdomca. V tilniku nalomljena glava mu je visela čez rob naslonjala, v hlačah je imel veliko erekcijo. Plitko sem dihala, dremaje opazovala hitre njujorške podgane na tirih. Z roba vidnega polja se je bližal moški v površniku. Nisem mu posvečala pozornosti, dokler ni prihuljeno izvlekel roke iz žepa in brezdomca zelo smotrno zgrabil za štango. Cuknila sem vase, klošar je aritmično hrknil, moški se je oddaljil, kot se ne bi nič zgodilo. A se je kmalu vrnil, da bi spet segel k viru veselja. Tako je to šlo nekajkrat sem ter tja, potem je dokončno obstal in smrččača, ki je nemoteno sanjal naprej, začel podjetno masturbirati. Ta se mi je zdela prehuda, obrnila sem se, precej lahkomišelnost, in mu pogledala naravnost v oči, kupido volonter pa je samo zamaknjeno gledal skozme in z dobrodušnim, skoraj nežnim nasmeškom izdahnil: God, it's a big one.

V tretjem mesecu bivanja v New Yorku – denarnica je že jetično hropla – sem pljunila v roke in začela intenzivno iskati delo. Spraševala

sem znance levo in desno, pa tudi tujce, ali morebiti kaj vejo. Nič, razen ponudb za natakario ali prodajalko. Pri Yum-Yum Burgerju za pet dolarjev na uro upogibati hrbet? Njet, hvala. Prek svojega ex-galerista iz Düsseldorfa sem poznala S/M navdušenca, ki je ljubil umetnost. Ko sem tudi njemu odrecitirala proletarsko kitico, je bil nemudoma mnenja, naj se poskusim kot domina. Sestavil je listo udarnih S/M klubov, dejal, naj jih po vrsti obdelam in da me bo, če uspem, ob priložnosti obiskal. Taki odločnosti se ni bilo mogoče upreti. V bordel me niti deset bikov ne bi več zvleklo, ampak vloga domine bi bila morda zanimiva.

Srce mi je rahlo razbijalo, ko sem pozvonila na skromnih vratih z napisom Paradise Lost. Gromko naličena babnica me je nezaupljivo premerila od glave do pete. Ko sem povedala, za kaj gre, je obvestila šefico in ta me je strokovno rentgenizirala in skoz prostor, do stropa zatrpan z nenavadnimi aparaturami, odvedla v polprazno kamro. Make yourself comfortable, je med obratom na petki ležerno navrgla. Prismodila sem čik in se razkomodila v naslonjaču. Čez čas sem se vprašala, kje se ženska tako dolgo obira. Vstala sem in razglasila po hodniku navzdol: I'm comfortable. Pojavila se je šefica lesenega frisa: I mean COMFORTABLE, like Adam and Eeevee! Je to nesporazum, me ima za stranko? Poslušajte, vi, je bruhalo iz mene, jaz sem zaradi DELA tukaj, ne za zabavo! Šefica je zavila z očmi in zaškrpala s protezo. Okej, pri nas se morajo novinke SLEČI, to je ustaljena praksa. Tako ugotavljamo, ali gre za fiksarko ali na primer civilno policistko, ki se sleči ne sme, sicer bi sama kršila zakon. Za stranke velja isto, VSI se morajo sleči, preden se odprejo vrata Izgubljenega raja! Torej sem ubogala, zaparadirala v stilu Johna Waynea k imaginarnemu klientu, pokazala biceps in jo vprašala, ali je zdaj zadovoljna. Ja, zadovoljna, thank you, je rekla, poklicali vas bomo. Seveda niso poklicali.

Naslednji klub z liste je bil v kleti. Bizarna mišnica s tako nizkim stropom, da nisem mogla niti stati pokonci. Ergonomsko nevzdržno, mučilna celica, dobesedno, to je bilo ženskam vtetovirano na telo. Menedžer tega pekla me je posredoval v tretji klub, ki je bil ruiniran, to je vedel ves New York, samo jaz ne. Tam so imeli racijo, pri kateri je v mreži obtičala mladoletna ubežnica iz strogo verne ortodoksne grške družine. Ta je dvignila vik in krik, premaknila vse juristične vzvode in razpisala visoko nagrado. Prefrigani narednik, ki je na vsakem vogalu imel uhlje, je masno pokasiral, vplivna ortodoksna grška skupnost pa je pri oblasteh dosegla začasno zaprtje kluba. Lastnica je na sodišču trdila, da o mladoletnosti omenjenega dekleta ni vedela ničesar, da je žrtev prevare. Uspelo ji je dokazati, da se v njenem klub ni dogajalo nič ilegalnega. Kar je sodniku

zamolčala, je bilo še eno njenih deklet, ki je v istem času izginilo brez sledu. Truplo so mesece pozneje, ko sem že imela status domine profesionalke, našli nekje upstate New York. Dekle je do obisti viselo na igli, bilo jo je šala z nekaj tisočaki speljati tja gor, pod pretvezo, da gre za vlogo v pornofilmu. V resnici je šlo za snuff film, v katerem nič hudega sluteča porno zvezdica v zadnji sceni za boljši stimulus izgubi pravo in edino življenje. Moški, ki je dekle zmamil, je bil v S/M krogih znan pod imenom Hijena. Svoboden kot ptiček na veji, bogatejši za prgišče denarja, se je sprehajal naokrog, vohljajal za naslednjo žrtvijo, medtem ko so si njegovi super bogati odjemalci v mega centrih nadmoči prešali zadnje fizičke iz dehidriranih mošenj.

Take so bile okoliščine, ko sem se prikazala jaz. Nekaj tednov prej in vloga v snuff filmu bi bila mimogrede moja. Kot vedno nisem slutila nič hudega in bila samo vesela, da lahko končo nastopim službo; seveda sem bila takoj sprejeta.

Klub se je imenoval Belle de Jour. V primerjavi z Izgubljenim rajem je učinkoval dokaj bedno. Stal je na vogalu Tretje avenije s Sedemnajsto ulico, izredno ugodno, moj hotel je bil lučaj proč. Štiri sobe in večji prostor z odrom, na katerem so potekale flagelacije ipd. – to je bil moj revir. Lastnica je snela znak "zaprto zaradi obnavljanja" in se z dumpinškimi cenami bojevala za prostor pod soncem. Kmalu smo imeli obisk, da je klub kar pokal v šivih.

Franjo Frančič*Mecen***I. MESTO**

Seveda, po desetih letih od naselitve v malem obmorskem mestu se ni spremenilo kaj veliko. Res je, da so podobo starega mesta beneških korenin restavradorji dobro znakazili, za svoje početje so dobili visoka državna priznanja. Res je tudi, da so oblast še vedno trdno v rokah držali novodobni komunisti in ti svoje slabe preobleke niso niti skrivali. Res je bilo tudi, da je mesto osem mesecev na leto umiralo in je ob turistični sezoni eksplodiralo zaradi hord poblaznelih turistov. Res je, da je bila tretjina hiš vikendov premožnih buržujev iz prestolnice, tretjina počitniških domov, v vlažnih luknjah pa so prebivali socialci, reveži in komunalci. Res je mesto izgubilo dušo že pred desetletji, ko so nagnali avtohtone prebivalce v imenu neke ideje, in res je, da ti reveži, ki so se naselili, niso bili prav nič krivi, kdo se bori za svoj prostor pod soncem. Prav tako je res, da so petičneži in tisti, ki so znali obračati denar, zgradili svoje vile na bližnjem hribu ali pa so se naselili v betonskih jazbinah luksuznih stanovanj.

Vse to je bilo res, a to se njega ni nikoli resnično dotikalo. Prav vseeno mu je bilo, če je bila to izrazito porabniška, malomeščanska družba, ki ni imela svojih korenin niti v katolištvu, vseeno mu je bilo, če so ure, dneve, leta blazneli pred televizijskimi zasloni in gledali ves ta gnoj poneumljajočih nadaljevank na zasebnih televizijah sosednje države. Da, vseeno mu je bilo, da so prezrli, kako razstavlja svoje knjige in druge poskuse, vseeno mu je bilo, da si v teh letih ni pridobil niti enega pravega prijatelja. Nasprotno, bilo je, kot da je sam kriv, prijateljstvo pač ni enosmerna cesta in pri štiridesetih letih življenja bi to pač moral vedeti.

Bil je prišlek in njegova naselitev ni motila nikogar. Prvo leto, ko so ga odpustili iz zavoda za krpanje duš, se je dobesedno skrival. Ni šlo drugače, vedel je, če zaplava s tokom, če se odpre, bo po njem.

Zaprl se je v svojo malo podnajemniško mansardo in pisal svojo prvo zbirko zgodb. Zdaj ni imel nobenega izgovora več, deset let je divjal po prestolnici z zmečkanimi papirji po žepih in za šanki kričal: Banda, kaj mi morete, to so moje knjige!

Samo, včeraj je spet iz dna svoje duše zasovražil to malo mesto, polno hinavščine, intrig in zavisti. Da, hinavščina in neumnost sta neskončni, brezmejni.

Težkega srca se je udeležil pogreba kolegice – prijateljev ni imel, kot smo rekli – tega obreda, ki ga je spravil do roba telesnega in duševnega zloma. Dež je počasi pršel, ko so se pogrebci nabirali v skupine. Za pokojnico je vedel, da je veliko pila, da je sovražila svojo družino z vso silovitostjo, tako da ni hotela nositi niti rodbinskega priimka, tako da jih v bolnici ni pustila na obisk. Vse to je dobro vedel, ker mu je pijana neštetokrat ponovila. Zdaj pa so stali tam, vsi objokani in lažnih mask, še celo fotografija je bila izpred desetih let, začela se je tista igra popravka spominov, tisto večno neodkrito varovanje črede. Naša draga, naša ljuba, naša nepozabna, je pisalo v osmrtnicah, v resničnosti pa so jo ožigosali, izrinili, popljuvali in ji na vse mogoče načine grenili življenje. Samo zato, ker ni izpolnila pričakovanja črede, ker ni dosegla norme. In so jokali tam, govornik pijanskega nosu se je useknil, glas mu je drgetal, da so jo imeli tako zelo radi, da jo bodo tako zelo pogrešali, je govoril ta glas. Pogrebni uslužbenci, vsega vajeni, so samo čakali, da se ceremonija čimprej konča, da zakopljejo malo luknjo z žaro in si natočijo zaslužnega vina. Kajti, pogrebništvo, to je pač najbolj jeben posel. In žara, ta ga je podrla, bila je črna, brez leska, prav taka, kot jo je pred dvaindvajsetimi leti skupaj s stricem nosil v rokah. Na njegovi je pisalo, da je mama, na stričevi, da je oče. Se pravi, pepel od njiju. Nikakor se ni mogel vživeti, ni mogel dojeti, da zdaj v rokah nosi svoja starša. Topa bolečina v želodcu, nič solz, samo koraki. Pleh, ki je zacvetel v prometni nesreči, je onemogočil, da bi jo pokopali v kosu, kot se je imel navado izraziti.

In zdaj, enaka žara, enaka bolečina v želodcu.

Nič niso pomagali popravki spomina, vrnilo se je, s težavo je zdržal do konca in se vrnil izmučen, uničen v svojo mansardo.

Smrt mu je pomenila strah in bolečino, smrt je bila zanj telesna bolečina, ki ga je položila v posteljo. Kaj ostane, samo to, tista žara? Kaj pa misel? Kdo me ubija? Kdaj se sam naselim v tisti žari? In nikogar ne bo, ki

bi z navadno bolečino v trebuhu hodil za njegovo žaro. Kolikokrat samo je podoživljal lastni pogreb, kolikokrat se je zalotil, da preverja, ali nima morda neozdravljive bolezni, kolikokrat je plačal za smrt svojih staršev.

Za mesto pa so bili pogrebi družabni dogodki.

Sicer pa, po desetih letih se je počasi privajal na običaje malega mesta, hote ali nehote se je prilagajal. Prilagajanje pa je bilo zanj nekaj najhujšega, biti nerazpoznavni del črede. Po treh knjigah in knjižici pravljic za otroke je bil še vedno član druge pisateljske lige. Nič ga ni motilo, pisal je veliko satire in humorja, ki ju je klical za pičkin dim, pisal je za radio, skeče za televizijo, celo besedila reklam. Seveda je cel kup pisarij objavljaj pod psevdonimom, bolj je smrdel pičkin dim, bolj so ga plačevali. Ni ga motilo, to je bila pač cena neodvisnosti. Ga je pa pogrelo, ko je uredil znanki, popoldanski pisateljici tretje lige, pogodbo za roman. Pripeljala se je vsa nakičena in naličena, polna dragih kamnov in zlata, v ameriški limuzini, gospa z dvema hišama, dvolična, igrana, odcvetela gospa, ki mu je potem po telefonu težila, češ da cekina ni, da ne ve, kaj naj naredi, da bo poginila. Outsiderstvo mu je prijalo, ni bil član nobene skupine literatov, ni vedel za klane, ni se udeleževal lokalnih in drugih političnih iger in seans, ni se udeleževal literarnih večerov, rajanj, veseljc. V bistvu je bil zamudnik, samo pisanje je res postalo del njegovega življenja.

Samo, ko je hotel narediti korak do ljudi, ko je hotel dobro, recimo, klošarju, šoli, neznancu, se mu je obvezno dogajalo, da je stopil v drek. Nikoli ni mogel pozabiti topline otroštva in mladosti, ta pravljčni svet se mu je zdel popoln. Imel je srečno otroštvo. Samo, ko je hotel to preverjati, ni mogel.

Ko je nekoč natisnil knjižico pravljic, ki bi se vračale v ta srečni čas, ki ga je moral pozabiti zaradi bolečine, je storil eno največjih napak: postal je znan v mestu. Saj ne, da bi bil tak idealist, samo resnično je mislil, da bo knjižico, sončno in krasno, zlahka prodal. Ne ravno srečen se je odpravil po bližnjih šolah. Ta čudna rasa, imenovana pedagogi, ga je osupila. Saj je poznal knjižničarke, ki so knjige zaničevale in sovražile, samo te pedagoške kokoši, te so presegle vse. Šole s petsto, šeststo otroki so s težavo kupile izvod, dva. In potem je v razočaranju in pijanosti razdal cel kup knjig. Ujel se je v past, moč besede je v malem kraju neizmerna.

Postal je znan, del mesta.

V mestu so ga redko videli, da se zapija, raje se je dotokel kje na vasi, a samo enkrat na štirinajst dni, največ dvakrat na mesec. Še se je spominjal groze delirija in kamnitih glav, ki so mu tlačile pepel v usta.

Vedel je, da če se vrne v norišnico drugič, se bo še kdaj. Mnogo stvari

je vedel, a vseeno je ponavljal napake. Zdaj se mu je zgodilo, da so ga na cesti ustavljali neznani ljudje in mu hoteli pripovedovati svojo zgodbo.

Zdaj je samo še čakal, da mu pozvonijo doma in ga pričnejo množično nadlegovati. Seveda se kaj takega ni zgodilo, ljudem se je zdel bolj kot zanimivost, skoraj vsem pa je bilo vseeno, kaj počne. So pa kdaj za njegovim hrbtom kazali nanj, češ, to je naš pisatelj, malo strgan, umetnik pač.

Tako je nehote in nevede postal del mesta.

II. SREČANJE

Samo, ko so prišli dnevi in tedni denarne suše, ko je bilo drobiža komaj za preživetje, je velikokrat sanjal, da se pojavi kdo, ne ravno bogati stric, kdo, ki naj bi bil njegov mecen, in pisanja pičkinega dima bi bilo s tem konec. Na resničnega strica pač ni mogel računati, zadnjih nekaj let se je totalno zapil, kot mnogo drugih pripadnikov tega žalostnega in izumirajočega plemena. Seveda je bilo urednikom kaj malo mar, kdaj nakažejo borne honorarje. Njim je bilo lepo, hodili so po nekaj ur na dan v službo, po nekaj dni na teden, po nekaj mesecev na leto, fino se jim je godilo, cenili so jih, jim lizali riti, ker v tej deželi je bilo pač tako, da je bil vsak tretji slikar in vsak drugi pesnik.

Pa saj, si je govoril, sem jaz morda boljši, nisem sivo povprečje, mar nisem isti ritoliznik, ki se pusti, da ga jebejo direktno v možgane.

Samo, ob kulturnem prazniku je vse pleme ploskalo, recitalo in jokalo. Vsi vzhiceni so se spominjali svojih poetov, ki so mladi umirali v bedi, vsi srečni so šušljali, če je ta ali ona pesnica naredila samomor, kajti umetnik je tu moral trpeti, drugače sploh ni bil umetnik. Pisatelji in pesniki niso bili tu zato, da bi jih brali, dvakrat na leto so jih počastili, bili so bolj okras, zdaj, ko je imelo pleme lastno državo, zdaj so bili odveč. Ne da bi skakal do neba, samo ta dvojnost, zdaj jo je že čutil, zdaj, ko je postal del mesta, so se diskretno zanimali lokalni veljaki, če ne bi prodal svoje riti določeni stranki. Nikoli ni sanjal in verjel neki veliki nebeški vlogi poeta, pisatelja, muzika, slikarja, samo, ko je gledal te mlade kurčke od prava, od ekonomije, te bivše mladince, ki so kradli na drobno, pa vztrajno, ko je gledal te male gostince in drekokobrce, ki so oddajali med sezono vse sobe, sami pa živeli v kleti, se mu je obračalo. A največ zato, ker je bil resnično na tleh, ni bilo niti za račune, ti pa so prihajali natančno ob dnevu.

- Bo, bo, samo še malo potrpite, veste, zdaj so taki časi, prodaja ne gre, nihče več ne bere, ne samo literature, še pomembnejših zadev ne

berejo, še slovarji, kuharice ne gredo v promet, mi pa se moramo obnašati tržno, samo, veste, so založbe, ki tudi ne plačajo, toliko je tekstov, polno mizo imam pesniških zbirk, vendar mislim na vas, ne skrbite, bo do konca meseca gotovo, mu je lagal zviti urednik.

Vedel je, da se bo še načakal, kolikokrat je doživel, da so mu lagali v ksiht, samo, kaj naj bi storil?

In tako si je našel začasna dela, kar ni bila nobena katastrofa, bolelo je to, da je resnično garal, vsak dan, po dve, tri, več ur. Ti, ki so uspeli, so se mu kdaj pa kdaj posmehnil, češ, vrzi se v komercialo, napiši kaj, kar ljudje berejo.

Kakšen kurčev pocukran kič ljubavnega romana, kakšno prepisano kriminalko ali gasilski roman, daj, prodaj se, vsakdo se mora, so govorile oči faliranih študentk in gimnazijk, ki so delale na banki za lepe denarce.

- Kako, gre, gre? je vprašala knjižničarka, enako prepričana, da mora umetnik trpeti, da kaj da od sebe, zato, kaj bi njemu plačani računi za štrom, vodo, stanovanje, kaj bi njemu dobro kosilo, potovanje, saj živi za nekaj višjega, boljšega!

Tako je razpredal, ko je tretji dan zapored kuhal zelje in dodajal fižol iz konzerve.

Ni vedel več, kakšnega žanra naj se loti, povsod je imel svoje liste, delal je za otroke, upokojujence, invalide, lokalce, za časopise, revije, pa je bilo cekina za plačo ene snažilke brez noge!

Bilo je celo, da se je pojavil lažni mecen, politkurček, ki je ob delo spravil na desetine delavcev, ki je skupaj s svojimi socialističnimi mladci prigrabil prve vsote, nato pa je stavil na napačne konje, ni bil dovolj pomemben, da bi mu mafijci zgoraj pomagali, no, še prej je vrgel trnek za nekaj tisoč mark, to se je prijelo rib, to jih je nategnil, pri polni zavesti, ob privoščljivem ploskanju črede.

Ni kaj stokat, si je rekel in udaril na vzvod štanice. In spet sta ven padli dve plastični roži. Pri vsaki je to za desetaka profita, mu je rekel mlad privatnik, ki od osnovne šole ni prebral druge knjige kot telefonski imenik. Zato pa je računal zelo dobro.

Nekoč se bo zgodilo, si je rekel, mora se, tudi mene poišče sreča, napišem tekst, da bodo dol padali. Pa je bil venomer boj za preživetje in nikoli ni imel leto dni časa, da bi se lotil romana.

In nato ga je srečal.

Nič kaj posebnega ni bil ta mož okoli petdesetih, če mu ne priznamo okusa in elegance pri oblačenju.

Nekoč, ko je pisatelj sedel v kavarni in tako brezplačno prebiral

časopise, je prisedel.

- Dober dan želim, mu je ponudil roko, jaz sem P., pred mesecem sem se vrnil iz tujine, rad bi se pogovoril z vami o zame zelo pomembni zadevi.

- Z mano, o čem pa? se je čudil.

- Veste, rad bi postal vaš mecen, mu je direktno ponudil.

Kar s stola bi ga skoraj vrglo.

Končno, si je rekel.

III. POGODBA

Gospod mecen, tako je začel klicati sivolasega moža v klasično krojeni obleki, je vzel iz notranjega žepa cigaro, jo počasi mehčal s prsti, odgriznil ustišče in jo prižgal.

- Sicer ne bi smel kaditi, zdravnik mi je prepovedal, kot pijačo, za ženske se tako že dolgo ne zanimam, je rekel in dvakrat globoko potegnil, brez inhaliranja.

- Ne vem, ali ste se obrnili na pravega, še vedno ni verjel ponudbi.

- Če mi dovolite, saj sem prej preveril nekaj informacij, bil sem v knjižnici in preletel, to vam povem po pravici, vse tri vaše umotvore, je počasi nadaljeval.

- In?

- Veste, z mano je tako, šest do deset mesecev življenja mi ostaja, otrok nimam, bližnjih sorodnikov tudi ne, pa na kupe denarja, naloženega v sosednji Italiji. Reciva tako, rad bi, da bi nekaj ostalo za menoj, neka sled, vi boste gotovo razumeli. Te zadnje tedne, ko sem bil po bolnišnicah, sem si naredil goro zapiskov, ni kaj prida, bolj smernic, veste, o svojem življenju, o otroštvu, svojih starših, o ljubeznih, sovraštvu, povzpetništvu, o svoji življenjski poti, če hočete, ja. Dodal sem še nekaj zanimivih opisov potovanj, svojega poslovnega uspeha, nekaj rodbinskih zapiskov in nekaj svojih razmišljanj. Torej, moja ponudba je takšna, vi bi to gradivo poskušali urediti, mu dati neki pečat, zaporedje, rep in glavo, neko vsebino, ne vem, v kakšni formi, jaz pa bi vam za opravljeno delo dal deset tisoč mark, pet takoj, pet potem. Kaj menite o moji ponudbi?

Osuplo ga je opazoval, kako daje na mizo zajeten fascikel.

- Ne morem se kar tako odločiti, tudi denarja ne morem sprejeti, čeprav ga krvavo potrebujem.

- Dobro, pa reciva tisoč mark are, toliko za razmislek. Seveda pa upam, da se bova srečevala in sproti dogovarjala.

- Načeloma sem za, samo res ne bi mogel vedeti, kako se bo zadeva,

celoten projekt posrečil.

- To je moj del rizika, vendar upam, da se pogovarjam s profesionalcem, se ni dal.

- Prav, je ponudil roko in mož mu je porinil fascikel namesto odprte dlani.

Nonšalantno je položil dva bankovca na mizo in poklical strežbo.

- Na to se pije, šampanjca! je zaklical.

Natakar je opletal okoli s kozarcema, ledom in posiljenimi nasmehi. Nazdravila sta dogovoru.

- Res se čudim, da ste našli mene, je zavzdihnil lokalni pisatelj in spravil oba bankovca v mali žep telovnika.

- Res, lahko bi izbral koga drugega, samo, vi ste prišlek v tem mestu, to je zame zelo pomembno, je dejal gospod mecen in počasi izpil penino do dna.

Ko je hotel naročiti drugič, mu pisatelj ni pustil.

- Čimprej bi rad prebral vse gradivo, je poskušal dajati profesionalni vtis.

- Prav, se vidimo, mladi mož, je rekel gospod mecen in naročal le zase. Omotičen in pretresen se je pobral v svojo mansardo. A ni najprej razstavil popisanih listov, ne, dolgo je strmel v angela vremenarja na cerkvi. Zakaj ravno jaz? se je vračala misel.

Nato je v blok napisal dva stolpca, pod jaz:

PISATELJ

DUH

SLED

RESNIČNOST

ČAS

POT

ČAROBNOST

CENA

PISATI O NAROČENI BIOGRAFIJI

In zadnje:

Se da vse kupiti?

Pod gospod mecen pa:

BOGASTVO

USPEH

OTROŠTVO? ODRAŠČANJE USPEH

ČAS IZTEKAJOČI

PREBRATI NEKAJ PODOBNIH TEKSTOV

MATERIJA

In zadnje:

Se da vse kupiti?!

Še enkrat je pregledal oba stolpca, poskušal je dodajati vzporednice, kot: kaj imam jaz in česa on nima, a končalo se je vedno: se da vse kupiti?!

Gradiva iz fascikla se ni dotaknil, bolj za slabo vest je iz knjižnice pritovoril nekaj biografij slavnih ljudi.

A tudi te je le preletel.

Po mesecu dni ga je čakalo pismo, češ da bi rad gospod mecen kakšno informacijo, če morda potrebuje dodatne materiale, ustna pojasnila, in na koncu: potrebujete še kaj predujma?

Vzel je nekaj na roko popisanih listov drugih osnutkov in se odpravil na drugo srečanje v kavarno.

IV. MOČ BESEDE

Nikoli ni verjel v moč besede, najmanj takrat, ko je obiral jabolka, breskve, grozdje, ko je za male denarje ždel v kakšnem skladišču ali ko je mešal malto za preživetje. Zdaj pa, naenkrat je oživel neko neopisljivo občutje, da ima on nekaj, česar drugi nimajo. Ni ga denarja, ki bi lahko gospodu mecenu sčaral knjigo.

Elegantni mož je znova naročil buteljko in si prižigal cigaro: Odkrito sem vam povedal, kako je z mano, tiskarno sem že plačal in povprašal bi, kako delo napreduje, je pričel pogovor.

- No, skelet imam, mu je lagal, moral sem prebrati nekaj vzorčnih knjig, saj nimam izkušenj, tudi zaporedje je, se je izmotaval.

- Samo da ste pričeli, tisti pasus iz mladosti, vodnjak, ko me je oče pretepel, vas je pritegnil?

- Seveda, to bo eden od osrednjih opisov prvega dela, je lagal naprej.

- Pa prvi posel z embalažo?

- Tudi to bo ena od osrednjih točk.

- Pa transakcija pred desetimi leti?

- Seveda!

- In, kot krona, odkup delnic in ponovna prodaja, ki me je naredila dokončno bogatega? se je veselil gospod mecen.

- Da, samo, veste, rabim čas in proste roke, tako sva se zmenila, mar ne? je prešel v protinapad.

- Seveda, samo veste, jaz časa nimam veliko, tu vam dam še štiri tisoč

mark, torej polovico, in prosim, če se karkoli zgodi, preostanek vas čaka, skupaj s potrdilom o vplačanem tiskarskem pologu za tisk knjige.

- Če se mi kaj pripeti, je poudaril in mu ponudil pogodbo.

Brez obotavljanja je podpisal in spravil bankovce v žep.

- Sicer pa, kako, upam, da se ukvarjate samo s tem projektom? ga je vprašal.

- Se razume, je vrgel novo laž.

Ravno tiste dni je naredil dolg osnutek za radijsko igro.

- Dobro, zaupam vam, je končal pogovor in zaman silil, da bi še kaj spila.

V mali mansardi je dolgo opazoval tisti nedotaknjeni fascikel. Nato je sedel za pisalni stroj in v treh dneh naredil igro v prvem šusu.

Naslov je bil: Tujec.

Z gospodom mecenom sta se srečala še nekajkrat, vsakič je s seboj nosil druge liste, vsakič je še bolj lagal, saj se ni njegovega projekta niti lotil. Bogataš mu je razlagal podrobnosti in on si je na listke beležil čisto druge zadeve, igral pa je vse bolje.

Nato je mecen čez pol leta zahteval prvo verzijo. Izmazal se je, da ima zadevo pri prijatelju, kopije pa da ni naredil. Tri dni po tistem zadnjem srečanju mu je trkal po vratih. Potuhnil se je in mu ni odprl.

Niti prebral ni listka, ki mu ga je pustil v poštnem nabiralniku. In potem je prišlo sporočilo, da je gospod mecen v bolnišnici, naj se nujno oglasi. Ko je stopal po bolnišničnih hodnikih, se je spomnil, da nima niti enega lista s seboj za kamuflažo.

Elegantni mož je postal siva, umirajoča maska.

- Torej ste le tu, iskal sem vas, ga je roteče nagovoril.

- Veste, garal sem pri končni verziji, resnično garal.

- Krasno, kje jo imate, da preberem?

- Zadeva je v tiskarni, par dni in krtačni odtisi za korekture bodo tu.

- Takoj mi jih prinesite, jaz sem od danes do jutri, je utrujeno končal pogovor.

Naslednji dan je prišel telegram: mecen je umrl.

V oporoki mu je zapustil točno pet tisoč mark in pismo, ki ga roti, da dano obljubo izpolni.

Še isti trenutek je vzel nedotaknjeni fascikel in ga vrgel v kanto za smeti. Misлил je, da je zanj opravljeno.

Prvič v življenju si je privoščil nočno življenje, plačano žensko in teden dni luksuznega hotela s strežbo. Ko se je vrnil, mu ni bilo žal polovice zapravljenega denarja.

Z lahkoto je sedel za mizo in se lotil zgodbe o desetih letih, ki jih je prebil v mestu.

Bilo je neke vrste maščevanje.

Z enim samim stavkom se ni dotaknil znanih, pomembnih, bogatih ljudi.

Z eno samo besedo ni omenil štorije z gospodom mecenom.

PAJKOVA ZNAMENJA POTRKAJO SAMA

Po nekaj mesecih se je življenje vrnilo v stare tirnice. Marke so skopnele in spet je bilo treba zagarati nad strojem.

Takrat je prispela ponudba iz tiskarne, češ da ima tam plačan tisk knjige, v imenu tega in tega.

Se da vse kupiti? je klujuvalo v njem, ko je sedel za pisalno mizo.

In potem, pajkova znamenja so sama skočila na belino, zapisalo se je:

MECEN

Goran Bertok*Fragmenti***MESAR**

Ob pogledu na prijetno urejeno izložbo mesnice sem si brez kančka slabe vesti zaželel sočen zrezek. Vstopil sem, ne da bi me vodili slabi nameni, ne da bi se moral boriti s predsodki, gnan zgolj od kruljenja praznega želodca, ki me je opominjal, da že skoraj teden dni nisem pokusil niti koščka mesa. Mogoče sem s tem rešil življenje piščancu ali dvema, nenamerno, ne da bi pomislil na dobrotvorno plat svojega početja ...

Mesar je bil videti simpatičen brkač kakih štiridesetih, petinštiridesetih let. Ker je bila mesnica prazna, me je nemudoma povprašal, česa si želim. V tistem kratkem trenutku, ki sem si ga vzel za premislek, razstavljeni ostanki piščancev in puranov so me namreč speljali v precep odločitve glede barve mesa, ki naj bi si ga privoščil za sobotno kosilo, v delčku tistega hipa me je prešinilo spoznanje, doživel sem popoln uvid v mehanizme, ki povezujejo navidezno dopolnjujoč odnos med kupcem in prodajalcem. Navidezno dopolnjujoč, pravim, kajti prav tako sodelujeta volk in jagnje ... Ošnil sem ga s koticom očesa, potem ko sem izbral za kritje precej velik, vsaj petkilogramski kos živordeče teletine ...

S čutom prekanjenega trgovca je začutil mojo šibkost. Zanj sem najbrž zgolj vreča denarja, sem pomislil. Hinavec, prijazno se mi nasmiha in se mi upa govoriti celo o nekakšni "dobri vagi" ...

Opazoval me je, gledal nemočno telo, tresoča se stegna, v mislih rezal mišice in jih razvrščal v cenovne razrede. Gotovo je po tihem izračunaval, koliko bi se dalo zaslužiti z mojimi posmrtnimi ostanki ...

Nekam na hitro sem se odločil za brezkrvne piščančje prsi, plačal in z zavitkom v roki odšel proti vratom. Pogledal sem ga prek ramena z zavestjo,

da ga na samem ne bi hotel imeti za hrbtnom. Ponovno se mi je nasmehnil, ko sem se izmed vrat še zadnjič ozrl ... Z velikim nožem je od ogromnega kosa živordečega mesa previdno rezal tanko plast, ki mu je sedala v nežno nastavljeno dlan ...

ROKA

Najbrž mi bodo odrezali roko ... in potem se bo marsikaj spremenilo. Desnica bo resda ostala, vendar ...

Čudno bom ležal na ženski, s tistim šteljem, ki se bo nehal približno pet centimetrov nad komolcem. Brez pravega ravnotežja, najbrž, nekam neroden in negotov. Če sploh bodo ženske, potem. Če sploh bodo.

Prosil bom roko, z vso pravico bom zahteval odrezan ud. Bi ga dal posušiti, mogoče dimiti ali nagačiti? In potem pogledaš samega sebe, vsak večer, preden ležeš, se pogledaš pod stropom, na steni se opazuješ, preden zapreš oči in si misliš: ... Kaj! Nič. Prav nič si ne misliš, samo obiskovalce lako strašiš z njo, ali pa muhe, ko ti bodo poleti sedale na nos ...

IGRA

Igra je preprosta. Najprej izbereš človeka, ki ga imaš rad, še bolje: nekoga, ki te ima zelo rad. Nato se vživiš v namišljen položaj. Nemočno ti je prepuščen, z njim lahko narediš prav vse, česar se domišliš. Oseba je zvezana, priklenjena, klet je globoko pod zemljo, od tam kriki ne segajo do zgornjega sveta. Igra se torej lahko začne.

Zrtev lahko ubiješ z nožem, z mesarico, s kladivom, s škarjami, ali pa prestrašeno bitje zadaviš z golimi rokami. Vendar moraš priznati, da tako enostaven postopek ne bi bil v čast najini domišljiji. Preden izbranega ubiješ, mu odrežeš vsaj uhelj ali nos, to je najbrž najmanj, kar lahko storiš. Kaj pa prst ali dlan?! Ni slabo, se strinjaš?!

Mi slediš? Ljubljena oseba je zvezana, nemočna in prestrašena. Kmalu bodo bolečine močnejše od strahu, telo bo krčevito trepetalo, vendar so vezi trdne. Usta pustiš odprta, se skloniš nadnje in prisluhneš krikom. Bolečina te lahko zgolj spodbudi. Ali pa so tako ostudna, da jih zašiješ. Odpreš, ko je bolečina dovolj velika. In potem odrežeš jezik.

Ljubljeno bitje se počasi spreminja v drgetajočo kepo mesa, žil in kit.

Je to meso, ki te je ljubilo? Zadrži se, ne daj se speljati strasti, za zadnji sunek je vedno dovolj časa. Poglej oko, ki te gleda iz brezoblične gmote, telo, ki ni več telo, polno groze in bolečine. Je še kaj ljubezni v njem? Odblesk noževe konice se približuje svetlobi široko razprtega očesa, dokler se sunkovito ne združita in nato ugasneta v krvi, krču in temi.

Ko srečaš najdražjega, mu poglej v oči in takrat boš nehote pomislil, kaj bi mu lahko storil, prešinilo te bo spoznanje, kaj vse lahko storiš z očetom, materjo, sestro in bratom.

Če ne bi bili smrtni, bi bili bogovi, brezčutni izvrševalci svoje volje. Sočutje bi nam bilo neznano. Smrt nas dela sposobne ljubezni in sovraštva.

PLEN

Bilo je še v tistih časih, ko sem bil večkrat pijan kot ne. Z Urošem sva se že nevarno približevala skrajni točki brezumja in že najbolj nedolžen povod bi naju lahko popeljal skoz široko odprta vrata norosti. Poleg naju ni bilo v parku žive duše in tudi mrak je že legal, ko sva ju zagledala. Za trenutek sva ostala negibna, s povešenima čeljustma. V naslednjem trenutku se spogledava, kot lačni zveri mi je še uspelo zatuliti: "Drži črnolaso!" in že sva se z dolgimi koraki pognala proti nič hudega slutečima najstnicama. Za hip sta se zaustavili in osuplo zrli v nenavadni pojavi, dovolj dolgo, da so metri varnosti skopneli kot poletni sneg. Končno sta zaslutili, da jima ne kaže nič dobrega. Hitrost njunega teka je bila pohvalna, strah jima je vлил še neodkrite moči in pravo veselje je bilo gledati ples nog in migotanje ritnic. Groza jima je dala videz posebne privlačnosti.

Dohitela sva ju po nekaj desetih metrih. Najprej je Uroš podrl temnolaso, ki je zaostajala za kakšen meter, dva. Kriki bolečine in sladostrastja so se nemudoma zmešali v nerazvozljivo gmoto.

Tik pred mano je vihrajoče krilo odkrivalo čudovita stegna prav do ljubkih spodnjih hlačk, koščka cunjice, ki sem ga bolj slutil kot videl izginjati med napetima ritnicama. Ko sva padala na tla, se je moj nos v čudovitem loku približeval ujetim oblinam in v tistih neverjetno dolgih desetinkah sekunde sem se spraševal, ali bo dišala po vijolicah ali po ...

J. K.

Obupan jih je prosil, naj ga vendar križajo, a se zanj niso zmenili. Pilatovi ukazi so bili natančni in nedvomni – Izpustite ga, pa naj še tako prosi ali zmerja, celo cesarja samega – in čeprav nekoliko nenavadni, nikomur ni prišlo na misel, da bi jih kršil. Roka pravice je lahko samovoljna in neusmiljena in na vrhu hriba dovolj prostora za križ več. Koliko je vredno življenje rablja, ki se upre gospodarju? Manj kot nič ...

Res bi ga raje videli križanega, a so le brezbrizno sedeli pod križi – na dveh sta visela pribita razbojnika in stokala, tretji, srednji, pa je stal prazen – in kockali, medtem ko so jim kopja počivala ob nogah. Delali so se, da ga ne vidijo.

"Ne morete me pustiti, ne morete me pustiti na cedilu zdaj, ko se je že skoraj dopolnilo. Psi, izdajalci, šleve, bojite se moje slave, nevoščljivci! Oh, barabe ..." In nato tiše, sam pri sebi: "Še pred večerom bosta tukaj sestra in mama, in če me najdeta živega in zdravega, bo vsega konec, vse delo bo zaman, pridige, ozdravitve, čudeži, noči, prespane na trdih tleh, leta v puščavi ... nočem zaman žreti tistih gnusnih kobilic! ..."

V napadu slepega besa si začne puliti dolge lase, trgati obleko in se valjati po prahu med lobanjami, raztresenemi na vrhu griča. Obleži prepoten in umazan. In potem pride najhujše: z vrha križa ga skoz priprte oči pogleda umirajoči tolovaj in komaj slišno zamrmra: "Goljuf!"

"Človeka ni groza tega, da bo umrl, groza ga je možnosti, da bi umrl nesmiselno," pripomni vojak z obrazom podgane in namigne proti dolgolasemu preroku v prahu.

"Ne bojim se toliko smrti, kot me je strah spoznanja, da se bom nekoč spremenil v truplo," reče drugi in za hip zadrži roko s kockami. Pogledi vseh treh se uprejo v mrtvega roparja na desnem križu.

"Živeti in biti svoboden ... Toda to ni dovolj. Treba je biti sam ..." spregovori tretji. Prva dva ga presenečeno pogledata, odpreta usta, kot bi hotela še nekaj pripomniti, a si premislita. Tako stojijo hip, dva, s pogledom, zazrtim v pesek, kot v nekakšni negibnosti telesa in duha. Potem se nenadoma zdrznejo, kot bi se prebudili iz spanca, roka se zaziblje in z razprte dlani zdrsijo tri slonokoščene kocke.

Nebo nad Jeruzalemom so prekrili nevihtni oblaki, potegnil je hladen piš. Trije vojaki se tesneje zavijejo v zdelane konopljine toge. Kmalu bo besnel vihar, nebo se bo razklalo. Vse drugo je nesporazum ...

INTERVJU

Evald Flisar

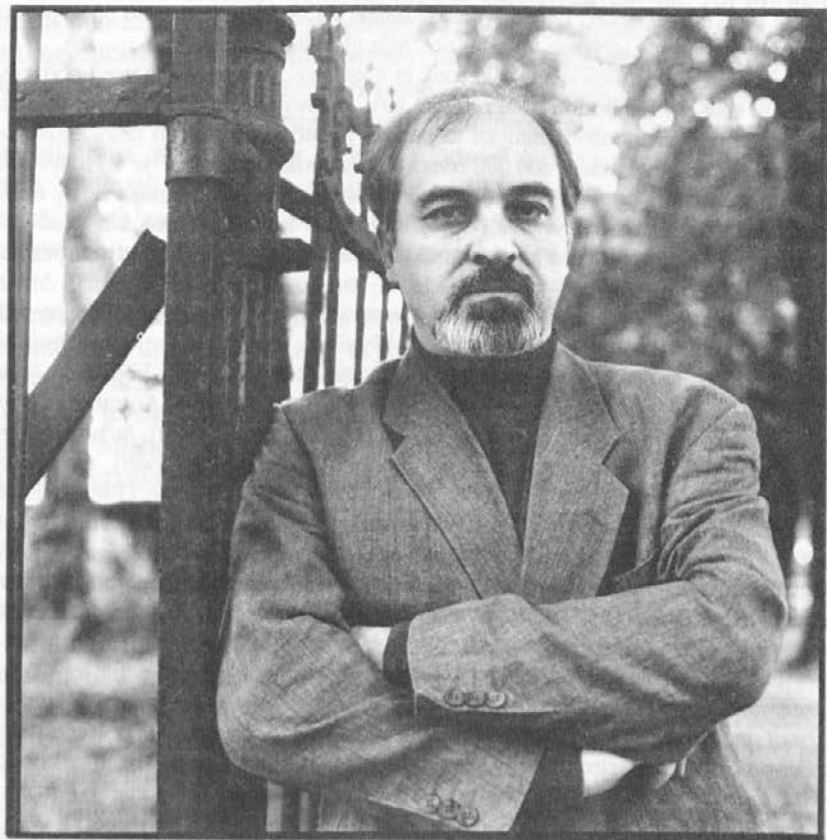


Foto: MIHA FRAS

Popotnik, zanimivejši od krajev, skozi katere je potoval

Popotnik, zanimivejši od krajev, skozi katere je potoval

Evald Flisar se je rodil leta 1945 v Gerlincih, prekmurski vasi ob avstrijski meji. Leta 1964 je končal gimnazijo v Murski Soboti in se vpisal na Filozofsko fakulteto v Ljubljani, tu je ostal tri leta na oddelku za primerjalno književnost. Namesto da bi diplomiral, se je odpravil na Dunaj in od tam v Anglijo in Ameriko in Južno Afriko, od tam pa v Avstralijo in od tam naprej okoli sveta. Doslej je prepotoval vsega skupaj več kot sedemdeset držav. Leta 1975 se je naselil v Londonu, leta 1988 pa se je začel pogosteje vračati v Ljubljano, tu zdaj preživlja glavnino svojega časa.

V Londonu je študiral angleški jezik in literaturo, v Avstraliji je vozil podzemni električni vlak, v Londonu je pisal radijske igre, predvajane so bile v petnajstih državah, urejal je enciklopedijo znanosti in napisal poljudno esejistično delo *Zgodovina vsakdanjosti*, izšlo v nakladi 800.000 izvodov v Ameriki. Leta 1987 je v Hollywoodu pisal filmski scenarij po svoji knjigi *Čarovnikov vajenec*; napisal je trinajst verzij, od katerih je bila vsaka naslednja manj sprejemljiva; na koncu je, tako kot pred njim Hemingway, "pograbil denar in pobegnul", s honorarjem pa si je kupil stanovanje v Londonu.

Slovenska bibliografija Evalda Flisarja je taka: *Symphonia poetica* (1966, pesniška zbirka), *Kristusov samomor* (1967, pamflet), *Mrgolenje prahu* (1968, roman), *Sodniška zgradba* (1969, radijska igra), *Umiranje v ogledalu* (1969, roman), *Vojaki ob koncu vojne* (1970, radijska igra), *Ukradena hiša* (1972, radijska igra), *Kostanjeva krona* (1972, tragikomedija), *Tisoč in ena pot* (1979, potopis, ponatis 1980), *Južno od severa* (1981, potopis), *Lov na lovca in druge zgodbe* (1984, zbirka zgodb), *Čarovnikov vajenec* (1986, roman, ponatisi 1988, 1990, 1995), *Noro življenje* (1989, roman), *Popotnik v kraljestvu senc* (1992, potopis, nagrada Prešernovega sklada), *Jutri bo lepše* (1992, tragikomedija, nagrada Prešernovega sklada), *Kaj pa Leonardo?* (1992, tragikomedija, nagrada Prešernovega sklada in Grumova nagrada za najboljši dramski tekst), *Tristan in Izolda* (1994, tragikomedija), *Stric iz Amerike* (1994, tragikomedija), *Naglavisvet* (1994, radijska igra).

Evald Flisar je najplodnejši in najbolj igran dramatik devetdesetih let (*Kaj pa Leonardo?*, 60 predstav, *Stric iz Amerike*, 42 predstav, *Jutri bo lepše*, 25 predstav, *Tristan in Izolda*, 23 predstav). Je edini slovenski dramatik, ki ga repertoarno uprizarjajo tudi tuja gledališča (*Tomorrow*, 1993, Baron's Court Theatre, London; *Hvad um Leonardo?*, 1994, Mestno gledališče, Reykjavik, Islandija; *What about Leonardo?*, 1995, Lilian Baylis/Sadler's Wells, London; itd.). Od januarja 1995 je predsednik Društva slovenskih pisateljev.

Literatura: Pred nekaj leti ste v nekem intervjuju izjavili, da bi radi bili človek akcije, da bi radi organizirali konference ipd. Ali vam funkcija

predsednika DSP izpolnjuje to željo?

Flisar: Izpolnjevala bi jo, če bi ji lahko posvetil glavnino svoje energije. In če bi imel dovolj sodelavcev, ki bi društvu žrtvovali vsaj desetino časa, ki mu ga žrtvujem sam. Žal je takih premalo, sam pa tudi nisem odvezan dolžnosti, da delam in preživljam sebe in svoje, saj je funkcija v celoti neplačana. In tako mi omogoča predvsem to, da sem – namesto človek akcije – človek frustracije. Sploh pa sem eden tistih ljudi, ki bi zmeraj raje bili drugje, kot so. Vse življenje živim na dva ekstremna načina. Ali mirujem, razmišljam in pišem; ali pa se gibljam. Žal se moram enega načina strahovito naveličati, preden se lahko vržem v drugega. Tudi gibanje hitro postane rutina, nekakšno nevrotično mirovanje. Ko nekaj mesecev potuješ iz kraja v kraj in vsak dan spiš v drugi postelji, te mine veselje do gibanja; takrat bi rad bil doma, pri mizi, kjer lahko obvladuješ svet na papirju. Takrat se ti zazdi življenje domišljije zanimivejše od pretežno trivialnih naporov vsakdanjosti, pa naj je ta vsakdanjost še tako eksotična. Če bi lahko vse drugo pustil in samo organiziral konference ali se vsaj ukvarjal z društvom in nič drugega, bi to z veseljem počel. Problem pa je v tem, da je težko početi oboje hkrati: energija, ki jo potrebuješ, da nekje miruješ in pišeš in razmišljaš, je drugačna od tiste, ki je potrebna za to, da organiziraš, recimo, dejavnosti društva pisateljev. Na lastni koži doživljam, kar sem že dolgo slutil: da je funkcija umetnika nezdružljiva s funkcijo organizatorja ali voditelja. Mislim, vsaj upam, da to še močneje doživljajo tisti moji kolegi, ki jih je vsrkala politika. Vsaj oni, ki so bili umetniki.

Literatura: Stvari, s katerimi se ukvarjate kot predsednik DSP, so verjetno tudi zelo vsakdanje, banalne?

Flisar: Stvari sem nehal deliti na banalne in vzvišene. Pred časom, ne vem točno kdaj, se mi je zgodila osupljiva reč: odrasel sem. Znebil sem se romantično infantilne, puer-aeternovske slovenske ideje o posebnem poslanstvu umetnika (ne pa, in to poudarjam, umetnosti!), o tem, da je opravljanje maše bolj "vzvišeno" kot pometanje cerkvenih tal po odhodu vernikov. Zdi se mi, da so mi pri tem največ pomagali budizem, kvantna psihologija in življenjske izkušnje v manj privilegiranih delih sveta. Tako kot se strinjam z ameriškim psihologom Johnsonom, da prava ljubezen med moškim in žensko ni vzvišen zanos, ampak vsakodnevno, tovariško "mešanje ovsene kaše", tako verjamem, da je "poezija" tudi v postavljanju stolov za literarni nastop in v čiščenju vinskih madežev iz tapisona. Ali, kot pravijo zenbudisti, Bog prebiva tudi v smeteh. Če se moram kot predsednik DSP ukvarjati tudi s problemi vzdrževanja stavbe, malih avtorskih pravic, samo-

stojnih kulturnih delavcev in podobno, se mi to ne zdi bolj banalno kot, recimo, javno prerekanje z oblastmi o krivičnosti prometnega davka na knjigo ali debata med člani društva o tem, kaj naj bi društvo počelo. Javne poteze so seveda odmevnejše, z njimi hitreje ustvariš vtis, da se nekaj dogaja, vendar je to lahko lažen vtis. Z zbori, shodi in proklamacijami si pridobiš pozornost medijev, kar je dobro, če jo potrebuješ za to, da dosežeš cilje, vendar je pomembne dolgoročne cilje včasih lažje doseči z nevidnim, vztrajnim dogovarjanjem, s kapljanjem namesto s pljuski. Vehementna, provokativna, politična oblika delovanja, "burjenje duhov", za katero se zavzemajo nekateri člani društva, mi je tuja, ker je dostikrat sama sebi namen ali pa je posvečena drugotnim, političnim ciljem. S tem ne mislim, da mi je tako tuja, da se zanj ne bi nikoli odločil, vendar me politika ne zanima in društva ne bom izrabil za to, da me lansira v politično orbito. Moj glavni cilj ostaja reintegracija društva kot stanovske organizacije, čeprav se mi po prvih poskusih dozdeva, da bo ravno to najtežje. Ampak to je že novo poglavje.

Literatura: Kakšno vlogo igra naključje v vašem življenju? Je na primer to, da ste postali predsednik DSP, stvar naključja?

Flisar: To jemljem kot neke vrste zaslužen kazen za vse tiste privilegije, ki sem jih imel prej, za tisto absolutno svobodo, ko nisem bil odgovoren nikomur, razen sebi, saj sem vse svoje življenje, razen dvakrat za krajši čas, živel kot svobodni umetnik. Morda je tega bilo preveč. V življenju vsakega človeka so sile, ki skušajo uravnovesiti njegovo usodo. Mislim, da mi je usoda na neki način podtaknila to predsedniško funkcijo, da bi me dokončno streznila, spametovala. Zato v kontekstu moje življenjske poti to ni naključje: kakor je po eni strani kazen, tako je po drugi strani priložnost, da naredim kaj konkretnega tudi za druge in se tako oddolžim za relativno srečo, ki me je spremljala doslej, tako pri delu kot v zasebnem življenju.

Literatura: Ostaniva še malo pri naključju. V svojem prvem romanu Mrgolenje prahu ste zapisali, da splet naključij v otroštvu določi okvir, v katerem se bo naše življenje dogajalo.

Flisar: Ne vem, kaj sem takrat mislil s tem, saj me od prvega romana ločuje najmanj dvajset reinkarnacij in dva tisoč svetlobnih let. Res pa je, da vse od takrat intenzivno razmišljam o stičnih točkah, ki povezujejo naključja z usodo – če vzamemo usodo kot tisto, kar je vnaprej določeno. O tem ne razmišljam samo v kontekstu svoje lastne življenjske poti, ampak v širšem, kozmološkem okviru, kajti dokončni odgovor na to vprašanje nam pove, ali je veselje ne-smiseln ples energij ali pa ima namen. Lako bi rekel, tako kot

Henrik v mojem kasnejšem romanu *Noro življenje*, da je vsako življenje zavezano zakonitostim osebnega zemljevida neogibnosti, ki zožujejo manevrske možnosti na igro s kockami, pri kateri vsak met zaveže igralca določeni smeri. Kajti na vsakem razpotju in v vsakem, tudi najbolj "usodnem trenutku" imaš na voljo izbiro, pa naj bo še tako minimalna. Zdi se mi, da z naključnostmi, ki nam jih nastavlja, tudi usoda kocka, in da si lahko s spretnimi odzivi na ponujene možnosti zagotovimo prednosti, s tem pa nekoliko opeharimo usodo, kar seveda pomeni, da si jo nekoliko ustvarjamo. To igro z usodo si lahko predstavljamo tudi kot ples, pri katerem si z obliko in zaporedjem korakov določiš ritem in stil. Ko ples steče, te ritem pograbi in občutek imaš, da se življenje dogaja, da si prepuščen neki sili. V resnici pa si dinamiko določil in omogočil s svojimi začetnimi koraki, na katere si morda že pozabil. Čeprav se tega zaveš, to ne pomeni, da lahko potem dogajanje kontroliraš, lahko ga le opazuješ. Najbolj zanimivo se mi zdi, da imaš, recimo, določene načrte, kako boš nekaj dosegel. Potem storiš določene korake in zgodi se čudna stvar: ne prideš tja, kamor si se namenil, stvar se izjalovi in postane nekaj drugega. Neopaženo pa vzporedno teče proces, ki te po na videz nepovezanih poteh pelje prav k tvojemu cilju. Kot da se vzporedno ob tebi dogaja še eno tvoje življenje in te cilj na neki način zasleduje in dohiteva. In te dohiti nekako od zadaj, ti lepega dne od zadaj pokuka čez rame. In te preseneti. Ker ne veš, da si ustvarjaš dinamiko svoje usode predvsem s podzavestnimi odločitvami, medtem ko so zavestne vse preveč podrejene kratkoročnim ciljem, ki so lahko celo v nasprotju z usodo življenjske poti.

Literatura: Vaša prva knjiga je bila pesniška zbirka. Ste že zelo zgodaj začeli pisati pesmice?

Flisar: Ne, začel sem z dramo, napisal sem jo pri dvanajstih. Šolska dramska skupina jo je uprizorila na vaškem odru za dan republike. Stvar je bila seveda strahovito originalna: zgodba o partizanu, ki ga je dobra družina skrivala pred Nemci, dialog je bil pa sploh genialen: "Kaj je tam spodaj?", "Tam spodaj je klet", in podobni primeri verbalnega ognjemeta. Ljudje so kljub temu ploskali, in že takrat sem zaslutil, da občinstvo mogoče ni najzanesljivejše merilo kvalitete. Mnogo let kasneje sem spoznal, da so enako nezanesljivi kritiki, čeprav bi bil med desetimi le eden pripravljen priznati, da se ne motim.

Literatura: Je vaša prva igra ohranjena?

Flisar: Mislim, da jo imam nekje spravljeno, klasičen primer puber-

tetnega polizdelka. Po prvem "uspehu" sem sanjaril, da bi imel oder na so-sedovem skednju in bi na moje predstave prihajali vsi vaščani, sedeli bi na travi pod drevjem. Zamisel je miniral sosed, ki je hotel v skednju še naprej imeti seno. To je bilo prvič, da je moja umetniška zamisel trčila ob neizprosne zakone ekonomije, še zdaleč pa to ni bilo zadnjič. Naslednje leto sem napisal še eno igrico, potem še eno, potem pa so učitelji rekli, naj raje bolj pridno hodim v šolo in se učim. Poezija se je ujela s puberteto in se pri dvajsetih letih razvila v nekaj kolikor toliko zrelega. Tako sta vsaj mislila Ciril Zlobec, ki me je prvi tiskal v "Sodobnosti", in dr. Boris Paternu, ki mi je napisal spremno besedo za zbirko *Symphonia poetica*. Zakaj sem potem prenehal pisati poezijo, še zdaj ne vem. Vem samo to, da sem bil takrat skregan s celim svetom in s samim sabo. Krivo je bilo moje otroštvo, ki je bilo preveč srečno. To se mi je zelo maščevalo, ko sem prišel v širši svet. V majhnem vaškem okolju se mi je vse spremenilo v zlato. V šoli sem bil odličnjak, vsi so me imeli radi, doma sem imel na razpolago štiri sobe, lahko sem se selil iz ene v drugo, imel sem gozd ... Starši so mi puščali veliko svobode. Bil sem tretji, najmlajši otrok – brat je dvajset let starejši, sestra deset – in starši so bili že malo naveličani, prišel sem kot presenečenje, verjetno celo kot nadloga, zato so rekli: pustimo ga pri miru, naj sam poskrbi zase, če hoče, da bo kaj iz njega. In tako sem lahko počel, kar se mi je zljubilo. Zelo zgodaj sem postal samostojen, samozadosten. Po drugi strani so bili starši zmeraj tam, kadar sem potreboval oporo, nasvete ali pomoč.

Literatura: *Pri triindvajsetih ste že izdali svoj prvi roman, Mrgolenje prahu. Zgodba je precej neobičajna, psihološko obarvana: govori o ciganskem fantu s kupom težav, ki izvirajo iz njegovega incesta z materjo. Psihološke teme so značilne za vsa vaša dela: govorite o posamezniku in smislu njegovega bivanja, o medčloveških odnosih ... Kdaj in kako se je začelo vaše zanimanje za psihologijo?*

Flisar: Moje teme so pravzaprav bolj filozofske kot psihološke. Poglavitni predmet mojega zanimanja je človek v svetu samoustvarjenih iluzij, ki jim pravi resničnost; tukaj pa smo pri psihi in njenih mehanizmih. Tako kot nekateri fantki razdirajo stroje, ker morajo natančno vedeti, kaj jih poganja in zakaj se tudi pokvarijo, tako je mene že od malega fasciniral človekov psihični stroj, tudi, in morda predvsem, v številnih mogočih variantah pokvarjenosti. Nikoli me ni zanimala sociološka optika, človek kot družbeno bitje, zmeraj sem čutil, da se vse, kar je resnično pomembno in usodno, dogaja znotraj in da je stvar uglašenosti, naoljenosti in seveda

zmogljivosti duševnega stroja.

Vojne spočnejno ambicije, narode in posameznike pahne v nesrečo nasilna sebičnost, svet propada zaradi trmastih iluzij o nujnosti materialnega napredka. Zanima me izvor človeških zmot in zablod in pogubnih nagnjenosti, ta izvor pa je v psihi.

Literatura: Ste že v mladosti prebirali Junga, ta postaja pri nas zares popularen šele v zadnjih letih?

Flisar: Prebral sem vsega skupaj dve Jungovi knjigi. Kljub naklonjenosti, ki jo še zmeraj čutim do nekaterih njegovih idej, se mi je njegov stil zmeraj zdel silno težaški, preveč germanski. V angleščini sem prebral neskončno teoretskih psiholoških knjig, ampak drugih avtorjev, od katerih so nekateri bili jungovci, drugi pa ne. Sodobne interpretacije Jungovih idej so pravzaprav zanimivejše od samega Junga, vendar jih Slovenci ne poznamo, ker na tem področju naša radovednost in naša založniška dejavnost hudo zaostajata za razvojem dogodkov.

Literatura: Kaj pa filozofski in literarni vplivi? Ste v mladih letih prebirali Sartra in Heideggra, tako kot Simon iz Kristusovega samomora?

Flisar: Tri leta sem bil na komparativi in vse, kar se je tam bralo in študiralo, sem bral in študiral tudi jaz. Nisem zdržal do konca, ker sem si od vsega začetka študij primerjalne književnosti drugače predstavljal. Pirjevca sem seveda zelo spoštoval, dosti sva se pogovarjala, toda za moj okus je bilo preveč Heideggra in premalo literature. Zdaj lahko rečem, da bi bilo še slabše, če bi bilo več literature in manj Heideggra, in morda bi potem opustil študij še toliko prej. Takrat še nisem vedel, sem pa zelo močno čutil, da je za človeka, ki hoče ustvarjati literaturo, študij primerjalne književnosti največja in morda celo usodna napaka. Pridobi si celo vrsto modelov, vzorcev, refleksov. Usposobi se za to, da literaturo razlaga, pretehtava in uvršča, da primerja tekste in izpeljuje splošne sklepe. Ta usposobljenost mu je lahko v strahovito napoto, ko se sam loti pisanja. Takrat ne sme nič stati med tabo in prazno stranjo. Dokler ni tisti prostor izpraznjen vsega, dokler ni čiste, kristalne jasnine, ne moreš, ne smeš začeti s pisanjem, saj boš energijo zlival v že pripravljena korita predstav o tem, kaj in kako je treba pisati. Mogoče se tega ne zavedaš, ampak to se dogaja. In potem si kot tista slavna stonoga, ki so jo vprašali, kako hodi s sto nogami, in je rekla: zelo enostavno, najprej dam naprej dvaintrideseto na levi, potem štiriinšestdeseto na desni in potem ... in potem ni več znala hoditi. To nevarnost sem med študijem zaznal bolj nagonsko kot racionalno, vendar me je tako prestrašila,

da sem, skoraj čez noč, vzela pot pod nogo. Kar naenkrat sem začutil, da se moram distancirati od teorije in potovati, živeti.

Literatura: *To razumem kot zahtevo, da je treba pisati iz izkušenj. Veliko avtorjev poudarja pomen izkušenj, drugi prisegajo na moč imaginacije. Feri Lainšček se v pogovoru za "Literaturo" na primer sklicuje na Márqueza, ki "ni potreboval neke velike izkušnje". Kako se pri vas prepletajo izkušnje in domišljija?*

Flisar: Za Márqueza, novinarja, ki je veliko potoval, to, mislim, ne bo držalo. So pa res avtorji, ki ostanejo vse življenje v ozkem okviru domačega kraja ali akademske institucije. To seveda vpliva na naravo in tematski domet njihovega pisanja, nikakor pa ne na kvaliteto. Sploh pa ne gre za širino in pestrost izkušenj, ampak za njihovo intenzivnost. Imaginacija je v vsakem primeru osnovni pogoj za ustvarjanje literature, ne more pa biti nadomestilo za izkušnje. Te so njeno gradivo. Iz takšnih izkušenj bo imaginacija spletla pač takšno literaturo, iz drugačnih pa spet drugačno. Če bi ostal v Ljubljani ali pa celo v Prekmurju, ne bi nikoli napisal *Popotnika v kraljestvu senc* ali *Čarovnikovega vajenca*, bi pa morda napisal kaj drugega, enako odmevnega. Tega ni mogoče vedeti; vsak avtor ima svojo pot in svojo usodo. Seveda nisem nikoli šel po svetu zato, da bi iz doživetij črpal ideje in gradivo za svoje pisanje; ampak zdaj, ko so ta doživetja za mano, so hočeš nočeš tisto, kar me pri pisanju določa in usmerja. Nепreklicno. Kajti če zdaj napišem roman, ki bo lociran v Prekmurju, ne bo ta roman nikoli takšen, kot bi bil, če ne bi Prekmurja nikdar zapustil. Prahu, ki se nas oprime na poti skoz življenje, ni mogoče izprati. Ker vsak avtor črpa iz tistega, kar je v njegovem življenju pustilo najgloblje sledove, bo moja literatura, tudi dramska, vedno zaznavno drugačna od literature tistih mojih kolegov, ki si niso udomačili neznanih svetov toliko, kot sem to storil jaz. Vendar ne bo zato niti boljša niti slabša, ker kvaliteta, kot sem rekel, ni stvar izkušenj, ampak stvar sposobnosti.

Literatura: *Formalno izobraževanje pri nas ste opustili, vendar ste potem v Angliji študirali dramaturgijo. Kako je prišlo do tega, da ste odšli v tujino?*

Flisar: Po romanu *Mrgolenje prahu*, ki je naletel na silno dober odziv, čeprav takratna modernizmu zavezana stroka ni prav vedela, kam naj ga umesti – ta problem me spremlja vse življenje – sem napisal še en roman, *Umiranje v ogledalu*, in ta je sprožil še večji problem klasifikacije. Potem sem bil tri leta zaporedoma nagrajen na natečaju za radijske igre in naenkrat sem bil prepričan, da sem odkril svoj *métier*, in sem izjavil, da

bom odslej samo še dramatik. Vendar sam napisal le eno odrsko delo, in sicer iz *Mrgolenja prahu* izpeljano dramo *Kostanjeva krona*; to je moralo SNG Maribor po šestih ponovitvah zaradi hudih pritiskov razjarjenih varuhov javne morale vzeti z repertoarja. Pri nas so jo vsi razumeli narobe, kot dramo, ki obravnava cigansko problematiko, brez njenih mitskih razsežnosti, te pa so videli Avstralci, ko so jo leta 1973 uprizorili v Sydneyju, kjer sem takrat vozil podzemni električni vlak. Da se vrnem na začetek: že med študijem v Ljubljani sem naredil celo vrsto neumnih potez, se premlad poročil, dobil otroka, šel živeti najprej v Idrijo, potem v Celovec, v Sevnico, na Duňaj, tam sem se odločil, da bom pisal v nemščini, celo začel sem že. Potem mi je vse skupaj zletelo iz rok, pustil sem ženo in družino in pobegnil v Anglijo. Mislil sem, da se bom naselil v Londonu in začel pisati v angleščini, čez eno leto pa bom že drugi Joseph Conrad ali Nabokov. Mislil sem, da bom tiste spretnosti pisanja, ki sem si jih pridobil v slovenščini, enostavno prenesel v novi jezik, a sem se ga moral šele naučiti. Bil sem strašno naiven, ampak brez te naivnosti se ne bi ničesar lotil in ne bi nikamor prišel. Zgodilo se je, da sem v angleščini napisal stvari, ki so bile strahotno neokretne: kakor da bi jih pisal popoln začetnik. Dolgo je trajalo, preden sem doumel, da jezik ni samo sredstvo sporazumevanja, ampak je tudi pomen, način in vsebina tistega, kar človek pove ali skuša povedati. Ugotovil sem, da v angleščini ne morem pisati tako kot v slovenščini, da vse prihaja po nekih drugih kanalih, iz drugih delov spomina, skoz druge pomenske plasti. Preden sem lahko začel suvereno pisati v angleščini, sem se moral ponovno izgraditi kot človek v angleškem jeziku, postati na neki način Anglež. Po nekaj letih sem se shizofrenično razdelil na dve vzporedni osebnosti: na slovensko in angleško. Znotraj angleškega jezika razmišljam, funkcioniram in se obnašam popolnoma drugače kot tukaj. Ljudje, ki to vidijo, se kar zdrznejo. Kot Slovenec sem precej melanholičen, zmeraj pričakujem vse najslabše, v bistvu sem pesimist. Ta refleks sem prevzel od mame: samo zato, da bi bil prijetno presenečen, pričakujem vse najslabše. V angleščini je drugače. Ko sem se učil jezika, sem, razumljivo, črpal iz najboljših jezikovnih in mentalnih navad. Zato v angleščini zmeraj startam z nekega aristokratskega stališča, neke apriorne vzvišenosti do vsega slabega, kar se mi lahko zgodi. Kaj se pa Angležu lahko slabega zgodi v tem svetu? Na ta način človek skorajda malo izziva, se norčuje iz usode, iz samega sebe in najbrž tudi vseh okoli sebe.

Literatura: Ste v Londonu obiskovali kakšno šolo kreativnega pisanja?

Flisar: Študiral sem pravzaprav angleški jezik in literaturo na Chiswick

Polytechnic. Takrat sem tudi začel z intenzivnim branjem vsega mogočega, od leposlovja, filozofije, psihologije do znanosti. Če govoriva o izobrazbi in vplivih na moje pisanje, potem je vse tisto, kar se je dogajalo pred mojim prihodom v Anglijo, obrobnege pomena: vse, čemur bi lahko rekel znanje, sem si pridobil v angleškem jeziku, tudi, seveda, večino svojih mentalnih navad, pa svoja merila in svoje stilne posebnosti. Praktične dramaturgije sem se učil pri BBC-ju, kamor sem nosil svoje radijske igre. Tam so imeli in še zmeraj imajo poseben oddelek, ki se intenzivno ukvarja z obetajočimi pisci in jim prizadevno pomaga pri učenju obrti. Angleži trdno verjamejo, da je obvladanje obrti nujna začetna faza v razvoju vsakega dramatika. Zagotovo je ravno ta radijska šola botrovala dejstvu, da v angleščini doslej nisem pisal literarne proze (razen nekaj kratkih zgodb, prav tako za BBC), ampak pretežno radijske in televizijske igre. Napisal sem tudi obilo poljudne esejistike, med drugim strahovito obsežen tekst z naslovom *Zgodovina vsakdanjosti*, izšel kot del neke enciklopedije v Ameriki. Priložnosti za tovrstno pisanje sem dobil pri svojem uredniškem delu, ki sem ga nekaj let opravljal pri nekaterih londonskih založbah.

Literatura: *Iz Londona ste odpotovali v Avstralijo. V svojem prvem potopisu in prvi knjižni uspešnici Tisoč in ena pot opisujete potovanje iz Avstralije prek Azije v Evropo. Ste že pred potovanjem vedeli, da boste o njem napisali knjigo?*

Flisar: Pred potovanjem se mi je zdelo, da ne bom nikoli napisal ničesar več. V Angliji sem se kmalu po prihodu poročil z nizozemsko študentko angleščine, in ker nisva mogla dobiti angleškega državljanstva, pa tudi nobenega pravega dela ne, sva nazadnje odšla v Avstralijo. Moj cilj je bil, da si pridobim avstralsko državljanstvo, potem pa se vrnem v Anglijo in se tam stalno naselim; to je Avstralcem bilo dovoljeno, Jugoslovanom pa ne. In ko sem po treh letih in pol imel avstralski potni list lepo v žepu, sva se odpravila nazaj. Spotoma sva si hotela ogledati še nekaj sveta in sva, tako kot večina mladih ljudi takrat, potovala nazaj v Evropo "overland", skoz Azijo. Kar naj bi trajalo mesec dni, se je zavleklo na eno leto. To je bilo moje prvo veliko potovanje – in tudi, ne glede na vse, kar sem počel že prej – moje prvo resnično veliko doživetje. Svet in življenje mi je postavilo na glavo. Zapisoval sem si sicer vtise, ampak dokler se nisem vrnil v Evropo, mi niti na kraj pameti ni prišlo, da bi iz tega lahko nastala knjiga. *Tisoč in ena pot* je rezultat mojega poskusa, da bi stvari razčistil, da bi tisto, kar se mi je zgodilo na poti, pojasnil samemu sebi. Tako se je začelo in potem je

pot postala moja droga in moj način življenja.

Literatura: Kritiki so zelo hitro opazili, da vaši potopisi ne govorijo samo ali predvsem o tujih krajih, kot smo bili tega vajeni, ampak v prvi vrsti o vas samih.

Flisar: Dolgo nisem mogel verjeti, da je to kaj posebnega. Prepričan sem bil, da drugače sploh ni mogoče pisati. Da drugače sploh nima smisla pisati. Pisal sem o sebi, o popotniku, ker se mi je popotnik zdel zanimivejši od krajev, skoz katere je potoval. S tem hočem reči, da me je zanimalo predvsem to, kako je doživljanje neznanih dežel in kultur in navad vplivalo na popotnika in ga spreminjalo. Faktografskega nakladanja je povsod dovolj in to ni zanimivo branje, sploh pa ne v času televizije. Dandanes je potopis lahko samo literatura ali pa je odveč.

Literatura: Ali pri vašem pisanju prihaja do avtocenzure? Tomaž Šalamun mi je v nekem pogovoru dejal, da je avtocenzura navzoča v obdobjih, ko ne piše, med samim pisanjem pa ne. Je tudi pri vas tako?

Flisar: Odvisno od tega, ali misliva z avtocenzuro na isto stvar. Če govoriva o tistem notranjem "uredniku" in "kritiku", ki med pisanjem ustvarjalcu gleda pod prste ali mu kuka čez rame, potem lahko rečem, da je ta neprizanesljivi tiran, ki je sicer nujno potreben, če naj bo umetniško delo kdaj dovršeno, velik lump, ki lahko, če stopi na prizorišče prezgodaj, sabotira najboljše napore in strmoglavi ustvarjalca v najbolj plodnem zamahu. Idealno zaporedje dogodkov je takšno: najprej čudno tiščanje, neka čudna napetost, občutek, da je treba nekaj oblikovati, nekaj povedati; potem nestrpnost, drgetanje ob misli na začetek dela; potem se zunanji svet odmakne, postane neresničen; potem aroganten, vznesen občutek omnipotentnosti; potem hlastni velikopotezni zamahi obrisov nastajajočega dela; potem polaganje mesa na okostje, oblikovanje kože, oči, zunanje podobe; potem filigransko izdelovanje podrobnosti; potem začetki dvoma in negotovosti; potem vse močnejši občutek, da je nekje nekaj narobe; potem obup; potem klic na pomoč, ki se mu ubogljivo odzove notranji cenzor, urejevalec in razsodnik, ki plane nad tekst in reče: to je dobro, to je zanič, to gre ven, to ostane, tega je premalo, tega je preveč. Ta vrstni red je še posebno potreben pri pisanju dram, saj dostikrat šele objektivna razčlemba in začetek uprizarjanja razkrijeta, kje so šibkosti teksta, zato ne bom nikoli razumel tistih dramatikov, ki napišejo tekst, ga oddajo in se poslovijo od njega. Govoril sem o idealnem trenutku za nastop notranjega cenzorja; v praksi pa se večkrat zgodi, da se pojavi prezgodaj in zaduši ustvarjalca ali pa pride prepozno, ko je ustvarjalec svojo rast že razbohotil v plevel.

Literatura: V potopisu z naslovom Južno od severa ste opisali svoje srečanje z afriško celino in to je bilo docela drugačno od srečanja z Azijo. Zakaj?

Flisar: Azija je dežela mojega duha, Afrika pa je temna plat Evropejčeve duše, ki se je vsi tako strašno bojimo in ki je tudi mene ujela v svoj vampirski objem. Afrika je v resnici strašno nesrečna celina. Vse, kar imajo, je prišlo iz Evrope. V frankofonskih deželah so na primer od svojih kolonialnih vladarjev podedovali celo aroganco do vsega, kar ni francosko, in zgodilo se mi je, da so me polpismeni policaji obravnavali kot bedaka, ker nisem govoril francosko. V Azijo sem se zaljubil, zmeraj se bom vračal v Indijo, v Indonezijo, v Himalajo, v dežele budizma. Črnske Afrike se bojim, ker je tako čudno prazna, polna samo popačenih odsevov rasističnega evropskega imperializma. Ne glede na to, kaj pravijo črnci sami ali kaj pravijo o tem belci, ki bi radi sublimirali svoj rasni občutek krivde.

Literatura: Pred nekaj leti ste oba potopisa zelo uspešno združili v eno knjigo z naslovom Popotnik v kraljestvu senc. Kakšen je bil postopek združevanja in zakaj ste se ga lotili?

Flisar: *Popotnik v kraljestvu senc* je nastal tako, da sem zbral najboljše iz obeh knjig in dodal še nekaj revialnih objav, ki niso izšle nikjer drugje. To mi je dalo priložnost, da vse skupaj še enkrat prežvečim in dam vsej stvari novo obliko. Zavrgel sem kronologijo poti in tekstovni izbor podredil svobodni kompoziciji, značilni za leposlovje. Nekaterim se to zdi grozno. Nekateri strašno romantični naivci vidijo v izšlem tekstu nekaj sakrosantnega ali nekaj podobnega bronastemu kipu, ki ga ni mogoče spojiti z drugim, ne da bi bila oba uničena. To je nesmisel. Tekst ni spomenik, ampak živa stvar, ki deluje večplastno in večpomensko in se lahko tudi spreminja, ne da bi s tem izgubil svojo vrednost. Angleški romanopisec John Fowles je nekaj svojih romanov predelal in ponovno izdal. To so počeli tudi drugi, med dramatikami celo Ibsen. Ostati v živem ustvarjalnem stiku z lastnimi teksti, kdaj pa kdaj z distanco ugledati v njih potencial, ki je bil dotlej nezapažen, to se mi zdi zrel, suveren odnos do lastnega dela, vse prej kot pomanjkanje spoštovanja. Tudi jaz bom nekatere svoje tekste predelal in jih ponovno izdal. Rad tudi prenašam drobce ali dele tekstov iz ene knjige v drugo ali iz proze v dramo, se igram z gradivom in ga razporejam, kakor se mi zljubi – na ta način nastane marsikaj zanimivega, novega, boljšega.

Literatura: Pisali ste o subjektivnosti resnice o svetu in življenju ("Resnica o svetu je lahko v najboljšem primeru samo vsota mojih odzivov ..."). Ali to

pomeni, da absolutne resnice ni? Pluralizem resnic naj bi bil značilen za postmodernizem, temu nekateri očitajo, da s tem zanika obstoj Boga – je ta očitek upravičen? Ali sprejemate oznako, da ste postmodernist?

Flisar: Kaj bi bil, če bi svoja dela napisal in izdal v času, ko je bil modernizem še v polnem zamahu? Ali bi rekli, da sem tradicionalist, ker se ukvarjam bolj z vsebino kot s formo? Verjetno. Mene prav nič ne zanima, kaj sem; o tem se bodo pač morali sporazumeti drugi. Zanje, ki se bodo morali o tem sporazumeti, je dovolj velik glavobol že to, da me ne morejo zlahka pritakniti nobeni struji, me stlačiti v noben predal; nekateri se obnašajo, kot da je to moja krivda in kot da je to hiba, ne pa odlika. Postmoderno pisavo mi je, zanimivo, prvi pripisal Marko Crnkovič, ko je, še pred svojo manjjo sesuvanja, ocenjeval mojo novelo *Zgodbe neme Šeherezade*. Potem so kritiki ugotovili, da je za moje drame značilen žanrski sinkretizem, kar naj bi tudi bila značilnost postmodernizma. Gotovo bi mojo potopisno prozo in predvsem moj roman *Čarovnikov vajenec* težko uvrstili drugam kot v postmoderne okvir, ne samo zaradi pluralizma resnic, ki veje s strani teh knjig, ampak tudi zaradi značilne distance do lastnega pisanja v procesu pisanja. Ne strinjam pa se, da pluralizem resnic zanika obstoj Boga, vsaj ne, če si Boga ne predstavljamo kot absolutno resnico. Pluralizem resnic Boga niti ne zanika, niti ne fragmentira, niti ne relativizira, saj ni značilnost Boga, ampak zaznamuje le človeško subjektivnost pri zaznavanju absolutnega. Bog je absoluten, toda vsaka človeška interpretacija te absolutnosti je lahko le osebna, začasna in relativna.

Literatura: *Se vam zdi, da je poplava govorjenja o Bogu (ki da je mrtev, nor, odsoten, skrit) povzročila razvrednotenje same besede "bog"?*

Flisar: Gotovo. Pa mislim, da se to ni zgodilo v zadnjih nekaj letih. To se dogaja z vsemi besedami, z uporabo se izčrpajo in banalizirajo, vendar se ves čas na novo obnavljajo, nove generacije jih impregnirajo s ponovno nedolžnostjo. In Bog – pomembno je, da vemo, o čem govorimo. To besedo lahko uporabiš na sto načinov v isti sapi in še zmeraj ne poveš nič. Zdaj sva seveda pri problemu jezika, pri nesrečni okoliščini, da pisatelj uporablja jezik zato, da bi nekaj povedal, pove pa precej manj, kot bi rad, ker ga vsaka beseda oddalji od bistva njegovega sporočila. Zato se mi zdi, da je poglobljena umetnost pisanja v tem, da blažiš ta proces oddaljevanja, da izumiš strategijo, ki ti pomaga ostati čim bližje tistemu bistvu sporočila, ki je neizrazljivo.

Literatura: *Leta 1986 je izšel Čarovnikov vajenec, literarna mojstrovina,*

ki je marsikomu spremenila življenje. Kakšne so bile okoliščine njenega nastanka?

Flisar: Podobne kot pri *Tisoč in eni poti*. Po velikih potovanjih sem se naselil v Londonu in tu sem skušal živeti kot času in duhu primeren evropski intelektualec, se preživljati z uredniškim delom, pisati, brati, biti srečen. To zadnje se mi nekako ni posrečilo, ostal sem v nekem čudnem izpahu, kot gleženj po zvinu, ki noče in noče skočiti nazaj. In bolečina je rasla, dokler mi ni segla do grla in me začela dušiti. Kriza je bila podobna tisti prvi na Dunaju, ki me je pognala v Anglijo in v svet. Kakšna je bila ta kriza, sem podrobno opisal v *Carovnikovem vajencu*, v knjigi, ki je pomenila razplet te krize. Bilo je, kot da sem v svoji duši koncentriral vso tesnobo in vse dvome in vso bolečino druge polovice dvajsetega stoletja. Kot da sem ozko grlo, skoz katero skuša Bog stisniti strahotno bridko kapljo zdravila. Spet sem pobegnil, tokrat seveda na Vzhod, v visoke doline severne Himalaje. In ko sem se vrnil, sem ponovno začutil, da si moram vse doživeto pojasniti. Sprožil se je proces nastajanja knjige in trajal dve leti. Tekst sem najprej objavljial v podlistku v tedniku 7 D. Vsak teden sem moral oddati šest do sedem tipkanih in v tistem času skorajda nisem počel nič drugega.

Literatura: *Odziv je bil izjemen. Izšla naj bi bila celo knjiga odmevov* Sporne misli o sporni knjigi.

Flisar: To se ni zgodilo. Hvala bogu, kajti kot pravijo Angleži: *too much of a good thing is a bad thing*. Toda knjiga me je na neki način vklenila, postal sem ujetnik njenega silnega uspeha, skoraj nekak njen privesek: avtor. Kar nekaj let je trajalo, preden sem se izvil iz polja njene energije in zbral dovolj poguma za razmišljanje o tem, da bi morda še kaj napisal.

Literatura: *Vas je motilo, da knjiga ni delovala samo na literarnoestetski ravni, ampak tudi didaktično?*

Flisar: Knjiga je delovala didaktično predvsem v okviru Rugljeve biblioterapije, kjer ji je takšna vloga bila določena; vendar so v tem programu skupaj z mojo knjigo delovale didaktično tudi številne druge knjige, med njimi znamenita dela iz svetovne literarne zakladnice. Nisem bil v slabi družbi. Motilo me je kvečjemu to, da je biblioterapevtska uporabnost knjige predolgo zastirala tiste njene značilnosti, ki so se meni zdele pomembnejše in tudi odločilnejše za njen uspeh. Seveda pa je knjiga, žal ali hvala bogu, zelo versatilno blago; z njo lahko navsezadnje podpreš tudi vrata ali jo uporabiš za zglavje. In samo norec bi se pritoževal, ker mu je uspelo napisati knjigo, ki si jo ljudje podčrtujejo in jo imajo ves čas na

nočni omarici, še posebno, če je ta knjiga roman.

Literatura: *Konec Čarovnikovega vajenca je zelo odprt: novopečeni tantrični mojster se zave, da ga pravo delo šele čaka, da mora vse, kar se je naučil, prenesti v svoje življenje na Zahodu in da to sploh ne bo lahko. Vas je kdaj zamikalo, da bi napisali nadaljevanje Čarovnikovega vajenca – knjigo o tantriku, ki se vrne v Evropo in ga tu čakajo nove preskušnje?*

Flisar: "Pretepanje mrtvega konja" bi temu rekli Angleži. Poskus, da bi iz dehidrirane krave izmolzel še eno kapljo mleka. To bi zanesljivo bila slaba knjiga. Če ne čutiš, da moraš kaj narediti ne glede na posledice, ampak čutiš, da bi rad kaj naredil zaradi posledic, potem si na napačni poti. Lahko napišeš super knjigo, ampak ne bo nič posebnega, vsi bodo rekli: aha, to je hotel pritakniti tisti prvi. Ni pa rečeno, da se ne bo takšna nuja kdaj pojavila. Čeprav dvomim, kajti Čarovnikov vajenec je zame vendarle že zgodovina.

Literatura: *Ali se ob povečanem zanimanju za duhovnost v zadnjih letih dogaja kvalitativna sprememba, ali Slovenci postajamo bolj duhovni?*

Flisar: Ne. Pri nas je zanimanje za duhovnost v resnici zanimanje za ezoteriko, to je značilno za krizna prehodna obdobja. Pri nas velja še ta posebna okoliščina, da smo zapoznelo dobili vse tisto, kar so drugod že zdavnaj absolvirali. Duhovni materializem nima nobenega opravka z duhovnostjo. Ljudje si hočejo nagrabit čim več: jogo, šiatso, pa malo bioenergije, malo tega, malo onega ... vse si nanosijo domov. In to potem "imajo" in mislijo, da so zato imenitnejši od sosedov, ki tega nimajo. Ali pa tragikomični spektakel ljudi, ki grejo za dva tedna v Indijo, poberejo nekaj brošur v kakšnem dostopnem komercialnem ašramu, po vrnitvi pa ustanovijo duhovno univerzo. In predavajo. In nekateri ljudje jim verjamejo. Srhljivo. Ko se dogajajo take stvari, je to simptom praznine, ki zeva v duhu družbe. Zaukazano praznino brezbožnosti je nadomestila praznina svobodnega trga in neomejene izbire: zdaj so dovoljeni vsi bogovi, nobeden pa ni pravi, ker so vsi le porabniški izdelki na boljšem trgu idej.

Literatura: *V osemdesetih letih ste pisali predvsem prozo, v devetdesetih pa ste se vrnili k dramatik. Ali lahko ta prehod povežemo z domnevo, da boste v romanopisju težko presegli samega sebe?*

Flisar: To bi pomenilo, da mi je usahnila potencia in bom zdaj čakal samo še na to, da dobim vnuke in se bodo v šoli postavljali, da je njihov ded napisal Čarovnikovega vajenca. To bi bila res grozna usoda. Saj sem vendar še mlad, na začetku svoje ustvarjalne poti, glavnino svojih del bom šele napisal. Prav rad bi spet pisal prozo; seznam mojih načrtov je daljši od moje

roke. Seveda pa moram počakati, da se to moje dramsko obdobje izteče ali vsaj ohladi. Mislim pa, da se ne bo, dokler ne presežem svoje drame *Kaj pa Leonardo?*.

Literatura: Dar za opazovanje ljudi vam verjetno omogoča, da so vaše literarne in dramske osebe tako žive, značajske izoblikovane. So take, še preden sedete k pisanju ali jih domislite med samim pisanjem?

Flisar: Dar za opazovanje ljudi ni nič drugega kot sposobnost pozabiti nase in posvetiti pozornost še komu drugemu. To je vsekakor osnovni pogoj za dramatika, ni pa še nobeno zagotovilo, da bodo njegovi liki res suvereni in tridimenzionalni. Tu se mi vsekakor pozna pozitivni vpliv angleške dramske šole, ki vidi v premajhni zaobljenosti in diferenciranosti likov poglavitno hibo vsakega dramskega teksta, v njihovi plastičnosti pa največjo odliko. Pri nas je v glavnem drugače: kritiki iščejo v dramskih tekstih neke drugotne, metafizične, filozofske, simbolične poante, zaradi katerih se jim drama lahko zdi pomembna, tudi če je komaj uprizorljiva. To izhaja iz naše tradicije teznih, enodimenzionalnih dram in iz naše nesrečne podalpske tendence, da estetiko navezujemo na hierarhijo eshatoloških in ontoloških vrednot. Zanimivo pa je, da nekateri kritiki ne vidijo teh vrednot v mojih dramah, čeprav se nekatere drame z njimi izrecno ukvarjajo.

Literatura: V potopisno literaturo ste uvedli nove standarde in nekaj podobnega se je zgodilo z vašimi dramami. Gledališki kritiki pravijo, da ste ustvarili nov tip konverzijske drame, ki temelji na dialoški spretnosti, duhovitosti in natančnem izrisu dramskih oseb.

Flisar: Včasih kakšnemu kolegu v Angliji rečem, da v Sloveniji pravijo, da pišem konverzijske drame. In to je smeha še pa še. "Ali to pomeni, da se ljudje v tvojih dramah pogovarjajo?" Za Angleže so konverzijske vse drame, od Sofokla do Stopparda, tudi poetične drame, kakršne sta pisala Eliot in Fry, saj tudi v njih ljudje konverzirajo, čeprav v pesniški dikciji. Poetičnih dram, v katerih liki ne konverzirajo, ampak recitirajo avtorjeve stihe, Angleži ne prištevajo k dramatiki. Tudi jaz ne vem, kakšne so drame, ki niso konverzijske. Zato ne morem reči, da vem, kakšen nov tip konverzijske drame sem ustvaril, čeprav se zavedam, da so moje drame precej drugačne od drugih slovenskih tekstov, vendar predvsem zato, ker sem jaz drugačen od drugih slovenskih avtorjev. Zdi se mi, da je bistvo moje dramatik še najbolj pogruntal Milan Dekleva, ki je zapisal, da moji teksti niso konverzijske drame, ampak drame jezika. Moji liki so žrtve jezika in ta je hkrati njihovo smrtonosno orožje: z njim drug drugega ubijajo,

goljufajo, spodnašajo, secirajo. Marsikdo tudi ne ve, kaj bi v mojih dramah s humorjem. Nekatere moti, druge pa moti, če ga je v kakšni drami manj, kot ga je bilo v prejšnji. Pri nas obstaja tudi čudna hierarhija žanrov, in kadarkoli je kje na sporedu farsa ali čista komedija, se pojavijo take kritike: "Niti avtorju niti uprizoriteljem očitno ni bilo do tega, da bi se poglobili v bistvena vprašanja človeškega bivanja, ampak je bil njihov namen samo ta, da nas zabavajo." S tem se seveda zlije škaf vode na celo stvar. To se mi zdi tipično slovenski idiotizem. Žanri so enakovredni, tako kot atletske panoge. Druga stvar je, kaj kdo naredi znotraj žanra. In to je treba soditi.

Literatura: Mogoče je podcenjevanje komedije povezano z znano sodbo, da Slovenci ne poznamo humorja?

Flisar: Slovenci se znamo smejati, čeprav je res, da nam smeha ne sprožajo vedno iste stvari kot, recimo, Angležem ali Francozom. Naša posebnost je v tem, da nas smeh takoj navda z občutkom krivde. Takoj se sproži refleks bojazni, da nismo dovolj resni, dovolj globoki, če se smejemo. In takoj skušamo popraviti vtis z večjo ali manjšo dozo "weltschmerza". Vse to je del naše nacionalne psihe, ki se je oblikovala v stoletjih služenja tujim gospodarjem, ki se jim nismo upali smejati brez vzporednega strahu, da bomo za smeh kaznovani. Ne premoremo lahkotnosti, ki izvira iz pristne suverenosti, ko si sam sebi zadosti in se ti ni treba dokazovati. Ves čas vlečemo resne face v upanju, da nas bodo drugi imeli za resne ljudi. To se je razpredlo v celotno tkivo našega življenja in mišljenja. Primerjajte kakšen angleški in slovenski esej: kako Slovenci nakladamo! Rabimo cel odstavek, da povemo to, kar pove Anglež elegantno, preprosto in direktno v enem stavku. Anglež ne čuti potrebe, da bi se postavljaj na prste, da bi se trudil biti pameten. Tako kot misli, pove: po najkrajši poti, lahkotno in duhovito. In to je dovolj. To je več. Manj je več.

Literatura: Med literarnimi kritiki že nekaj časa prevladuje prepričanje, da je treba pisati lahkotno in se izogibati akademskemu slogu. Vprašanje je seveda, koliko in komu to uspeva. Kakšna je vaša sodba o slovenski literarni kritiki?

Flisar: Ponudili ste mi priložnost za krasen met bumeranga. Priložnost, da si z dvema stavkoma zapravim vso naklonjenost, ki mi jo izkazuje večina slovenskih kritikov. Zato bom rekel takole: nekateri so dobri, nekateri so slabi. Nekateri sploh niso kritiki, ampak nastopaški ekshibicionisti in masturbatorji. Najslabši so tisti, ki mislijo, da so najboljši. Tisti, ki hodijo na gledališke predstave, kot da bi šli na piknik, in berejo knjige v upanju,

da se bodo lahko nad kom znesli. To so obenem isti, ki skušajo stlačiti nedojemljive svetove v orehove lupine svojih omejenih izkušenj. Najslabši so tisti, ki se sami ukvarjajo s sorodno dejavnostjo in kastrirajo konkurenta v želji, da bi zakrili šibkost svoje lastne potence. Dobri in slabi so tako med starejšimi kot mlajšimi, čeprav je poglavitna šibkost starejših ukleščenost v preživele kalupe, najhujša pregreha mlajših pa je perverzna zaverovanost vase. Slabim kritikom vseh generacij bi lahko očital še neinformiranost, preozko obzorje, preveliko subjektivnost, predvsem pa prepričanje, da je kritika nezmotljiva oziroma da se kritik z odklonilno oceno postavi nad avtorja in ga preseže. Slabi kritiki niso nikoli dobri, medtem ko so dobri včasih tudi nekoliko slabši, kot se od njih pričakuje, vendar jim tega ni mogoče zameriti, saj imajo tudi dobri avtorji svoje slabše trenutke. V glavnem pa lahko rečem, da je dobrih kritikov pri nas več kot zares slabih, predvsem pa vidim nekatere potencialno zelo dobre kritike v mlajših vrstah, čeprav je med mladimi tudi nekaj najbolj zanikrnih. Problem je v tem, da je pri nas postati kritik preveč enostavno. Malo poduhovičič, malo se poigraš s šablonami komparativističnega žargona, pa že misliš, da jo je ubogi avtor skupil enkrat za vselej, tvoj zapis pa že sooblikuje literarno zgodovino. V posebno čast si štejem, da ni nobeden od kritikov, ki me hvalijo, moj osebni prijatelj, marsikateri od tistih redkih, ki me občasno grajajo, pa je. Vem, da mi teh besed ne bo zameril nobeden od dobrih kritikov, saj vsak, ki je dober, ve, da je dober, medtem ko vsak, ki je slab, globoko v sebi čuti, da je blefer. In vsak takšen se ne bo mogel upreti skušnjavi, da se mi ob prvi priložnosti maščuje. In potrdi mojo teorijo, da vsak hudič prej ali slej pokaže svoje robove.

Literatura: Gledalci vaših dram, bralci vaših knjig (in številnih intervjujev) si ustvarjajo svoje predstave o vas. Bi jim za konec tega pogovora želeli sugerirati kakšno potezo, da bodo portreti, ki jih slikajo, bolj uspešni?

Flisar: Ne, ker me ne zanima, kakšne predstave si o meni ustvarjajo gledalci in bralci. Dostikrat se zgodi, da od koga slišim: "Povsem drugače sem si vas predstavljal, ko sem bral vašo knjigo." In dostikrat zveni to kot očitek, češ, kot človek iz mesa in krvi ste bolj vsakdanji, kot so vaša literarna dela. In potem molk, v upanju, da se bom branil, ugovarjal. Jaz pa nič. In tako tudi zdaj. Kajti predstave drugih ljudi o meni, pravilne ali napačne, so njihova stvar, samo njihova. Kam bi prišel, če bi skušal vplivati na predstave, ki jih imajo drugi o meni? V norišnico ali v parlament. Dlje gotovo ne.

Pogovarjala se je Darja Pavlič

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Milan Dekleva

Čemu rapsodi v ekscentričnem svetu?

Rapsodija je v stoletju, ki sta ga zaznamovali relativnost in nedoločljivost, torej načeli fizike in ne metafizike, sumljiva leposlovna zvrst. Pesniki se z njo ne ukvarjajo, če polistamo po literarnih učbenikih, jo najdemo le redko, navadno prek gesla rapsodi, ki nam v spomin prikliče starogrške pripovedovalce, interprete junaških pesnitev. Opevanje junaštev pripada preteklosti; rapsodi so bili rokodelci, ki so obdelovali spomin. Rapsodija je, tako zveni v občutju modernih, pesnitev, katere srčika je potencirana minulosť: za nas so rapsodi spomin na rezbarje spomina.

Rapsodiji pripadajo širokopoteznost, baročnost izraza, gostobesednost, torej oznake, za katerimi stoji občutje monolitnosti sveta, za katerimi stoji samozavesten govorec. Kje bi lahko našli takšnega govorca v času, ki ni le prevrednotil vrednote, marveč jih je – s sistematično krutostjo – razvrednotil, izničil, poklal? V poeziji težko. Morda v obljubah sveže pečenih odrešenikov, v obscenih scenarijih tajnih sekt, ki skušajo zapolniti praznino pobeglih bogov in polom utopičnih družbenih projektov? To že. Ampak znotraj umetnosti, ki človeku ne prinaša varnih zatočišč duha, kaj šele okrevališč ali rente, težko.

Ne le naš duh, naše oko je netopirje, naš glas je migetalčast: počasi se privajamo grozni globini vesolja, privajamo se osupljivi simetriji snovi in antisnovi, agoniji belih pritlikavk, narcisizmu črnih lukenj. Moč mišljenja in intuicije sta nas pripeljali do mere neizmernosti. Mera neizmernosti je naša drobnjava ničnost, ki so jo poznali Heraklit in Parmenid, Shakespeare in Pascal, Kierkegaard in Turner, Goya in Nietzsche, a je zdaj, z dokazi Plancka, Einsteina, Heisenberga, Bohra, Weinberga, Penrosa in Hawkinga, postala resna. Resna v svoji resničnosti, če smem tako reči, kajti doslej smo ji zlahka pripisali neobveznost umetniškega fantaziranja in sanjarjenja. Zanimivo: tisto, kar ni uspelo metafiziki, je uspelo post-klasični fiziki.

Kako naj bodo bitja, ki skupaj z napredovanjem svojega samorazumevanja s strahotno brzino drvijo v brezpotja razmikujočih se galaksij, samozavestna? Kako naj bodo bitja, ki z napredovanjem svojega samorazumevanja izpopolnjujejo tudi svoje bogove in malike, rapsodična? Kako naj njihovi umetnosti, izhajajoči iz vidnega polja krvi in brutalnosti in iz domišljjskega polja kvazarjev in pulzarjev, pripadajo širokopoteznost, gostobesednost in baročnost izraza? Je torej poskus snovanja rapsodije vnaprej zgrešeno in blasfemično početje?

Ni povsem tako: v svetu popolne ekscentričnosti, v svetu, kjer središča prostoročaja ni mogoče zagovarjati, ne da bi zdrsnili v demagogijo in samošlepljenje, ni posvečene točke, ni vrhovne besede, vzvišene kretnje, izbranega sozvočja. Absolutno postaja nesmiselno prav tako kot relativno, večno je presmevano z absurdom prav tako kot minljivo. Ampak, bodimo pazljivi! Opisano spreminjanje sveta, ki nas spominja na kaotična stanja vseh mitoloških genez, nikakor ne odpravlja našega zanimanja in skrbi za absolutno, relativno, večno, minljivo. Prisluhnimo Wittgensteinu: "Nesmiselni izrazi niso nesmiselni zato, ker še nismo našli pravih izrazov, marveč njihova nesmiselnost sestavlja njihovo pravo bistvo. Kajti želimo jih uporabiti prav za to, da bi prestopili svet, se pravi: smiseln jezik." Ta gon, kot ga imenuje filozof, to zaganjanje proti stenam naše kletke, "je popolnoma in absolutno brezupno".

Popolnoma in absolutno brezupno je v dvajsetem stoletju siliti v rapsodično formo, če to formo razumemo kot smiselno koherenten, pregleden svet umetniškega predmeta. Jasno pa je, da gon, zaganjanje proti razkošni obliki, tako ne ugasne. Dokazov ni treba nizati v nedogled: Joyceov *Ulikses*, Rilkejeve *Devinske elegije*, Eliotova *Pusta dežela*, Duchampova *Nevesta, ki jo slečejo ženini celo*, Queneaujevih *Sto tisoč milijard pesmi*, Mingusova kompozicija *Naj moji otroci slišijo glasbo*, Gaudíjeva *Sveta družina*, gledališki projekti Petra Brooka, Bertoluccijevi filmi, *Ime rože Umberta Eca* ... Pozorni moramo biti tudi na to, da v sodobni umetnosti rapsodično ni več sinonim za veliko, da gostobesedno ni več sinonim za dolgovezno: v tem smislu je Heideggrova *Poljska pot* bolj rapsodična od *Biti in časa*, Borgesova zgodba *Vrt s potmi, ki se cepijo* bolj rapsodična od *Vojne in miru*.

Odlika rapsodije, ki naj bi bila poetičen ekvivalent sodobnega sveta, je torej razkošje onkraj smisla. Razkošje onkraj smisla, preglednosti in koherentnosti besedila označuje nekaj, kar je za poezijo ključnega pomena: označuje prestop v drugačen položaj do rékanja. Zaganjanje proti stenam naše kletke je popolnoma in absolutno brezupno, le dokler vidimo kletko kot zapor, dokler čutimo njene rešetke kot mejo svobode. Kaj pa, če je svoboda,

torej spontanost rékanja, jezična jezikavost, tista avtomatičnost brbljanja, na katere magnetičnih valčkov so se pozibavali nadrealisti, izhodišče pesmi in ne njen cilj? Tedaj ne gre za oblikovanje nekakšne podvarianje zaumnega jezika ali libidalnega šepeta, ampak za pesnikovo brezprizivno podložnost jeziku, za njegovo absolutno prisluškovanje jeziku. Mogoče je namreč, da v takšni ljubezenski igri med jezikom in pesnikom, med rekanjem in iz-rekanjem, znova zaobjamemo tisto resnico govornice, ki je prek smisla in pred njim, ki je nič smisla in smisel nič, ki je nesmisel vsega in vse nesmisla, ki je v vsem tem nekaj čisto drugega in čisto nič drugega.

Mogoče. Ne glede na predznak odgovora pa je poskus vztrajanja v rapsodičnosti sveta odsev, naj mi bo dovoljeno zapisati, pozne človečnosti, človečnosti, ki sama sebe razume kot popolna in absolutna utrujenost. Razumljivo je, da se utrujenost izraža tako v leksiki kot v ritmu in kompoziciji pesmi. Če namreč pristanemo na poslušno prisluškovanje jeziku, vstopamo v gradacijo pesmi povsem nepripravljeni oziroma, natančneje, pripravljeni na vse. Takšen vstop v pesnjenje je statično in ekstatično hkrati: zbranost in razpršenost. Nekaj podobnega se dogaja džezovskim glasbenikom, ko se koncentrirajo na odru pred začetkom skupinskega improviziranja. Popolnoma utrujeni so v zbranosti za blaženo združitev, ki jih bo odplaknila s tega sveta in jih očistila v ognju igranja. V zbranosti za združitev? Združitev s kom? Gotovo ne s tem ali onim zvokom, kajti v nepredvidljivosti improviziranja ni ključnega, izbranega, posvečenega zvoka. Med improviziranjem je zvok vedno le pot k naslednjemu zvoku, je žrtvovanje za naslednji zvok. In ta, naslednji zvok je spomin na prejšnji zvok, na njegovo žrtev in priprava na zvok, ki prihaja. Tvegam si reči: rapsodičnost džeza je v njegovi združitvi z izzvenevanjem, njegovi predanosti izzvenevanju. V obzorju takšnega muziciranja je težko govoriti o smiselnem, programskem ustvarjanju: gre za vrtimec pre-igravanja, to pomeni, da je bilo vse že odigrano, da je bilo vse že zaigrano. Vendar pa: ali si je igro sploh mogoče zamisliti drugače kot neskončno, vrtinčasto, spiralno preigravanje istega? Igralci so utrujeni, to pa ne pomeni, da v igri ne uživajo več.

Takšni so bili, upam, da se ne motim, rapsodi: nič več aojdi, božanski pevci, "samouki," kot pravi pevec v Odiseji, "ki so jim nebeščani vsadili v srce nadarjenost za vse značilnosti pesmi", ampak le še mojstri po-dajanja dogodkov, ki so medtem postali spomin sveta, rokodelci minulega. Prav iz tega občutja, občutja minljivosti, raste rapsodičnost. Rapsodičnost je užitek pre-igravanja mitov v svetu, kjer miti ne veljajo več. Kaj nam pripovedujejo pesnitve o bogovih in herojih v svetu, kjer ni ne bogov ne herojev? Ali ni morda ravno pripovedovanje o stvareh, ki nimajo (več) zveličavne moči, moč

neke strašne nemoči? Ali ni ravno v rapsodičnosti govorjenja veličastna resnica govorca? Ali ni znotraj rešetak jezika, kot je mislil Celan, kraljestvo praznine, v kateri je sploh mogoče priti do besede in v kateri "ne bo posivel lesk človeškega kodra"? Ali ne veje sorodno veličastje iz nebogljenosti pevcev bluz, ki so bratje rapsodov, iz njihove srhljive mistične čutnosti pre-pevanja, ki nam ježi kožo in ledeni pogled?

Rapsodija je jezikanje v molčečem svetu: na osupljiv način sta vanjo vpisani človekova civilizacijska starost in mladost vesolja.

Samo Kutoš

Od bežanja k strasti

Esej o romanu *Zaznamovana* Nedeljke Pirjevec

I saw her wince, I saw her cry,
I saw the glory in her eye.
Myself, I long for love and light,
but must it come so cruel, must it be so bright!

Leonard Cohen, *Joan of Arc*

Zaznamovanost v naslovu romana, ki ga obravnavam v tem eseju, ima med mnogimi pomeni tudi aluzijo na povsem biografske okoliščine: gre seveda za avtoričino zvezo z Dušanom Pirjevcem. Kljub temu je roman pomemben zaradi svoje umetniške, ne pa morebitne "dokumentarne" vrednosti. Zato sem se skušal na začetku izogniti vsakršnemu vplivu zunanjih dejstev na interpretacijo, kar je med drugim pomenilo, da se moram izogibati tudi Pirjevčevi literarnoteoretski misli (ki jo je razvil predvsem v uvodnih študijah v zbirki *Sto romanov*). Vendar se je kmalu izkazalo, da to ni mogoče: ko sem na določeni točki zašel v slepo ulico, sem spoznal, da lahko najdem izhod iz nje s pomočjo Heideggrove filozofije, in to je zelo hitro pripeljalo do uporabe določenih Pirjevčevih konceptov in spoznanj. Seveda sem še vedno skušal izhajati iz teksta in ohraniti koherentnost interpretacije. Stvar bralčeve presoje je, da ugotovi, koliko mi je to uspelo.

Zavest, ki se spominja

Čeprav se v eseju ne ukvarjam posebej s stilno analizo, bi vendarle hotel opozoriti na zelo opazno značilnost pisanja Pirjevčeve, ki ima tudi interpretacijski pomen.

Primer, ki sem ga izbral za ponazoritev, je z začetka romana (12–14).^{*} Pripovedovalka opisuje, kako kot deklica poje v cerkvenem zboru ob maši; to jo "napolni z občutkom pristinega stika z Jezusom Kristusom ..., da se mi srce razširi v napovedovanju nečesa velikega in pravičnega, kakor da tudi sama pomagam pri vstajenju, da sem kar tam zraven, ob svetem grobu, medtem ko Kristus dvakrat zamahne z belimi rokavi, se odrine s prsti desne noge in se počasi vzdigne v nebo". Nato omeni kaplana Srebrniča, v katerega so zaljubljena vsa dekleta in ki je tudi njen prvi igralski učitelj. "Kako je s fanti in kaplanom, ne vem zagotovo, tudi oni so videti zaljubljeni." Že v naslednjem stavku pa se ta harmonija pretrga: kaplana med vojno skupaj z nekaterimi drugimi vaščani odpeljejo in ustrelijo brez povsem jasnega razloga, eksekucijo preživi le trgovec, ki se več let po vojni povsem strt vrne v vas. "Takrat bom že skoraj verjela, da to z onstranstvom, ki sem ga zamenjavala z vesoljem, ni vse tako preprosto, da Boga morda res ni, da so si duhovniki vse skupaj izmislili." Toda pomembno je, da drugi, streznjeni pogled (še) ne prevlada: "Zdaj pa, dve leti prej, smo še otroci in še zaupamo, Bog je eno z našim petjem, pogovarjam se s svojim angelom varuhom in preko njega z Bogom, ki ga vidim sedečega na oblakih, z negovanimi bosimi nogami, v sijaju sončne svetlobe." Takoj za eksekucijami in dvomom se pripovedovalka vrne k prvotni (otroški) harmoničnosti med Anjo in Bogom/svetom in h kateri spadajo še humorna prijateljica Sabina in sanje o prihodnosti "v operi ali vsaj v koncertni dvorani". Spet se vzpostavi zaprt svet: "Ne predstavljam si odraščanja brez Sabine in ne želim si odraslosti brez kaplana Srebrniča ... Svet bi bil popoln, zaobljen in svetel."

Tu naj opozorim na podobnost pripovednega postopka Pirjevčeve s Proustovim, kot ga je prikazal Erich Auerbach v svojem delu *Mimesis. Prikazovanje stvarnosti v zahodni književnosti* (prvič je izšlo leta 1946). Pri Proustu je namreč vedno prisoten pripovedovalec, ki dogajanja ne opazuje od zunaj, ampak je "subjekt, ki je vpleten v dogajanje in ki ga prežema s specifičnim sokom svojega bitja", hkrati pa ne zapade v skrajni subjektivizem:

^{*} Številke v oklepaju in v kurzivi brez drugih oznak se nanašajo na obravnavani roman.

Proust teži k objektivnosti in bistvu tega, kar se je zgodilo: ta cilj poskuša doseči tako, da se podredi vodstvu lastne zavesti, vendar ne tiste, ki je vselej prisotna, ampak *zavesti, ki se spominja ... Zavest svoje lastne pretekle sloje z njihovo vsebino gleda perspektivno, v stalni medsebojni konfrontaciji*, kot se osvobajajo tako od zunanjega časovnega zaporedja kot od ožjega pomena, vezanega na sedanost, ki so ga, kot kaže, imeli odvisno od okoliščin; pri tem se moderna predstava o notranjem času spaja z neoplatonističnim razumevanjem, da je prava prapodoba predmeta v umetnikovi duši; umetnik se je, čeprav je sam v predmetu, od njega ločil kot opazovalec in se približal lastni preteklosti.

Auerbach nato prikaže svoje trditve ob primeru iz *Swannovega sveta* in ugotovi, da se v tem romanu "skozi časovno perspektivo že svetlika nekaj simbolične vseprisotnosti dogodka, fiksiranega v zavesti tistega, ki se spominja". (Poudaril S. K.)

Z drugimi besedami, po Auerbachu je za proustovskega pripovedovalca značilna dvojnost med neposrednim doživljanjem na eni strani ter pogledom na isti dogodek v časovni perspektivi. Prek konfrontacije se šele razkrije pravo bistvo teh dogodkov. Iz navedenega odlomka je razvidno, da lahko podobno ugotovimo tudi za pripovedni postopek Pirjevčeve. Odlomek se začne z neposrednim doživljanjem "subjekta, ki je vpleten v dogajanje"; tu in v vsem romanu je uporabljen sedanjik. Sledi časovni preskok v prihodnost, ki je mogoč le s stališča "zavesti, ki se spominja", nato pa povrnitev k prvotnemu doživljajočemu subjektu. Pripovedovalki ne gre za linearni opis dogajanja: bistvo postopka je prav konfrontacija med dvema doživljajočima subjektoma, dvema stanjema zavesti, ki sta sami na sebi vezani na "sedanje okoliščine", ki pa znotraj spominjajoče zavesti te omejitve izgubita. V njuni vzajemni osvetlitivi se razkrije njuno bistvo. Kaj je to bistvo, bo morda razvidno ob koncu interpretacije.

Analitična obnova

Roman ima šest delov, ki kronološko opisujejo potek dogajanj od Anjinega otroštva do zrelosti. Mednje je uvrščen tekst (grafično označen s kurzivo), v katerem so opisani Andrejčevi poslednji dnevi in njegova smrt. Vsak del je nato razdeljen še na manjša, večinoma dvo- ali tristranska poglavja, med seboj ločena z razmikom.

* Erich Auerbach: *Mimezis. Prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*. Nolit, Beograd 1978, str. 540-542.

Že v prvem stavku je prisoten strah: "*Saj ni nič, nič ni, nič hudega, svet je okrogel – nič ne more biti hudega, húdo je mimo, je bilo – okrogel in rahlo rožnat.*" (5) Sledi prikaz "zadnjih let", tj. prikaz Anjine in Andrejčeve ljubezni, ki je "*balon iz živega, belo rožnatega, utripajočega, dišečega in zelo rahlega tkiva, ki je moja srečna aura*" (7). Takoj na začetku se pojavijo tri osrednje teme romana. Prvi dve sta ljubezen in smrt, tretja pa je neposredno povezana z motivom "okroglega in rožnatega sveta": gre za prvotno harmoničnost med človekom in svetom (Bogom).

Dogajanje I. dela se kronološko začne s prvim doživetjem groze in to nato spremlja Anjo vse življenje: "*Drama je odigrana, nič je ne more več zbrisati, ... črna bolečina kar ostane in se kasneje vedno znova vrača ...*" Sam vzrok strahu je "banalen": "*... me je tako strah, da tam na sredi, kjer je voda bolj globoka, nemara spet plava tista zračnica očetovega kolesa, ki se potem, ko se uležeš vanjo, kar s sredine oboda razklene v dolgega črnega goža*" (8). Praprizzoru groze sledi že citirani opis "okroglega", "zaobljenega", "popolnega" sveta, ki je utemeljen na transcendenci (Kristusu), s katero je Anja "eno". Zaradi vojne in doživljanja smrti (ki pa je za zdaj samo "skrivnost vračanja v prah" (29)) se začne ta svet počasi rušiti; Boga nadomesti "zemeljskost", "zgolj fizičnost", tudi Kristus je pojmovan povsem fizično, zato povzroča občutke gnusa*. A v tej zgolj-fizični brez-temeljnosti ne vztraja dolgo: zamenja jo pripadnost Ideji partizanstva, ta se, kot bomo videli, v naslednjem delu spremeni v podvrženost Ideji komunizma. Anji pa vedno ostajajo dvomi (o "krivdi" prijateljice Sabine, sprašuje se o smiselnosti poboja vseh resničnih ali navideznih "izdajalcev", ni ji jasen položaj vosovca Ancija). Zgradba, temelječa na novi ideji, ne more doseči trdnosti "okroglega sveta". Zato prelom s prvotno sliko ni radikalen.

II. del je ves v znamenju Ideje, tokrat Ideje komunizma. Skoraj komičnemu dogajanju v prvem poglavju sledi kot kontrast osrednja figura Žana, "heroja", torej nosilca Ideje. Hkrati je Žan pobijalec in mučitelj "*in ima od tega tisti mrak v pogledu in je od tega mučno sentimentalni*" (35). Je "*ves črn, nemara tudi v črni uniformi, v jahalnih hlačah in lahkkih oficirskih*

* Že zdaj bi rad opozoril, da je praprizzor groze predhoden opisu okroglega sveta; pomen tega zaporedja bom pojasnil na koncu eseja.

** "Toda misel noče biti vesela, ker ga vidim na veliki petek, ko bo mrtvi Jezus z velikim žebljem vred ležal na tleh in mu bomo po kolenih hodili poljubljat rano na nogi zraven žeblja, blede modro gladko površino mavca nad prsti, zlizano od poljubov, da si bom potem hitro skrivoma obrisala usta." (16-17)

škornjih, ves mračen v obraz". Ideja se realizira z mučenjem in pobijanjem. To vzbuja v Anji gnus: Žan je "debeli udav". Opis Žana, eden od vrhov romana, prikaže destruktivno moč Ideje in Anjino umikanje pred njo. Anjin odpor se še poveča, ko jo po prometni nesreči zaslišuje prijatelj Cene, "smrtno resen, mrk in nedostopen, kot steber države, na katerem počiva vsa trdnost skupnosti, ki ne sme propasti" (41). Svet, utemeljen na Ideji, se začne za Anjo podirati: "Okrog mene se naredijo črne lise, vse pohištvo moje bedne sobice se razmakne, zdi se, da v vogalih zevajo nekakšne odprtine, nekakšni predori, skozi katere me vsak trenutek lahko posrka neka sila, ki je še ne poznam." "Steber države" je nasilje, se pravi moč. Cene in Žan sta nosilca moči, ki uničuje vse, kar ni podrejeno Ideji.

V naslednjem poglavju (42–45) se Anja prvič sreča z Andrejcem, "padlim angelom", ki pa ima "odprt in svetel" obraz. Andrejc je "delal zgodovino" v imenu Ideje, vendar jo je kasneje izgubil, jo radikalno zavrnil. (Anja ni na tej točki: kakor ni radikalno prevzela Ideje, tako je tudi ne zavrne radikalno.) V zvezi s tem je treba omeniti "kontrapunktično" naravo tega dela: "temnima" poglavjema s Cenetom in Žanom sta postavljeni kot kontrast skoraj komično začetno poglavje o Anjinem dijaškem življenju in poglavje o izgubi nedolžnosti. Gre za opozicijo javno/zasebno, ki jo lahko prikažemo z razliko med Andrejcem in Anjo in bo postala razvidnejša v poglavjih o njunem skupnem življenju: Andrejca je Ideja spodbudila k družbeni (javni) akciji, ki vključuje tudi pobijanje in mučenje; Anja pa se, nasprotno, odloči za pasivno sprejemanje Ideje in družbenega reda, ki temelji na njej. Znotraj (na nasilju utemeljenega) reda hoče zgraditi svoj voltairovski "vrt" zasebnosti.

III. V začetnem poglavju prevlada povsem trezen pogled na oblast, ki izgubi vse "metafizično" dostojanstvo: je le še partija, ki je "huda peza" in se utaplja v banalnostih. "Zdaj je pomembno le še to, kako bom prišla do dobrega zdravnika." (50) V tem poglavju kar mrgoli "telesnih", "medicinskih" podrobnosti. Podobno kot Boga v prvem delu tudi Idejo nadomesti "zgolj fizična" zemeljskost. Umik v zasebnost, nakazan že v prejšnjem delu, se tu (navidezno) konča s poroko z Janijem. Anji gre za varnost zakonskega življenja znotraj danega družbenega "reda stvari"; tudi Ideja/Partija postane

* Na to je seveda treba navezati citat iz teksta v kurzivi, kjer je taka pozicija zavrnjena z ironijo: Andrejc prijateljem "reče o njihovih vrtičkih, 'vi jih kar obdelujte naprej'" (46). Opozoriti je treba še na paralelo med prejšnjim, "Cenetovim" poglavjem in zadnjim, "Andrejčevim": v prvem "zarje niso več svetle", v drugem "nas že spet zarja lovi".

le še nekakšna konvencija, zunanje zagotovilo za to varnost.

Ljubezen med Anjo in Janijem naglo ugaša. Do dokončnega razkola pa pride zaradi Janijeve nesposobnosti ob Anjini boleznini. Smrt se ji pokaže kot "obhajilo" in kot "umik po dolgem bežanju". Prav tu, ob obličju smrti, se Anjino dosedanje delovanje izkaže kot "beg", smrt pa se pokaže kot poslednji umik, kot konec bežanja – "tu, na robu življenja in smrti, vse je tako prosojno, tako brezskrbno, tako znano, tako domače."

Besede "umik po dolgem bežanju" se hkrati nanašajo tudi na Andrejca; ta v naslednjem poglavju dokončno vstopi v dogajanje. Med njima se hitro razvija strastna ljubezen ("... da sem pobožno legla in se prepustila dotlejš neznanu sli, ko nisva mogla nehati z ljubljencem ... nisem na zemlji, tlak se mi izmika pod nogami, da moram stopati hitro in v nekakšnih valovih ..." (63)). Ta strast dokončno razje idejno konvencijo: Janijevo patetično sklicevanje na "pravičnost", v imenu katere hoče rešiti svoj zakon, zgolj kaže na to, da tudi ideja konvencija zakonskega življenja temelji na prisili in moči; hkrati pa se tudi pokaže njen poraz: za Anjo nima več "notranje" zavezujoče moči.

Anja Andrejca povezuje s smrtjo. Ta povezava jo fascinira: "... pomislím in se tudi zavem, da me vznemirja človek, ki se ga skoraj bojím" (58). Hkrati pa je za Andrejca tudi Anja povezana s smrtjo: "V tvojih očeh, gospa, vidim svojo nemožnost, potem pa še tiše ponovi za pesnikom '... zadnja ljub'ca – bela smrt.'" Oba sta na koncu poti, za oba je konec zaznamovan s smrtjo. Anjin radikalni prelom z idejo je zanjo ambivalenten: "... svet je začel postajati okrogel ... in v oranžni barvi", hkrati pa se ji postavi ostra alternativa: sprašuje se, "ali me čaka še kakšno sonce ali greva z Andrejcem v puščavo. Zaenkrat samo čutim, kako to sonce žge in suši, in vem, da se ne morem izmakniti." (64) Celo zadnje poglavje je v znamenju te dvojnosti: ljubezen med Andrejcem in Anjo, zaradi katere se "okrog mene ... ovija neka topla oranžna tančica", je neposredno povezana s smrtjo:

Ali ti sploh veš, kaj pomeni ljubezen odraslega moškega? Besede me presekajo, njegov glas je oddaljeno grmenje, sliši se kot grožnja, zdi se mi, da me opominja na skrito prisego, nekaj neizmerno žalostnega je v njem, kar povzroči, da mi za hip telo zatrepeta od slutnje smrti. (67)

V IV. delu, ki opisuje Anjino in Andrejčevo skupno življenje, se ambivalentnost nadaljuje: temi ljubezni in smrti se izmenjujeta. Anja počasi spoznava Andrejčevo preteklost, preteklost fanatičnega nosilca Ideje, ki je v njenem imenu pobijal in mučil. Je pa to Idejo tudi prebolel. In prav zaradi tega preboletja, "zaradi zmotne mladostne vere ... in spoznanja zmote ... in

pomislim, da mi je, če je res tako, Andrejč še bolj dragocen" (71). Ekstatična ljubezen kot "žarčenje", "ploditveni obred" in "veliko obhajanje", opisana v naslednjem poglavju, je mogoča le z nekom, ki je bil nosilec smrti v imenu Ideje. Taka ljubezen pa je neposredno povezana tudi z *lastno* smrtjo, ki jo simbolizira konj: "*Tam bova ležala, reče ... In tedaj zaslišim kavalkado, oddaljen topot kopit, en sam konj, ki galopira proti nama.*" (73) Šele zdaj, v območju smrti, Anja zares ljubi, ljubi tako na način ekstatičnega erotičnega predavanja kot tudi v smislu vsakdanje "družinske" ljubeznivosti, prikazane v zadnjem poglavju.

V. del jasno pokaže temeljno razliko med Andrejcem in Anjo, ki je v različnem dojetanju Ideje na eni in smrti na drugi strani. Andrejč je med vojno pobijal v imenu Ideje: a ta Andrejč nosilec Ideje in moči je bil "*nekdo drug, ... ki se je izdajal za Andrejčca*". Vendar je tudi sedanji Andrejč "*zavržen*": z njim je konec, zdaj ko je spoznal uničevalnost moči, ko je vstopil v območje Ljubezni/ljubeznivosti, ima "smrt v očeh", je torej že zapisan smrti. To, da je v sferi smrti, in to, da je zapisan smrti, pomeni, da Andrejč svet zaznava *v luči smrti*; ali, drugače povedano, v mraku smrti. In prav ta "cona somraka" smrti je hkrati tudi prostor Ljubezni. Zapisanost smrti, "smrt v očeh" pomeni tudi, da se Andrejču približuje smrt, da bo ostal v območju ljubezni le še malo časa ("*Vem, da me ljubiš, je rekel, in da veš, nobenega Andrejčca ne bo več.*" (87)) Šele ko se Andrejč odreče Ideji, se hkrati tudi odpre za ljubezen, s tem se odpre tudi samemu sebi in postane šele pravi Andrejč; hkrati pa tudi že umira ("*Križ za naju, pomislim, križ za Andrejčca, z žalujočima ženama, ali se bo res zgodilo, res tako kmalu?*") Po Lukáčsevo rečeno, pot se je začela, potovanje je končano.

Temu sledi pretresljiv opis Andrejčevega trpljenja: "*Obsedi sključen na stolu, kolena tišči skupaj, nanje togo pritiska dlani, komolci so tesno ob pasu, glava je sklonjena, oči trmasto zaprte, poteze na obrazu otrple v nekakšno grozo zbujujočo grenkobo.*" (90) Za Anjo je "*tuj in nerazpoznaven, tako neizmerno sam s svojo strastjo, s katero je že zdavnaj zaznamoval tudi mene*". Kaj je Andrejčeva strast? Celo poglavje je opis Andrejčeve zaznamovanosti s smrtjo: "*... med vojno je ubijal z orožjem, zdaj pa z besedo.*" Je torej Andrejčeva strast strast-za-smrt? Ki se je med vojno udeleževala skozi pobijanje, po njej pa na "intelektualni" ravni (od tod številni citati iz Andrejčevih razprav)? Pozitiven odgovor na to vprašanje je razviden iz citata: "*... vedeti, vedeti za smrt in vendar držati ... držati, da se ne pogreznem v spanje, da se rodita odpor in upor, da se zbudi strast*" (91; poudaril S. K.). Andrejč iz smrti in za smrt črpa svojo strast, ki preprečuje, da bi potonil v spanje.

V zadnjem poglavju je spet govor o smrti, vendar v umirjenem Anjinem tonu kot nasprotje dramatičnemu, grozljivemu Andrejčevemu doživljanju, povezanemu s strastjo, grehom in krivdo. V pripovedovalkinem govoru ni nobene strasti ali gnusa, le globoka, skoraj "estetska" žalost nad smrtjo kot preminutjem (očetovo smrt spremlja truma angelov in zvonjenje).

VI. Nekaj dni pred smrtjo se hoče Andrejč spovedati:

Nekaj mi reče, nekako močneje izdihne. Kaj, vprašam in nagnem glavo k njemu; skozi rahlo odprta usta komaj slišno izdihne besedo. Kaj želiš, vprašam še enkrat: v dolgem izdihu izgovori besedo GREH. Nobenega greha nimaš, izstrelim, morda v strahu, da ne bi slišal sosed, in se sama ustrašim svojega sikajočega glasu, šele potem mi pride do zavesti, da se morda želi spovedati, sram me je mojega odgovora, sklonim se čisto k njegovim ustom in rečem, da, Andrejč, povej! A je že prepozno, Andrejč me ne sliši več, samo usta nemo odpira, kakor da je pogledal onkraj ... V srce se mi zade-re ostra bolečina, kako sem mu mogla reči, da je brez greha, hotel se je vendar spovedati, zdaj je to moj greh, ki ga bom nosila, kakor je Andrejč nosil svojega. (100-101)*

Anja se spet umika, noče sprejeti nase teže Andrejčevega greha, a prav s tem naredi greh. *Samo umikanje je spoznano kot greh*, v točki, kjer se najgloblje razkrije razlika med Anjo in Andrejcem, se hkrati tudi izbriše: Anja od sedaj nosi greh tako kot Andrejč. "Kompromisarstvo", "barantanje z Bogom" je spoznano kot greh, s katerim je Anja dokončno zaznamovana.

Pobega ni več, ni več "srečnega balona z dišečim in rahlim tkivom", Anji ostane le tesnoba: "zaklenjena sem v jekleno, zamolklosivo celico". Njena bolečina "izvira od smrti same", od spremljanja predsmrtnega Andrejčevega trpljenja.

Povsem na koncu romana se ponovi začetni prizor groze, ki je povezana z željo po tej grozi, po spremljanju in spominjanju. Anja sedaj želi radikalnost, želi grozo, želi strast.

Podložnost vsakdanjosti

Roman *Zaznamovana* je roman o dveh velikih temah literature, ljubezni in smrti; to je nedvomno in jasno na prvi pogled. Jasno je še nekaj drugega: to je roman o razvoju glavne junakinje pripovedovalke Anje.

* Ta prizor nas seveda spomni na Cankarja in njegovo podobo iz sanj z naslovom *Edina beseda*. Verjetno bi bila zanimiva interpretacija te novele v luči ugotovitev, do katerih bomo prišli v tem eseju.

Čeprav ima v njem Andrej Strnad osrednji pomen, to ni roman o njem. Nedeljka Pirjevec je napisala zgodbo o tem, kako se je spreminjal Anjin odnos do ljubezni in smrti ter kako sta ljubezen in smrt spremenili Anjo.

Pokazal sem že, da ta zgodba poteka od začetnega "okroglega sveta" prek sveta, utemeljenega na ideji (partizanstva, komunizma, ideji kot konvenciji), ki jo je vedno "megleno" doživljala, se ji ni nikoli "radikalno" podvrgla, niti je ni nikoli radikalno zavrgla: do nje je imela *uporabnost* odnos (prim. Hribar 1993: 271–274). Anji gre za varnost; njeno delovanje je beg, je "negativna akcija". Andrejčevo delovanje ni beg. Do ideje je imel *ne-uporabnost*, radikalen, "pristen" odnos. Seveda tu ne gre, vsaj ne primarno, tudi za etično pozitivno stališče: Andrej je pobijal in mučil, Anja pa ne. Andrej je grešil v imenu Ideje, in to najhuje grešil. In vendar: *zaradi* tega je tudi spoznal svojo zmoto, prebolel Idejo in se odvrnil od nje. In to fascinira Anjo: Andrej, "odrasel moški", pozna *breme* smrti-za-Idejo; šele v njegovem svetu lahko najprej on, na koncu pa Anja spozna greh *kot* greh. *Šele za Andrejca in z Andrejcem je greh kot greh sploh možen*. Tu ne gre (samo) za "greh" kot kršitev tega ali onega božjega, človeškega, socialnega itd. normativnega sistema. Ta greh je prvobitni greh, ki zaznamuje človeka v njegovi biti; z njim je na koncu romana zaznamovana tudi Anja, ki ostane v "sivi celici", katere tesnoba je povezana z "grozo". Hkrati pa, in to ni naključje, si Anja ta občutja tesnobe in groze tudi želi, želi si, naj jo spremljata in naj jo spominjata. Ta prelom izvira iz greha; iz greha, kot ga je imel Andrej in kot ga bo odslej imela tudi Anja. Cilj te interpretacije je ugotoviti naravo greha.

Vendar ne prehitvajmo: spomniti se moramo še na drug moment Anjinega življenja z Andrejcem. Prav pri njem se spet povrne v svet, ki je tak kot popolni, zaobljeni in svetli svet njenega otroštva. Govori o "topli oranžni tančici", "obstretu", o "balonu, ki je njena srečna aura", v pismu piše Andrejcu, da je "svet začel postajati okrogel". V analizi smo že ugotovili, da se ji šele z Andrejcem odpre svet "dotlej neznane slasti", ekstatičnega ljubljenja na eni in vsakodnevnne ljubeznivosti na drugi strani. Anji Andrej prinaša po eni strani ekstatično ljubezensko srečo, po drugi strani pa jo "zaznamuje" s svojo strastjo, strastjo-za-smrt, s svojim grehom.

Slika je torej jasna: življenje z Andrejcem pomeni "kvalitativen preskok" v primerjavi z dotedanjim. Seveda Anjino življenje že do tedaj ni bilo samo nekakšno beckettovsko zgolj-fizično vegetiranje. Ključno je prav to, da ostane življenje *kot dogajanje* enako: Anji se razkrije njegova "globina". Na

koncu se šele razpre smisel celotne poti. V čem je ta smisel?*

Kot smo ugotovili, Anji ne gre za zavezujočo, smrtonosno, radikalno idejo, ampak za "megleno" idejo, temelje nekega "reda stvari" (znotraj katerega je mogoč "vrt" zasebnosti), kot jo dojemata heideggrovski "subjekt vsakdanjosti", *das Man*:

To pomeni, "da kdo vsakdanje tubiti ravno *nisem* jaz sam" (2, 154)**, marveč sem tako rekoč vselej že ne-kdo drug ... V skrajnem primeru zato lahko govorimo o diktaturi drugega ... "Ni si sama odmerila biti /tubiti - op. S. K./, drugi jo odmerjajo ... (2, 168)" Svoje odgovornosti, predvsem do lastne samobitnosti, se ne zavedamo več ... "Vsakdo je drugi in nihče ni on sam." (2, 170) V tej vsakdanji povprečnosti ali povprečni vsakdanjosti smo torej zaznamovani z nesamostojnostjo in nepristnostjo. Preden smo se sploh našli in odkrili samega sebe. Torej tudi, preden smo se zares zgubili. Potemtakem se še lahko najdemo. (277-278)

Da Heidegger in Hribar opisujeta "stanje duha", endemično za sodobnega človeka zahodnega sveta, je verjetno očitno. Podrejanje subjektu vsakdanjosti pa je natančna opredelitev Anjinega življenja vse do srečanja z Andrejcem. "Doživljajoči subjekt" je bil hkrati *sub-iectum*, podložnik. To, kar sem poimenoval Ideja/ideja, lahko po Heideggrovo imenujemo tudi "povprečna povprečnost", "javno mnenje". Imena niso toliko važna, bistveno je, da označujejo *neavtentični način bivanja*.

Vsaj nekoliko se svoje neavtentičnosti zaveda vsakdo. Tudi pri Anji je ta zavest vselej prisotna, pri njej morda še bolj kot pri drugih, na primer pri Janiju, ki utemeljuje svojo "lastninsko pravico" nad Anjo prav v imenu patetične "povprečnostne" pravičnosti. Za Janija, za subjekta vsakdanjosti je Anja lahko le "partner", lastnina, ne pa avtentična Anja: "*Nagnjenje, da bi bil tak, kakor so drugi, me torej ne odteguje samo od mene samega, ampak tudi od drugega kot drugega.*" (277)

Ob Andrejcu je Anja zmožna izreči ljubezen, je sploh zmožna "avtentičnega" bivanja in avtentične ljubezni kot ekstatičnega predajanja.: "*Kadar me prosi, naj mu rečem, da ga ljubim (nikoli nisem znala izreči teh besed), moram besedi večkrat ponoviti (zdaj ti že lahko rečem Ančica, reče);*

* Kot sem povedal že v uvodu, se v osrednjem delu eseja naslanjam na Heideggrova, in sicer na Hribarjevo razlago v knjigi *Fenomenologija I. Brentano, Heidegger, Husserl*. Slovenska matica, Ljubljana 1993. Od tod dalje pomenijo pokončne številke v oklepaju brez dodatnih oznak strani iz te knjige.

** Gre za citat iz Heideggrove knjige *Bit in čas*. Način citiranja je Hribarjev.

Andrej bi rad SLIŠAL. Beseda je še zmeraj preveč prazna in ne pove, kolikšna toplina se mi dela v prsih, da je vse telo napeto v želji, da bi se pustilo použiti kot jagnje božje." (74) Andrej ji omogoči avtentično eksistenco, jo, kot sam pravi, "do konca naredi". Temu Andrejčevemu omogočanju pravi Heidegger *skrb-za-drugega*, ki "drugemu pomaga k temu, da si v svoji skrbi postane razviden in sproščen do nje. (2, 163) *Pristna skrb za drugega je osvobajajoča, ne pa zaslužjujoča*" (279). Andrej ji pravi "dar in čudež": "... ko bi sklenila, ... da ti ni več mogoče naprej z menoj ... bo samo žalost nad samim seboj ... ker nisem bil zmožen biti dar in čudež" (64). Biti dar in čudež pomeni drugemu pomagati do razprtja lastne eksistence, ki je po Heideggru "tubit (skupaj) z njenim samorazumetjem" (225).

Strast-za-smrt

Do tega samorazumetja je moč priti le z (ek-statično) sproščenostjo do lastne biti. Ta sproščenost je neločljivo povezana z razumetjem smrti: "*Eksistirati pomeni razumeti lastno smrtnost: končnost svoje tu-biti in s tem biti same.*" (314) Smrt je za Heideggra eksistencial, se pravi določilo tubiti: tubit je le bit k smrti, bit-za-smrt. Subjekt vsakdanjosti, ujet v diktaturo povprečnosti ali ideje, pa ni sproščen za njo, s tem pa tudi ni sproščen za samega sebe. Tu seveda ne gre za golo zavedanje lastne zgolj-fizične smrtnosti: navsezadnje Anja za las uide smrti, tik preden sreča Andrejca, pa vendar še ne moremo govoriti o občutju avtentičnega bivanja; Anja med vojno vidi veliko trupel, a ob njih se le zave, "da si 'prah in v prah se povrneš'", skratka, spozna le "objektivno" plat zgolj-fizične smrti, truplo. Ugotovitev tega "objektivnega", "biološkega" dejstva torej Anje ne iztrga iz objema "diktature drugega", iz podložništva subjektu vsakdanjosti, še vedno gre za "vsakdanje, poprečno dožemanje smrti", za katero je značilno "umanjkanje 'poguma za tesnobo pred smrtjo'" (317). Tesnoba kot razprtje smrti, kot razprtje možnosti lastne nemožnosti, šele omogoča avtentično eksistiranje. Za to je potreben pogum, ki ga Andrej ima. Imenuje ga strast. *Strast je pogum za tesnobo lastne smrti. Strast omogoča avtentično eksistiranje.*

Anja je v romanu torej dvakrat zaznamovana z dvema načinoma biti; prvič z neavtentičnostjo subjekta vsakdanjosti (v tem pomenu uporablja pojem "zaznamovanost" tudi Hribar, gl. zgoraj (278)), za katerega je bistveno pomanjkanje poguma za tesnobo; in drugič, z Andrejčevo strastjo-za-smrt, ki jo je treba zdaj razumeti prav kot ta pogum. Andrej s svojo osvobajajočo skrbjo-za-drugega Anjo zaznamuje s pogumom/strastjo, da se lahko razpre lastni eksistenci, da se razpre svoji svobodi, torej svojim

možnostim in najbolj temeljni med njimi – smrti. Andrejc je za Anjo klic vesti – v Heideggrovem smislu: "Vest pa je tista, ki me iz vsakdanje poprečnosti kliče nazaj k lastni biti in k samolastnemu eksistiranju." (320) Vest je klic k svobodi kot zmožnosti možnosti. Svoboda potegne za sabo odločnost, zmožnost odločanja.

Neavtentični način bivanja je bistveno določen z neavtentičnim dojemanjem smrti bodisi kot zgolj fizične, "klinične" smrti (Anja) bodisi kot smrti-za-Idejo (Andrejc). Tudi bivanje kot pobijanje in mučenje je neavtentično bivanje, ki je *nujna* faza: šele ko jo Andrejc preboli, "spozna zmoto", je tudi "dragocen" in sposoben biti "dar in čudež" in s skrbjo-za-drugega Anji odpreti avtentičnost njene biti. Jasno je, da lahko do Anjinega razprtja biti v romanu pride le ob spremljanju Andrejčevega umiranja. Ob njem, vendar ne v golem zaznavanju njegove smrti kot preminutja, do česar tako ali tako ne pride: Andrejc umre sam v anonimnosti obmestne bolnice. Anjina črna bolečina na koncu "izvira od smrti same in od spremljanja trpljenja žlahtnega človeka, ki je zmeraj, zmeraj krivično" (105). Prav med tem spremljanjem je prišlo do njenega poslednjega umika: kulminacijska točka nastopi, ko ji hoče Andrejc izpovedati svoj greh skoz nemo odpiranje ust, "kakor da je pogledal onkraj." To spoved pa Anja bliskovito odbije, a se hkrati tudi zave, da je to greh, ki ga bo sedaj nosila kot Andrejc svojega. In prav s tem grehom se Anji razkrije lastni greh, greh neavtentične eksistence:

Ne samo, da lahko eksistiram na avtentičen ali neavtentičen način (zaradi česar sem kriv, če namesto izvorno samolastnega načina biti izberem predvsem v svetu zgubljeni način biti), ampak je moja krivda vselej že bodisi avtentična bodisi neavtentična. Biti kriv pomeni moči-biti-kriv, to pa nadalje pomeni, da sem avtentično kriv le skozi pred-hodno odprtost za smrt ... Moči biti kriv pomeni zmōči biti na način samolastne eksistence. (328–329)

Greh (kot eksistencial) torej najprej pomeni podložnost neavtentični eksistenci sub-jekta vsakdanjosti. Na ta način je živela Anja vse do Andrejca zaradi svojega bega pred tesnobo; njena zavrnitev Andrejca je poslednji poskus bega, umika v vsakdanjostno doumetje smrti. Vendar lahko to dojame(mo) kot greh šele v trenutku, ko je (smo) že v območju avtentične eksistence. Anja vstopi v območje avtentične eksistence v trenutku, ko se ji hoče izmakniti – *in to dojame kot greh*. Ubežati hoče nememu klicu vesti, nemim ustnicam, skoz katere govori avtentična eksistenca. *Ko in ker* v tem poslednjem begu vidi greh, hkrati vstopi v območje samolastne eksistence.

Izvirno zaznamovana

Ali Andrejčeva strast res tako zaznamuje Anjo, da zmore prevzeti tesnobo do smrti?

Da bi lahko odgovorili na to, moramo stopiti korak nazaj in se spomniti na mesto, kjer se Anja zave, "da ga že dolgo poznam, že od otroštva morda, že od takrat, ko sem ob reki sedela očetu v naročju in mu česala razredčene lase na oči (62)". Gre torej za vračanje k začetku – na to seveda kaže tudi ponovna pojavitev "okroglega sveta". Od kod ta cikličnost?

Človek kot eksistenca, kot bitje, ki mu v njegovi biti za to bit vselej že gre, svojo smrtnost občuti kot *izvirno ranjenost* (religija krivdo zanjo zato prenese na tako imenovani izvirni greh); a ker je ta ranjenost izvirna, ni samo boleča, ampak tudi neodpravljava ... je rana, ki je že od vsega začetka smrtna. Na smrt smo bolni, kakor bi dejal Kierkegaard, brž ko se rodimo. (315; poud. S. K.)

Te rane se ne da pozdraviti, da se jo le začasno celiti v meglenosti sub-jekta vsakdanjosti. Vendar je rana vselej tam, kot "črna bolečina /ki/ kar ostane in se kasneje vedno znova vrača – v vojni, v internatu, po gledaliških predstavah, v katerih bom morala zmeraj igrati nekakšno naivno Audrey Hepburn s široko odprtimi očmi in v vprašanje pa včasih tudi nad nosnim korenem z otročje strogo stisnjenimi obrvmi" (8–9). Smrt je vselej na preži, vendar ne v smislu nezgode, ampak kot megleno slutenje tega, kar je Dušan Pirjevec poimenoval *zgolj-smrt*:

... smrt kot bistveno določilo človeka ni nič bivajočega ... Zato ta smrt ne biva nikjer sama zase, marveč je le v grozi in muki ... Zgolj-smrt je hkratna s človekovo odprtostjo zanjo, ki sta groza in muka. Zgolj-smrt rabi človeka in človek se ji daje v rabo in samo tako je ravno človek, ne pa žival ali bog ... Samo tako je človek res človek. Ali z drugimi besedami: na začetku je vedno zgolj-smrt, ki ni kakršenkoli naravni pojav in ni nič bivajočega.*

Groza in muka; oboje sta občutji, ki ju doživlja Anja ob Andrejcu. Ciklično vračanje na začetek je torej vračanje v začetek *zgolj-smrti*. Človek je človek šele na ozadju smrti; ko se ji odpira, se hkrati tudi *vrača* k

* Dušan Pirjevec: "Bratje Karamazovi in vprašanje o Bogu". V: F. M. Dostojevski, *Bratje Karamazovi*, Cankarjeva založba (Zbirka Sto romanov), Ljubljana 1976, str. 101.

samemu sebi: "S smrtjo mišljeno končanje ne pomeni do-končanja (Zu-Ende-Sein) tubiti, temveč bit h koncu (Sein zum Ende) tega bivajočega. Smrt je način biti, ki ga tubit privzame, brž ko je." (315) Sprva je to le "slutnja", ki prodira skozi megleno vsakdanjostno naravnost.

Zgolj-smrt pa ni nič bivajočega, zato je ne moremo dojeti v nekem konkretnem pojavu, osebi, predmetu; lahko se ji le razpremo. Zato je v začetnem prizoru romana, ko se Anji prvič razpre groza, tako nedoločno opisan njen vzrok:

in ker me je tako strah, da tam na sredi, kjer je voda bolj globoka, nemara spet plava tista zračnica očetovega kolesa, ki se potem, ko se uležeš vanjo, kar s sredine oboda razklene v dolgega črnega goža. So že na oni strani in v senci visečih jesenov že čofotajo ob ustju rečice Sevnice, med drobnimi mladimi postrvmi; komaj jih še vidim, ker me slepi in ker me od predirljive bolečine mahoma oblijejo solze in se mi spusti potoček smrklja v kvadratasto skrivenčena usta; šele potem zavpijem svoj iiiuēēē ... in še enkrat in večkrat uēēēē ... (8)

Drama se odigra brez središčnega prizora; na mestu vzroka je luknja. Ta luknja je smrt, ki ni nič bivajočega in ki se lahko razpre le z grozo. Anjina zgodba, zgodba *Zaznamovane* je torej zgodba bega pred to grozo, ki pa se kasneje "vedno znova vrača". Zgolj-smrt je vselej na preži, a treba se ji je razpreti. To razprtje seveda ni zavestni akt volje, ampak pride do njega v "trenutku milosti", kot greh. Anji se smrt kot zgolj-smrt razpre na koncu romana, ko vstopi v zamoklosivo celico tesnobe pred smrtjo. Tesnobe, a tudi odločnosti vztrajati v območju groze in tesnobe, v območju zgolj-smrti. Zato je tudi njeno končno občutje enako začetnemu: z grozo občuti zgolj-smrt, ki je hkrati tudi izvor.*

Tako je, kot da bi gruča otrok stekla čez nizko rečico, jaz pa ne morem za njimi, na oni strani se drstijo ribe, jaz pa ne morem zraven, vmes je črna kača; tako je, kot da sem spet deklica, ki prvič ugleda grozo, hkrati pa se boji, da bi te groze ne videla več (potrpi, mi je rekla ovdovela teta, sčasoma se bo odmaknilo). Naj me spremlja in naj me spominja. (106)

Anji kot majhni deklici se z grozo razkrije zgolj-smrt. Anji kot zreli

* Dušan Pirjevec je to izvornost izrazil tako: "Brez razkritja niča človek sploh ne bi bil presunjen nad tem, da sleherno bivajoče najprej je. Potemtakem je tako, da prav nič razkriva bivajoče glede na njegovo bit. Nič 'stori', da bivajoče je, oziroma: za človeka ravno nič pro-iz-vaja bivajoče v bit." (O. c., str. 112)

ženski se razpre ista zgolj-smrt, le da se ji tokrat odpre tudi Anja in hoče vztrajati v tesnobi, ki je tesnoba izvora. Krog je sklenjen.

Krog pa je sklenjen še v nekem drugem smislu. Po prvem prizoru groze se vzpostavi okrogli svet – ne smemo namreč pozabiti, da že citirani opis "okroglega sveta" šele *sledi* prvemu prizoru groze. Če ta okrogli svet razumemo kot nekakšen "izgubljeni raj" harmoničnosti med človekom in svetom, potem razkritja zgolj-smrti ne moremo pojmovati kot spoznanja, ki človeka iz tega raja iztrga. Ali natančneje: ki človeka *samo* iztrga iz tega raja. Kot je razvidno iz zgradbe in zaporedja poglavij, ta groza raj šele *vzpostavi*. Vendar ista groza na koncu ta raj tudi uniči, raztrga "srečni balon z dišečim in rahlim tkivom". Je razprtje zgolj-smrti izvir sreče ali trpljenja?

"Svet je okrogel in rahlo rožnat": na začetku poti

Na koncu interpretacije torej preostaneta dve vprašanji: prvič, *kako* lahko groza zgolj-smrti pomeni tako vzpostavitvev kot uničenje okroglega sveta? In drugič, ali pomeni razprtje zgolj-smrti "srečo" ali "nesrečo"? Pomeni vztrajanje v tem polju lukáčsevsko "zrelo moškost", prenašanje disonančnosti, absurdnosti sveta?

Odgovor na drugo vprašanje je na videz očiten: sreče ni več, ostane le bolečina, ki se bo morda "ščasoma odmaknila". Vendar: če avtentična eksistenca za Anjo pomeni zamolklosivo celico, kako si moramo potem razlagati "okrogli svet"? Je morda najsublimnejša fantazma, najuspelejša oblika neavtentičnega eksistiranja? Mar to pomeni, da je "*balon iz živega, belo rožnatega, utripajočega, dišečega in zelo rahlega tkiva*", v katerega se je vsako jutro prebujala Anja, ko je živela z Andrejcem, pravzaprav najuspelejši beg? Cilj tega bega pred lastno avtentično eksistenco je torej "balon", avra, v katero se Anja *zapre* pred razprtostjo zgolj-smrti.

Na ta vprašanja ne morem niti ne mislim dati dokončnih odgovorov. Zadovoljil se bom le s hipotezo. Morda je bistvo avtentične eksistence prav v njeni paradoksalnosti, v nerazločljivi zvezi srečnega balona in zamolklosive celice. Šele z razkritjem avtentične eksistence se razkrijeta tudi avtentična

* Pirjevec odgovarja pozitivno: "Groza in trpljenje dopustita zgolj-smrt, ki osvetli življenje s takšno lučjo, da ga človek odkrije kot raj in svet žive ljubezni in se mu odpre ter ga dopušča, ga kot takšnega zmore in potrdi ... groza in trpljenje se sama po sebi 'preobrmeta' v radost in veselje." (O. c., str. 105)

sreča in avtentično trpljenje. (Prvo-bitno je razkritje biti; s tem razkritjem pa se razkrijejo tudi etika, morala, psihologija, zgodovina.) Šele tako je mogoče pristno Andrejčevo moralno trpljenje zaradi smrti in muk, ki jih je sam povzročal. Avtentičnost je slej ko prej *svoboda* kot in *samo kot* zmožnost možnosti. V njej je Anja sredi pravega izbiranja.

Po Pirjevcu se v avtentičnosti razkrije radost. Na koncu romana ostane Anja sredi bolečine. Vendar je, če spet parafraziramo Lukácsa, šele na začetku poti, njeno potovanje pa še ni končano. Ne umre kot Alonso Kihano, ne znori kot Ivan Karamazov. Kam jo bo ta pot pripeljala, ne vemo; roman v tem smislu obvisi v zraku. Pred potjo pa se razkrije Anji smisel dotedanjega potovanja, potovanja neavtentičnosti subjekta vsakdanjosti v avtentično eksistenco, ki se razkrije "na ozadju smrti". Pričevanje tega potovanja in *izraz* te avtentičnosti pa je sam *akt spominjanja* znotraj pripovedovalkine – auerbachovske – spominjajoče se zavesti. Spominjajoča se zavest je zavest avtentične eksistence.

Uroš Zupan

Zasledovanje pesmi

I.

Nepredvidljiva je usoda pesmi. Dostikrat so potrebna leta, mogoče življenja, da se zavemo prave vrednosti, pravega sporočila nekih pesmi, ki jih že dolgo poznamo. Dostikrat lovimo samo eno barvo iz barvnega spektra in smo za druge slepi. Ko se pogovarjamo ali pa ko se srečujemo z ljudmi, s katerimi nas druži neko skrito zavezništvo, bratstvo, največkrat merjeno z istimi branji, se včasih, kot tema pogovora, pojavi tudi kakšna pesem. Ob njeni omembi se mogoče rahlo zdrznemo, ker nas je naselil fotografski spomin in z njim proces, v katerem pride pred oči besedilo, postavitve pesmi na papir, vonj knjige, v kateri smo jo prvič prebrali. Mogoče spomin seže še naprej. Znajdemo se v svetlobi, v letnem času, v dnevu, polni občutkov, ki so nam pred davnim časom, ko smo prvič srečali neko pesem, krojili in določali življenje. Odrinjeno in pozabljeno si začne utirati pot iz mraka. A ko pride, se pojavi samo kot vrh ledene gore, nekaj manjka, nekaj se skriva pod gladino, vendar v tistem trenutku še nismo sposobni videti in ugotoviti, kaj to je. Pesem je ista, njeno sporočilo nam ne pomeni nič več in nič manj kot pred leti, ko smo jo prebrali prvič. Skrivnost se nam ponovno razkrije le delno, vrže snop svetlobe, ki prereže mrak, opozori nase, dokaže, da še živi. Potem se spet skriva v temo, tam se bo postavila na prežo in čakala.

Zakaj se to dogaja? Zakaj pesmi kažejo različne obraze? Zakaj ostajamo na polovici poti in ali se sploh zavedamo, da smo na polovici poti, saj vemo, da dobimo pravi vpogled v dogodke, da nam je dano videti in spoznati, zakaj je do njih prišlo, šele post festum, šele potem, ko so se ti že zgodili.

Da bi kaka pesem zasijala v vsem svojem blišču, v vseh svojih plasteh

in barvnih spektrih, je verjetno potrebna sprememba v življenju tistega, ki jo bere. Sprememba, ki mu zamenja optiko gledanja, sprememba, ki ga prestavi v drug položaj, sprememba, po kateri svet dobi drugačno podobo. Nekaj, kar se zgodi v življenju, kar spremeni način mišljenja, neposredno vpliva na odnos do literature, saj nam je največkrat blizu in vseč ravno poezija, ki "potrjuje in brani naš življenjski stil". Pa še nekaj je pomembno, vsaka pesem ima po besedah Juana Ramona Jimeneza "svojo uro, svoj dan in svoj vek". Iz obojega pa verjetno nastane Pazovo spoznanje, da mlad človek le težko z užitkom prebira Danteja. Mora dozoreti, da bi ga lahko bral. In narobe: kakega romantičnega pesnika lahko berejo samo mladi.

Če bi mene pred leti vprašali, kateri so moji najljubši pesniki, bi bil odgovor nedvomno popolnoma drugačen kot danes. Vendar mislim, da na neki določeni stopnji človekove zrelosti na njegovem duhovnem horizontu ostanejo le še zvezde stalnice, ki sijejo z neba in nikoli ne ugasnejo. Verjetno so to tisti pesniki, o katerih piše Zbignew Herbert kot o "dostojnih šamanih, ki so poznali skrivnost zaklinjanja besede, forme, odporne proti delovanju časa, brez česar ni fraze, ki bi si jo bilo vredno zapomniti, govor pa je kot pesek". A takšno poezijo je treba brati še naprej, tudi ko že dosežemo obdobje zrelosti, saj se bodo branja vrhunske poezije vedno spreminjala, enkrat bo močnejša ena od plasti, drugič druga.

II.

Czeslaw Mifosz piše v knjigi *Pričevanje poezije*, v eseju z naslovom *Naj začenem pri svoji Evropi*, "da sodobno poezijo mnogih evropskih narodov ustrezno dojamemo, samo če se zavedamo, da sta se v njej spojila dva okruška – prvi je bil lokalni, drugi pa importiran iz Pariza". Mislim, da ta trditev velja predvsem za prvo polovico stoletja. Saj je po drugi svetovni vojni Pariz izgubil laskavi naslov umetniške prestolnice sveta. Ta je pripadel New Yorku. Pariz je bil zaradi vojne odrezan od sveta, pretok informacij je bil onemogočen, po drugi strani pa je ogromno mislecev in umetnikov emigriralo v Združene države. In tudi tisto, kar Czeslaw Mifosz opiše kot združevanje, kot spoj dveh okruškov, lokalnega in uvoženega iz Pariza, ne poteka več tako. Lokalni okrušek ostane, zamenja pa se država uvoznica, saj namesto Francije nastopi Amerika. Če so bile za začetek Šalamunovega *Pokra* odločilne Apollinairove *Zone*, je bil za začetek *Suter* odločilen Ginsberg.

Uvožen okrušek (sprašujem se, kje je drugi, lokalni), ki je prišel v mojo zgodnjo poezijo, je nedvomno povezan z mojimi prvimi branji ameriške

poezije. Z njo sem se na začetku osemdesetih seznanjal predvsem prek dveh knjig, ki sta izšli v srbohrvaščini. Prva je bila *Zlatna knjiga ameriške poezije*. Imela je velik format, trde platnice, bila je zajetna. Poezija je bila uvedena z dobro spremno besedo, ki je dala bralcu potrebne informacije o razvoju ameriške poezije in o njenih smereh ter predstavnikih. Druga, za ta esej pomembnejša, je bila knjiga *Trip vodič kroz savremenu američku poeziju*. Ta knjiga je bila žepna, z modrimi platnicami. Na naslovnici je bila fotografija ceste, ki vodi nekam k vznožju gora, pokritih s snegom, nad katerimi letijo srebrni kopasti oblaki. Cesta je svetleča, kot da bi bila tlakovana z lunino svetlobo, v daljavi pa žari krogla, za katero se ne ve, ali se spušča v zemljo ali raste iz nje. Skratka – prava ameriška atmosfera. Cesta, asfalt, občutek prostora in prostranstva. Občutek svobode. Vse tisto, kar človek, ki je bil vzgojen ob ameriških filmih in rokovski glasbi, povezuje z Ameriko.

Če bi iz današnje perspektive poskušal ugotoviti, kaj me je takrat tako pritegnilo v ameriški poeziji, bi verjetno odgovoril, da njena povezava z glasbo. V njenem verzu, njenem ritmu, toku, njenem referencialnem modusu sem videl najbližjo točko, ki bi mi, če bi pisal na ta način, to je v dolgem valovitem verzu, tako značilnem za bitnike, v verzu, ki se meri po dolžini diha ali po saksofonski frazi, omogočila, da na sprevržen način uresničim svojo mladostno obsedenost postati rokovski glasbenik.

Po drugi strani je bila to odprta, pripovedna poezija, ki ni imela zastarelega, izumetničenega jezika, temveč jezik nekako blizu mojim ušesom. Navdajala me je z občutkom, da sem mogoče prišel na pravi naslov, da sem končno potrkal na prava vrata.

In ena izmed pesmi, ki sem jih prebral v antologiji in mi je ostala v spominu, je bila tudi pesem Jamesa Tatea *Učeč opico pisati pesmi*. V slovenskem prevodu bi se glasila nekako takole:

Niso imeli veliko težav,
 učeč opico pisati pesmi:
 Najprej so jo s pasom pritrdili na stol,
 nato so ji privezali okrog roke svinčnik
 (papir je že bil pribit z žebliji).
 Potem se ji je dr. Bluespire nagnil prek ramena
 in ji zašepetal v uho:
 "Sedeč tu, se zdite kot bog.
 Zakaj ne poskusite nekaj napisati?"

Pesem se mi je ob prvem branju zdela smešna. V sebi je imela humor, ki ga tako zelo pogrešam pri slovenskih in evropskih pesnikih. Jezik je bil razumljiv, podobe jasne. Zlahka sem si predstavljal šimpanza, podobnega Judy ali pa Čiti, kako sedi na otroškem stolu, tistem za majhne otroke, na katerega jih pritrdijo s pasom, da ne zdrsnejo na tla. Opica se potem dobrodušno reži, spušča glasove, kdaj pa kdaj zamišljeno pogleda, se počoha po glavi in nekaj načička na papir.

Skratka prisrčna pesem, če za označevanje poezije obstajata kakšna takšna kategorija in kakšen takšen izraz. Ne morem se spomniti boljše oznake. In če pomislim na tisti čas, ne vem, zakaj mi je ostala v spominu, saj ni imela niti Ginsbergove krone Whitmanovih genov, norega toka in meskalinske blaznosti, niti sofisticirane ritmične strukturiranosti Creleyjevih verzov, narejenih po kratkem dihu. Ko sem jo bral, nikoli nisem dobil mravljincev niti me ob spominu nanjo ni oblila kurja polt. Ampak vseeno se mi je na neki neznan način usidrala v spomin. Mogoče je že takrat obljubljala, nekje v negotovi in nedoločeni prihodnosti, ponovno srečanje in popolno razkritje.

III.

Lani februarja sem se na povabilo ameriškega pesnika in prijatelja Richarda Jacksona udeležil pisateljske delavnice Meacham Writers Workshop, ki vsako leto poteka na univerzi Tennessee v Chattanooga. Sanje fanta, ki je v lokalni diskoteki razmišljal, kakšen občutek mora imeti človek, ko v reviji zagleda svojo prvič objavljeno pesem, so se začele uresničevati.

Eden od udeležencev delavnice oziroma njena glavna zvezda je bil James Tate; leta 1991 je dobil Pulitzerjevo nagrado za poezijo. To je bil še en del mozaika, ki se je počasi začel dograjevati v zgodbo.

Tate je nastopil drugi večer. Približno dvesto petdeset ljudi je bilo zbranih v velikem univerzitetnem prostoru, verjetno posebej namenjenem za ceremonije in svečanosti. Z visokega stropa je padala srebrna svetloba in se razlivala po prostoru. Ni bila čisto jasna in močna, tako da si dobil občutek, da vlada atmosfera neresničnosti. Ljudje so sedeli globoko pogreznjeni v naslanjače. Mnogo jih je prišlo ravno zaradi Tatea. Ko so ga napovedali, je vstal, stopil na oder in začel brati. Bral je počasi. Od časa do časa si je popravil očala. Mogoče je dajal vtis, da se stvari loteva z nonšalanco zvezde. Mi smo mirno sedeli in mu sledili. Ko sem poslušal odzive občinstva med branjem, sem prvič začutil, kako se ta poezija

dejansko dogaja. V literarnih predalčkih, ki se odpirajo zaradi lažje sistematizacije in predvsem zato, da pesnik ni "hitra riba v vodi neba", je pod imenom James Tate napisano, da njegova poezija – kot večina povojne ameriške poezije – nadaljuje Williamsovo izročilo, vendar se ameriški vsakdanjik, kakršnega poznamo pri Williamsu, meša z okruškom, uvoženim iz Pariza, z nadrealizmom.

Ampak te oznake so popolnoma nekoristne, ko se srečaš s poezijo in pesnikom, ko ju doživiš. Posebno še, če se to zgodi na živem branju. Tu ni sta odločilna predznanje in pripravljenost, temveč odprtost in avra, pesnikova osebnost, in kaj lahko se zgodi, da slab bralec pokvari odlično poezijo. Nasproten primer, se mi zdi, je nemogoč.

Nikoli me ni sram izreči priznanja. Čeprav vem, da je igra na prvo žogo, na prvi impulz, zelo tvegana. Ampak Tate me je takrat dobesedno zadel.

Ne vem natančno, kaj se je zgodilo. Toda odprla se mi je popolnoma nova dimenzija njegove poezije. Videl sem, da sem pri branju njegove poezije ostal tam, kjer je ostala večina poslušalcev, na površini pesmi. Dan mi je bil vstop v reko, v tok jezika, ki je nagrajeval s smehom, če sem bolj natančen, sem bil, prav tako kot poslušalci, pozoren samo na komične dele, na masko, za katero Tate skriva jedro svoje poezije, njen stržen. Kajti njegova poezija se namreč hkrati dogaja na dveh ravneh. Prva je tista, o kateri sem že govoril, druga pa je podzemski reka, nekaj, kar je očem skrito, kar je globoko pretresljivo in tragično, česar se pesnik loteva z ironijo, ki mu rabi kot obrambni mehanizem, in kar zadeva bistvo človeškega življenja, je pa strašno in tragično.

Ob vrnitvi iz Amerike sem si kupil njegovo knjigo *Selected Poems* in jo nekajkrat prebral. Ampak čas očitno še ni bil pravi. Kljub spoznanju in občutenju Tateove poezije se mi je pesem *Učeč opico pisati pesmi* kazala le kot vrh ledene gore ali pa sem bil mogoče preveč zaposlen z drugimi avtorji in drugimi poetikami, tako da mi je njeno sporočilo ostalo še nekaj časa skrito.

IV.

V letih sem si ustvaril neka nenapisana pravila in mnenja o ljudeh, o njihovem duhovnem horizontu, značaju, mogoče celo o pričakovanjih, ki jih lahko gojim do njih. Vse pa je merjeno z jezikom in pokrajinami, ki jih je ta sposoben priklicati. Če sem bolj konkreten, lahko vse skupaj strnem v en stavek: "Povej mi, kaj bereš, in povem ti, kdo si." Tako da se vedno, kadar

pridem h komu na obisk, najprej razgledam po knjigah, najprej z očmi preletim knjižne police. Težko bi rekel, da bi o Alešu lahko izvedel kaj novega, ko sem gledal njegove knjige. Vendar sem se, verjetno zaradi zmede in zadrege, ki sem jo občutil, ko sem konec avgusta prišel k njemu na zabavo, najprej začel razgledovati po knjigah. Kar je pritegnilo mojo pozornost, je bila knjiga, ki sem jo opazil na polici v predsobi. Čudno, le kako je prišla tja. To ponavadi ni prostor, kjer bi se puščale knjige, vsaj običajno ne. Ali pa, mogoče jo bo njen lastnik komu posodil, in jo je pustil tam, da je pri svojem odhodu iz stanovanja ne bi pozabil. Kdo ve.

Ampak razlaga je bila drugačna. Vsaj tista, s katero sem si postregel jaz. Knjiga je bila tam zato, da je jaz ne bi spregledal. Bila je antologija svetovne poezije v poljščini. Nič čudnega, bi človek rekel. Ampak ta knjiga je bila po nečem posebna.

Izbor je pripravil moj najljubši pesnik in mislec Czeslaw Miłosz. Ne vem, kakšni kriteriji so ga vodili. Ne vem, ker ne znam poljsko. Mogoče bi lahko ugotovil, če bi bolj natančno razmislil, kakšno poezijo piše Miłosz. Toda vse bi bilo le hipotetično. Bilo bi ugibanje. In ko sem jo prijel v roko in odprl, se mi je odprla natančno na strani, kjer je bila objavljena Tateova *Učeč opico pisati pesmi*.

Prvi odziv, prvi občutek je bil presenečenje, začudenje. Kako to, da se je najmočnejši pesnik zahodnega sveta odločil za Tatea? Kako to, da se je zanj odločil heretični, temni kristjan, spoštovalec mističnih analogij, manihejec in gnostik, človek, ki je dosegel srednjo stopnjo v poznavanju Williama Blakea, poznavalec Kabale, molilec za prihod Kraljestva in misli Pascalove?

Kakšno zvezo ima Miłosz s Tateovo pesmijo? Se je v svojem tridesetletnem bivanju v Ameriki tudi sam amerikaniziral, pozabil, da je dedič Descartesa in Spinoze? Toda ne, verjetno mora nekje v besedilu vendarle biti potrditev njegovih stališč, verjetno mora obstajati neka stopnja afirmacije? Zakaj bi se sicer odločil in uvrstil to pesem v antologijo?

In potem se mi je z Miłoszevo življenjsko zgodbo, ki je nekako od zadaj, iz sence, upesnjena v njegovi poeziji in v obliki in mediju jezika ohranjena v njegovih esejih, pokazal odgovor.

Početje opice, enostavno, smešno in še nekaj, nesmiselno, brez načrta, brez repa in glave. Ter na drugi strani položaj dr. Bluespirea, ki gleda opico kot objekt, na katerem izvajajo poskus, kot neko kuriozitetu. Kuriozitetu, ki je zanimiva zaradi svojega početja. Ampak to početje nikakor ni resno, je groteskno in neresnično.

Ali ni Mifosz obupoval nad svojim počtetjem? Ali ni bil skoraj dve desetletji anonimen profesor za slovansko književnost v Berkeleyju? Ali se ni zavedal, da je salaud v sartrovskem pomenu te besede, a zato ne more nič. Zato nihče ne ve. Ali se ne vleče kot rdeča nit nemoč človeka, ki prihaja z bele lise na zemljevidu književnosti in se zaveda, da ne bo rešil sveta, a še vseeno sramežljivo upa, se zaveda, da ne bo ne tiare, ne krone, se je mar zato rodil Edini, da bo zlagal kitice galebom in morskim meglam in poslušal, kako tam spodaj tulijo ladje?

Toda pesem *Čarobna gora* se nadaljuje:

Celo ko spimo, sodelujemo pri spreminjanju sveta.

Vztrajnost izvira samo iz vztrajnosti.

S kretnjami sem ustvarjal nevidno vrvo

in vzpenjal sem se ob nji in me je držala.

To je bil njegov strah. Smiselnost početja, opičjega dela človeka, ki piše pesmi v nekem neznanem jeziku. Kaj bi šele lahko rekel kdo s še večje bele lise na zemljevidu književnosti, kot je Poljska, iz Slovenije? A prišli sta tiara in krona. Prišla je tudi slava. Z nagrado Neustadt in kasneje z Nobelovo nagrado. Priznanje zunanjega sveta in prepričanost o lastnem metafizičnem poslanstvu sta se prekrila.

Ampak to še ni bil pravi udarec Tateove pesmi. Vse prej opisano se dogaja že na višji stopnji, na višjem nivoju, na tistem, ko je odločitev že sprejeta, da bo pesnik, kot piše Emily Dickinson, "vzel moč v roke in šel proti svetu". Toda najprej se je treba spopasti z nižjo stopnjo, s srečanjem, do katerega mora priti, preden začne kdo razmišljati podobno kot Mifosz. In sem udari Tateova pesem še dosti bolj natančno.

V.

Včasih se ljudje zavemo, predvsem po kakšnih nenadnih in velikih spremembah v življenju, kot je recimo menjava okolja, kako ozke in "komično omejene" so naše socialne ravnine in razsežnosti. To postane toliko bolj evidentno in vidno, če živiš kot pisatelj, kar je po eni strani privilegij, po drugi pa ima tudi dosti slabih strani. Takrat vidiš, da so tvoji vstopi in izstopi iz pokrajine, ki jo zamejujeta literatura in umetnost, zelo redki. Da pravzaprav preživljaš večino dni v letu in večino ur v teh dnevih znotraj njunega telesa. Nedvomno se dogajajo tudi "udari" zunanjega sveta, kot so

neizogibna opravila, ki jih človek dela, da sploh lahko preživi: nakupovanje v trgovini, pripravljanje hrane, čakanje v vrsti pred bančnim okencem, ne nazadnje tudi neizogibno izterjevanje zaostalih in neplačanih honorarjev.

Pa še nekaj se mi zdi odločilno, ne samo ukvarjanje z umetnostjo, lahko je tudi kaj drugega, ni nujno, da je ravno umetnost (znanost), "obsedenost" v pozitivnem smislu, temveč tudi "izbira po sorodnostih", sem štejem prijateljstva in znanstva. Prijatelji največkrat prihajajo iz istih krogov, iz iste strukture, tako da je predmet pogovora znan že vnaprej, in to je še en dokaz za omejenost razsežnosti.

Ko pa se prej ali zgori neizogibni izstop, zapuščenje Kraljestva, pa največkrat pride do situacije, ki jo Baudelaire upesni v pesmi *Albatros*. Ti mehanizmi sicer niso tako okrutni in ostri, so pa vsekakor prisotni. Meni se je to zgodilo, ko sem sledil srcu, ki je osamljen lovec, in sem začel dosti časa preživljati na vasi. Iztrganemu iz svojega "naravnega okolja", so mi bili dani bolj jasni vpogledi v mehanizme, ki jih sproži beseda pesnik. Prišlo je do vdora zunanega sveta, do brutalnega soočenja in odprtja prepada, ki zija med pesnikom in "človeško družino". Vez, ki je bila do konca devetnajstega stoletja nedotaknjena, renesančni model slave, hvaležnosti drugih in priznanja za stvaritve, za dosežke v poeziji, je zasijala v svojem razkolu, prekinjenosti.

Sem, v to prekinjeno povezavo, udari Tateova pesem. Odpira ogromno vprašanj. Predvsem tistih o položaju pesnika, pa tudi tistih, zakaj se sploh kdo odloči, da bo sedel za mizo in napisal pesem, kljub dejstvu, da o njegovem početu vladajo zelo čudne predstave. Sem udari pesem *Učeč opico pisati pesmi* dosti bolj kot v meditativno stanje modreca iz Grizzly Peaka.

Ali ni Tomaž Šalamun v intervjuju *Jezik je ena najmočnejših drog* izrekel, zame, mladega pesniškega entuziasta, besede, ki so se mi takrat zdele popolnoma neresnične, mogoče celo bogokletne: "Poezija je itak izguba časa, izguba denarja, statusa, izguba vsega." Ampak on je že vedel, kaj govori.

Neresna igra otroka, privezanega na stol. Opičja igra nekoga, ki se bedasto in nedolžno reži ter z velikimi očmi začudeno zre v svet. Dovolj blizu predstave o pesniku, mogoče celo bliže resnici. Ne vem, kakšen status po odprtju prepada, konec devetnajstega stoletja, uživajo pesniki v drugih državah, vendar pa mislim, da se zgodba z ničelno točko svetovne poezije, Homerjem, ko so bili junaki njegovih pesnitev ter njihove moralne kode etični in estetski arhetipi za tedanje Grke in nato Rimljane, ne more ponoviti. Verjetno je dimenzija časa tista, ki pesnike dvajsetega stoletja ločuje od

pridobitve svetosti. To so si zdaj pridobili tudi že tisti pesniki (dekadenti in simbolisti, prekleti pesniki), ki so prepad odprli. Za pesnike dvajsetega stoletja pa je preteklo premalo časa, da bi si lahko pridobili članstvo v klasičnem kanonu in bi bile njihove pesmi ključ za razumevanje družb, v katerih so nastajale. Za takšne zasluge pride odlikovanje vedno postumno.

V sedanjiku pa prepad še vedno zija.

VI.

Vedno mi je bilo težko razmišljati o slovenski poeziji in o slovenskih pesnikih, in sedaj bom poskušal nekako vrniti dolg, ki ga čutim predvsem do jezika, v katerem pišem. Razlog je verjetno nepoznavanje, drugačna hrana, ob kateri sem rasel. Družinski pedigre, ki me ni uvajal v branje poezije. Vendar se mi po drugi strani zdi, da obstajajo tudi drugi, dosti bolj tehtni razlogi, zakaj tako. Eden je nedvomno ta, da so obvezne stvari a priori odbijajoče in da šolsko branje, kljub svoji odličnosti, ni branje, ki bi se ga človek lotil s posebnim zanimanjem in veseljem. Drug razlog je ta, da če se česa prenaješ, ti ob samem pogledu na tisto stvar in na hrano nasploh rado postane slabo. Na začetku osemdesetih let sem v takrat edini trboveljski knjigarni nemalokrat brskal po knjigah poezije. V tistih časih so se tam še dobile knjige poezije slovenskih avtorjev. Kar sem našel, se navadno tlači v predal z napisom "modernizem, ultramodernizem". Te knjige so me zaradi svoje "hermetičnosti" takoj odbile, po drugi strani pa sem dobil občutek, ki ga dobi veliko ljudi, ko odpro takšno knjigo: "Tegale sicer ne razumem, ampak kaj takšnega sem sposoben tudi jaz napisati." Skratka lahkota, enostavnost, kot opica, ki čečka po papirju. Takrat še nisem vedel, v kakšni veliki zablodi živim, vsaj kar se tiče tistega drugega, enostavnosti, dela z levo roko.

Človek, ki je v slovenski poeziji epohalen, človek, čigar dediči smo, in sicer v najbolj kompleksnem pomenu te besede, je nedvomno France Prešeren, ki je v tukajšnji zavesti zasidran kot največji slovenski pesnik.

Vendar pa ima, kot vsaka stvar, tudi Prešernova oseba dva segmenta. Govoril sem že o Prešernu kot o človeku, ki je naredil epoho, saj vemo, da se je pojavil od nikoder in dvignil slovensko poezijo, sicer s tridesetletnim zamikom, na raven evropske, če oznaka evropska poezija sploh obstaja. Vendar Prešernove zasluge daleč presegajo poezijo in umetnost, to na najboljši način ilustrira Kosov stavek iz knjige *Neznani Prešeren*: "Ali bo Prešernovo ime trajalo še nadaljnjih sto petdeset let in več, kot je

napovedal, pa vendar ne zavisi od njega samega, ampak od obstoja Slovencev, slovenstva in slovenskega naroda, ki je s tem imenom potrjen, zaznamovan in morda celo posvečen."

To se nam odkrije, če se bolj natančno poglobimo v Prešerna. Temu bi lahko rekli tudi njegov levji delež. Vendar obstaja tudi njegova medvedja usluga.

Empirična dejstva iz njegovega življenja so tista, ki so vidna. Krepijo in podžigajo fantazijo pri ljudeh in pesnikom, ki smo nedvomno njegovi dediči, z njim zaznamovani, udarjajo pečat. Govorim o Prešernu kot o zgrešeni človeški eksistenci, o Prešernu, ki je po Kosu "cincar" in se popolnoma izgubi, takoj ko zapusti svoje kraljestvo pisane besede, ki mu daje moč in ga potrjuje in ohranja v zgodovini. Prešeren, oropan svoje veličine, svojega mita, se v zavesti ljudi pokaže kot alkoholik in oče nezakonskih otrok. Ne vem, ali slovenščina premore ustrezen izraz zanj, a zagotovo ga premore angleščina, in sicer besedo: loser.

Ne morem obsojati, ker prav tako kot Octavio Paz verjamem, da je "poezija usoda, neki dar, mogoče prirojen, ki nas sili, da pišemo pesmi. Toda poezija je tudi zvestoba. Čemu? Jeziku. Pesnikova morala je v zvestobi besedi. Pesnik je lahko pijanec, potepuh, živi na račun svojih prijateljev: tu ne pozna vesti. To, kar ga ohranja in odrešuje kot pesnika, je poezija, njegov odnos do jezika. Ta odnos vsebuje najbolj redka in najbolj vsakdanja čustva: ljubezen, prijateljstvo, spoštovanje, tovarištvo, svobodo, sodbo, stalnost, spretnost. Beseda je pesnikova ljubica in prijatelj, njegov oče in njegova mati, njegov bog in hudič, njegov mučitelj in tolažnik. Je tudi njegov sovražnik: njegovo ogledalo."

Nekaj podobnega se je dogajalo s Prešernom. Ampak tema in empirična dejstva so prisotni, zvestoba jeziku pa je skrita. Verjetno ravno iz Prešernovega modela predstava o pesniku kot o pijanem fantastu, kar je samo korak od Tateove opice, ki sedi privezana na stol, da ne bi zaradi nerodnosti in razposajenosti telebnila na tla.

Fantast, ki se povezuje z besedo fantazija, ne domišljija. Ni potreben poseben razmislek, da opazimo, kako bistveno se tedve besedi razlikujeta. Fantazija je čaranje podob, sanjarjenje, brez želje dati tem podobam obliko, vzpostaviti red. Je pobeg iz resničnosti, nekaj neotipljivega in neuresničljivega. Domišljija pa je diametralno nasprotna, v sebi nosi tudi kal, "da se žalosti, paničnemu strahu, smotrnemu gibanju, stvarjem, ki jih ima vsakdo, človeškim stvarjem, da obliko, ki jih naredi avtohtone, če jo nosijo, če z besedami naredi iz njih fascinacijo". Je pozitivna, je ustvarjalna. Njen

največji zagovornik William Blake govori o njej kot o "božji umetnosti", gre celo tako daleč, da jo v Stoletju razuma postavi nasproti znanstvenemu svetovnemu nazoru, ki ga je v njegovem času posebej oblikovala newtonovska fizika s teorijo absolutnega časa in prostora.

To je preigravanje visokih frekvenc. Vendar razmišljanje le redko vodi v to smer. Bolj se ustavlja in ukvarja z besedo fantazija.

VII.

Ne vem, zakaj me vedno razburi, zakaj se mi dvigne tlak in zakaj nisem bolj prizanesljiv in tolerant, če mi kdo reče, da je tudi sam nekoč pisal poezijo. Mislim, da zavest o nedemokratičnosti umetnosti in pozicija ogroženega ega ne igrata ključne vloge. Bolj se nagibam k temu, da mi je bil dan vstop v proces pisanja, navzočnost pri rojstvu, ples v središču, in da zato lahko zagovarjam poezijo.

Na kraju mojega srečanja s poezijo na kraju zločina sem se srečal s predstavo o lahkoti, o enostavnosti. S predstavo o neiniciranem vstopu. Z nečim, kar se pridobi brez truda, brez posvečenosti. Popolnoma sem prepričan, da so veliki teksti nastali na ta način, z lahkoto. Vendar je zato potreben odtis, ki ga je pesnik leta nosil v sebi. Ne samo zrelost pri branju poezije, temveč tudi zrelost pri pisanju. Eliot in Rilke pri svojih tridesetih letih nikakor ne bi mogla napisati *Štirih kvartetov* in *Devinskih elegij*. Zrelost in trud, nedvomno tudi trud pri pridobivanju tradicije, ki se je po Eliotu ne da podedovati, temveč si jo moramo pridobiti z velikim trudom.

Edini mogoči način pridobivanja tradicije je branje. In tega večina ljudi, ki se namenijo pisati poezijo, ne ve. Upal bi si trditi, da vlada neko splošno mnenje, da sta za pisanje poezije pomembni predvsem dve stvari. Prva je "obvladovanje" jezika, druga pa so določena čustvena stanja, ki naj bi rabila kot generator, kot dovolj močan motor, katapult, ki bo izstrelil roko in jo s svojo inercijo oziroma začetno potisno energijo vodil po papirju, do končnega rezultata, do pesmi. To vsekakor drži, ampak samo pri mojstrih. Pa pogledjmo v zakulisje.

Lahkota in čustvena stanja, določene situacije, s katerimi se srečujemo vsak dan – strah, osamljenost, žalost, to naj bi bil tisti humus, mogoče samozadosten, iz katerega nastaja poezija. To mnenje je splošno razširjeno. In tu je nedvomno še jezik ter z njim povezana predstava, da če zna kdo napisati trdilni stavek, je to že zanesljivo jamstvo za pisanje poezije. V tem se mi kaže diametralno nasprotje med umetnostmi oziroma med predstavo

o ustvarjanju. Recimo med literaturo in slikarstvom, ali pa literaturo in glasbo. Kajti odnos do slikarstva in glasbe je popolnoma drugačen. V glasbi vlada predstava o obvladovanju instrumenta, v slikarstvu pa o obvladovanju risbe, čisto tehnične veščine, za katere sta potrebni vaja in spretnost. Trud. Tega pač ne zmore vsakdo. Komponenta lahko te izgine. Zato je manj slikarjev in glasbenikov kot tistih, ki poskušajo pisati pesmi. Pa še nekaj je, glasba in slikarstvo sta institucionalizirana. Obstajajo šole, akademije. In če si hočeš pridobiti vstopno vizo, moraš opraviti preskus znanja.

Vendar pa je vprašanje jezika in emocionalnih stanj dosti bolj zapleteno. Po Pazu se poetično ustvarjanje začne kot nasilje nad jezikom, pesnik ločuje besede od njihovih vezi in običajne uporabe, od enoličnega sveta govora. Besede zdaj dobijo popolnoma drugo funkcijo, ki daleč presega predstavo o jeziku, v katerem se sporazumevamo, in o jeziku, v katerem se dogajajo poskusi pisanja pesmi. Drugo pa je čustvo, ki ima v umetnosti posebne zakonitosti, kajti bistveno je, da – kot je nakazal že Eliot – čustvo živi v pesmi, ne pa v osebni zgodovini tistega, ki je pesem napisal. Čustvo v umetnosti je neosebno.

Poleg jezika in emocije še nekaj kot lastna senca spremlja pesnika in poezijo. Lenoba, nedelo. Če se postavimo v položaj zunanjega opazovalca, to sicer ni nič nenavadnega. Človek brez urnika, ki dneve in dneve hodi okrog, se izgublja v bedastih in nepomembnih podrobnostih, kot so opazovanje detajlov, kapelj, ki drsijo z vej po dežju, odsevov v lužah, svetlobe za zavesami, vonjev mimoidočih, nočnih šumov. Dnevi tečejo in pesnik vstaja pozno. Popoldne se prepusti dremavici, da mu telo objame topla voda prestopanja meje. Če se pogovarja z ljudmi, daje vtis, da gleda skozi steno, da jih ne posluša, da je odsoten. To so samotni trenutki in pozna jih le tisti, ki jih je že sam okusil. Kajti, ko je pesnik na sledi, se v njem nabira nedostopna glasba, se počasi nalaga in kopiči, dneve in dneve. Pesnik niti sam ne ve. Ni ga težko obsoditi lenobe in nedela in noben trenutek v življenju ne more biti izgubljen in zamujen za nedostopno glasbo.

Dolgo sem razmišljal, s katero besedo bi se dalo na najboljši mogoči način opisati poezijo. Potem sem se končno spomnil. Čakanje. Niti ena beseda ne ustreza bolj poeziji. Tu sta si z ljubeznijo popolnoma enaki. Ne v eni ne v drugi se ne da ničesar izsiliti, ničesar prehiteti. Sprošča se ženski del, pasivnost, pripravljenost za sprejetje pesniškega navdiha.

Iz neskončnih dnevov, preživetih v telesu poezije, iz popolne predanosti, verjetja in potrpežljivosti, pa lahko poezija doseže svojo največjo moč. Zalije vse pore in celice. Diha s pesnikom, ga fizično prestavlja iz kraja

v kraj, mu izbira prijatelje in nakoplje sovražnike. Dostikrat lahko v spisih zasledimo formulacijo "tega ne pišem kot literarni zgodovinar, ampak kot pesnik". Zamenja se optika. Pesnik deluje v drži pesnika vedno in povsod. Ne samo pred praznim listom papirja, ko stoji iz oči v oči z neznanim, oborožen samo s svojo samotno večščino, pri kateri mu lahko pomagajo le mrtvi in odsotni, ampak tudi v življenju, v medčloveških odnosih. Tu poezija ne deluje sama, temveč v kombinaciji z ritualom, ki mu je odstopila svoje telo, jezik. Lahko postane celo svetovni nazor in dobi moč nad civilizacijo. Ampak meč je dvorezen. Verjetno lahko vrhunski tekst nastane samo kot popolna posvetitev in ne kot popoldanska obrt. Nevarnost gledanja sveta skoz optiko poezije je, da se meja med pesmijo in življenjem zabriše in mitološki heroji, ki živijo v poeziji, dejansko zaživijo kot sodobniki, kar se je zgodilo Poundu, ko je videl Mussolinija sredi foruma kot Cezarja. In nekatere stvari, ki nastanejo zaradi zabrisa meje, so vsekakor neodpušljive, na primer fašizem in z njim povezan antisemitizem.

VIII.

Karkoli mi je uspelo napisati, je spoj brezna in vrha. Slavljenja in pljuvanja. Debilnosti Tateove opice, ki v sebi nedvomno nosi svete poteze popolnoma nedolžnega otroka. Ampak ko poezija začne dajati znamenja, pesnik ne pusti, da bi temna voda različnih asociacij in predstav, ki prihajajo od zunaj, porušila visoki oder, na katerem stoji. Vse to ga ne zanima. Ne zanima ga niti stanje na tekočem računu niti ljubezen, ki se mogoče sesipa ravno v tistem trenutku. Izprazni prostor za prihod svetlobe, za svetotvorni akt iz besed in fluidnih podob, ki so vse in nič. Ki jih bo mogoče kdo bral.

Karkoli se že dogaja, prepričan sem, da bo neka pesem prišla pred oči mladeniča, ki bo enkrat v kratkem ali pa mogoče čez petdeset let po naključju vzel s knjižne police Rilkejeva *Pisma mlademu pesniku* in bo bral: "Mogoče se izkaže, da ste poklicani. Tedaj sprejmite usodo in jo nosite, njeno breme in veličino, ne da bi kdaj spraševali za plačilo, ki bi moglo priti od zunaj."

Vrhovi ledenih gora se bodo pojavili na obzorju. Spomin na davno prebrano pesem bo oživel. Zasledovanje pesmi se bo zopet pričelo in vprašanja o smiselnosti ali nesmiselnosti početja bodo odpadla. Predanost in zaobljuba bosta postali normalni kakor voda, ki jo pijemo. Kakor zrak, ki ga dihamo.

ZADNJA IZMENA

Lars Gustafsson

Zadeva s psom

Iz dnevnikov in pisem tekšaškega stečajnega sodnika

(Odlomki iz romana)



"Stvarstvo je bilo namreč podvrženo minljivosti..."
Pismo Rimljanom 8,20

"Kaj je človek, da ga upoštevaš..."
Job 7,17

I.

Film o rojstvu

Moj oče, stavbenik v San Saba Contyju, je imel številne konjičke in posvečal se jim je s takšno strastjo, da je to mejilo že na fanatizem.

Eden od njih je bil ozki film.

Ne vem, koliko kamer in projektorjev in rezalnih pultov smo našli po njegovi smrti. Večino smo jih prodali ali poklonili znancem. Filme in en

projektor pa sem obdržal zase. Filmi polnijo v garderobi za spalnico cel karton. Mora jih biti najmanj sto, posnetih ob najrazličnejših priložnostih; jaz kot sedemletni deček in moj - očitno - srečni triletni brat na praznovanju rojstnega dne. Moj brat na poniju, na otroškem vrtiljaku, jaz kot prvošolček na poti v šolo.

Moram reči, da so filmi deloma precej bedasti. Ponavljajo se do naveličanosti, na primer tako, kot da bi bilo filmanje neke vrste ritual, poskus srečno družinsko življenje dokumentirati v vseh, pravzaprav ne preveč osebno učinkujočih podrobnostih. Po drugi strani pa obstajajo tudi filmi, ki posredujejo nekaj čisto drugega. Tako se je zgodilo, da sem dejansko lastnik filma o svojem rojstvu. Ta film o rojstvu mi še posebno veliko pomeni. Hranim ga v velikem kartonu v posebni majhni skatlici. Zgodi se, da si ga ob svojih budnih urah med tretjo in peto zjutraj zavrtim v kuhinji. To je veliko zabavneje kot pa vključiti televizor (grozljivke, ki jih nekateri kanali prikazujejo med tretjo in peto, me samo razdražijo in deprimirajo) ali se sprehajati po hiši, tu in tam odpreti kako knjigo ali praskati po resničnem ali namišljenem madežu na mahagonijevi mizi v dnevni sobi.

Film o mojem rojstvu je zelo kratek in ima nekaj tehničnih pomanjkljivosti. Nasploh je osupljivo, da je lahko bodoči očka leta 1936 privlekel v porodniško sobo žaromete in stativ ter vso pripadajočo opremo. Zanesljivo takrat očetje pri porodu niso bili dobrodošli. Verjetno je bil očka z zdravniki v *Fredricksburg Centennial Hospital* dober prijatelj; z nekaterimi je pogosto hodil loviti ribe. Tudi ribolov je bil eden njegovih številnih konjičkov.

Film o rojstvu je precej migetajoča zadeva v razpršilni luči; vse zanimivo se vedno znova zakriva s hrbtom babice. Od zadaj se vidi belo krilo, s pasom in pentljo, vse skupaj nekoliko preosvetljeno. Končno vendarle tudi mamičine razkrečene noge, vidno je, kako se hipoma navzven priplazi moja glava. Nato, kako me babica drži in kaže moji materi, še vedno na popkovini. In potem, kako jo prerežejo anonimne roke.

Vse to je nespodobno, grozotno in čudno očarajoče. Pazim pa, da filma ne bi gledal prepogosto, ker me je strah, da bi ga obrabil. Zame je dragocen.

Natančno vzeto, je edini odgovor na vprašanje: Kdo sem jaz? Ali sem v zmoti? Mogoče pripoveduje samo o tem, od kod prihajam, ne pa, kdo sem? Včasih se vprašam, ali sploh pripoveduje o meni. Toliko samega sebe od zunaj nikdar ne vidiš, če nisi videl lastnega rojstva. (Včasih se celo

sprašujem, ali sem to jaz, ki se kaže v mojem življenju, in to bo, kot boste verjetno ugotovili, v moji zgodbi pustilo sledove; ta zadeva s psom na primer sploh ne pripoveduje o meni. V pripovedi je še mnogo drugih stvari, ki z mano nimajo nič opraviti.)

Niti v sanjah mi ne bi prišlo na misel, da bi film komu pokazal; niti ženi Claire (ki o njegovi eksistenci ne ve ničesar) niti svojim otrokom (ki bi se mu prav gotovo smejali: o njihovem rojstvu ne obstaja ustrezen dokument). Pravzaprav je popolnoma trivialen: nenehno se povsod množično rojevajo otroci, natančno vzeto, vsako sekundo. Ta film je vendarle nekaj posebnega. Dokazuje nekaj o meni. Da obstajam? Morda.

Ne. Nekaj drugega je, o čemer pripoveduje, je mešanica gnusa in očarljivosti, gnus, ki je podoben tistemu, ki smo ga kot fantiči občutili pred spolnostjo. Nekaj je odločilo, naj obstajam, nekaj, kar je bilo morda samo naključje, nekaj me je prisililo, da sem tak, kakršen sem, nekaj posebnega. Če se moji starši ne bi spoznali, tudi ta prisila ne bi obstajala.

Kako vestno vendarle poskušam izpolniti to nalogo, za katero nisem prosil! In kako čudno je, da se s tem istovetim. Saj ni tako, da bi bil raje mrtev, tega ne mislim. Raje pa bi imel, da ne bi moral biti nekaj posebnega.

Čudno, kljub temu me lahko ta stari film o rojstvu pogosto pomiri. Spet grem gor, pogledam med potjo k svoji postelji še v ženino spalnico in vidim v vse močnejšem jutranjem svitu njeno medtem že precej težko telo (ki pripada meni) kot strnjeno senco. Ko sem znova pod toplo odejo, se obrnem na bok in zaspim kot otrok.

2.

Gospa v knjigarni

Theresa je zdaj tukaj, je rekel nejevoljno študent.

Zato ni bil videti preveč srečen. Na vratih je zazvončkljalo. Izmenjala sta nekaj besed. Študent se je bil že odpravil ven in je bil očitno nepotrpežljiv, kot da bi želel pravočasno priti kam, morda na kakšno predavanje. Hitro sem položil knjig nazaj (govorila je o vplivu planetov na našo rojstno uro) in pogledal izza police, ki je zastirala pogled na prodajni pult.

Žensko, pri izginotju katere sem bil kasneje očitno udeležen, sem

prvič videl nekega četrtka v aprilu. Bilo je približno ob dveh, na sodišču sem opoldanski odmor svojevoljno podaljšal, da bi se pogovoril z njo. Smešno, o nekem psu.

Videti je bila prav takšna, kot sem si jo zamišljal: majhna, žilasta ženska konec tridesetih, v puloverju in volnenem krilu, mnogo pretoplem za ta letni čas, bi rekel, z ravnimi temnimi lasmi, v katerih se je čez čelo kazal bel pramen. Bila je nenaličena, njene ustnice so bile polne, vendar so delovale hladno. Pod puloverjem in krilom je bilo mogoče slutiti vitko, mišičasto telo. Morda se je ukvarjala s tekom ali igrala tenis?

Njene oči so bile hladno modre in morda jih je zabavalo to, kar so videle. Knjigarna je na precej zapuščenem, vendar prijetnem kraju, ki se tukaj imenuje Westcamps, zahodno od velikega univerzitetnega zemljišča, stisnjena med veliki, počasi propadajoči vili. V najemu ju imajo študentje, kot dokazujejo številna kolesa, ki so priklenjena na ograjo verand. Sam hudič ve, ali knjigarna prvotno ni bila velika garaža. Ko sem še sam obiskoval univerzo, je bilo v mestu veliko več manjših knjigarn in starinarnic kot danes. Ne sanja se mi, zakaj jih je tako veliko izginilo.

Prodajalna je bila zapolnjena s knjigami in nenehoma se je zdelo, da se bo v naslednjem trenutku eden od vogalov prevrnil, tako majavi, visoki in prenapolnjeni so bili videti. Morala je biti knjigarna s poštenimi kupci, kajti ni se videlo, kaj počnejo med policami. Najprej sploh nisem mogel najti prodajnega pulta. Pojavil se je za kotom.

Bila je resnično smešna prodajalna. Takoj za vrati, verjetno za vabo, so stale običajne uspešnice, vse seveda stare že nekaj let in rabljene. Kaj je bolj mrtvo kot dve leti ali tri leta stara uspešnica? Če si prodril globlje v prodajalno, se je njen značaj popolnoma spremenil. Velik oddelek za znanstveno fantastiko, večji kot v običajnih prodajalnah v kampusih. Imela je celó rariteto, kot na primer Normana Spinradsa *The Iron Dream* v izvirni izdaji, bizaren roman; pripoveduje zgodbo, v kateri Hitler kot mlad mož po polomiji na dunajski umetnostni akademiji emigrira v New York, postane avtor znanstvene fantastike in napiše roman *The Iron Dream*, ki prikazuje nemški nationalsocializem kot znanstveno fantastiko. Knjiga ni bila posebno uspešna, ker so jo številni kritiki napačno razumeli in imeli za nacistično. Od branja skorajda že raztrgana knjiga. Veliko knjig avtorja, ki ga nisem poznal, Anthonyja T. Winnicotta; zdel se je zanimiv. Naslov enega njegovih romanov se je glasil *Ko bo zadnji človek umrl, bo ves sončni sistem veliko varnejše skrivališče*. Nasploh je bilo za tega pisatelja značilno

nagnjenje k dolgim naslovom.

Danes je to dozdevno izumirajoči literarni žanr, znanstvena fantastika. Kot študent sem imel do nje posebno nagnjenje. Prav tako tudi moji študijski kolegi. Ne zato, ker bi nas tehnika posebno zanimala, marveč zato, ker je bila to v teologiji zelo naklonjenem času pač spekulativna literatura. Pravzaprav je sodila k predavanjem Jana van de Rouwersa. Obe knjigi starega profesorja Hartshorna o ontološkem dokazu Anselma Canterburyjskega za obstoj boga sta bili prav tako tu, pomembni knjigi, ki sta zagovarjali dokaz.

Stari mož – Jan van de Rouwers, počasi bom začel govoriti o njem, vendar morate razumeti, da ne morem povedati vsega naenkrat – nas je v svojem filozofskem seminarju pogosto preverjal o zadevah, ki so takrat veljale za precej ekscentrične. Knjige, ki so se ukvarjale z božjo eksistenco, na začetku šestdesetih niso bile preveč priljubljene. Kako? Tako kot danes? Ne sanja se mi, kako je danes!

Zelo pisana mešanica teologije, luterantske in katoliške, judovskih mistikov in gnostičnih evangelijev, ki dandanes z vse večjo hitrostjo dozdevno rastejo iz puščavskega peska, pomešana z nenavadnimi knjigami o zdravnih kristalih in vplivu planetov. Skorajda bi morda mislili, da je kdo zanimive knjige skušal skriti med nezanimive.

In vse je imelo rahel vonj po plesnobi, ki ga imajo knjige v osrednjem Teksasu skorajda vedno. Preveč vlage. Preveč toplote. Dežela, ki nikdar ne bo primerna za shranjevanje knjig. Knjige se tukaj ne morejo obdržati. Plesnijo.

3.

Zdrava hrana

Običajno sem nakupoval blizu, na drugi strani reke: v stari trgovini, ki se sedaj imenuje *Tom Thumb*, prej pa je imela že veliko drugih imen. Stanujem v hiši tik ob Townškem jezeru ali, če želite, ob reki Colorado.

Tam poznam skoraj vse osebe. Nekaj let, da, do tega poletja, je sedela vsako nedeljo pri blagajni zelo čedna študentka, majhno temno dekle; njena hoja je imela na sebi nekaj mračno sklonjenega in posebnega. Jennifer. Imel sem jo rad. Pogosto sva se pogovarjala. Vedno sem plačal pri

njej. Trdila je, da študira na univerzi oglaševanje in vedno mi je pomagala nesti vrečke v avto. Nedvomno je med nama obstajala nikdar izgovorjena naklonjenost. Izginila je spomladi, po koncu zimskega semestra. Da, moralo je biti to pomlad. Domnevam, da je končala študij.

Vse poletje je bila glavni razlog, da sem hodil ob nedeljah zvečer nakupovat prav tja; to je običajno opravila Claire. Odkar je ni več tam, sem zamenjal trgovino. *Mutatio delectat*, kot pravi Rimljan. Zdaj kupujem v Clarksvillu. To je na moji popoldanski ali večerni poti s sodišča. Tako ali tako se vedno peljem po Sedmi cesti in Razstaviščni cesti do nasipa, ki ga moram prečkati, torej ni prevelik ovinek. Podarja mi dobrodošlo sprostitev med delom in domom. Tako sem se navadil včasih ob popoldnevih na poti domov obiskovati *Zdravo hrano*. Da, tako se imenuje biotrgovina na bulvarju Lamar. Stoji pod Clarksvillom, mestnim delom na vrhu hribčka; v majhnih, belo pobarvanih lesenih hišah so včasih stanovali prijetni malomeščanski črnci (s pralnim strojem zunaj na verandi; nekaj jih še vedno stanuje tam, majhna trgovina z živili na hribu še vedno prodaja petrolej – je res mogoče, da so tam hiše, ki še vedno nimajo elektrike?). Na začetku osemdesetih, da, pravzaprav že v sedemdesetih, se je Clarksville začel spreminjati. Začelo se je tako, da so mladi akademiki odkrili, kako nizke so tam cene za enodružinske hiše. Tu in tam so se naselili med črnske družine. Mlajši profesorji. Izredni.

Hašiš in združništvo, učiteljice klavirja in herbaristi, lezbične dame, ki so v dvoje tekale v svilenih nogavicah, za tisti čas tipična mešanica zdravih in nezdravih početij. Odvetnika, ki sem ga nekajkrat videl v sodni dvorani, so našli umorjenega v garaži ene teh elegantnih bivalnih palač, ki so tu in tam počasi rasle kvišku kot velike eksotične gobe iz starih, divjih vrtov, v prtljažniku njegovega jaguarja. Mislim, da je šlo za kokain. Vendar je to samo moja osebna domneva. Kokainska panoga ne pozna stečajnega postopka za ljudi, ki nočejo plačati. Včasih rečem v šali, da bi celotna trgovina bila videti kot kokainska panoga, če ne bi imeli urejenih modelov za ustavitve plačil in prisilne poravnave. Hipijem so sledili japiji, mlajši premožni samostojneži, in stanovanjski bloki z dragimi lastniškimi stanovanji so, kot rečeno, poganjali iz tal. Ko so na začetku osemdesetih gradbeniki postavili mogočne in elegantne stavbe, so se v Clarksville preselili odvetniki, zdravniki, umetniki in koketni homoseksualci različnih poklicev v svilenih hlačah in kavbojskih škornjih. Španske palače in stolpi v slogu Bauhausa. In *Zdrava hrana* je pri vsem tem seveda dobro zaslužila.

Doživel sem najmanj tri prezidave. V sedemdesetih je bila to majhna, zanikrna zadruga s paradižniki, ki so zrasi na prostem, in zanesljivo nezastrupljenim krompirjem v izložbi, ter s strankami, ženskami bleddordečih las (nanje so v avtomobilih vedno čakali veliki psi), s kozjim mlekom in ginsengom in zelo resnimi mladimi blagajničarkami, dekleti z žametno mehкими baletnimi čevljevki v mreži zraven ročne torbice. (Moram priznati, da me izredno zanimajo dekleta pri blagajnah supermarketov, kar meji skorajda že na konjiček – tako je bilo že od nekdaj. Večinoma so vendarle nore kot krave, mozoljaste, debele, dolgočasne ženske iz nižjih slojev. Kljub temu je vedno znova mogoče trčiti na izjeme. Že sama bežnost teh srečanj ima svoj čar. Da, dobro vem, kaj običajno pravi Claire o mojem nikdar pojemajočem zanimanju za blagajničarke v supermarketih in za dekleta v frizerskih salonih za moške, *teh nežnih svečenicah naglo izmuznjenega trenutka*, kot jih imenujem za lastno uporabo.)

V zadnjem času se je *Zdrava hrana* povečala in postala prijetnejša ter občutno dražja. Osnovna ideja je vendarle ostala ista. Med blede, statistično vzeto, neobičajno vitke dame, ki do skrajnosti stikajo po policah z vitamini in dolgo izbirajo med čajnicami z eksotičnimi čajnimi sortami, so se prikradli žametni tipi. Ti vendarle kupujejo predvsem francoska vina, za prodajnim pultom za ribe in meso nakladajo – hvala bogu s pomočjo z rokavicami opremljenih prodajalcev – slastne *grainfed* zrezke in lososove kose v svoje avtomobile ter v dolgih vrstah brbrajo o vsem mogočem. In potem so tu še resnično lepa dekleta v trikojih; nikjer drugje v mestu ni mogoče videti toliko lepih postav kot pri *Zdravi hrani*.

Kako jim to uspeva? Džez balet? Kaj je aerobika, nisem nikdar prav doumel, čeprav sem bil v grščini precej dober. Verjetno je tako, da so tudi *Veuve Cliquot* in dobro marmorirani zrezki na neki mističen način biodinamični. Ker se ponujajo tukaj, skupaj s kozjim mlekom. Zaradi kozjega mleka so imeli težave z oblastmi, vendar tega nisem zasledoval, kajti sam – kolikor vem, pa tudi moji znanci – ne pijem kozjega mleka.

Z leti je postala trgovina strašansko draga, vendar to zagrizenih borcev za zdravo življenje očitno ni pregnalo in tipe v žametu kvečjemu pritegnilo. Pri tem bode v oči, da je ta kraj postal zbirališče za dvoje vrst ljudi.

Za prestrašene, ki premišlujejo o vitaminih in biodinamični hrani ter holesterinu, in za snobe. Prvi, ki jih je mogoče najlaže spoznati, prihajajo sem, ker se bojijo, da jih bo naš čas počasi zastrupil. Po vsej verjetnosti

berejo tudi vse te čudne revije, vegetarijanske in okultistične, ki so razložene ob blagajnah. Snobi, nekoliko teže razpoznavni, prihajajo zaradi kuharskega zanimanja. In zaradi dobrih vin, ki jih je tukaj v izobilju. Prihajajo pa tudi zato, ker je trgovina medtem že postala neke vrste klub. Blagajnike in blagajničarke ogovarjajo z imeni in nežnosti, kot so poljubčki na lička in objemanje, niso neobičajne. Sprašujem se, ali stiki tukaj niso pomembnejši, kot pa se zdi na prvi pogled. Vendar je to samo moja, zelo subjektivna domneva.

Poleg tega je tukaj mogoče srečati tudi čisto običajne ljudi, kot sem jaz. Prihajajo, ker je zelenjava enostavno dobra. Paradižniki imajo dober okus. Jabolka so slastna. Vinska ponudba, kot rečeno, nikakor ni napačna. Profesor Dehlen – moj sosed nemškega rodu, lani se je z rečnih bregov preselil na Cherry Lane, ker je zaradi stanovanja ob vodi dobil revmo, fin star univerzitetni docent s sivimi lasmi, ki ga včasih ob petkih srečujem tukaj – mi je zagotovil, da naj bi se pri cenah vin tudi ušтели. Tu in tam je mogoče namreč dobiti suho pozno trgatev, ki bi stala v Berlinu šestdeset mark, za osem dolarjev.

Zelo zabavna trgovina torej. (Vendarle ne nadomešča stika, ki sem ga imel v svoji stari trgovini z malo črno študentko).

Najbolj me je kljub vsemu prevzela črna tabla. Visi neposredno ob izhodu in je polna sporočil: pobegle mačke, orientalske masaže (sprašujem se, kaj se sploh dogaja pri orientalskih masažah), lezbijka, ki išče prijateljico za veslanje. Ti pisani lističi, pogosto s telefonsko številko na majhnih trakovih, da bi jih odtrgali in odnesli, odpirajo špranjo v drug svet, kot je ta, v katerem običajno živim.

Nedavno tega sem odkril nekaj novega, listič, na spodnjem robu pritrjen z risalnim žebličkom, ki je prstom sestavljalka moral povzročati precej težav. Negotovo in poševno je bilo natisnjeno:

KDO JE VIDEL MOJEGA PSA?

Kdo je prejšnjo soboto izpred knjigarne Garner & Smith v Guadeloupe Street odpeljal mojega psa, resastega foksterierja z imenom Willie, medtem ko sem bila notri zaposlena? Nujno prosim za telefonski klic. Pes potrebuje zdravila in jaz brezpogojno potrebujem psa.

Theresa Biancino, Tel. 512 - 4776859 ali
(službeno) 512 - 4779725

Ko sem z velikimi vrečkami – ena mi je povzročala težave, ker je bilo v njej preveč vinskih steklenic – zapuščal trgovino, sem se previdno obrnil. Potem sem s poševnega listka strgal trakec s telefonsko številko There-se Biancino in si ga vtaknil v žep telovnika. Hotel sem priti čimprej domov.

Iz nemščine prevedel in opombo napisal **Slavo Šerc**

Lars Gustafsson se je rodil 17. maja 1936 v kraju Västeras na Švedskem, sedaj pa živi v Združenih državah Amerike (je gostujoči profesor filozofije na tekšaški univerzi v Austinu). Gustafsson, po splošnem mnenju najboljši sodobni švedski avtor, se je najprej uveljavil kot pesnik (prvo pesniško zbirko z naslovom *Ballongfararna* je objavil leta 1962), pozneje pa se je vse bolj posvečal tudi prozi, ki je liriki po umetniški vrednosti ne samo enakovredna, ampak jo verjetno že celo presega. Literarna kritika razlikuje pri Gustafssonu tri ustvarjalna obdobja: "švedsko" fazo v 70. letih, v kateri je junake svojih del pošiljal skoz upanja in razočaranja sodobnega sveta, sicer (še) trdno zasidrane v švedsko okolje. Gre za cikel romanov – pentalogijo – s skupnim naslovom *Sprickorna i muren* (Razpoke v zidu), nastajajoč in izhajajoč v letih 1971–1978. To so bili romani, v katerih je Gustafsson "eksperimental s svojo biografijo". Vsem protagonistom, značajsko kar najbolj različnim, je ime Lars in rodili so se leta 1936, posamezni naslovi pa se glasijo: *Herr Gustafsson sjelf* (Gospod Gustafsson osebno), *Yllet* (Volnena oblačila), *Familjenfesten* (Družinsko srečanje), *Sigismund. Ur en polsk barockfursters minnen* (Sigismund. Iz spominov nekega poljskega baročnega grofa), *En biodlares död* (Smrt nekega čebelarja). Potem, v 80. letih, se je pojavil "ameriški" Gustafsson in ljubitelji njegovih romanov so bili sprva razočarani. Slišalo se je mnenje, da tako piše tisti, ki hoče zasloveti. Njegova dela so dobila namreč značilnosti postmodernističnih fikcijskih labirintov, zvičaj ter postmodernega deziluzionizma, manjkalo jim je tistega razpoloženja, ki ga je bilo mogoče čutiti v prejšnjih romanih, zato pa se je zatekel k žanru (kriminalnemu in vohunskemu). To se je zgodilo v romanu iz leta 1986 z naslovom *Bernard Foys tredje rockad* (Tretja rokada Bernarda Foya), prav gotovo najbolj znanem Gustafssonovem romanu iz 80. let; v njem je upodobljen motiv židovskega duhovnika, ki je slučajno soočen s hudodelstvom (motiv odsekane glave) in ga končno tudi razkrije. Dogajanje tridelnega romana je razpotegnjeno med Švedsko, Francijo in Ameriko, posamezni pripovedni elementi pa se ponavljajo in

variirajo (v naslovu omenjeni protagonist nastopa v treh delih v treh različnih vlogah). V romanu je mogoče zaslediti tudi številne medbesedilne reference, med drugim na Heraklita in Baudelaira.

Gustafsson se v 90. letih vrača na začetke svojega pisanja, hkrati pa ohranja lahkotnost postmodernističnega igrčkanja. V romanu *En kakelsättares eftermiddag* (Pečarjevo popoldne, 1991) je dogajanje postavljeno v švedsko univerzitetno mesto Uppsala (smo na začetku 80. let), kjer živi predčasno upokojeni Torsten Bergman po ženini smrti osamljeno življenje; nekako zanemarjen in včasih tudi malce opit. Nekega dne ga pokliče bivši sodelavec in mu sporoči naročilo: v neki vili naj bi na novo položil ploščice. Torsten se odpravi na pot, slednjič najde osamljeno hišo – toda v njej ni nikogar –, vendar se na lastno pest loti dela. Odvije dve dragoceni pipi in ju v trgovini zamenja za potrebni gradbeni material. Zase in za obubožanega bratranca, ki ga slučajno sreča, kupi še nekaj žganja in motiviran z alkoholom in skrivnostnim ozračjem vile se skupaj s sorodnikom spravi na delo; kmalu oba moža kaj hitro zajame pravi vrtnec dogodkov, ob katerih ni več mogoče ločevati med fikcijo in realnostjo ...

V Zadevi s psom (*Historien med hunden*, Stockholm 1993) ponovno srečamo protagonista, ki se zanima za filozofska vprašanja. Med drugim se spogleduje tudi s poznoantičnim gnosticizmom in se sprašuje, ali sveta morda le ni ustvaril hudič in je svet zato ječa za "božjo dušo". Če pa vendarle bog, potem morda več med seboj nasprotujočih si bogov. Gustafsson pripoveduje v pričujočem romanu o marginalijah, pa tudi o apokalipsi sveta, o dobrem in zlem, nenehno povezujoč abstraktno s konkretnim, nepomembno s pomembnim. Roman je razdeljen na prolog in tri dele, v katerem se enaintrideset kratkih poglavij, skorajda samostojnih zgodb (dnevniških zapiskov in pisem), pravzaprav neopazno povezuje v celoto – romaneskno zgodbo. "Junak" našega romana, prvoosebni pripovedovalec, se vendarle ne imenuje Lars, temveč Erwin Caldwell in je uspešen stečajni sodnik. Z ženo Claire živi običajno družinsko življenje, potem pa se dogodi ta zadevo s psom: s kleščami sčipalkami namreč pokonča klateškega psa, ki je iz hišnega smetnjaka raznašal odpadke po sosedovem vrtu, in odtlej je življenje popolnoma spremenjeno. "Skrite rezerve grozljivosti" vsakdanjega življenja se mu kažejo posebno še po smrti soseda, profesorja semiotike Jana van de Rouwersa (v njem asociativno prepoznamo ameriškega literarnega znanstvenika Paula de Mana, v besedilu pa njegovo teorijo dekonstrukcije). Hipoma se mu zazdi, da je življenje podobno Rouwersovim teorijam. Skratka, vprašanja, ki si jih sicer zastavljajo samo filozofi, so nenadoma v središču njegovega življenja in mu ga grenijo. Z neverjetno samoumevnostjo je Gustafsson v pričujočem delu nagrmadil vso težo filozofije na izredno berljivo, tu in tam komično in (samo)ironično romaneskno zgodbo.

Opusu L. Gustafssona – tako proznemu kot tudi lirskemu – bi lepo pristajala oznaka, ki jo je sicer sam zapisal v eseju *O fantastičnem v literaturi*, da fantastično obstaja že tako, da "predstavimo svet kot nejasen in razumu načeloma nedostopen".

FRONT-LINE

Vid Sagadin

*Prazna zazrtost v nikogaršnjo smer*Boris A. Novak: **MOJSTER NESPEČNOSTI**

Mladinska knjiga, Ljubljana 1995

Mehiški pesnik in esejist Octavio Paz v knjigi *Lok in lira* označuje moderno poezijo kot čisto ustvarjanje brez (metafizične) vizije, ki je oblikovala tradicionalno poezijo. Brez mitologije, nanašajoč se sama nase in obrnjena v odprtost – neprestan met kocke v prazno – neodpravljlivo naključje, nikoli zapiranje v smisel (vizijo), neprestano drseče rojevanje smisla. Boris A. Novak v svoji najnovejši zbirki piše: *Edino prihodnost je sinja. / Nihče se je še ne spominja. / Popolnoma moja in čista, / zapre se nad mano kot skrinja. (7)* Sinjina, čistost, skrivnost, atributi prihodnosti kot večer prostor, kamor se vpisuje poezija, neskončna praznina smisla – zamenjujejo mitološko in vizionarsko zazrtost pesmi in jo spreminjajo v naključje, ki pa samo v njej in z njo ni naključje. Zdi se, da se Novak nasploh zaveda praznine, ki se je odprla z moderno demitologizacijo pesmi. Ve tudi za brezno med besedo in njenim realnim referentom, ne da bi izpustil dejstva, da se beseda neprestano napaja iz tega brezna, ne da bi se pri tem prenehala nanašati sama nase. Življenje samo, v katerem *nekdo ... jemlje krhke vaze / teles iz božjih rok, in lovi oči otrok, da bi ubil odprt, rastoč pogled*, nam onemogoča, da bi molčali ali govorili o čem drugem. Pisanje poezije je neprestano sprejemanje odgovornosti za vse živo in svetno. Pisanje je bedenje nad svetom, da se ne zgrne v prazno, v molk. V zamolčano krivdo. V avtomatično, samoumevno, brez(z)a)vestno dejanje. Pesnik je *mojster nespečnosti*, ker skrbi, da svet ne zapade v spanec vesti. V tem je vse njegovo poslanstvo in njegova večnost.

Vendar je to samo ena dimenzija Novakove pesniške govorice. Neka druga se postavlja v bolj imanentno pesniški problem. Tako kot postavlja Octavio Paz v bistvo pesmi dialektično razmerje med ritmom in sliko, vidi Novak pesem kot večno razpetost med dve njeni skrajnosti – podobo in glasom. Podoba in glas sta – podobno kot Kantovi formi prostora in časa – apriorni zmožnosti pesniške kreacije. Glas je neprestani tok pesmi v času, je v njej uteleščena minljivost in neujemljivost. Podoba je zajezitev tega (božanskega) toka, je zaustavljen čas, večnost v minljivosti. Oboje je v pesmi dialektično prepleteno. Podoba je *zapisana nevidnemu prepadu zvoka*. Zvok se pred lastnim prepadom zgosti v podobo. Pesnik se pojavi na dvojnem robu obeh poti. Ena je zapisana molku. Druga ubeseduje telo. Izginjanje in ponovno rojevanje se izkaže kot bistveni tok pesniške govorice. Izmikajoče se bistvo poezije med molkom in besedo. Samo-nanašajoči se princip neskončnega poetičnega valovanja! Novakove pesmi nam že pred to najnovejšo zbirko, še posebno pa z njo, kažejo in govorijo, da lahko moderni nihilizem sveta poezija premaga s svojo lastno konstitutivno močjo tako, da se neprestano presega v svojo lastno drugost – glas v podobo in podoba v glas. Na ta dialektični način obenem odpira gibanje življenja in smrti. Niča in vsega. Minljivosti in večnosti.

Tretja dimenzija, ki jo lahko izluščimo iz Novakove najnovejše zbirke pesmi, je heideggerjanska etična usmerjenost, ki bi jo lahko na kratko imenovali etika dopustitve biti. Pesnikov temeljni eksistencialni razcep obstaja med njegovim opazovanjem stvari in njihovim lastnim bivanjem. Med svetom in njegovo lastno projekcijo sveta. Med življenjem, ki je *neskončno razširjena ječa*, in sabo, kjer se odpirajo *neskončni prostori navznoter*. Med uporabno in dejansko vrednostjo stvari. Razcep med analizo in intuicijo. Med statičnim in dinamičnim dojetjem sveta. Ta dualizem je nasilen in izhaja iz posebnega načina odtujitve človeka od sveta. Človek se mora prepustiti imanentnemu toku stvari v kozmosu, kot se prepušča samodejnemu toku poezije, ki tako odseva kozmos. Samo-dejnost, kjer je vsako ne-notranje, zunanje delovanje nasilnost in razdejanje ali odsotnost delovanja – daoistični wu wei – je hkrati pripadanje svetu in dopuščanje drugosti. Pisanje pesmi je v svoji samodejnosti čisto prepuščanje drugemu – *skrivnostnemu koncu stvari*. Octavio Paz pravi, da je inspiracija (beri pesniški akt) *izpostavljanje drugosti, ki je v biti človeka*. Tudi besede v pesmi so takšna oblika naše drugosti: niso ne v nas niti zunaj nas: *Besede niso neko dano, nekaj, kar nas nekje čaka. Treba jih je ustvariti, treba si jih je izmisliti,*

prav tako kakor vsak dan ustvarjamo sebe in svet. (180) Dialektika izginjanja in pojavljanja je nujna za vsak, tudi pesniški ustvarjalni akt. človek je ustvarjalen, le če izniči svet in samega sebe, če se mu svet *odmika kot mrtev obraz*. Besede nastajajo v molku. Iz brezizhodnosti in tesnobe. Iz skrivnostne *zazrtosti v nikogaršnjo smer*.

Naša interpretacija Novakove najnovejše zbirke *Mojster nespečnosti* skuša izluščiti tri glavne tematske plasti, ki se dogajajo na ravni klasičnega razcepa na besedo in stvar: prva se dogaja na ravni stvarnega oziroma svetnega, in sicer kot radikalna odgovornost do sveta: *Ljudje ubijamo, ljudje smo krivi / pred vsem živim. Pred neskončnim, krhkim krogom*. Druga se nanaša na poezijo samo, in sicer kot nekakšna transcendentalna analitika njene dejavne zmožnosti. Tretja plast je transcendentalna dialektika, ki skuša razrešiti antinomijo med stvarnostjo in poezijo. Njeno rešitev najde v imanentni zmožnosti poezije, da prehaja v svoje nasprotje, da posluša skrivnostni nagovor sveta, da ga, obrnjena v prihodnost, sledeč absolutu v neskončni težnji po identiteti, celo konstituira.

Če se na tematskem nivoju izrisuje neka enovita težnja, pa se formalno izraža nemir, ki se kaže v neprestanem eksperimentiranju s strukturo pesmi. Vprašanje je, ali je to eksperimentiranje vedno utemeljeno v sami naravi pesmi naše zbirke ali pa gre zgolj za nasledek avtorjevih prejšnjih teženj po formalno pestri in trdni (zahtevni) strukturi. Prav tako se nam zdijo sicer zanimive opombe, ki razlagajo naravo posamezne pesniške oblike, odveč, ker le-te ne razlagajo iz notranje strukture pesmi same, ampak kot golo shemo, kar nam ne more dati predstave o notranji nujnosti, ki je narekovala uporabo te pesniške oblike za to pesem. Po drugi strani pa se lahko marsikje notranja nujnost zunanje oblike intuitivno dojame, tako da so te opombe popolnoma odveč in sodijo v kakšen slovar pesniških oblik. Pestra raba form (od različnih oblik sonetov, balad, elegij, celo aleksandrinca, do poskusov vizualne poezije) je pesnikov odgovor na nihilizem in kaotičnost modernega sveta. Tako se na formalni kot tudi na idejno-vsebinski ravni – kot težnja po absolutu, ki ne ukine naključja – kaže vpliv pesnikovega velikega vzornika Stephana Mallarméja. Toda ta vpliv je tu v vlogi sredstva in ne čiste identifikacije z Mallarméjevo idejo kot tako. Od tod neprestana skepsa in samo-spraševanje, občutki brezizhodnosti, avtizem sveta in osebe. Pesnik išče rešitev sveta. Rešitev je v pesmi. Toda pesem ne ponuja vizije sveta. Njeno bistvo je neprestani uglasitveno-upodobljevalni tok v neizrekljivo. Čeprav je konstitutivno, je vendarle rešeno vsake vizije. Vsake

mitologije. Njena imitacija (s spevi o Kasandri in Akteonu) je samo pozitiven dokaz njene nemožnosti. Dokazuje, da je poezija neprestana odprtost za vse. Vendar vse je vedno bistveno tudi nič. V tem je (post)modernost in tudi aktualnost najnovejše pesniške zbirke Borisa A. Novaka *Mojster nespečnosti*.

Nataša Bavec
Kam padajo zvezde?

Marjan Tomšič: OGNJENI ŽAR
Založba Mihelač, Ljubljana 1995

Glede na najznačilnejša dela Tomšičevega romanesknega opusa – to pa so nedvomno *Šavrinke*, *Oštrigeca* in *Zrno od frmentona* – predstavlja njegov zadnji roman *Ognjeni žar* precejšen vsebinski, formalni in slogovni premik. Podoba mitsko-arhaične istrske vasi in njenih prebivalcev, ki so kljub svoji prvinskosti in s tem dojemljivosti za mistično, nedoumljivo, neznano, "on-stransko", še vedno uokvirjeni z objektivno, zgodovinsko in socialno določeno realnostjo, se je umaknila subjektiviziranemu izpovedovanju posameznikove intimne. *Ognjeni žar* je namreč erotični roman, ki že zaradi svoje tematike odpravlja vse družbene in politične kontekste in ne prenese realističnega opisnega beleženja objektivnih dejstev in dokumentarnosti. Kljub temu ta "ljubezenski spev" ohranja nekatere značilne prvine pisateljeve avtopoetike: klasična fabulativna integriteta teksta je razpuščena, pripoved se fragmentarizira, vsakdanja spoznavna resničnost se prepleta s fantastiko, svetom preroških sanj in parapsiholoških videnj, dogajanje je umeščeno v mediteransko razpoloženje kot zibelko iracionalnega in arhetipskega.

Bolj kot zaradi svoje vsebine – silovitega ljubezenskega razmerja med zrelem asketskim moškim in nezavrto, ljubezenske sile polno mladenko – vzbuja besedilo pozornost zaradi svoje notranje zgradbe in stila. Doživetja izjemne čutnosti in čustvenosti so avtorja namreč vodila v lirizacijo romana. Prvoosebni pripoved (njegova drža pravzaprav bolj spominja na izpoved lirskega subjekta) je poetično reflektivna in meditativna, ton pripovedi je

himnično privzdignjen, ekstatičnost in afektivnost besedilu predpisujeta dinamičen, sunkovit, napet ritem, ki ga blažijo nežni razpoloženski opisi narave. Odslikava subjektivne resničnosti je podana s toliko plastmi prvoosebničkovega čustvenega, čutnega, miselnega in estetskega modificiranja, da bralec ne more rekonstruirati niti kronologije pripovedi: odsotna ni le zgodba v obliki zaokroženega dejanja, ampak tudi kontinuiteta dogajanja. Roman je sestavljen iz opisov srečanj med ljubimcema, meditacij in pisem, vse skupaj pa se ne sklene v logično zaporedje dogodkov. Nedoločenost dogajalnega časa ni naključna, saj je roman pravzaprav alegoričen: govori o razmerju med moškim in žensko, ki bi se lahko zgodilo v kateremkoli časovnem okviru.

Besedilo je nekakšen mozaik biblijske simbolike, podpomenov in aluzij; bralec k temu navaja že moto romana – gre namreč za znani odlomek iz trinajstega poglavja Pavlovega *Pisma Korinčanom*, vlogo nekakšnega veznega tkiva pa imajo tudi navedki iz *Visoke pesmi* in *Evangelija sv. Luke*. Simbolni sta tudi imeni obeh protagonistov: Emanuel in Noemi sta svetopisemski imeni, moško ime vsebuje koren besede "z nami /je/ Bog" in pomeni rojstvo obljubljenega otroka ter poroštvo, da Bog svojemu ljudstvu stoji ob strani. Noemi je različica hebrejske Naomi, ženskega lika iz *Rutine knjige*. Tako svetopisemska Naomi kot Tomšičeva Noemi sta vdovi, ki ju je Bog zapustil. Imenska simbolika že nakazuje osnovni idejni kontrast dela: gre za dualizem, vrojen zahodnoevropski kulturni in zgodovinski zavesti, to je nasprotje med telesno in duhovno ljubeznijo, ki se na višji ravni kaže kot oscilacija med religioznostjo in ateizmom. V *Ognjenem žaru* Tomšič obnavlja tradicionalni biblijski in nato tomistično-strindbergovski vzorec polarizacije spolov, v katerem ima ženska kot Evina potomka vlogo poltene zapeljivke. Je "snovno" bitje, ki osmisliitev svojega bivanja, pa tudi svojo globljo svobodo najde le prek moškega, ki je sinonim za duha. Toda s svojo telesnostjo in čustvenostjo hkrati ovira duhovne polete moškega kot misleca, ustvarjalca, "nosilca božje besede". Emanuel je asketski slikar svetih podob in čuvaj samotne obmorske cerkve. Srečanje z mlado Noemi, nekakšnim ženskim pralikom, ki je spojen z naravo ter uteleša čutnost in čustvenost, telo in dušo, ter se ne ozira na katoliške moralne norme – mladenka nasploh zavrača vse religiozne nauke, rituale in dogme – ga pahne v eksistencialno stisko. Prek ženske lahko namreč Emanuel doživi pogubo ali odrešenje. V erotičnem in čustvenem kontaktu se slikar vrača v stanje prvotne nedolžnosti, na ozadju ljubezenskega hrepenenja in strasti kot

prisposobe življenjskosti same se aktualizirajo vse možnosti njegovega jaza. Noemi se mu tedaj razodeva kot napol sanjsko bitje, privid, skoraj lepovidovski objekt hrepenenja, hkrati pa napol otrok, ki v ostarelem moškem vzbuja očetovska čustva. Obenem se v Emanuelu oglašča skepsa: ali ni za religioznega duha, kot je on – Emanuel pri tem sicer daje prednost "jazu" pred ideologijo in išče osebni, avtonomni, avtentični stik z Bogom, pa kljub temu – telesna ljubezen zgolj ekstenzija, padec, slepa ulica, greh ...? Vsa nasprotja – tudi predstava med žensko kot simbolom sreče in usodonosne pohotnice – se izmirjajo v trenutkih spolne združitve, ekstaze, kjer je ljubezen čisto darovanje, popolna predanost: bitji prehajata drugo v drugo, razcepljeni jaz se združuje v prvobitno celost, popolnost. Toda prav v skrajnem darovanju je erotično-tanatalna naravnost (ki kot grozeča senca visi tudi nad celotnim besedilom) najbolj očitna: individualni jaz prestopa meje lastnega bitja, razširja se v drugega, izgoreva v ognjenem žaru ljubezenskega objema, hrepenenjsko predajanje sega vse do človekovega potencialnega samo-uničenja. V romanu je to izraženo tudi z barvno simboliko: Noemi ljubi črno, kar slikarju pomeni sintezo vseh barv, hkrati pa absorpcijo svetlobe, zanikanje, uničenje njegovega sveta.

Emanuelov občutek bivanjske ogroženosti, ki ga še stopnjuje strah, ali bo on, starec, telesno lahko zadovoljil njo, deklico, v ljubimcih izzove tesnobo, in ta kmalu preraste v pravo psihično motnjo, paranoični beg pred zunanjim svetom. Skupnost namreč občutita kot tisti sovražni element, ki skuša pretrgati "nenaravno" razmerje. Pot iz stiske ima en sam izhod: eros se mora sublimirati, prekvasi se v krščansko agapè, karitas. V ljubezni kot altruizmu pa se seveda izničuje in raztaplja tudi dualizem.

Tomšič se v *Ognjenem žaru* zapleta v težko razrešljivo mrežo čustvenih in miselnih asociativnih drobcev ter poetičnih okraskov, bralec dobiva vtis razvlečenosti in ponekod že kar pretirane patetičnosti. Ponavljanje motivov in prizorov navaja k misli, da bi besedilo lahko bilo tudi krajše, ne da bi vsebinsko kaj izgubilo.

Vanesa Matajč
Koga bo pičil škorpion?

Franjo Frančič: ŠKORPIJONOVA BALADA
ČZP Enotnost, Ljubljana 1994

Od *Egotripa* (1984) do danes je Frančič izdelal že obsežen opus proznih zbirk in romanov (*Domovina, bleda mati; Ne; Jeb; Milostni strel; Orgija; Rosa; Istra, gea mea; Sovraštvo; Škorpionova balada*). Ta niz ohranja svoje tematske in motivne, pa tudi slogovne konstante, vendar se zlasti v primerjavi s prvimi deli zadnja nekoliko spreminjajo ali, ker je sprememba premočna beseda, nastopajo manj radikalno.

Tematika Frančičeve proze je torej tudi v *Škorpionovi baladi* avtorsko prepoznavna, saj je njen "junak" še vedno implicitno ali eksplicitno determiniran s socialnim delikventstvom. V prvih Frančičevih tekstih je bil razvidnejše avtobiografsko izdelan, predvsem pa je nastopal iz brez-kompromisno uporniške drže. Ta revolta proti zunanjemu svetu oziroma Družbi z njenimi represivnimi institucijami se je v *Škorpionovi baladi* nekoliko "zmehčala"; izgubila je napadalno-provokativni značaj ter postala umirjena, nekako implicitna. Zdi se celo, da je frančičevski "junak" v *Škorpionovi baladi* zdrsnil v odkrito resignacijo, čeprav jo na način samoprevare za bežne trenutke prekinjajo sunki samouničujočih "akcij".

Skladno z odkritejšo resignacijo se nekoliko "zmehča" tudi status samouničujoče akcije, ki je v Frančičevi prozi pretežno izenačena s spolnim aktom. Ta je v *Škorpionovi baladi* dobil tisto vlogo, ki smo jo pod krinko seksualne brutalnosti in vulgarnosti v Frančičevih bolj zgodnjih tekstih sicer slutili, ni pa bila tako očitna: kakor že v *Sovraštvu* (1993) spolnost zdaj eksplicitno nastopi ne kot sredstvo užitka ali sadomazohizma, temveč kot

sredstvo varnosti, saj zbuja upanje na pristno človeško bližino oziroma na ospravo frančičevske absolutne samote subjekta. Spolni akt v *Škorpionovi baladi* tako osrednjemu liku moškega kot njegovim ženskam slika iluzorno možnost samoosmišljenja z nečim presežnim, "drugim" oziroma ljubeznijo. Na tej točki se Frančičev novi tekst prav nič ne razlikuje od prejšnjega *Sovraštva*, saj se upanje v obeh besedilih sprevrže v resignacijo, tako da je edina razlika med njima formalno-kompozicijske narave: pri *Sovraštvu* se ena zgodba razplete v en resignativen sklep, medtem ko *Škorpionova balada* z dvaindvajsetimi zelo kratkimi zgodbami preigra dvaindvajset "baladnih" variacij in jih povzame v nekako epiloški triindvajseti zgodbi, ki ni več zgodba, temveč ekspresivna skica ali fragment.

Teh dvaindvajset kratkih zgodb torej zajema po en "junakov" seksualni doživljaj z žensko, s katero ga družijo neprilagojenost družbenim normam, pogosto tudi mladostna travmatična izkušnja, bivanje v poslopjih družbene prevzgoje in s tem povezana "šifrirana govornica iz zavoda"; socialna marginalnost pač, ki nam je dobro znana že iz prejšnjih Frančičevih tekstov. Zgodbe upodabljajo že izdelanega moškega "junaka" v različnih življenjskih obdobjih, od pubertete do začetka staranja. Ta vnaprejšnja izdelanost osebe ne dopušča osebostnega razvoja, značilnega za tradicionalni roman, tako da je s tega vidika avtorski žanrski podnaslov *Škorpionove balade* malce vprašljiv, čeprav bi ob tezi, da gre za zbirko zgodb, morali seveda priznati, da jih zadnji, epiloški fragment še bolj kakor neimenovani (in zato le domnevno isti) "junak" poveže v kohezivno enoto. Najverjetneje bi se *Škorpionovi baladi* prilegla tista različica žanra, ki jo je na primer ob prav tako problematičnem romanu *Jeb* formuliral Tomo Virk v *Postmoderni in "mladi slovenski prozi"* (1991), namreč da "gre vendarle za en sam subjekt, ki je multiplicirano središče svojih 'ekspozitur'" (19). Na ta način Frančič dvaindvajsetkrat preigra temo resignacije.

Zdi se, da resignativno subjektovo držo simbolično povzema sam naslov teksta, ki ga pojasnjuje epiloški fragment: junakova pot je izenačena s škorpionovo balado, pri čemer že tradicionalno semantično polje izbrane zoomorfne metafore učinkovito označuje tematske sestavine teksta: črno bitje najprej ogroža Družbo in ta se v paniki pred njegovimi strupnicami odziva s poskusi socialne predelave v zaporih ali "zavodih za krpanje duš". Družbeno neprilagojena oseba se po teh uničujočih obravnavah še bolj umika v skrivališča socialne margine; tam ima dve možnosti: neposredno uporniško udariti po družbi "normalnih" (normiranih) ali pa introvertirano

"zastrupljati" samega sebe. Tudi to "samozastrupljevanje" odpira dve možnosti: na eni strani se izteka v nesporno samouničevanje (tudi liki obravnavanega Frančičevega teksta so, kot običajno, zapiti, zadrogirani, prostituirani), po drugi strani pa ponuja bolj prefinjeno in dvoumno, čeprav nič manj samouničujočo – seksualno akcijo. Ta, kot rečeno v začetku, nakaže možnost zblížanja, ljubezni, ukinitve samote, vendar že v prvih trenutkih po orgazmu v "junaka" zareže streznitev, "jutro ostrih robov", konec iluzije. Ta zgodba se vztrajno ponavlja, stopnjuje zavest o nezmožnosti ukinitve samote; bolj ko se zgodba ponavlja in stopnjuje to zavest, bolj je seksualna akcija v psihičnem smislu tudi samouničevalno dejanje, saj že vnaprej odvzema (edino tehtno?) upanje. Črna žival v *Škorpionovi baladi* torej zastruplja predvsem samo sebe.

Čeprav junaku omogočajo identiteto pravzaprav le seksualne akcije, se zaradi absurdnosti tovrstne akcije tudi identiteta izkaže za fiktivno: "Kdo je bil ta človek? vpraša v temo, kdo so bile te ženske? / Svinčeni dež brez spomina. / Samo stokanje, kot grude zemlje, ki udarijo ob les." (Epiloška, naslovna "zgodba"; 94)

Tretjeosebna pripoved, ki je avtorju najbrž soomogočila potrebno distanco, učinkovito prepleta poetičnost in verizem na vsebinski in slogovni ravni. Seveda se Frančič tudi tokrat ne odreče leksikalnemu korpusu vulgarizmov, vendar je njihova uporaba glede na socialni kontekst nastopajočih oseb povsem upravičena. Sicer pa velik odstotek tovrstnih besed in prizorov, ki bi jih določeno slovensko bralstvo odklonilo kot vulgarne, ne učinkuje šokantno in provokativno (na način Millerja ali Bukowskega ipd.), kar bi morda lahko brali kot implicitno kritiko Družbe na nivoju sloga. Celota učinkuje iz razpoloženja resignacije, zgolj sugerirane pretresljivosti, ki jo omogoča tudi poetičnost z metaforiko opredelih kratkih stavkov. Prav kombinacija poetičnosti in verizma je odlika *Škorpionove balade*, vendar jo na vsebinski ravni kljub drobnim omenjenim spremembam spremlja občutek *déjà-vu*.

Dejan Šiftar

O (posebnem) poslanstvu umetnosti

Lev Kreft: ESTETIKA IN POSLANSTVO

Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1994 (Zbirka Sophia)

Najnovejše delo Leva Krefta, *Estetika in poslanstvo*, prinaša vrsto relevantnih razmišljanj o usodi sodobne umetnosti. Vendar Kreft svojo refleksijo o "tukaj in zdaj" umešča v mnogo širši kontekst razvoja novoveške umetnosti in filozofije. Tako se pred bralčevimi očmi razpira prostrana panoramska perspektiva, na ozadju katere se izrisujejo nekateri nedvomno relevantni motivi in dileme novoveške umetnosti. Ti "leitmotivi" so, če si privoščimo določeno redukcionistično poenostavitev, bolj ali manj vsi napleteni okrog ključnega motiva knjige, ki ga nakazuje že sam naslov: problem novoveškega pojmovanja o domnevnem posebnem poslanstvu Umetnosti (in tudi estetike kot filozofske discipline) in zlom tega pojmovanja v postmoderni. Vsi problemi in dileme, o katerih razpravlja Kreft, so v organski zvezi s tem osnovnim problemom. Največ prostora Avtor nameni položaju zgodovinske avantgarde v celotnem kontekstu novoveške umetnosti in dogajanja na t. i. umetniški levici. Kreft seveda tudi v tem delu ohranja svojo osnovno (neo)marksistično pozicijo, vendar iz marksistične oziroma "leve" filozofske misli 20. stoletja jemlje tisto, kar je v njej še najboljše: njegove pogoste reference so teoretiki kot Walter Benjamin ali Leo Lowental, frankfurtski krog (Adorno, Horkheimer, Marcuse), Althusser itd. Tako so Kreftova stališča daleč od kakšne ortodoksosti in to med drugim dokazuje tudi njegov kritični odnos tako do marksistične teorije kakor tudi do komunistične in širše levičarske prakse. Knjiga prinaša enajst besedil, ki se na površju ukvarjajo z najrazno-

vrstnejšimi temami, koherenco pa jim zagotavlja ravno omenjena problematika temeljnega položaja in poslanstva umetnosti znotraj novoveške civilizacije. Besedila so nastajala od druge polovice osemdesetih do leta 1994.

Knjigo uvaja besedilo *Gesamtkunstwerk in Neue Slowenische Kunst*. V njem Kreft sledi razvoju ideje o Gesamtkunstwerk (GKW) od Wagnerja prek zgodovinske avantgarde pa vse do našega časa, v katerem se težnja po GKW pojavlja v okviru t. i. retrogardnih projektov, kakršnega v slovenskem umetniškem prostoru osemdesetih in devetdesetih uteleša NSK. Pojav GKW v 19. stoletju je namreč prav simptomatičen za položaj umetnosti v obdobju moderne. Kreft tukaj, sklicujoč se zlasti na Petra Bürgerja, prepričljivo pokaže, kako je GKW oblika odgovora na specifičen status umetnosti, ki si ga je ta pridobila v razsvetljenskem 18. stoletju in ga ohranja v vsej moderni: v tem času namreč umetnost postane avtonomna institucija (Institution Kunst), neodvisna od znanosti, religije ali industrijske proizvodne dejavnosti in zavezana temeljnemu kriteriju ustvarjanja lepote oziroma lepega. Ravno ta avtonomija pa povzroči to, kar Bürger imenuje "okvaro na zvezah", tj. odsotnost neposredne družbene vloge umetnosti.

Ker pa je celotno obdobje moderne bolj ali manj obremenjeno z razsvetljensko progresivistično ideologijo človekovega stalnega napredka na vseh področjih, si seveda tudi umetnost ni mogla kaj, da se ne bi tako ali drugače postavila v službo napredka. To pa je spričo "okvare na zvezah" lahko storila le tako, da je začela gojiti iluzije o svojem vzvišenem estetskem poslanstvu, nekakšen estetski mesijanizem. Ta ideja je dosegla vrhunec ravno v Wagnerjevi zamisli GKW, ki naj bi združila posamezne umetnostne panoge v eno samo Umetnost in jo obenem reintegrirala v družbeno dogajanje tako, da bi ponovno povezala posameznika s skupnostjo. Kreft tako zagovarja tezo, da sta za GKW bistvenega pomena tile določili: sodelovanje vseh ali večine umetnostnih zvrsti ter prepričanje o posebnem poslanstvu umetnosti. Z današnjega vidika se zdi popolnoma jasno, da v novoveški kulturi čedalje večje diferenciacije na področju človekove dejavnosti ter naraščajočega individualizma projekt GKW preprosto ni mogel uspeti. Pa vendar so se poskusi v to smer pojavljali tudi znotraj avantgarde. Kreft kot primer avantgardne GKW analizira predstavo *Zmaga nad soncem*, ki so jo uprizorili mladi ruski avantgardisti leta 1913. Avantgarda je sicer vzpostavila negativen odnos tako do obstoječe družbe kakor tudi do tradicionalne institucije umetnosti, vendar je ravno s tem zanikovalnim odnosom ohranjala idejo o posebnem poslanstvu umetnosti kot sredstva oblikovanja novega človeka in nove družbe. Ob koncu besedila

Kreft še skuša odgovoriti na vprašanje, kaj je GWK v postmoderni. Na prvi pogled je očitno, da je razkričani postmoderni pluralizem diskurzov v nesoglasju s "totalitarnostjo" GWK. Kreft se sprašuje, kako je potem mogoče, da v postmoderni še zmeraj nastajajo takšni projekti, in to celo uspešni, kot dokazuje NSK. Očitke, češ da gre za anahronizem, zavrne kot neutemeljene in raje govori o fantomu neuspeha postmoderne, kajti "totalitarnost ni zgolj otrok racionalnega Uma razsvetljenstva, ampak jo je spravilo in jo drži pri življenju še kaj drugega". Da ta trditev ni zgolj čisto za lase privlečena, po svoje dokazujejo tudi nekateri družbeni pojavi v zadnjem času (na primer vesplošen porast nacionalizma v Evropi).

Naturalizem in socializem v Nemčiji predstavlja še en avtorjev prispevek k raziskovanju dramatičnega dogajanja na umetniški levici. V tem eseju se loteva posebne sprege med nemškim naturalizmom in politično levico (socialdemokracijo) v drugi polovici 19. stoletja. Kreft skuša pokazati, da so oboji, naturalisti in socialisti, izhajali iz radikalne progresistične ideologije spreminjanja človeka in sveta, eni pač s politično akcijo, drugi pa z estetskimi sredstvi. V tej zvezi govori o treh nemških gledališčih, ki so inavgurirala naturalizem: o meingenskem dvornem gledališču, Svobodnem gledališču (Die Freie Bühne) in o Gledališču ljudstva (Die Freie Volksbühne). Vendar sodelovanje dveh progresističnih (modernističnih) ideologij ni obrodilo pričakovanih sadov, ker sta po Kreftu obe ideologiji želeli oblast nad delavstvom in sta druga drugo hoteli le izkoristiti za lažji doseg svojih ciljev. Ob primeru nemških naturalistov Kreft ilustrativno prikaže iluzornost razsvetljenske (modernistične) predpostavke o posebnem poslanstvu umetnosti.

Besedilo *Jedermann sein eigner Fussball* prinaša kratko in hkrati prodorno analizo delovanja berlinske *dade*. Avtor skuša pokazati, kako je radikalno demistificirajoča dadaistična drža do realnosti v sebi skrivala večji avtentični revolucionarni potencial kot katerakoli politična obrt, ki si je nadevala atribut revolucionarnosti. "Dadaistična univerzalna negacija se je spoprijela prav s tistim, kar je meščanskemu svetu in družbi najdražje: z dobrim - lepim - resničnim, spopadla se je z univerzalno razsvetljskim karakterjem tega sveta."

Cvetje v jeseni in novoveška pomlad, kot namiguje že naslov, skuša rekonstruirati dogajanje na slovenski politični in kulturniški sceni po prvi svetovni vojni, natančneje, spopad med meščanskim liberalcem Tavčarjem in novomeško avantgardo ter socialisti. Besedilo je sicer po svoje zanimiva historična analiza zapletenih političnih razmerij v obdobju med obema vojnama, vendar bolj malo pove o sami novoveški avantgardi. Kreftovo

razpravljanje se izteče v ugotovitev, da so bili novomeški avantgardisti zaradi pomanjkanja zaveznitva na politični leviči prešibki, da bi lahko izpeljali radikalen umetniški in kulturnopolitični program. To je uspelo šele tretji avantgardni generaciji. Novomeška avantgarda naj bi tako bila le nekakšna "na pol avantgarda".

Totalitarizem in film govori o filmski industriji kot obliki nadzora socialne percepcije množic. Film je kot množičen medij po eni strani za vsako oblast idealen prostor ideološkega oblikovanja množic, po drugi strani pa predstavlja ravno zaradi vpliva na množice strah in trepet oblasti, da bi ji ušel izpod nadzora in na ta način oblikoval ljudi v nezaželeni smeri. Kreft tukaj dobro pokaže na bistveno razliko med nadzorom socialne percepcije množic v t. i. totalitarnih in t. i. demokratičnih družbah (zlasti Združene države): medtem ko imamo v totalitarizmu opraviti z neposredno politično propagando (nacistična in sovjetska filmska estetika), gre v demokraciji za sklicevanje na določene moralno etične kodekse, ki vedno najdejo svoje zastopstvo tudi v civilni sferi, ta pa vpliva na filmsko industrijo. Kreft ugotavlja, da je podrejanje tržni logiki oziroma proizvodnji presežne vrednosti v Združenih državah pravzaprav edini zasilni izhod pred pritiskom ideološke aparature, pač po logiki, da je dobiček pred ideološko primernostjo.

Kongres PEN klubov v Dubrovniku in Izidor Cankar je poskus ustrezne valorizacije delovanja slovenskega PEN med vojnama in še posebno kulturnopolitične dejavnosti tedanjega predsednika Izidorja Cankarja. Kreftu se zdi posebej pomembno, da je takratna slovenska in tudi evropska literarna srenja bila zmožna soglasne obsodbe nacifašizma, to se je zgodilo ravno na dubrovniškem kongresu.

Strah in pogum - literatura in politika pa je poskus reinterpretacije Kocbekove povojne politične vloge in hkrati Kreftov obračun s takratnimi deviacijami politične stranke, ki ji tudi sam pripada. Kreft skuša Kocbeka prikazati ne le kot krščanskega socialista, eksistencialista, temveč tudi kot marksista, ki je v marksizmu dojel tisto razsežnost, katere njegovi tedanji politični nasprotniki niso: Kocbek sicer priznava posameznikovo delovanje v dobro skupnosti in zgodovinskega napredka, vendar ob brezpogojni predpostavki njegove neodvisnosti in svobode. Kreft si za svoje izvajanje privošči še eno politično interpretacijo Kocbekovih novel *Strah in pogum*. To odločitev sicer spretno utemelji, vendar se bralec ne more ubraniti neprijetnega vtisa, da se tega Kocbekovega dela drži prekletstvo večne politizacije.

Avantgarda, retrogarda in napredek je že druga tematizacija fenomena

NSK v tej knjigi. Kreftova osnovna teza je dovolj zanimiva. NSK in retrogarde nasploh ne moremo označiti niti kot značilno postmodernistični pojav, niti ni v generični zvezi z zgodovinsko avantgardo, temveč je specifičen produkt mladinske subkulture. Tisto, kar je še posebej značilno za fenomen NSK, je njegova "prodanost" estetiki in kapitalu, to mu tudi odvzema avtentični značaj subkulturne formacije. Kreftova refleksija o NSK je bržkone pomemben prispevek k razbijanju raznih poenostavljanj in klišejev pri ocenjevanju tega pojava.

Postmoderni subjekt in umetnost je zelo zgoščen sprehod skozi novoveško filozofsko misel, kolikor je ta relevantna za umetnostne pojave. Kreft kot značilnost postmodernih razmer izpostavlja zlasti zlom kantovskega moralnega entuziazma, tj. vere v Razum kot jamstva stalnega napredka človeka in družbe na poti k popolnosti. Preveč hudega smo doživeli, da bi še lahko verjeli v razsvetljski mit o napredku. Tako se pojavljajo tudi dvomi o poslanstvu znanosti in umetnosti in umetnost "se po obdobju skrajno avantgardnega utopizma in spreminjevalstva sveta otresa svojega misijonarstva kot neznošnega ideološkega bremena".

Mit in zgodovina v modernizmu je poskus prikaza vzpona in padca razsvetljske (modernistične) miselnosti ob primeru življenja in dela francoskega slikarja Jacquesa-Louisa Davida. Očitno je napovedi poznejšega dokončnega zloma razsvetljskega projekta mogoče odkriti že v zgodnji fazi moderne epohe.

Knjigo sklepa esej *Zlo v estetiki*, ki izhaja iz starega vprašanja: kako je mogoče, da lahko uživamo ob prikazovanju Zla? Kreft se sprehodi skozi razlage nekaterih ključnih teoretikov, ki so skušali odgovoriti na to vprašanje (Aristotel, Hume, Burke), ne da bi skušal "servirati" kakšen dokončen odgovor. Zavrne pa tiste obtožbe, ki skušajo estetiki naprtiti vlogo glavnega krivca za neuspeh razsvetljskega progresističnega projekta, kajti "radikalno Zlo se rojeva iz radikalizma, ne iz estetike". Kreft ne verjame v Zlo v estetiki, temveč "obstaja občutek krivde zaradi anestetske, torej brezčutne 'condition humaine' sodobnega človeka, ki ne zmore izkusiti ne katarze ne skupnosti z Drugimi". Nalogo estetike vidi v tem, da "naj bi gojila čutenje in čutno sposobnost človeškega rodu", zlasti v smislu "čutenja za Druge in z Drugimi".

Ne glede na to, koliko se strinjamo s posameznimi Kreftovimi tezami, je treba priznati, da je njegova zadnja knjiga priporočljivo branje za vsakogar, ki ga zanima, kaj se dogaja s sodobno umetnostjo.

Jasna Vombek
Le-on, kje si?

Tatjana Oblak: BREZ SLADKORJA, PROSIM
 Založba Mondena, Grosuplje 1994 (Jurčičeva zbirka III, 1)

Tatjana Oblak vstopa s pričujočim "romanom" (ali bolje: "romanom v pismih"), svojim prvencem, v slovenski literarni paviljon z dokaj samosvojo pisateljsko držo, ki bi ji bilo moč iskati vzporednice le še ob Tamari Donevi. (Morda sploh ni naključje, da sta obe avtorici – ženski – izdali svoji deli v tretjem letniku Jurčičeve zbirke pri založbi Mondena; poleg pravkar obravnavanega besedila imamo seveda v mislih še *Dnevnik gospe Angele Tamaré Doneve*.) *Dnevniku* so bila – podobno kot že avtoričinemu prvemu izšle- mu delu, *Lenorini jahalni šoli* – kritiška peresa precej naklonjena. Pripisovala so jima učinkovit spoj poetičnosti in duhovitosti, ki da ga slovenska proza v zadnjem času rada zanemarja. Da imamo že tako in tako preveč me- garesnih literarnih umotvorov in zakaj se ne bi slovenski bralec malce raz- vedril ob takšnih in drugačnih eskapizmih v svet avtoričine drzne domišljije.

Podobno izkazuje svoje pisateljsko poslanstvo Tatjana Oblak, vendar z nekaterimi vidnejšimi razlikami. Če smo ob Tamari Donevi kot pomembno ugotovitev zapisali, da s pisanjem "ne zapada v duhovičenje poceni baze", bi to – resnici na ljubo – za Oblakovo ne moglo veljati.

"Roman" je sestavljen iz pism, ki jih avtorica piše svojemu Romeu, resničnemu ali izmišljenemu, zgolj platoničnemu ali pa tudi ne, skratka, nekomu, h komur jo vodi želja po zbližanju, medtem ko se po ciglerjansko lagodno in vdano prestopa sredi solznodolinske čakalnice in čaka na morebitno tostransko srečo, ki naj bi vsak čas sama po sebi od nekod prišla. Njena zdajšnjost se odstira kot strah pred dolgočasjem, potreba razburkati leno vodovje, njeno pisanje pa kot bolj ali manj učinkovito terapevtsko

sredstvo zoper njene eksistencialne dileme, kot psihološka opora njenega bežanja pred urbano zbežnostjo.

Piše zato, ker išče sebe, svojo identiteto, in piše o sebi, medtem ko so drugi liki, vsi, kar jih je, le figurice, ki jih avtorica kreatorka v vlogi vsemogočnega pripovedovalca razpostavlja v ne posebno nazorne, velikokrat komične položaje, in pri tem daje duška svojim čustvom. Nemalokrat na način *ridendo dicere verum* jadikuje nad povprečnostjo svojega življenja (očitno nesposobna "nadpovprečiti" ga), razpeta med svojim nebom in morami, se navidezno jezi na ustroj svoje domišljije, postavljajoč se pred v tem trenutku še trdne odločitve, a se sproti sesuvajo kot hišica iz kart. Njeno pisanje je nekakšno pinkaponkanje same s seboj in zdi se, da je vse skupaj surogat, nadomestek za nekaj, česar ni.

Dekorativni stilizmi, ki kot pragozdne ovijalke zastirajo tenki votek snovi, so največkrat sami sebi namen, tako da je sukus besedila ne le nerazvit, rudimentaren, ampak že kar vprašljiv. Ko nadvse rado-vedna in nadobudna gospica po dolgem in počez nagovarja svojega don Kihota, ki je Dulcinejo pač že zdavnaj pozabil (vprašanje je seveda, ali je sploh kdaj mislil nanjo – pa recimo, da to niti ni toliko pomembno), je bralcu seveda kaj hitro jasno, da bo opevani (imaginarni) mladec prišel k njej o svetem Nikoli in bo zatorej gospodična še kar naprej nemirna, zmedena, somnambulna. Njen motus in amatum je najstalnejši izvir njenih čustvenih pustolovščin v svet domišljije, kjer se običajno znajde v bizarnih situacijah, a jih sama začini z nebrzdanim ludizmom. Pri vsem tem je precej nonšalantna, celo indiferentna do same sebe, in videti je, da bi se njeno pisanje – ki po datumih ob koncu vsakega "poglavja", "pisma", sodeč, traja že celih šest let (!) (marec 1988–maj 1994) – lahko nadaljevalo brez konca in kraja v nedogled.

Nobena od – recimo jim – zgodb, ki se na samosvoj način "zaplete in zopet razdrasa", ne prinaša novih ugotovitev, sklepov ali premikov, ampak merijo vse na neko do omlednosti osladno pisarijo, na nezačinjen literarni ragu, kot bi se utegnil izraziti kak arbiter *elegantiae*.

Oblakova zajema z veliko žlico iz slengovskega izrazoslovja mlajše populacije, vendar pri tem ne izstopa iz okvira običajnega srednješolskega "modnega" repertoarja. Stil pisanja, ki bo nemara zadovoljil nezahtevnega in površnega bralca, nedvomno pripadajočega krogu ljudi, ki tak jezik tudi uporabljajo, medtem ko se bo drug po tihem spraševal, kaj naj takšno pisanje v slovenskem literarnem prostoru sploh pomeni.

Če se ne bo tale Leon, kot se z vsake strani klicani ali vsaj ogovarjani Don Juan imenuje – kmalu pojavil tam, kjer naj bi se po avtoričini veliki želji moral, kajti le-on in nihče drug, potem bo naš knjižni trg nemara ponudil še kakšen šop podobnih pisem v obliki "pravega" slovenskega romana.

ROBNI ZAPISI

Vladimir Bartol: NOVELE 1. Založba Amalietti, Ljubljana 1994. Vsakič znova je tako ali drugače poskrbljeno, da se Bartolova renesansa ne konča. Tokratna "novost" so doslej neobjavljene Bartolove novele, in sicer njihov prvi del. V resnici je pridevnik "neobjavljene" nekoliko pretiran. Vse novele te izdaje so namreč že izšle v različnih časopisih med letoma 1927 in 1960. Pa tudi žanrska opredelitev je, kot ponavadi pri Bartolu, vprašljiva. Večja idejno-tematska medlost, kot smo je pri njem vajeni, in specifičnost, skorajda čudežnost snovi, nam vprašljivost uvrščanja med novele še toliko bolj poudarjajo in hkrati namesto idejnosti izpostavljajo slog. Se pravi tisto, kar pri Bartolu že od vsega začetka velja za največjo slabost. Skorajda scientistični racionalizem in popolnoma logična, stopničasto zgrajena zgradba (po svoje predvidljiva) v pričujočih novelah povsem izstopata, kolikor že ne presegata pojma novele (predvsem zadnji teksti bi težko zaslužili takšno opredelitev). Ravno na tem področju Bartolovi teksti ne ustrezajo žanrskim določilom novele, ki jih je sicer mogoče aplicirati nanje. Zaradi suhosti, racionalnosti in deduktivnosti je že Matjaž Kmecl dokazoval, da gre v resnici za eseje, in jim pripisoval celo zveze s pridigarskim izročilom 17. stoletja. V pričujočem izboru Bartolovih "novel" bi tako lahko našli pravo žanrsko bogastvo: (pol)eseje, humoreske, slike ... Zanimivo bogastvo. Pa še nekaj: psihoanalizo za laike. (Marcello Potocco).

Thomas Bernhard: HLAD – Izolacija. Mohorjeva založba, Celovec-Dunaj-Ljubljana 1994 (zbirka Austriaca). Thomas Bernhard (1931–1989), slaba vest sodobne avstrijske družbe in poleg Handkeja najvidnejša pisateljska osebnost Avstrije zadnjih desetletij, je v *Hlad*, četrto izmed petih avtobiografskih proz, zajel čas, ki ga je moral, star osemnajst let, zaradi bolezni preživeti v sanatoriju za pljučne bolezni. Grotesknost okolja, kjer se neznanost posameznikove usode ostro izrisuje na neizprosni ločnici med

življenjem in pretečo smrtjo, je avtorju ponudila scensko ozadje, ki skoraj ne bi moglo bolje ustrezati literarnemu izrazu njegovega umetniškega in filozofskega nazora. Vodilo tega najdemo v ugotovitvi, da je svet *kaznilnica z zelo majhno svobodo gibanja*, na katero je človek obsojen, ko se rodi. Neumorno vrtanje po temeljnih vprašanjih posameznikove eksistence, monotono izpisovanje bivanjskih resnic, zajedljivost, ki razgalja bedno podobo izpraznjene in odtujene človeške družbe ... so le nekatere izmed temeljnih značilnosti Bernhardovega literarnega modusa operandi, ki jim zlahka sledimo skoz dolgo vrsto proznih in dramskih tekstov. Avtobiografski spisi tega alpskega volka samotarja pa so nedvomno tisti segment njegovega ustvarjanja, ki ponuja najustreznejšo podlago za razumevanje celotnega opusa, saj v marsičem pojasnjujejo kontroverznost osebnosti, za katero je J. Virk predlani, v spremni besedi *Sečnje*, po Ingeborg Bachmanovi povzel misel, da sodi v tisti krog mojstrov besede, ki ga bodo dejansko razumeli šele ljudje prihodnjih rodov. (Boštjan Leiler)

GIACOMO CASANOVA. Napisal in priredil Dušan Čater. Založba Karantanija, Ljubljana 1994 (Zbirka Opolnoči). Kot je razvidno že iz naslova, gre ob knjižici založbe Karantanija za strnjen življenjepis znamenitega pustolovca in lomilca ženskih src. Pripoved temelji na najrazličnejših zgodovinsko in pričevanjsko potrjenih dejstvih, opremljenih s kratkimi komentarji in povezanih v enoten fabulativni tok; v njem se nenehno, vse do onemoglosti z lahkotno naracijo izmenjujejo in perpetuirajo najrazličnejše življenjske avanture, ob njih pa bralec kaj hitro dobi vtis brezobveznosti in igrivega optimizma, saj so vse nastale rane zgolj dekoracijske etape, ki skušajo neko življenje povzdigniti na bolj privzdignjen, z visoko etičnim prežet nivo; pa čeprav je jasno razvidno, da so velike ljubezenske bolečine le milni mehurčki, nastali bolj iz polaščevalskega egotripa kot pa iz občutenja resnične človeške izgube. In brž ko se pojavi na vidiku nova "žrtev", se prej tako veličastno trpljenje, blagoslovljeno z mnogimi solzami, razblini in umakne novi preskušnji. Ko pa po dolgih, "uspehov" polnih letih biološki zakoni opravijo svoje, se ostareli Casanova, večni "lirični ženskar", nekako spokori, spet najde Boga, ki ga baje ni nikoli zares izgubil, in še pred smrtjo, v odmaknjenosti od sveta, zapiše svoje *Spomine*, v katerih s pravo mero ekshibicionizma in senzacionalnosti preda svoje življenje umetnino zgodovinskemu spominu in ta ga kasneje spozna za razuzdanca nekonformista, a zaradi nekakšne vzvišene avreole, ki ga vseskoz obdaja (ali pa so mu jo vsaj nadedli), veliko bolj sprejemljivega kot njegovega sodobnika De Sada, ki je morda stopnjevana, radikalizirana in zato bolj avtentična podoba beneškega

erotomana, ki je imel dvesto ali pa "samo" sto šestdeset žensk, a so, kot pravi avtor naše knjige, vse ostale tudi po končanih zvezah njegove "dobre prijateljice". Zares, kako lep in poln topline je ta svet! (Mitja Čander)

EZOPOVE BASNI. Mladinska knjiga, Ljubljana 1994 (Prevedel Vasja Cerar). Izbor *Ezopovih basni* spominja na tiste zlahtne knjige, ki so jih praprastarši kljub razkošnim ilustracijam skrbno zaklepali pred otroškimi šapicami: likovna oprema *Basni* že sama po sebi oznanja reprezentančni status publikacije, saj besedila ilustrirajo vrhunski slikarji iz različnih obdobij od 17. stoletja naprej ter v različnih tehnikah (od perorisbe do lesoreza, barvne grafike in celo fotografske jedkanice). Zgodovino teh slikarskih upodobitev, zgodovino avtorja ter ekspanzivnost zvrsti na kratko, vendar vsestransko predstavi uvodna beseda Russla Asha. Besedila bi bilo seveda odveč predstavljati, saj so nas "doletela" že v prvih šolskih letih. Najbrž pa bo zanimiva opazka, da v nasprotju z malce manj znanim basnopiscem Ivanom Krilovom *Ezopove basni* poleg večinskih živalskih personifikacij občasno upodablja tudi ljudi in bogove. Skladno z didaktičnim značajem zvrsti je Ezop svoja besedila opremil z nečim, česar si ne bi drznil noben sodoben književnik: s posplošitvijo oziroma glavno mislijo, naukom, ki onemogoča vsakršno kvarno (pre)interpretacijo. (Vasja Linzner)

Aleš Gabrič: SOCIALISTIČNA KULTURNA REVOLUCIJA: slovenska kulturna politika 1953–1962. Cankarjeva založba, Ljubljana 1995. Ob knjigi Bojana Godeše *Kdor ni z nami, je proti nam*, ki se ukvarja s kontroverznim položajem slovenskih intelektualcev v obdobju 1941–1945, je CZ pred kratkim izdala tudi knjigo Aleša Gabriča. Oba zgodovinarja mlajše generacije se – vsak na svoj način – ukvarjata z bolj ali manj neraziskano "tematiko". Dejstvo, da sama nista bila udeleženca obdobja, ki ju obdelujeta, je njuni "objektivnosti" seveda v prid. Gre namreč za tista leta slovenske zgodovine 20. stoletja, o katerih danes, kot potrjujejo aktualne razprave, ne vlada enotna (vrednostna, ideološko-politična) predstava. Če Godeša govori o časih, v katerih je kri tekla v potokih, ob čemer so svoje odigrali tudi intelektualci, saj so edino ti usposobljeni za artikulacijo neke ideologije, kar – posledično – pripomore k njenemu konkretnemu "udejanjanju" v zgodovini, pa Gabrič raziskuje čas, v katerem se je kri vsaj nekoliko posušila, ideologija, ki je med vojno in takoj po njej prispevala največji delež k njenemu prelivanju, pa je bila v službi totalitarizma po meri človeka. Ker so intelektualci ljudje posebnega kova, je bila prav njim, zlasti seveda njihovi "prevzgoji", namenjena posebna vrsta politike. Obdobje 1953–1962 zaznamujeta dva dogodka: na začetku ukinitve agitpropovskega aparata, sla-

bo desetletje kasneje pa sprejetje nove ustave. Gabričeva knjiga prinaša obilo dokumentov in citatov, tudi do zdaj neznanih, in plastično ilustrira komunistični projekt v kulturi. *Z novo* (delavsko, ljudsko itd.) kulturo, ki jo je neutrudno oznanjal predvsem Boris Zihlerl, ni bilo nič, zato Partiji ni preostalo drugega kot pragmatizem. Se pravi: obdržati oblast in dovoliti vse tisto, kar je preveč ne ogroža. Merila za to so bila različna, največkrat odvisna od tega, katera frakcija, ortodoksija ali revizionisti, se je naselila v cekaju. Od tod besne, včasih malodane metafizične polemike o vlogi posameznih (zaporedoma ukinjanih) literarnih revij, gledališča, kinematografije, abstraktne umetnosti, džezza itd. Če je zgovorna zagrebška publicistka pred leti napisala knjigo o življenju pod komunizmom in kako se je pri tem smejala, pa Gabričevo pisanje govori tudi o strahu in pogumu. O času, ko je bila na primer odločitev za literaturo že sama po sebi napad na integriteto vladajoče ideologije. (Ana Marija Hočevnar)

Anton Gričnik: NOČ IMA SVOJO MOČ, BOG PA ŠE VEČJO. Ilustrirala Mojca Cerjak. Kmečki glas, Ljubljana 1995 (zbirka Glasovi, osma knjiga) in Dušan Rešek: BREZGLAVJEKI. Ilustriral Endre Gönter. Kmečki glas, Ljubljana 1995 (zbirka Glasovi, deveta knjiga). Prvoomenjenka je podnaslovljena *Pohorje pripoveduje*, drugooomenjenka pa *Zgodbe iz Prekmurja*. Lovci na izgubljene zaklade so zbirko *Glasovi* nemara kupovali sproti, odkar se je z istrskimi zgodbami, ki jih je zbral Marjan Tomšič, leta 1988 pričela; zdaj je za zamudnike že prepozno, da bi prišli do nekaterih naslovov. *Glasovi* so vsekakor dober ugovor najprej tezi, da je slovenska ljudska kultura stereotipna in nedomiselna, saj po raznolikosti zgodb vsaka knjiga iz te zbirke prekaša celoletno domačo in prevodno produkcijo fikcije, nato pa še mnenju, da je zgodbarstvo dokončan projekt, ker je bilo že vse povedano. Kje pa, prav tisto že povedano in zbrano v teh knjigah lahko predstavlja neizčrpno motivacijo prihodnjim literarnim rokodelcem, ki se bodo morda odrekli navdihu in lastni izkušnji. Avtorsko urejeni knjigi (urednica je Marija Stanonikova) prinašata tudi "zunajtekstualne" zanimivosti: prekmurska vse zgodbe natiskuje v dveh različicah, radikalno prekmurski in poslovenjeni (spomnimo se "prevoda" filmskega besedila pri *Halgatu*). Zadnja se ravna po stalni praksi zbirke in v knjižni jezik vpleta narečno izrazje, temu primerno pa občasno prilagodi tudi dikcijo. *Brezglavjeki* krasijo barvne ilustracije, oba knjižna natisa pa sta dopolnjena še z zvočnim zapisom nekaterih narečno prebranih zgodb na (poskusimo, kako se bo prijelo!) *zgoščenki*. Poteza, katere izjemnost se bo izkazala žal najbolj takrat, ko bodo zadevna narečja ohranjena le še na teh okroglih ploščicah. In katere boljša različica je branje izvirnih pripovedovalcev samih, kot nam

omogočajo pohorski posnetki. (Andrej Blatnik)

Hervé Guibert: PRIJATELJU, KI MI NI REŠIL ŽIVLJENJA. Prevedla Polona Zupan, Založba ŠKUC, Ljubljana 1994 (Lambda/6). Knjiga francoskega pisatelja, fotografa in publicista ni samo knjiga o aidsu, tej, kot pravi sam, znameniti iznjadbi 20. stoletja, tudi ne zgolj pretresljiva izpoved človeka, ki umira pri živem telesu. Prav tako ni čisto navaden dnevniški zapis, ki bi wertherjansko beležil zadnje trenutke življenja. Ta knjiga, očiščena vsake patetike, izjemno virtuozna v zgradbi in stilu, neobsojajoče, pa vendar brez dlake na jeziku, ostro in lucidno, pa vendar nikjer cinično, z občudujočo ljubeznijo do življenja, do najbolj neprijetne podrobnosti realistično, toda nikjer tendenciozno, s stališča ogroženega človeškega osebka, ranljivega in trpečega v svoji razgaljeni biti, a še vedno vztrajajočega v strašljivi zavesti svoje obsojenosti, v svojem brezupnem upanju na še tako malo verjetno rešitev, ta knjiga, ki s svojo goloto razgalja nas same v spoznanju, da nobena bolečina ni dovolj strašna, nobena mizernost dovolj mizerna, nobena ranljivost dovolj ranljiva, ta knjiga na svoj neprikriti in zoprni, nervirajoči način opisuje enkratno in usodno sotočje življenja in smrti, neponovljivo zlitje besede in doživljaja v sokratsko neznosnem zavedanju smrti, v umiranju pri živem telesu, v življenju smrti. V ozadju tega je njena duhovitost naravnost uporniška, njena pedantnost sama po sebi obtožujoča, njena navidezna obrekljivost stvarna in življenjska, njena ranljivost in šibkost pa močna in mogočna. Ta knjiga je umetnina, ki se jo napiše samo enkrat, in to v skrajnem obupu. (Vid Sagadin)

Kazuo Ishiguro: OSTANKI DNEVA. Prevedel Srečko Fišer, spremno besedo napisala Alenka Koron. Cankarjeva založba, Ljubljana 1995 (Zbirka XX. stoletje.) Ostareli butler Stevens se spominja svojega življenja med izletom, na koncu katerega naj bi (zadnjič) srečal žensko svojega življenja. Da od obojega, ženske in življenja, ni imel nič, je treba pripisati njegovemu kultu "dostojanstva", tj. neomajne zvestobe poklicu, v imenu katere je pripravljen zatreti vsa, tudi najmočnejša čustva žalovanja (za enega vrhuncev svoje kariere šteje to, da je ob očetovi smrti lahko izpeljal banket do konca) in ljubezni. Tragikomični Stevens, včasih celo gogoljevsko grotesken v svoji omejenosti, pripoveduje svojo življenjsko (ne)zgodbo v hladnem, "vljudnostnem" jeziku. Prav pretirano formalen stil je ena največjih odlik romana: vrhunec doseže v dialogih, večinoma dobesečno povzetih v istoimenskem odličnem filmu. Šele z branjem med vrsticami si lahko bralec ustvari pravo podobo notranje drame (farse) Stevensovega čustvenega samoodpovedovanja (ali potlačitve, o kateri govori v spremni besedi Alenka Koron), ki je "prvi

pogoj" za dobrega butlerja. Roman je predvsem izvrsten psihološki portret, ki se ne spušča v iskanje globljih, na primer družbenih razlogov za Stevensovo vedenje. Osupljivo pa je, da je najbolj angleškega vseh angleških romanov napisal človek, ki je po rodu Japonec. (**Samo Kutoš**)

Radek Knapp: FRANIO. Deuticke Verlag, Wien 1994. Pri pričujoči knjigi postanemo pozorni najprej na reklamno potezo založbe, saj na naslovni strani na veliko obljublja spremno besedo Stanislava Lema (Radek Knapp se je namreč rodil v Varšavi, od leta 1976 pa živi na Dunaju, kjer študira filozofijo), a potem razočarani ugotovimo, da je spremne besede vsega skupaj le za nekaj vrstic. Prijetno presenečeni smo nato pri branju Knappovih zgodb. Napisane so v prijetnem slogu in pripovedujejo o nekoliko "arhaičnem" okolju poljskega podeželja, o času, "ko je bilo vse čisto drugače kot danes" (ko so na zmenke hodili še z vozovi, če pa se je slučajno pojavil kakšen majhen avto, se je rado zgodilo, da so ženske zgubile vsakršno razsodnost, pa tudi z okna je padla kakšna zaradi skrajne radovednosti). Knappove zgodbe tu in tam mejijo na grotesknost, napolnjene pa so tudi s precej tragičnega, komičnega in fantastičnega. To je ravno pravnja poetika za opisovanje nekakšnega vmesnega časa med "tradicijo in napredkom", ko so tudi meje med obojim fluidne in transparentne. Skratka, Radek Knapp je napisal uspešen prvenec, dokazal nadarjenost, in z nestrpnostjo lahko pričakujemo še kaj več. (**Slavo Šerc**)

Desa Muck: BLAZNO RESNO POPOLNI. Mladinska knjiga, Ljubljana 1995. Desa Muck je najburnejši odziv javnosti doživela, ko jo je v časniku kakih deset let nazaj napadla četica besnih slavistk. Češ da pohujšuje (no, rekle so: na neprimeren način poučuje) naš največji zaklad. Feministično-didaktični vzgibi izpod Jelovice so zamrli brez haska, pohujšljivo besedilo *Blazno resno o seksu* in poznejši bonton *Blazno resno popolni* pa sta doživela tudi knjižno objavo. Kakršnakoli se nam že zdijo avtoričina duhovičenja in gostobesednost (klepetavost) sloga, kaže, da vendarle ostaja dejstvo, da je tovrsten pristop edino učinkovit pri izpopolnjevanju obnašanja kakšnega frustriranega najstnika, ki v obrambi pred prehudimi normativi sumničavo ohranja distanco do bon-tonskih pasti. Toliko o "utile", ki mu po Horacu sledi Desa Muck. Kar pa se tiče "dulce", bo najbolje presodila ciljna publika, medtem ko bi mi konzervativci malce vihali nos. (**Vasja Linzner**)

PREŠERNOVE NEMŠKE. Prevedel, spremno besedo in opombe napisal Janko Moder. Založba Karantanija, Ljubljana 1995. Prešeren je pisal pesmi

v nemščini vse življenje ob najrazličnejših priložnostih; več pesmi je najprej napisal v slovenščini, nato pa prevedel v nemščino in narobe. Pričujoča zbirka prinaša le pesmi, ki jih je napisal samo v nemščini in so tu prvič zbrane (če odmislimo zbrana dela). Večini bralstva so večinoma neznane (razen redkih izjem, na primer *Dem Andenken des Matthias Čop*). Ta izdaja bo morda sprožila diskusijo o njihovem mestu v Prešernovem opusu. Za veliko večino bi si upal trditi, da je njihov pomen obroben, o tem priča tudi dejstvo, da so večinoma priložnostne (III. in IV. del); po mojem mnenju so najboljše refleksivne pesmi o pesniškem poklicu in filozofskih vprašanjih, na primer *Pevčeva tožba* ali znamenita *Der Mensch muss untergehen*. Vsekakor je treba pohvaliti prevajalski trud Janka Modra, saj mu je uspelo izvrstno zadeti slog, sicer značilen za Prešernove slovenske pesmi. Naj se sliši še tako sentimentalno: zdi se, da pride Prešernov duh šele v slovenščini do pravega izraza in da je prevod pristnejši od izvirnika, zapisanega v besedah, "ki ni jih mati nikdar me učila". (Samo Kutoš)

Jiri Šotola: JEZUSOVA DRUŽBA. Prevedla in spremno besedo napisala Nives Vidrih. Cankarjeva založba, Ljubljana 1995 (Zbirka XX. stoletje). Češki romanopisec je v svojem opusu nanizal več zgodovinskih romanov in takšno temeljno žanrsko določilo je primerna oznaka tudi za *Jezusovo družbo*. Po nemirnem 16. stoletju, ko so evropske monarhije preplavljali rušilni valovi heretičnih nauk in ogrožali politično "stabilnost" tudi na češkem prostoru, se je katolištvo sčasoma rehabilitiralo tudi in najbrž predvsem s pomočjo Loyolovega reda Societati Jesu. Heretično češko plemstvo je izgubilo bitko, oblast so prevzeli Habsburžani. Seveda pa je zgodovinska razsežnost le ena plast Šotolovega romana, ki predstavlja predvsem tehtno podlago za subtilno obravnavo razkola med politično orientirano institucijo Cerkve ter pristno intimno religioznostjo. Stalna zgodovinska konfliktnost tega razmerja se zdi sodobnemu bralcu, skeptičnemu do vsake ideologije, samoumevna, pater Vojteh Gad pa v 17. stoletju še bije težke duševne boje. Absolutno je privržen Redu, ki duši človekov osebni stik z Bogom. Patrov kontrapunkt je oče Križulka, ki s svojo naivno, iskreno vero spominja na prve kristjane. Drugi kontrapunkt je brutalno-križarski pater Hampl. Kot grozljiva figura nastopa grofica Marija Maksimiljana, ki jo jezuiti iz političnih razlogov dobesedno oropajo plemiške lastnine in ki predstavlja Gadovo slabo vest. Čeprav so socialno-politične in psihološke vloge skrbno porazdeljene na posamezne figure, Šotoli ne moremo očitati alegorizacije ali tipizacije, temveč so drže njegovih junakov v svoji individualiziranosti tako univerzalne, da lahko opisano sekvenco iz češke zgodovine prenesemo na katerokoli obdobje. Tudi

na razmere po letu 68, v katerih je ustvarjal Šotola. Morda je bil njegov namen tudi implicitna kritika z ideologijo prežete sodobnosti, vendar je z mnogoplastnostjo svojega dela daleč presegel ozkost političnega angažmaja. (Vanesa Matajč)

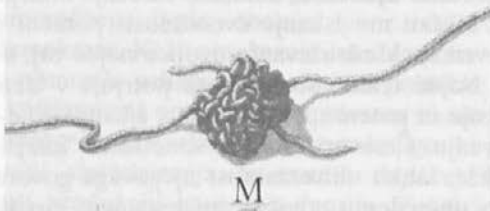
Vladimir Vodušek: OPERACIJA MARINEC: Depala vas – scenarij neke vohunske afere. Mladinska knjiga, Ljubljana 1995 (zbirka Premiki). Ko so lani odstavili Janšo, sem žal bila na študijskem izpopolnjevanju v Bolgariji; tamkajšnji mediji o takrat aktualnem dogajanju v Sloveniji skorajda niso poročali, spominjam pa se opazke svojega prijatelja s sofijske ameriške ambasade, da je demokracija v Sloveniji ogrožena. Ko sem se potem čez nekaj mesecev vrnila v domovino, je na prvi pogled bilo vse po starem. Le ex-komunisti in njihov ex-skojevski podmladek so bili nekoliko samozavestnejši, v vojski so zamenjali večino poveljnikov, s policije pa je nedolgo po Depali vasi moral oditi nesrečni Bizjak, da bi se lahko temeljitje posvetil varovanju človekovih pravic. Poanta Voduškove knjige, po Janševi in Brejčevi tretje iz danes že legendarne zbirke *Premiki*, se zdi kar sprejemljiva. Zmagovalec obračuna med policaji in vojaki je bil Drnovšek (s SOVO), saj se mu je s svojo znano neaktivno aktivnostjo ob zaostrovanju konflikta med notranjim in obrambnim ministrstvom takrat posrečilo znebiti premočnega Janše, obenem pa z odslovitvijo Bizjaka oslabiti krščanske demokrate. Kot so pokazale lokalne volitve, ta dobljena bitka dolgoročno ni pomenila veliko ... Če pustimo politične peripetije ob strani, je s stališča književnosti pomembno predvsem to, da utegne "operacija Marinec" (skupaj z istoimensko Voduškovo knjigo, ki je pomembna sicer predvsem zaradi sintetiziranja že znanih dejstev) konstruktivno prispevati k močnejši produkciji literarnih žanrov. Zakaj in kako, pa si lahko preberete med drugim tudi v lucidni kritiki kriminalno-vohunskega romana Igorja Karlovška *Klan*, ki jo je v eni prejšnjih števil *Literature* priobčil kolega Matevž Kos. (Ana Marija Hočevar)

Gabriele Wohmann: WÄRE WUNDERBAR. AM LIEBSTEN SOFORT. Liebesgeschichten. Piper Verlag, München 1994. Nemška pisateljica Gabriele Wohmann (rojena 1932) že od leta 1957 objavlja romane, pripovedi in dramska dela, njena ustvarjalnost pa je tako obsežna, da bi le s težavo našteli vsa njena dela (mar je to razlog za občutek, da so njene knjige tu in tam nedodelane?). V pričujoči zbirki dvaintridesetih ljubezenskih zgodb pripoveduje Gabriele Wohmann o zvestobi in varanju, sreči in bolečini, pa še o ljubosumju in hrepenenju, saj si upodobljeni liki v njenih zgodbah vsi po vrsti želijo v "sedma nebesa" – najraje seveda takoj!

Njene zgodbe pripovedujejo o tistih rečeh (in ovirah), ki jih je mogoče najti med resničnostjo in sanjami. Piše torej o nepopolni ljubezni, in če bi hoteli postaviti nekoliko provokativno tezo, bi lahko zapisali, da je to tudi edina možnost. O popolni ljubezni ji namreč ne bi bilo treba pisati, temveč jo samo doživljati ... (Slavo Šerc)

Ciril Zlobec: STOPNICE K TEBI. DZS, Ljubljana 1995. Vemo, da je Ciril Zlobec med "pesniki štirih" tisti, ki najzvesteje sledi izročilu intimizma ter se je najbolj pokončno in verujoče postavil nasproti takšni ali drugačni destabilizaciji metafore in subjekta. Vrednote, v imenu katerih je pisal, so mu bile ves čas Kras, otroštvo in ljubezen. Že v prejšnji zbirki, v pričujoči pa še toliko bolj je zadnja s silovitim zagonom prevladala nad drugima dvema. Tako smo v tej zbirki v enem izmed segmentov priča odpiranju s Krasa v "širni svet" od Pariza do Šanghaja (vmes so seveda tudi rojstne Ponikve), ki mu vseeno ostaja skupno občutenje, prek katerega ga dojema lirski subjekt, to je doživljanje ljubezni. Iskanje Ljubezni Zlobcu pomeni iskanje večnosti in zadnjih resnic, pomeni mu hotenje po absolutu, ki ga najde v združevanju dveh različnosti. Zato ni naključje, da se lahko primerja s krščanskim iskanjem Boga. Namesto vere v troedinega Boga postavlja Zlobec vero v dvoedino Ljubezen, namesto čaščenja oltarja opeva čaščenje (njenega) telesa. Hkrati mu iskanje dvoedinosti pomeni pot k sebi prek drugega (in vice versa). V združevanju dvojice najde raj, a ga mora vsakič na novo odkriti. Najde temno srečo, ki se potrjuje v trenutkih dvoma, v trenutku hrepenenja in potem spet najdenja v iskanju sebe-drugega. Ostaja na večnem potovanju. Čeravno Zlobčev sonetizem "mlajšim generacijam" verjetno ni najbliže, lahko univerzalnost njegovega govora vidimo prav v intimno-iskrenem ubesedenju povsem univerzalnega čustva. Naj mu sledi, kdor mu more. (Marcello Potocco)

France Bučar: UJETNIKI PRETEKLOSTI

FRANCE BUČAR
UJETNIKI PRETEKLOSTI

M

M
MIHELČ

"Ker knjiga sega skozi zunanjo opno političnih dogodkov v same temelje naših človeških in družbenih odločitev, bodo njena spoznanja in sporočila lahko bistveno pomagala slovenski razcepljenosti pri spravi in oblikovanju nacionalnega konsenza glede temeljnih smeri naše skupne prihodnosti. Za to pa so potrebni pogum, poštenost, samokritičnost in odločitev, da nočemo biti več UJETNIKI PRETEKLOSTI."

Janez Pogačnik

Marjan Rožanc: O SVOBODI IN BOGU
(izbrani eseji)

M a r j a n
ROŽANC

— ■ —
O SVOBODI
IN BOGU

i z b r a n i e s e j i

M

M
MIHELAC

Eseji Marjana Rožanca v izboru in s spremno besedo
Andreja Inkreta.

Revija LITERATURA ponuja svoje knjige iz zbirk **Mitologije in Novi pristopi** po izredno ugodni ceni, s popustom od 10%-70%! Poleg tega so po simbolični ceni 50 SIT na voljo tudi številke revije, starejše od enega leta.

Posebna ponudba: za vsako v knjigarni kupljeno knjigo si lahko izberete brezplačni izvod revije LITERATURA.

Knjige in revije so vam po gornji ponudbi na voljo v KNJIGARNI MIHELAC, Stari trg 4, v Ljubljani (pon.-pet. med 9. in 19. uro, sobota med 9. in 13. uro).

LITERATURA

Knjižna zbirka **Novi pristopi:**

Marko Juvan: **IMAGINARIJ KRSTA V SLOVENSKI
LITERATURI** (1990)

POGLEDI NA BARTOLA (več avtorjev) (1991)

Vid Snoj: **ZGODNOST** (1993)

Matej Bogataj: **KONEC KONCEV ...** (1993)

Andrej Blatnik: **LABIRINTI IZ PAPIRJA** (1994)

Tomo Virk: **BELA DAMA V LABIRINTU** (1994)

Janko Kos: **NA POTI V POSTMODERNO** (1995)

Matevž Kos: **PREVZETNOST IN PRISTRANOST** (v pripravi)

Knjižna zbirka **Labirinti:**

Jorge Luis Borges: **DRUGE RAZISKAVE** (1995)

G. Deleuze, F. Guattari: **KAFKA** (v pripravi)

LITERATURA

LITERATURA

Mesečnik za književnost

Maj 1995, št. 47, letnik VII

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

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

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

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

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

Žiro račun: 50100-678-46647

Založnik: Založba Mihelač

Naročila in reklamacije: Založba Mihelač, Koseskega 25, 61000 Ljubljana; tel. 061/332-030; telefax 332-021

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

Cena te številke: 590 SIT

Grafična priprava: T@V, Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

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