

LITERATURA

POEZIJA

Peter Kolšek, Aleš Šteger, Vesna Furlanič Valentinčič

PROZA

Feri Lainšček, Igor Škamperle, Dušan Čater

INTERVJU

Iztok Osojnik

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Janko Kos

ZADNJA IZMENA

Peter Høeg

BLITZKRIEG

Nemška literatura sedemdesetih

in osemdesetih let

FRONT-LINE

Dekleva / Šalamun / J. Kos

Balantičev in Hribovškov zbornik / Møderndorfer

ROBNI ZAPISI

FEBRUAR 1995

44

Poezija

- 1 Peter Kolšek: *Sedmero ljubezenskih*
 5 Aleš Steger: *Zgodba o poeziji*
 9 Vesna Furlanič Valentinčič: *Speča deklica na poljani prikazni*

Proza

- 12 Feri Lainšček: *Srčev fant*
 19 Igor Škamperle: *Pogovori s Kosinskim*
 27 Dušan Čater: *Imitacija*

Intervju

- 33 Iztok Osojnik: *Moč zagledati sebe*

Enciklopedija živih

- 47 Janko Kos: *Moderna slovenska lirika*

Zadnja izmena

- 62 Peter Höp: *Smillin občutek za sneg*

Blitzkrieg

- 70 Slavo Šerc: *Literatura po smrti literature*

Front-line

- 88 Vid Sagadin (Dekleva: *Šepavi soneti*) / Tea Štoka (Šalamun: *Ambra*) / Vanesa Matajč (Janko Kos: *Neznani Prešeren*) / Mateja Komel Snoj (*Balantičev in Hribovškov zbornik*) / Vid Sagadin (Mönderdorfer: *Čas brez angelov*)

Robni zapisi

- 107 Abelar / Cotič / Coxhead&Hiller / Cukale / Jean / Ramovš / Slovenija - vrednote in prihodnost / Strehovec / Suchl / Tagore / Tibetanska knjiga mrtvih / Tuma / Vidovič Miklavčič / Vrhunci likovne umetnosti / Železnikar

POEZIJA

Peter Kolšek

Sedmero ljubezenskih

Ljubica

Z lepo temnorjavo glavo mi podpira popoldneve.
 Najino leto šteje sedmero letnih časov.
 Ko sem jo spoznal, so bile njene ustnice
 vetrovni jabolčni vrtovi. Kadar v gorah sneži,
 ima prsi posute z listjem pripovedk,
 ki jih zvijava in kadiva kot tobak.
 Iz rosne mladosti je zamesila sladko marmelado,
 ki jo zdaj po krivici ližejo brezmadežne boginje,
 midva pa rineva v hrib brez popotnice, raje
 zobljeva kobilice in čmrlje in pijeja rumeno
 kri oblakov. Naj se tema raztemni. Naj črni
 kvačkani robci nikoli ne popivnajo oči,
 s katerimi me vidi, kadar me ni.



Barje

Čprav sem že dolgo vedel,
da ni dekle, sem jo odpeljal k reki.
Kositrno nebo je bilo zleknjeno
čez veliko travnato ploščo,
na robovih zalizano z deževno meglenico.
Stisnjena k tlom,
med nizke močvirske tulipane,
ki so ponoči najbrž živali,
sva skušala presvetliti črnico,
zašiti rano med reko in vodo.
Ali niso v daljavi zahrzali konji
s potrganimi uzdami mesta?
Ne, nič se ni zgodilo.
In ko sva vstala, sva morala
znova privzdigniti težko nebo.
Vedela sva: ni sladkega brezčasja,
kakor ni brezmejne ravnine.

Imena rož

Nikoli si ne morem zapomniti
imen prečudnih rož, ki vse jih
kličeš po imenih.
Tako sem zmeraj znova izgubljen
med brbotavimi potoki pomenov,
namesto da bi ležal v pasji travi
z zvončnicami, kaduljami, večernimi
lučicami, se ovešal z marijinimi
laski ali kozjo brado ...
Kot ti,
ki te od deklištva spreletavajo
njihova imena kakor lastovke.
In bližje pomenu je ime,
ki ga ljubljeno izrekaš.

Balkonska scena

Naj veronsko jutro z jogurtno omamo
te odveže strahcev, ki zvečer po meni
se podijo. Glej, naraščajoči hrup
na Piazza delle Erbe že razvija senčna platna,
na katerih bo zdaj ves božji čas posedal
bingljajoči dan.

Ponoči si bila z menoj na blodnjah:
ob vznožju Evganejskih gričev nisva
mogla si postlati, ker je trava davno
že požgana od Petrarcovega koprnjenja,
z njim je osmodil cele griče;
sem jaz uslišan?

Poglejva h Capuletom, morda so posli
zajtrk že odstavili z ognjišča.
In morda Julija, kot slednje jutro,
ko se na dvorišču zberejo sijoči pari,
pravkar stepa nočno odejo, še toplo. Trdovraten
je ta prah stoletij.

Neznanke

Skoraj nikoli ne prideš k meni v sanje.
Vem, bojiš se, da bi zmotila me v klepetu
z neznankami, neznanimi še meni, ki me
golonoge obsipajo s sadeži in vinom.

Tako dolgo ždiš v temi in čakaš,
da se pri meni vesela družba razkadi.
Ko te ugledam, je že dan. Zdaj vem:
ti si me razvajala z neznankami.

Pozna večerja

Čas je, da se nasitiva.
Tvoje roke so polne nestrpnosti.
V mojih se iztekajo ure čakanja.
Na izsušenih ustnicah
imava zvezdni prah.
Tvoja lakota me žeja.
Oči namakaš v moje nočno vino.
Ob zori goltam kruh tvojega telesa.
Za posladek so
pekoča zrnca samote.

Grenka ljubica

S tvojo temnejšo podobo si svetim,
ko nazdravljava novemu dnevu.
Ogorke rok mi polagaš
po notranji strani telesa,
z jezikom pa mi, kakor si videla
pri živalih, strgaš iz grla
posušene sadeže besed.
Mirno gledava vaze in slike.
Potem namočiš stenj v grenkobo
in me počasi, dolgo prižigaš.

Aleš Šteger

*Zgodba o poeziji***Zgodba o poeziji**

Na začetku je bila globoka temna reka
 V imeniku mojih sanj; bila je noč
 Ki si je v porodni vodi naredila usta.

Po tvojih žilah je prišlo: bog si je naredil čelo.
 Bog si je izrezal papirnato stopnico k sebi;
 Navpičen hodnik zraka, po katerem boš padel v svoje telo.

Tedaj so se v morju pričela premikati
 Nadstropja vode. Na nebu so zašumele pinijske in oljke
 In cedre, in razlile svoj ples. Si postal spanec, ki si ga sanjal?

Si postal kdo drug kot ta, ki si ga ubil v
 Granitni kocki svojega molka? Iz sredine se
 Voda razteka k začetku in koncu potovanja. Si čist?

Ali še veš, da boš živel dva dni?
 Ali še veš, da si se križal na senci smrti v svojem čelu?
 Ali še veš, da si se križal na senci rojstva v svojem čelu?

Si postal spanec, ki si ga sanjal? Spanec
 O ustih, ki so porezala jezik, porezala ustnice
 Da bi rodila govornico porezanih oči: govor brez sebe.

In potem? Si postal žebliji, zabiti v kaplje v tvojem glasu?
Si postal tek po ostrem molku kamnov, ki padajo skozi
Tvoje življenje? Si postal lep? Si zaupal ranam na svojih

Stopalih, ko si stopal na vodo, da bi pobral svoje
Ime? Si je potrpežljivost naredila v tvojem zraku
Prostor za znamenje, preden si se rodil?

In sedaj? Kuščarji se plazijo po razpokah
Ki si jih ustvaril. Obsijan kamen meče svoj
Molk v preteklost. Zemlja je razbila svoj sok.

So to špice? Je to bat? So to koli?
Si postal nežen? Si postal lep? Si postal čist?
Iz neba se sklanjajo pinijske, oljke, cedre.

Moje žile trepečejo od daru. Vse se imenuje
Da bi ostalo isto, da bi izreklo že izrečeno: vprašanje, ki stoji
Za svojim odgovorom. *Doma je žito. Delo je božanje. Drget. Dar.*

Je edina figura, ki jo premikam po šahovnici
Neke rane, prva ali poslednja beseda, ki bo izgovorjena
Med spečo hojo po vodi, ki sem jo sanjal. Tedaj. Sedaj.

Zapisovanje dveh ugank

Med ljubeznijo, ki jo nosim, in ljubeznijo
Ki jo dajem: besede bodo zažgale
Belo kožo papirja. Zažgale bodo belo
Vodo, beli kamen, belo noč, ki pada skozi
Jutro, prste iz papirja, senco nepopisanega

Lista, padlo v luč. Med nama so še
Vrata molka, vrata, vzdana v prepad.
Med nama je še čas, ki si izmišlja
Svoje čelo v četrtem nadstropju ure;
Ki si izmišlja svoje telo med premiki

Dveh drugih teles: teles iz duše in sna.
 Okrogle žage vetra žagajo okna, žagajo
 Stene hiše, v kateri spiva, žagajo zrak
 Da v trakovih pada in pokriva tvoja gola
 Stegna, ki plavajo med mojimi rokami.

Zapr! sem veki, da so mi oči padle v
 Dlani, ki drsijo skozi globok gozd tvojih
 Las: prebujajo se kolibriji, ki mi s
 Svojimi dolgimi kljuni pijejo zenice v
 Iščočih prstih. Izgubljam vid, da bi videl.

Izgubljam sluh, da bi slišal. Izgubljam čut
 Da bi čutil. Postajam ogenj, ki gori v
 Ustih besede, da ji izžge pomen in
 Vžge sebe. Sebe izgubljam, da bi bil
 V ljubezni, ki jo nosim, in v ljubezni

Ki jo dajem, telo v telesu; prostor, ki odpira
 Svoje kote. Zunaj pada dež po žarečih očeh
 Oken, po stisnjenih vekah listja, ki ga je
 Raztreslo drevo ob drevesu: drevoredi časa, ki
 Skrivajo v sebi krog. Ven stopim, da mi veter

Razžaga telo. Svoje votle oči odprem
 Da mi voda priteče v sanje, da mi
 Polije drugi list, ki prične goreti. Miza
 Gori, stol in stene gorijo, gorijo knjige
 In knjižna znamenja v njih: zogleneli

Trakovi mojega telesa; prsti, ki so dihali prostore
 Med stavki, skrite rane belih rezil.
 Ko pišem, prebiram prostore svoje preteklosti
 Goreče v jezikih moje prihodnosti.
 Tvoje telo prebiram in ga zapisujem.

Moj list je tvoje telo; speča gladina
Plime in oseke; igla, na kateri diha
Neskončnost. S svojimi dlanmi drsim
Po tračnicah tvojega hrbta, po skalovju
Ki brizga iz tvojega pasu, tvojih kosti;

Ostrih nožev svetlobe, ob katere buta tvoje
Šumeče telo. Med tvojimi rokami so
Zaprte školjke. Dve veliki morski zvezdi
Ti pokrivata veki. Po tvojem spečem telesu
Hodim kot po vodi, ki je v sebi

Potopila templje iz zdrobljene krvi. Po
Tvojih ustih tečem kot po rudniku soli.
V svetlomodrih žilah tvojih nog se
Drstijo sončne ribe. V vodi se skrivaš
Pred sabo. V sebi se skrivaš pred mano.

Kalna si, a čista. V sebi si, a zunaj
Sebe. Povsod si, in nikjer te ni. Prodril sem
V votlino tvoje duše, med kapnike
Iz katerih kaplja voda besed; in sedaj
Si izmišljam tvoje ime. Ime med drugimi

Besedami in brez svoje besede. Ime iz
Svetlobe. Ime iz ravnovesja štirih
Elementov sna. Iz razrešenega labirinta
Bele vode, belega kamna, bele noči
Ki se lomi med dejanji ognja, dežja

In vetra. Tvoje noge me preraščajo kot
Korenine. Postajam zemlja iz ila in
Pepela, v katero se boš pokopala, da bi
Ob natančni konstelaciji znakov, ob
Natančni meri časa, ob natančnem

Kolesju diha vstala od mrtvih in nad
Zdrobljeno uganko jezika postala jaz.

Vesna Furlanič Valentinčič

Speča deklica na poljani prikazni

Speča deklica na poljani prikazni

Speča deklica na poljani prikazni
 spleta kito iz svoje krvi in biserov
 razdrobljenega zrcala.

Steklo je njen dah in velike oči lune
 so njena dota.

Še tri vence iz belega marmorja
 položi pred noge konja, na katerem jezdi
 njena žalost,

še tri pave hrepenenja izpusti iz kletke
 svojih prsi,

preden zaplava v morje brezčasa.

Ladja iz srebra

Po nebesnem oceanu
 pluje srebro meseca.

Oko sna
 se že približuje.

Spite, otroci noči,
 ladja iz srebra bedi
 nad vami.

Iz dolgih las vzdih je napeta struna kitare molka

Iz dolgih las vzdih
 je napeta struna kitare molka
 in dolgi prsti večera igrajo soncu,
 ki ne more pozabiti lune.
 Ki ne more odtrgati žarkov z drevesa,
 na katerem luna blede.
 Jih ne more potopiti v jezera črnih globin,
 v jezera odhajajočih korakov.
 Kakor vse razdalje
 je tudi njegova prepolna neba.

Z zavezanimi očmi hodi dan proti robu neskončnosti

Z zavezanimi očmi hodi dan
 proti robu neskončnosti,
 talec večera, ki že piska na flavto
 prebujenih škržatov.
 In kakor se razpirajo mimoze ob dotiku
 z dežjem kristalov,
 tako se razpirajo nosnice njegove
 žalosti.
 Žalosti nad očmi večernice,
 ki že mežika na šahovnici usode.

Pred vrati sonca

Ob pasu krajine je pripeto bodalo
 mrzlega ribnika.
 Konica ostro prebada telo zatohle noči.
 Stokajoče reže zrak in ga drobi
 v tisoče kristalov.
 V tisoče kristalov melodije,
 ki se razširja v plašč neslišnega joka.
 Zeleno odseva nebo njegovih oči.
 Gospodar ognja prižiga švigajoče strele,
 da pogreje premražene ptice,
 labirinte nebesnih hodnikov, v katerih
 domujejo legije zvezd.
 Legije vojščakov odlagajo svoja kopja
 pred vrati sonca,
 bridke sulice iz rose in solzá.
 Roka jutra že dviga hčere zvezd
 iz mehke postelje.
 Ovite s črnim tilom jih potaplja
 na dno sanjalčevega jezera,
 na dno njegovih zenic iz zlatá.

Beli zobje jutra izginjajo za obzorjem velikih ust poldneva

Beli zobje jutra izginjajo
 za obzorjem velikih ust poldneva
 in na porumeneli travi stoji
 starka počrnelih lic.
 Iz sivega marmorja in iz alabastra
 je njeno telo.
 Nedaleč gnezdiyo flamingi njene ljubezni,
 nedaleč spletajo škorpionji mrežo
 za njene pobegle oči.

PROZA

Feri Lainšček

*Srčev fant**

Enkrat samkrat sva govorila.

Pa čeprav sem ga srečeval že v najzgodnejšem spominu in se mi je zdel takrat kratko malo nepogrešljiv in večer. Kakor, recimo, cerkev, ki je molela tam z našega najvišjega hriba že od nekdanj in za katero ni nihče nikoli niti pomislil, da bi lahko dotrajala, saj je v njej prebival Bog in je seveda tudi skrbel zanjo. Ali kakor potok, ki se je vil po naši edini dolinici in je, zdelo se je, pravilno in pravično razpolavljal vas. Čeprav nisem razumel tistega domnevnega višjega smotra te pravičnosti, razen morda, da smo imeli z obeh strani enako daleč do napajališč, sem bil prepričan, da bi potem s potokom presahnili tudi mi. Tudi o Hercpubu pa sem tako mislil najverjetneje zato, ker sem ga doživljal kot nekoga nam vsem skupnega. Bil je namreč sirota in brezdomec; vsak teden je selil svojo borno balo z dvorišča na dvorišče, kjer so mu bili po dogovoru vaških mož spet dolžni nuditi kvartir in hrano. Zato je res lahko bil z vsemi v vasi domač in se je tudi razumelo, da je vsakogar nagovarjal s sosedom.

Razen seveda mularije.

Kajti otrok Hercpub ni maral in jim tudi nikoli ni namenil besede. Kvečjemu morda kdaj kako zazobo kletev. Pa še to le tedaj, če so res predrzno silili vanj. A takrat me tako ni bilo med njimi. Ali pa sem se držal povsem ob strani. Brzdal me je namreč neki čuden strah in tudi spoštovanje. Pa čeprav možicelj nikoli ni niti zamahnil. Še manj je njegova mahedrava drža terjala poklone. A bilo je nekaj – to sem čutil že od rana – nekaj, kar ga je veličalo v mojih očeh. Šele zdaj vem: bila je to kar vsa ta njegova drugačnost. Prepoznaval si jo, tudi če si ga videl prvič. Nihče drug ni nosil

* Naslov izvirnika: *Srčov pojeb*. Iz prekmuršine prevedel avtor.

kape tako prešerno postrani. Nihče ni pogledoval tako zvedavo in naravnost. Tudi ni nihče nikoli sedel, kjer mu je bila pač volja. Sredi ceste, recimo, da so se mu morali ogibati celo vozovi. Pa kdaj v nedeljo na cerkvenem pragu, da ga je še župnik raje prestopil, kot da bi se prerokal z njim in zamudil z mašo. Kajti, ko se je Hercpubu – kot so rekli: vsake kvatre – razvezal jezik, potem so res bolela ušesa ...

Spomnim se, bilo je spet ravno v nedeljo.

Nepričakovana poletna nevihta se je zgrnila že dopoldne. S pojemajočim grmenjem pa so se jeli oblaki že tudi kosmiti. Bil sem povsem prepričan, da bodo mežikajoči sončni žarki zdaj zdaj izrisali mavrico. V takem pričakovanju pa sem bil zmeraj ves vročičen. Že nekaj let zapored me je namreč obsedalo, da bi videl, kako je tam, kjer se to čudo božje dotika tal. Zato sem ob mavrici zmeraj tekkel – tekkel čez travnike in polja nekam tja, kjer se mi je dozdevalo, da se rojevajo vse te barve. Pa še tudi potem, ko je mavrica že zdavnaj prešla, sem taval tam in iskal vsaj najneznatnejšo sled. Kaj bi lahko bilo to, sem si seveda lahko le domišljal. Včasih se mi je zdelo, da bi morala pod tem čudežnim stopalom ostati vsaj ožganina. Potem, spet, sem bil prepričan, da bom staknil zaplato, na kateri se je vse rastje v hipu in obenem razcvetelo. A kakorkoli že – tokrat je bila res spet mavrica. In to kakšna! Prav ena tistih izjemnih, ki se je na obeh koncih dotikala tal. Jaz pa sem tekkel, tekkel in se še kar nisem zmozel odločiti, na katerem kraju bi jo morda prej dosegel. Ali morebiti spodaj, tam, najverjetneje že celo onkraj potoka, ali pa vendarle tam zgoraj za bukovo goščico, kjer je bila resda tudi bolj vidna ...

Tedaj pa je stopil predme.

Da, kar zrasel je tam izza mladega žita. Razoglav, kuštrav, s čepico v stisnjeni pesti. Zazdelo se mi je prvi hip, da mi žuga. Pa tudi sicer je bil ves v taki preži, kot da me želi zaustaviti ...

A saj sem tako in tako otrpnil.

Pogledoval sem zdaj njega, zdaj spet mavrico, ki je, zdelo se je, že bledela, in sem bil ves kot v nekih čudnih sanjah. Prav nič naključno se mi namreč ni zdelo to srečanje. Bil sem tudi vse bolj prepričan, da ve, kam sem se bil pravzaprav namenil. Kajti, potem se je Hercpub za hip okrenil in je zaobrnil z očmi po marvičnem oboku in je rekel: "To ni dobro; moral bi to že vedeti, da to ni dobro."

Strahoma sem prikimal, čeprav nisem razumel. "Vem, da ni dobro ..." sem še zajecjal čez čas, ko nisem več prenesel njegovega pogleda. Bil je namreč še zmeraj ves sluteč in nasršen – kot bi se bilo res nekaj hudega primerilo in zdaj preži na naju kazen.

"Eno figo veš!" je šepnil in si je vrgel čepico na glavo, da je v en mah obvisela, kakor jo je bil zmeraj nosil – potisnjena nazaj in čez uho postrani. "Ti, mali, nimaš pojma! Zato pa letaš," je pristopil. "Na božji lok pa je treba vendar čakati – razumeš: samo čakati! In čakati in čakati in čakati! In čisto nič drugega! Ker tu ni debate. Tu, razumeš, ni drugače. Ni popovske! Ne žandarske! Niti moje – razumeš, niti moje! Ker tu je samo Božja ..."

Spet sem seveda prikimal. "Saj razumem – razumem," sem se branil. A to ga je očitno samo še podžigalo. Podrhtaval je in potacaval in me je gledal, kot bi se bil najraje zapodil skozme. "Eno figo ti razumeš!" me je nadiral vse glasneje. "Ker ga ni, ki naj bi to razumel – razumeš: ga sploh ne more biti!" se je komaj še brzdal, da ni zamahnil. "Zato pa to moraš edino spoštovati ..."

"Bom ..." sem bleknil.

"Boš?" se je začuda v hipu unesel.

"Bom, bom," sem ponovil.

"Boš?" je premišljal in tehtal to mojo odločitev in mi je vse bolj od blizu pogledoval v obraz. "Seveda boš," je popuščal. "In prav je, da boš," je spet šepetal. "Le tako je edino prav," me je celo potrepljal. "Samo – tam zgoraj boš potem povedal, da sem ti jaz tako dejal?"

"Zgoraj?" sem zategnil.

"Tam, tam!" se je oziral v nebo, kjer seveda mavrice ni bilo več. "Če boš kajpada imel srečo," se je blago smehljaj. "Če jo boš pač imel tudi ti," je stegoval razprto koščeno dlan. "Ker – malokdo jo ima. Res – tudi med tistimi, ki vejo in ki zelo zelo čakajo, je lahko le malokdo izbran. Pravzaprav – le kdo bi lahko to vedel – ali bo sploh še kdo?"

"Ja," sem zmignil – zdaj ko me le ni bilo več tako strah. Obenem pa sem seveda še zmeraj dojemal le toliko, da sem postajal vse bolj zvedav.

"Prav tu sem jo čakal in tudi dočakal, sosed!" me je povlekel za rokav in se je z dolgimi koraki pognal za žito, izza katerega se je bil prejle zaštrlel. "Tule!" se je razkoračil in je dvignil razprte dlani visoko v zrak. "Že ko sem bil še tak, sem začel čakati," si je pokazal malce nad koleni. "Dočakal pa sem – zagotovo se boš spomnil – tisto leto, ko je Anina krava skotila trojčke," se je vrnil pome.

"Fu!?" sem se začudil.

"Zdaj torej veš," je bil zadovoljen.

"In kaj vse si videl?" sem ga pocukal.

"Videl?" se je ves čuječ zazrl v nebo. "Seveda sem videl," je vzdihnil – zdelo se je – z občutkom lepega. "Najprej sem zagotovo videl pasce, ki pasejo oblake. Saj sem jim vendar ves čas mahal. In tudi oni so mi

pomahali. Vsaj tisti, beli in rožnati, ki jih je nosilo mimo. Ker, veš, tisti mrki in kremžasti, tisti, ki pasejo dežne oblake, ti si tako ne upajo blizu. Zanje je božji lok kakor za hudima žegen. Oslepeli bi, če bi se samo ozrli. Potem pa ne bi nikoli več našli mesta, kjer je treba spustiti dež. Samo blodili bi še po nebu. Butali bi in se kresali, dokler ne bi bili njih oblaki le še kakor prod v potolu. Potem pa – kako pa naj jaz vem, sosed, kaj bi bilo potem z njimi? Morda bi si jih kak skamp nadeval v žepe in bi jih pač kam lučal?"

"Skamp?" sem vprašal.

"Skamp," je pritrdil. "Res škoda, da nisi še videl skampov," se je razžalostil. "Jaz pa ti jih najverjetneje tudi ne bom znal opisati."

"Živijo tudi oni tam med oblaki?" sem že pošteno zijal.

"Oj, oni živijo še više!" je vzkliknil. "Visoko, visoko, skoraj še više!" je plahutal. "Ker oni več nimajo nog. In nimajo niti prave glave. Temveč imajo samo roke in oči. Toliko oči, sosed, zagotovo, kolikor ima grozd grozdja. Le da njihove oči, kajpada, niso grozdi. Temveč je to včasih celo tako, da te roke zajamejo oči, kakor bi bil z obema dlanema zajel grah in ga zalučal visoko v zrak ..."

"To pač ne more biti res!" mi je zaprlo sapo. "To si pač zdaj zmišljuješ!"

"Eno figo bi si lahko to kdo izmislil!" je zamahnil v prazno. "Kdo pa bi si lahko to sploh izmislil?" me je spet meril povsem ob blizu. "Tega, vidiš, nihče tu še verjeti ne more, ne pa, da bi si lahko izmislil. Kajti, skampi so božje oči – in to ne more biti drugače. Toliko jih je tam, kakor je prosa na zemlji. Ali pač lahko še več. Saj jih, prosim, nihče ne seje, temveč jih zmeraj zraste toliko, kolikor je ravno prav. Kako pa bi, misliš, sicer Bog zmeraj videl, kaj se godi tu na zemlji? Pa kaj se dogaja tam v oblakih? Povej mi to, kako bi to, prosim, vedel, ha?"

Molčal sem in sem krčevito tuhtal. Prav verjetno je bilo, kajpada, da so bili nekje tam – ti pasci in ti skampi – saj je vendar toliko vedel o njih. In to celo on, o katerem so mnogi rekli, da je reva in da je nor.

"Gruntaš in gruntaš – pa ne veš in ne veš?" me je prijel za ramena in me je stresel. "Le nič se ne glodaj – se razume, da ne!" se je po malem smehljal. "Saj nihče tu tega ne ve. Ker se, razumeš, nihče razen mene tudi ni vrnil ..."

"Res si bil torej tam zgoraj?" sem zdaj vprašal povsem naravnost.

"Bil, bil," je prikimal. "Bil sem tudi vse tam," je zaokrožil z iztegnjenim kazalcem po nebu.

"Pa kar tako si hodil?" sem zmajeval. "Kar tako, kot hodiva zdaj?"

"Se razume, sosed, da ne!" se je kar zarežal. "Tam zgoraj, vidiš, tam,

kjer se božji lok enkrat konča, od tam lahko greš potem naprej, le če se te usmili konjar. Usmili pa se te, toliko da boš vedel, le če si tega res vreden ..."

"In tebe se je?" sem zdaj spet verjel in sem zato spet vse hlastneje spraševal.

"Rekel sem mu samo, da nisem še videl mame," je prikimal možic. "Samo to sem mu šepnil in že me je zavihtel," se je vzpel na prste in je zaokrožil z iztegnjenima rokama kakor velika ptica. "Pa kako tudi ne," je potem spet šepetal. "Saj se vendar ve – tam, kjer se ve o vsakem – da je nisem," je govoril vse bolj šušljivo in s spremenjenim glasom. "Če pa je mamica šla že takrat, ko sem bil še cula. Je šla, veš, čeprav ni hotela. Res ni želela ... A kaj, ko se je tisti nesrečni Spodnjič zagledal vanjo ..."

"Spodnjič?" sem šepnil.

"Spodnjič," je prikimal in je iz zadnjega žepa privlekel igralno karto. Bila je nekajkrat prelomljena in skorajda že povsem zlizana, tako da sem risbo komajda še prepoznaval. A najverjetneje je bil na njej res lik fanta, ki so mu kvartopirci tod rekli Spodnjič.

"Ampak, saj to je samo karta!?" sem vzkliknil.

"Na karti pa je on, Spodnjič, ki mi je odpeljal mamó," je prikimalva Hercpub, ne da bi odmaknil pogled.

"Narisan je vendar na vseh kartah!" sem skušal ugovarjati. "Pri sosedovih ji imajo, pa pri Petarnih in pri stricu. In zmeraj je tam in še več jih je," sem hlastal. "Le kako bi ti lahko on odpeljal mamó?"

"Če pa mi jo je," je zganil usnice, ne da bi dvignil glas. "Vsi to tu vejo. Ni mu bilo po volji, ker se je hotela poročiti s kraljem," je iz drugega žepa izvlekel še eno karto. Bila je ravno tako večkrat nalomljena in zlizana. Komaj se je še sploh razbirala podoba. A saj sem si lahko kar mislil: bil je srčev kralj.

"Veš kaj!" sem zaplahotal. "Zdaj pa res vidim, da me že ves čas vlečeš!"

Hercpub je dvignil pogled in se je ves togoten zazrl vame. Njegove oči so bile tokrat čudno drobcene in so za spoznanje mežikale, kakor kdaj kaka samotna zvezda na tem našem čudnem nebu. Leva veka mu je za spoznanje podrhtavala in tudi ozke, napokane ustnice so se razpirale, ne da bi našle besed.

"Saj nisem hud," sem zmignil. "Saj ti sploh ne zamerim ..."

"Bil sem tam gori in tudi srečal sem jo!" je povzdignil čez čas. "Le kako je ne bi prepoznal – svoje mame? Le kdo ne bi poznal svoje mame?" je izvlekel iz žepa še tretjo karto in se je, ne da bi mi jo pokazal, zazrl vanjo.

Komaj da sem poškilil: bila je srčeva dama.

"Prav taka je bila – čisto čisto taka," je dihnil Hercpub vanjo in se je je nalahno dotaknil z ustnicami. "In čisto zares je bilo tako, razumeš – če ti to, mali, sploh lahko razumeš? Stopil sem tam med skampe, kar takole na slepo sem stopil, ne meneč se več niti za to, ali bom morda padel, in se nisem prav nič ustrašil, tudi ko so se razleteli, kakor bi bil s cepcem udaril po plevah. Kajti vedel sem, da moram naprej, da je zdaj to ta priložnost, pa tudi če tresnem, tudi če kar takoj spet padem nazaj tja dol v pekel. Tedaj pa, kar v enem samem hipcu, je bil že tam in je komaj miril konja in je takole z višave vprašal. Jaz pa seveda, jaz pa sem se samo še sklonil in sem takole z nizkega odgovoril. In že sva, Bog mi je priča, drvela. Hu, kako sva brzela! In sem – in tja! In spet: še bolj sem, še bolj tja. Od zvezde do zvezde. Od kraljestva do kraljestva. Dokler nisva, res že čisto iz samega bliska, privršela do gromozanske nebeške palače. In tam, sosed – sosed, kaj praviš, a? Ena sama skrivnost je vela tam. Kar jih je bilo sploh opaziti, so hodili po prstih. Že dolgo dolgo tam ni padla niti skodela z mize. Skoz okna ni nihče gledal. Skoz vrata pa ni nihče vstopil. Razen – seveda!

Ali si res prepričan, da ti je mama? je vprašal konjar.

Molčal sem in sem izvlekel iz žepa tole edino sliko.

Pravzaprav pa zdaj šteje le, ali je tako zelo prepričana tudi ona? je odvrnil možakar.

Tedaj pa so se velikanska vratca v hipu razprla in na pragu je stala ona. Kraljica in mama. Čisto čisto povsem taka kot tule na sliki. Le da prav nič odrgnjena in prav nič bleda. Ampak, lahko bi rekel: kakor pravkar narisana, pravkar pobarvana. Gledala me je in se je smehljala in se je smehljala in me je gledala in niti za hip nisem prav nič dvomil, ali me je res prepoznala.

Jožek, je rekla – ti?

Jaz, sem pokimal. Čeravno ne vem, da sem Jožek.

Seveda ne veš, se je spustila, stopila še bliže. Seveda ne veš, ko pa nihče tam doli sploh ne ve tega. Šla sem, še preden te je lahko sploh kdo vpisal v krstno knjigo.

Prav rad bom odslej Jožek, sem ji ponudil roko, ona pa me je tesno tesno objela.

To pač še ne bo šlo, je šepnila. Jožek boš lahko, šele ko se boš za zmeraj preselil k meni.

Pa saj sem se vendar preselil, sem rekel. Prav rad zdaj tu ostanem za zmeraj, sem zagotovil povsem brez obotavljanja in premisleka. In prav težko mi je takrat tam pojasnila, mama, da bom lahko za zmeraj ostal v njenem kraljestvu, šele ko bom umrl. Kajti, še nikoli ni bilo to, da bi kdo hodil živ po nebesih in najverjetneje tudi ne bo. Božji lok se naju je za hip dotaknil

le zato, ker sva si to oba tako zelo želela ..."

"No, prava reč," sem se namrdnil že kar nestrpen. Seveda mu nisem verjel več niti trohice. Bilo me je sram, da sem mu pregle tako zlahka nasedel in mu celo pritrjeval, da je mogoče po mavrici v nebo. Spričo tega mi je bilo že prav neprijetno poslušati to izmišljijo in rad bi se ga čimprej otresel.

"Ja, taka je ta reč, sosed," se je vzdramil Hercpub, ki očitno sploh ni začutil moje hudobije.

"Zato torej sedaš sredi ceste, ker hočeš, da bi te kdo povozil?" sem postajal še bolj piker.

"Zato, zato, sosed," je vzdihoval možicelj, ki so ga vse te razsanjane laži tako prevzele, da je imel povsem vlažne oči. "Hodim po gozdu, da bi mi padla kaka suha veja na glavo," mi je pojasnjeval. "Na veselicah tiščim zmeraj vse tja, kjer se najbolj tepejo, da bi me le kdo mahnil. Ob hudi uri tavam, da bi me le zadela strela. Pa nič. Razumeš – nič! Še zmeraj sem tu – tu, v tem peklu. Saj bom še znorel v tej svoji koži ..."

"Veš kaj, Hercpub – če je tako, če je res že tako!?" sem se na videz zresnil. "Če bi bil jaz v tvoji koži, bi se bil že zdavnaj obesil! Pa bi bil pač že zdavnaj tam ...!" sem pokazal s prstom tja, kjer naju je srečala mavrica in sem mu obrnil hrbet.

"Obesil!?" se je vprašal možicelj izza mladega žita, jaz pa sem bil seveda še otrok, ki ni še mogel slišati, kako si bo odgovoril.

Ni še dozorelo tisto žito, ko so ga našli na Brvnjekovem skednju. Zadrgnil se je bil z vrvjo, ki jo je sicer uporabljal namesto pasu. Nekateri so se celo nasmihali, ko so pravili, da so mu ob obešanju zdrsnile hlače in da ni imel spodnjic. Spominjam se, kako zelo me je takrat žrl ta posmeh. Sicer pa sem tisti najin pogovor tako trdovratno potlačil v spominu, da ga kar nekako nisem povezoval z njegovo odločitvijo. Tolažilo pa me je še nekaj res čudežnega – ko so namreč Hercpuba tretji dan spustili v jamo in prvič vrgli vanjo z lopatami, je nad vasjo zasijala mavrica. Zazdelo se mi je takrat – in še zdaj nekako verjamem temu dozdevku – da mi vendarle ni lagal ...

Igor Škamperle*Pogovori s Kosinskim*

(odlomek)

Oktobrsko jutro je bilo sivo in hladno. Ura je bila prav gotovo že krepko čez osem, ko sem vstal, šel v kopalnico, si umil obraz in se nato z brisačo v roki sprehodil do okna. Pogled iz sobe je zajel notranje dvorišče, na katerem ni bilo avtomobilov, ampak le nekaj starih kupov pločevine, zanemarjena vrata skladišča, nekaj vozičkov za odpadke in levo pri kraju odtok za paro, ki je najverjetneje izhajala iz hotelske kuhinje ali pralnice. "Tipično!" sem si mislil in si obrisal mokra lica in čelo. Dvorišče sta oklepali dve pravokotni stavbi, ki sta bili v to smer v glavnem brez oken, po njunih zidovih se je nabirala vlaga in z napuščev polzela v dolgih lisah. Za kantami za smeti je ozek prehod vodil do bližnje ulice. Prijetneje je tako, sem pomislil, vsaj ni velikega hrupa.

Spal sem slabo. Motil me je suh in vroč zrak, zbujal sem se, spet zaspal, potonil v tanke sanje, v katerih me je nekaj davilo, kot bi me v samih sanjah težilo, ker ne morem zaspati, padal sem na lesen pod za pultom v neki krčmi, v kateri je bilo vse temno, se skušal od tam pobrati in spet padel, ponavljal neki osebi, mislim, da ženski, bila je nekam krepko raščena, trdih potez, da bi rad odšel drugam, pa spet nisem mogel in to ponavljanje se mi je zdelo, da je tista mora, zaradi katere ne morem spati. Proti jutru, tik pred prvim svitom, sem vstal in odprl okno, da se je soba navlažila. Hlad me je pomiril.

Zaklenil sem sobo in se po stopnicah spustil v jedilnico na zajtrk. Vzdušje penzionistično!, pač. Bom že preživel, pomislim. Natakar mi postreže s kavo in kruhki. Važno je, da razkrijem, kaj je za načrtom, ali je vse skupaj le smešna nakana in plod moje domišljije, čeprav me v resnici to niti ni več zanimalo, recimo, pogojno rečeno, resnica tistega vabila, ki sem ga dobil, in čedalje bolj sem mislil na Katjo, premleval trenutke tistega

srečanja, besede, ki sva jih izrekla, njene kretnje, njen obraz. Ponavljala se mi je v mislih, kar naprej, zvečer pred spanjem, ponoči v trenutkih budnosti, zjutraj v kopalnici, med umivanjem zob, med britjem, zdaj med jedjo za mizo. In vendar jo komaj poznam ...

Ključ pustim pri receptorju. Pozorneje ga pogledam, vendar se ne zgane. Prosim ga, če bi mi lahko uredili ventil na radiatorju. Vljudno prikima. Nato si ogrnem plašč in stopim na ulico. Objame me dopoldanski vrvež in me nevsiljivo potegne za seboj. Od Františkega nabrežja se prek Josefovega napotim proti Karlovemu mostu. Jutranje megle so se medtem začele spreminjati v kobulaste koprene, se kot oblački pare ovijale okrog strmih napuščev in ošiljenih strešnih vrhov, dimnikov in kovinskih petelinov. Skoznje so vse močnejše prodirali svetli prameni sončne svetlobe.

Mimo stolpa, ki sta včasih vsak na svoji strani zapirala dostop na Karlov most, dospem na drugo stran nabrežja. Od tod vodi ena od običajnih poti na Hradčane, vendar bi se rad izognil številnim obiskovalcem, zato z glavne Mostecké ulice zavijem levo, v preplet manjših in nepreglednih ulic, ki se zde na prvi pogled povsem nezanimive in prazne. Stare in nizke hiše so s svojimi pritličnimi vrati ter oskrbovanimi okni in zidovi zelo preproste, čeprav je videti, da se ponekod leseni napušči in tramovi le s težavo upirajo vlagi in zobu časa. Za ovinkom me preseneti izložba s knjigami; nekakšen antikvariat! Brez obotavljanja vstopim. Malo mirnega oddiha po vsej turistični zvedavosti spodaj na mostu mi bo prijalo. Ko odprem vrata in vstopim, leseni pod zaškripa, za mizo sedi možiček, vzdigne pogled in me po češko pozdravi. Odkimam z glavo in se približam knjižnim policam. Nobenega drugega obiskovalca ni v hiši, to me glede na odmaknjeni položaj starinarnice ne preseneča. Drsim po knjižnih hrbtih, znana in neznana imena, med njimi nekaj priljubljenih ... tega bogastva se človek nikoli ne nasiti!, si mislim. Premaknem se k drugi omari, drsim po starih zvezkih, med katerimi me pritegnejo naslovi religioznih piscev in filozofov, med njimi Maimonidovi komentarji k Aristotelu, zgodovina Jezusove družbe, malo nižje zagledam latinski izvod *De vero bono* Laurentina Valle.

"Iščete kaj posebnega?"

Zdrzil sem se in se ozrl k možičku, ki je stal ob meni.

"Nein, danke!" odvrnem po nemško, kakor me je bil nagovoril. "Samo gledam." Mož je bil nizke postave, oblečen v ponošene rjave hlače iz blaga in dolgo jopo, ki je bila videti kot nekakšna delovna halja.

"Če vas zanimajo stara dela, lahko stopite tudi v sosednji prostor!" Pogledal me je z živimi svetlorjavimi očmi, prijetno zguban moški obraz pa

mi je že v naslednjem hipu namesto vsiljivosti, ki sem jo zaznal v trenutku, ko me je zmotil, vzbudil občutek prijazne naklonjenosti. "Hvala," sem rekel in stopil za njim do starih, vendar negovanih knjižnih polic iz temnega, morda češnjevega lesa.

"Veliko starih piscev imam!" je pisknil predse in me povedel v sosednji, temačnejši prostor, v katerega je skoz edino okno pri vrhu prodirala bleda, prelomljena svetloba.

"Lahko govorite češko," sem rekel, "vas bom že razumel." "Se mi je kar zdelo, da niste Nемеc! Toda Britanec ali Američan tudi niste, kajne?"

"Iz Trsta prihajam."

"Aha ..." se je možu razlegel dolg vzdih. "Tak, dobro," je še enkrat vzdihnil v svoji mehki češčini in me koj nato ostreje pogledal v obraz: "Benvenuto!" – Prikimal sem. – "Veliko sem hodil po italijanskih deželah ..." je mož nadaljeval, "predvsem zaradi knjig. Pa ne zato, da bi si nakupil starih dragotin in jih potem vnovčil ... Sami veste, da s takšnim blagom na Češkem ne bi mogel kaj prida iztržiti. Zbiral in raziskoval sem zaradi lastnega zanimanja in radovednosti. Italija je bogastvo ... Un patrimonio!" je rekel in se zagledal v police, na katerih je hranil veliko dragocenih knjižnih primerkov, med katerimi bi morda našel celo kakšno inkunabulo.

"Ne vem, ali veste ..." s prsti je podrsal po polici in nato pihnil v konice. Pogledal me je s prodornimi, okroglimi črnimi očmi: "Praga je tesno povezana z italijansko ... kulturo, če tako rečem. Prav tu zgoraj," pomignil je z glavo in s palcem pokazal mimo svojega ramena, "so se spletale mnoge vezi! Duhovne, znanstvene, umetniške, kakor jih želite imenovati." Razumel sem, da misli na grič svetega Vida, ki se je dvigal nad ulico.

"Ste si že ogledali razstavo na Hradčanih?" je vprašal.

"Ne, nisem. Pripotoval sem pred kratkim. Komaj sem si malo odpočil, tako da ne vem, za kakšno razstavo gre! Kaj zanimivega?"

"To si morate ogledati, gospod! Izvrstna razstava, boste videli: umetnost v Pragi v času Rudolfa II. Saj menda veste, kdo je bil Rudolf II.?"

"To že vem, da. Za razstavo pa nisem slišal, hvala!"

"Prikazan je ves krožek, ki je ob koncu šestnajstega in na začetku sedemnajstega stoletja deloval na dvoru Rudolfa II. v Pragi," je mož nadaljeval sam od sebe. "Izjemna družčina ekscentričnih umetnikov, astronomov in alkimistov, samih čudakov, med katerimi je bilo mnogo vaših nadvse nadarjenih mojstrov. Med njimi tudi duhoviti Giuseppe Arcimboldi. Gotovo ste že slišali zanj!"

"Poznam!" sem prikimal.

"Vprašanje pa je, ali veste, v kakšnem okolju je tu živel – kar devetindvajset let, vse do svoje smrti leta 1593! Takratni cesarski vladar, tale Rudolf II., Habsburžan seveda, ta je bil res čudak ... strano e straordinario!, vam povem. Obkrožal se je z neverjetnimi ljudmi. Iz evropskih mest je vabil na Hradčane, gor, k svetemu Vidu, umetnike in učenjake, vendar najraje take, ki so po svojem obnašanju in delu izstopali in so se jih v drugih evropskih mestih izogibali, ker so tako pri vladarjih kot v preprostem pobožnem ljudstvu vzbujali včasih prav čuden strah in nelagodje. Rudolf se je z njimi počutil domače, pa ne samo to. Sanjal je, da bi s pomočjo teh mož obudil plemenitega duha in bi iz Prage ustvaril kulturno prestolnico po vzoru nekdanjih Aten in Rima, skratka novo Florenco v času, ko je bila stara celina hudo razklana in potolčena. Lahko ste prepričani, da to v tistem času ni bilo lahko." Mož me je pogledal navzgor, nekajkrat stisnil prste v pest, kot bi izpraznil meh, in s čudno ravnodušnostjo, v kateri sta se prepletala navidezna hladnost in prikrit užitek, dodal: "Luterani so tedaj že krepko pritisnili z vseh strani!"

"Tam izpod Alp, od nas, pa so sekali nazaj," sem odvrnil.

"Tako nekako, da!" je mož veselo prikimal. "Pravzaprav je bilo še huje, kajti nemške dežele so se spreminjale v neobvladljivo šahovnico. Eno mesto z luterani in knezi, drugo z jezuiti in Cerkvijo. Norišnica! In zdaj pomislite, da se vam najde neki Rudolf, ki postane celo cesar in na tako pomembnem križpotju, kot je Praga, zapravlja cesarsko blagajno za nevemkaksne preskuse, sanjari s čudaki, podpira alkimiste, ustvarja politiko z astrologi, kolikor se ni na državne posle nasploh požvižgal!"

"Sanje, ki so ga pripeljale čez rob."

"Vidim, da poznate te stvari, signore. Me veseli! Sem si kar mislil, da morate biti ta pravi ..." je dodal malo tiše in z neko nevsiljivo hudomušnostjo. Knjigigarar mi je postajal čedalje bolj všeč. Živahno je nadaljeval in v češčino vpletal italijanske besede. "Saj ni čudno, če se mu je nazadnje zmešalo. Čeprav ..."

Obstala sva v poltemi zadnjega prostora, ki očitno ni bil namenjen prodaji in razkazovanju knjig dnevnim obiskovalcem in radovednežem. Mož mi je segal komaj do ramen. Malo se je prestavil z ene noge na drugo in za trenutek sva obstala v neprijetni tišini v tesnem prostoru, v katerem je dišalo po vlagi, papirnati plesni in prahu. Nato se je premaknil, me z dlanjo prijel za komolec in pomignil, naj mu sledim nazaj v prednjo izbo, ki je bila veliko bolje osvetljena in v katero so skoz okna vstopali dopoldanski žarki jesenskega sonca, ki je popilo jutranjo meglo. Rekel je: "Veste, odkrito vam

bom povedal, da ne verjamem v njegovo psihično bolezen."

"Mislite na Rudolfa?"

"Da. To novico, da se mu je zmešalo, so razširili njegovi sorodniki, Habsburžani, kakor zmeraj preveč nerodni in brez vsakega finega občutka. Rovarili so proti njemu, da bi se ga znebili. Prosim, sedite!" Ponudil mi je stol ob skromni leseni mizi.

"Boste čaj in požirek beherovke?"

Sedel sem, mož mi je bil prijeten.

"Hvala, bom."

Odšel je v zadnji prostor, odkrhnil neka vrata, ki jih prej nisem videl, pristavil vodo na gorilnik in se nato vrnil. Na mizo je postavil dva kozarčka in nalil bele žgane tekočine. Podal sem mu roko:

"Ernest."

"Zalman. Jaz sem Zalman."

Potresla sva, nagnila kozarčka in izpila.

"Kar dobra," sem pripomnil in si obrisal ustnice. "Poslušajte, Zalman," sem nato povzel, "malo čez les je pa vendarle bil, tale vaš Rudolf. Zdi se mi, da sem nekoč nekje prebral, da so ga sami praški meščani razglasili za hudičevega obsedenca. Menda se je pripravljval resen upor ..."

"Dajte no, ljudje pač! Zmeraj vraževerni in malo preplašeni."

To z uporom sem si izmislil, da bi poživil pogovor in vnesel vanj nekaj šale, vendar se možakar ni dal zmesi. Nato sem nadaljeval:

"Vendar ne boste zanikali, da je dokaj nenavadno gledati cesarja, kako prijateljuje z umetniki in astronomi. Predstavljam si, da je bolj verjel prvim kot pa drugim."

"Motite se, gospod Ernest. Predvsem pa tedanji astronomi niso bili nič drugega kot malo bolj matematično navdihnjeni astrologi. Pomislite na skrajno čudaški sistem, ki ga je zagovarjal Rudolfov dvorni astronom Tycho Brache. V sredini je zemlja, v nasprotju s tem, kar je že petdeset let predtem trdil Kopernik, vsi drugi planeti pa naj bi krožili okrog sončevega središča in z njim vred okrog zemlje. Brache je bil izvrsten računar in premogel je vrsto opazovalnih naprav, ki jih je sam izdelal, toda njegov sončni sistem je čudaški kompromis, matematično nevzdržen. Rudolf je znal vsemu temu pozorno slediti. Pa ne samo to. Pravijo, da sta z dvornim tajnikom Michaelom Maierjem ob mlaju in posebnih priložnostih, ko je bil položaj planetov neugoden, kurila nočne kresove, medtem ko so mojstri v pečeh talili svinec, da bi oblažili melanholični vpliv Saturna."

Zalman je vstal in nama še enkrat natočil beherovko. Skrčil je močne

črne obrvi, ki so se mu skupaj zraščale nad nosom, me ostreje pogledal in rekel: "... Ma intanto lo consacravano!"

Zvrnila sva tekočino, v kateri je kljub žganosti obilo mehkoobe.

"Ko je Brahe umrl," je Zalman nadaljeval, "mislim, da je bilo to prav na današnji dan leta 1601, je Rudolf za njegovega naslednika, to se pravi dvornega astronoma, imenoval Keplerja, ki se je v Prago zatekel, ko so ga avstrijske katoliške oblasti izgnale iz Gradca ..."

"Če se ne motim," sem rekel, "je Kepler podobno usodo doživljal tudi v nemških protestantskih mestih. Tudi tam je bil nezaželen."

"Da," je odvrnil Zalman, "in zanimivo je, da so se zanj ves čas zelo naklonjeno potegovali vaši jezuiti. Vidite, tudi to vam lahko pove, da je bil Rudolf res izjemen ali pa malo primaknjen, če hočete. Znal je oceniti, kdo je kdo in koga potrebuje. Vsekakor ni zbiral bedakov! Žal obnove, o kateri je sanjal, ni mogel udejaniti drugače kakor trdno za zidovi svojih palač in dvorišč."

"Pa mislite, da je bilo to zgrešeno? Hočem reči ..." počakal sem in videl, kako me Zalman pozorno ogleduje. "Hočem reči, ali se ni Rudolf s svojimi mojstri zavestno ogradil od zunanjega sveta. Zunaj, kaj bi ga čakalo?"

Zalman je ponovno skrčil čelo in obrvi. Humor, ki sva ga skušala vsiliti najinemu pogovoru, kar ni in ni hotel prevladati. "Hočete reči," je nato Zalman počasi odvrnil, kakor da bi bil jaz rekel nekaj, česar nisem oziroma tega niti nisem nameraval, "hočete reči, gospod Ernest, da je Rudolf ... znotraj preživel?"

Pogledal sem ga brez besed. Oba sva za trenutek čutila, da sva se zapletla v manjšo zadrego. Prikimal bi, pa se mi je zazdelo, da bi v najin dozdašnji posrečeni pogovor vnesel preveč naivnosti. Medtem je voda zavrela, Zalman je vstal, odšel v sosednji prostor in nama postregel s čajem. Ponovno je v kozarca nalil beherovke. Nato je stopil do omar. – "Poglejte!" – Iz spodnje police je izvlekel lepo ohranjen primerek s trdimi platnicami. "Rudolfinske tablice, znamenite *Tabulae Rudolphinae*, ki jih je Kepler računal vse življenje in jih je posvetil Rudolfu. Prvi natančni zemljevid vesolja, ki je dokončno spreobrnil podobo sveta. S tablicami je Kepler omogočil natančen izračun koledarja in dokazal, da se je tudi veliki Galilei v svojih izračunih in predvidevanjih ponekod zmotil. Toda ta po postavi majhni, po umu pa nedvomo izjemni mož je ... čakajte!" Zalman se je znova pozorno zazrl v knjige. "Kje ga imam, aha ...!" Z iste police je izvlekel še eno knjigo, se vrnil k mizi in mi knjigo podal v roke. "Prestična izdaja, tiskana pred dvesto leti v Baslu."

Odprl sem trdo platnico. "Poznam," sem rekel. "Keplerjev *De fundamentis*."

"Poznate? Sem si kar mislil ..."

"Naš astronom in matematik, ki je izračunal eliptične krožnice in zavrnil Brahejev kompromisni sistem, je vendarle ohranjal vero v astrologijo," sem rekel in polistal po straneh.

"Ne bi rekel vero," je odvrnil Zalman. "Non era fede, questa. Če je že v kaj veroval, potem je Kepler veroval v Boga. Zavedal pa se je meja znanosti in nepojasnljivih vplivov sonca in drugih planetov".

"Vplivov na našega duha!?"

"Nekako tako, da. Sullo spirito! Vesolje in človeška duša sta enovita harmonična celota, kakor so vedeli že stari pitagorejci. Ste vedeli to?" je nato živahneje vprašal.

"Kakor je za to vedel Rudolf?" sem vrnil vprašanje.

"Tudi če ni vedel, je slutil. Vsi, ki so bili tedaj na njegovem dvoru, so slutili. Tudi duhoviti Arcimboldi. Ne smete pozabiti, da so tedanji umetniki čutili, kako je renesančna harmonija prešla, kako se je evropski duh ošibil in razdrobil v neobvladljivo množstvo. Raffaello in Leonardo sta bila vrhunec, a tudi zadnji izdih izgubljene celovitosti ... Svet se je povečal, postal je neobvladljiv, tako zemljepisno kakor duhovno. Ubogega Giordana Bruna je to drago stalo, slikarji, ki jih je Rudolf vabil v Prago, pa so to napetost izražali s svojim sanjaštvom o nenavadnem, o *insolito*, ustvarjali so *bizzarie ingegniose, invenzioni di stupore ...*"

Zalman je zavzeto razlagal in pokrillil z rokami.

"Strinjam se z vami, duh ne gre v škatlo niti v geometrijo!"

Samodejno sva oba prijela za kozarček, ga dvignila kot v nekakšno priznanje nečesa, kar nas presega in nas prav zaradi tega spremlja ali celo navdihuje tako v žalosti kot v veselju, in izpila požirek.

"Veste, Zalman," spet sem šel s prsti prek roba ustnic, "lepota, če je je preveč, lahko postane nevarna." Pomislil sem nase, na nekatere klavrne dogodke, ki so me bili prizadeli v zadnjem času in jim nisem videl pametnega, zadovoljivega izida, pomislil sem, seveda, na žensko, hkrati pa se mi je zdelo, da se ta misel ujema s tem, o čemer sva pravkar govorila. Za hip sem se poigral s kristalnim kozarcem na mizi, obkrožil z blazinico prsta njegov vrh in rekel: "Kaj naj bi le sledilo Raffaellu in Leonardu? Ko skladja ni več, oziroma ko slutiš, da ga ne moreš več doseči, ga moraš pač porušiti, zavzeti robovje, ali ni tako?"

"Odlično, gospod Ernest! Mislim, da se ujemava." Naslonil se je na

komolce in obraz primaknil bliže. "Veste, tile tedanji novi slikarji so prepletali erotiko in melanholijo, predvsem seveda tisto hudo, pravo erotiko, ki seže najgloblje in vsaj malo diši po incestuoznem, po raznih sestricah in sestričnih, navduševala so jih vsakršna čudesa, vendar se je, če dovolite, vaš Croce hudo zmotil, ko je te mladeniče označil za neizvirne manieriste brez okusa, navadne šarlatane brez duha. To je huda obsodba in povrh vsega zmotna! Umetnost tistega časa je, tega Croce ni razumel, s svojo nenavadnostjo izražala skepso, da bi bilo mogoče naravo razumeti in odkrivati z razumom, z določenim redom in pravili, kakor je menil še Leonardo. Poglejte si Grünewalda in Boscha, oba izražata, seveda na svoj grobi, severnjaški način, ki je vam, si mislim, pa meni tudi, če dovolite!, nekoliko tuj ..." Zalman je za trenutek obstal in srknil požirek čaja. Nato je nadaljeval: "Izražali so izkustvo, da je narava živa in neobvladljiva, polna demonov. Da je z golo znanostjo, matematično!, ni mogoče razumeti. Seveda so s tem opravičevali tudi sebe, češ, čustev ni mogoče obrzdati, prepustimo se jim! Mimogrede ... ali veste, da je Rudolf vneto zbiral Boscheve slike!?"

Odkimal sem, tega nisem vedel.

"Ali ni zanimivo, bolj ko je napredoval in se uveljavljal racionalizem, bolj se je med umetniki krepila zavest, da to ne more biti zadnji odgovor!"

"Odgovor na kaj, gospod Zalman?"

"Še ne veste, Ernest?"

Spet je skrčil obrvi nad nosom, izbistril temne oči in me ostro pogledal. Oba sva dvignila skodelici in odpila nekaj čaja. Tedaj so se odprla vhodna vrata in v knjigarno sta vstopili dve osebi.

Dušan Čater*Imitacija*

(odlomek iz romana)

Hodim po ulicah mesta. Še najbolj so mi všeč tiste ozke, kjer je temno, in premišlujem o tem, kako bi le bilo, če bi bile vse hiše črne. In kar gneča je v teh ozkih ulicah. Verjetno so vse mlade mamice tega mesta peljale svoje vozičke v ta betonski hlad. In res je vroče, soparno. Ne tukaj, med vsem tem betonom, tam zunaj, kjer je navpično opoldansko sonce. Kar zadržal bi se v eni od teh ozkih ulic, a kaj, ko moraš po tisti široki, da prideš do naslednje. To storim in lahka poletna srajca se mi takoj prilepi ob telo. Pod pazduho sem dobil takoj malo temnejši odtenek in imam občutek, da se bom zjutraj zbudil z novimi tisočimi mozoljčki. Tam, pod neko visoko stavbo, zagledam kos sence, ki se vije po pločniku, in takoj se namenim tja. In se ustavim in se naslonim ob zid. Kar tako, iz dolgočasje, slonim pod obokom in si prižgem cigareto. Gledam vse te ljudi in piham dim proti soncu. Nisem utrujen, zato niti sedem ne. Samo stojim tam in gledam svet. Pisan je ta naš svet. On je rdeč, tisti tam črn in tisti bel in tako. Svet! Ena velikanska in vrteča se gruda v oh! prostranem neskončju. In ljudje, ta pokončna dvonožna bitja. Tako enaka in tako različna. In narobe. Svet! Pa ja, svet je še mlad. Še in spet in tako naprej do neskončnosti. Ljudje, proti meni se počasi pomika neka starka, otovorjena z vrečkama. Kar malce sem in tja jo zanaša in verjetno je ena od vrečk težja od druge. In tisti "kao" poslovnež na drugi strani ulice ... Po mojem zelo ambiciozen človek. To se vidi po njegovi hoji, navajeni visokih pet. Ljudje. Sploh me ne zanimajo njihova postava, lik, figura. Gledam jih in razmišljam le o njihovi vlogi na tem koščku grude. Tista ženska tam. Gledam v njene čevlje in čevlji imajo obliko lignjev, ki vohljajo za novo hrano. Tako je to. Kar se da hitro ugasim cigareto in pogledam v nebo. Ni opaziti, da bi se imelo sonce namen

umakniti in dati prostor drugim elementom ali kaj so že. Počasi grem naprej in srajca je prilepljena ob moje telo. Lignji in čevlji, ja. Lignji so filter morja in čevlji nekako varujejo našo pokončnost pred neposrednim stikom z grudo. Mislim, veš, kaj. Kaj? To sonce je ubijajoče. Počasi in pokončno se še naprej prebijam po širokih ulicah in srečam Boruta H. z nahrbtnikom in z liro v levi roki in mi pravi:

"Materialni svet je astralni svet!"

Ljudje!

Mona pride iz stranišča popolnoma gola in iz lule ji visi tanka modra nitka. O. K., O. B. Jaz sem pijan. Sedim v naslonjaču in se igram s tisto Benovo pištolo paštolo. S stegovanjem in krčenjem roke poskušam izbrati pravo dolžino, pri kateri bi se mala gumijasta palčka prilepila ob okensko steklo. Enkrat mi je sicer uspelo, ampak res samo enkrat. Kar težko je to. Če je sunek, s katerim palčka prileti v steklo, premajhen, potem se odlepi, če pa je sunek prevelik, potem se odbije. No, to res ni mačji kašelj in še pijan sem povrh vsega. Tisto sonce v mestu in vsi tisti ljudje v mestu so me tako rekoč pahnili v prvo pivo in drugo in to. In doma sem potem nadaljeval z Benovim žganjem in pivom, ki sem ga s šnopcem prinesel domov. Močan šnopenec, ni kaj, in potem je prišla še Mona s svojo torbico, polno tamponov.

"Mrtvo je," reče.

Neumno jo pogledam, saj drugače pač ne znam. Kaj za eno sranje pa je zdaj to? Kaj je mrtvo, mater?

"Vse skupaj ni nič," reče.

"Kaj, mater?"

"To," reče in razširi roke, kot da bi hotela objeti ves svet. "Vse," reče.

Gledam okoli sebe. Res ni nič živega, ampak mater, mrtvo pa tudi ni. A kaj bi? Pustim jo v njeni agoniji, kakorkoli, in jo gledam. Hodi gola po sobi gor in dol. Ritnice, kjer se je že nabralo malo celulita, ji pri tem prav fletno poskakujejo in kar malce nejevoljen sem ob misli, da ji ga danes pač ne bom zarinil tja, kjer visi tista tanka modra nitka. Sede za mojo delovno mizico, za pisalni stroj in se trudi dati vanj papir.

"Kako narediš to, Karlo?" vpraša.

"Kaj?" vprašam, čeprav dobro vem, kaj misli.

"Kako vstaviš papir v tega hudiča, Karlo?"

Hudiča, ja. Se strinjam.

"Papir?" vprašam.

"Ja! Kako ga daš noter?"

"Ti bi pa že morala vedeti, kako ga dam noter," poskušam biti duhovit,

ampak mi ne uspe. Njej pa! Njej uspe dati pofukani list v tistega hudiča.

"Ti napišem pesem?"

Ne odgovorim ji, ker vem, da bo to vsekakor storila. Iz pločevinke naredim dolg požirek in porinem palčko v pištolo. Tako pod kotom kakšnih sto deset stopinj skrčim roko in pritisnem na petelina. In zadenem prekleto steklo in za trenutek je že videti, kot bi se tista gumica imela namen prilepiti ob steklo, pa ... Jebi ga! Prižgem si cigareto in poskušam analizirati svojo napako in Mona ... Mona udarja po mojem starem continentalu, da se kar malce bojim, da se bo sesedel pod njenimi udarci. Tap tap tap ... tap tap ... tap tap ... itd. Vsako poldrugo uro en prekleti tap. In potem: "Kje imaš T, pa P, pa X, Y, Q?" Ženske! Mislim, da bi moral skrčiti roko za kakšnih sto petnajst, največ kakšnih sto dvajset stopinj. Napolnim pištolo paštolo in ustrelim. Zopet je izstrelek pristal na tleh in imam občutek, da bom počasi obupal. In tap tap tap ... Tap. Naredim še en dolg požirek ne preveč hladnega piva in se odločim, da poskusim še enkrat. V glavo mi šine, da bi imel več možnosti, če bi tisto gumo na koncu palčke malce oslinil. In to storim in tako na blef, brez pofukane matematike in tistih topih in ostrih kotov namerim, sprožim, izgubim. In se predam. Položim pištolo na kolena in gledam Mono. Ob vsakem taptapu, ki ga spravi iz mojega stroja, se ji joškice prav prijetno zatresejo, prav tako njena glava. Nekako čuti, da jo opazujem, in obrne se proti meni in se nasmehne.

"Mater," reče. "To pa ni kar tako!"

Nato še malo tap tap tapka. Potem potegne list ven in reče: "Dovolj imam. Te preklete črke ..." in se nasmehne.

Vstanem s stola in kar nekaj truda potrebujem za to in še nekaj, da se ujamem, ko me zanese. Stopim do nje in pogledam tisti list papirja.

"Moja pesem," reče.

In jo berem, njeno pesem. Pijan sem, to je res. Težko gledam, to je res. Ampak, ejga ... Tole ...

MRTVO JE

spozzabljenasva tek?la

z razprt Ximirokami

Drug drugemu naproti,

ne dabi vedela-, da sva s vsakim korakam

bližjesmrti5!

Tole pa ... Tole pa ni kar tako prebrati.

"Kako se ti zdi?" me vpraša.

Zmajujem z glavo sem in tja. To "MRTVO JE" se ji je torej ves čas vrtelo po glavi.

"Daj, povej ..." me prosi.

"Dobra je!" rečem. Kar si v resnici mislim, sploh ni važno. In prepričan sem, da je to "MRTVO JE" nekje slišala, prebrala, pobrala.

"Dobro je, dobro je," me skuša oponašati. "Ti," reče in poudari tisti ti, "ti bi pa res lahko kaj več rekel kot le dobro je!"

"Zakaj?"

"Pa saj si pisatelj," reče.

Ti mater!

"Ravno zato, ejo! Ravno zato ti lahko rečem le, ali je dobro ali slabo. Mater! Kaj pa misliš, da sem? Kakšen ... Mater, kaj pa vem!"

Namuzne se. Ja, malce se namuzne, ampak je kmalu spet vesela. Moje strokovno mnenje jo je, po vsem sodeč, zelo razveselilo in ... In če je ona vesela, zakaj ne bi bil še jaz. Moje poslanstvo, ha!

"Daj!" reče in mi vzame list iz roke, na katerega sem, po pravici povedano, čisto pozabil.

In vzame črn kemični svinčnik, ki ga imam za nekakšne korekture, in spodaj pod svojo? pesmico napiše: 7. 8. '91, ob 17^h.

Pogledam na uro in ura je res tam okoli petih popoldan in jaz sem že popolnoma pijan.

"In zdaj," rečem. "Zdaj te bom naučil uporabljati to stvar!"

Pokažem na pisalni stroj. Mona me pogleda in se še vedno smeji.

"Daj noter list papirja!" rečem. To stori.

"In sedaj piši: Karlo je John Wayne!"

Še vedno se smeji in tolče po mojem continentalu.

"Bo v redu?" vpraša po kakšnih devetdesetih minutah, sekundah, saj ni važno.

"Ni v redu!" rečem. "Karlo in John Wayne se piše z veliko začetnico!"

"Oh!" reče in si da roko pred usta. "Pozabila sem pritisniti na tisto tipko!"

"Katero?" jo vprašam in pri tem zavijam z očmi kot sam bog.

"Tisto, ki vse skupaj dvigne!" reče.

"Aha, aha," ji kimam in, ej, v glavo mi šine ena takšna nora ideja, ki, roko na srce, jo je bilo pričakovati. Rečem: "In zdaj, mrhica moja, boš to napisala devetindevetdesetkrat!"

In nima nič proti. Tap tap po stroju in:

"Poglej!"

Res ji je uspelo.

"Še osemindvetdesetkrat," rečem.

"Ah, daj no!"

"Takoj!" rečem in vstavim metek v plastično pištolo paštolo.

"Se hecaš ali kaj?"

"Takoj!" rečem.

Pokima in se spravi k delu. Ne vem sicer, kolikokrat je odtipkala tisti moj diktat, ampak vem, da niti najmanj blizu tistega magičnega števila, ki sem ga zahteval.

"Dovolj je bilo," reče, in po njenem glasu sodeč, tako res misli.

"Piši!" rečem in spustim izstrelak v njena rebra.

"Auuu! Boli, tepec!"

"Piši!"

"Pa daj, kaj ti je?"

Vstanem in ji namerim pištolo pred levo oko.

"Piši: Karlo je John Wayne!"

"Nor si!" mi reče.

"Piši!"

Zavije z očmi in prične udarjati po stroju. Jaz si prižgem cigareto in gledam njeni joškici in glavo, kako poskakujejo po taktu, ki ga jaz dirigiram. Namenoma ustrelim kakšnih pol metra mimo nje in rečem:

"Piši!"

In ja, piše. Ne vem, kolikokrat je že napisala, ko se zopet naveliča.

"Dovolj heca," reče in vstane s stola.

Šic, šic, šic. Trije izstrelki v njen hrbet. Iz bližine, da se kar malce zvija ob delovni mizici.

"Piši!"

"Spizdi, kreten! Peder zaručani!" kriči in ni dvoma. Jezna je kot pajek.

"Piši!" Šic v njeno teme.

"Kreten! Pizduun!" Njen glas je prekleto histeričen in njen obraz grd. Še zadnji čas se je obrnila vstran, kajti meril sem ji v odprta usta.

"Govedar!" mi reče in s pestjo udari po mojem continentalu. In jaz ... Kaj bi? Šic v njeno rito. In ona ... Ritensko naredi dva koraka proti postelji, kjer ima oblačila, in pri tem pričakuje še kakšen šic v tazadnjo, česar pa le ne storim. Potem ritensko odide iz sobe, v kopalnico, se mi zdi, se tam zaklene in verjetno nekaj godrnja. Jaz ugasim cigareto v pepelnik. In potem jo slišim, ko odpira vhodna vrata in mi reče:

"Zbogom, mister Wayne!"

In jaz namerim v okensko steklo, sprožim in palčka pristane na tleh. Pač ni moj dan.

Stopim do pisalnega stroja in najprej z roko postavim vse tipke na svoje mesto. Nekaj se jih je kar zapletlo med sabo in Mona je morala res močno udariti po njih. Ženske, ja! In nato, pijan, da kar dvojno vidim, poskušam prešteti, kolikokrat je napisala nespodbitno resnico, in mater! samo oseminpetdesetkrat. Mrha! Pa še vejic, pik, klicajev ni postavljala vmes. Res brezupen primer. In tam nekje, pri kakšnem tridesetem stavku, je bil vprašaj. Ali je bil tam namenoma, ne vem, pa četudi. In potem pogledam na list, kjer je njena pesem. Mrtvo je! Le kaj, hudiča? In rečem si, kakšna grozna peta ura popoldan! Priznam, to ni moje, nekje sem slišal ali prebral, kaj pa vem. Pijan sem, ne spomnim se ama baš ništa.

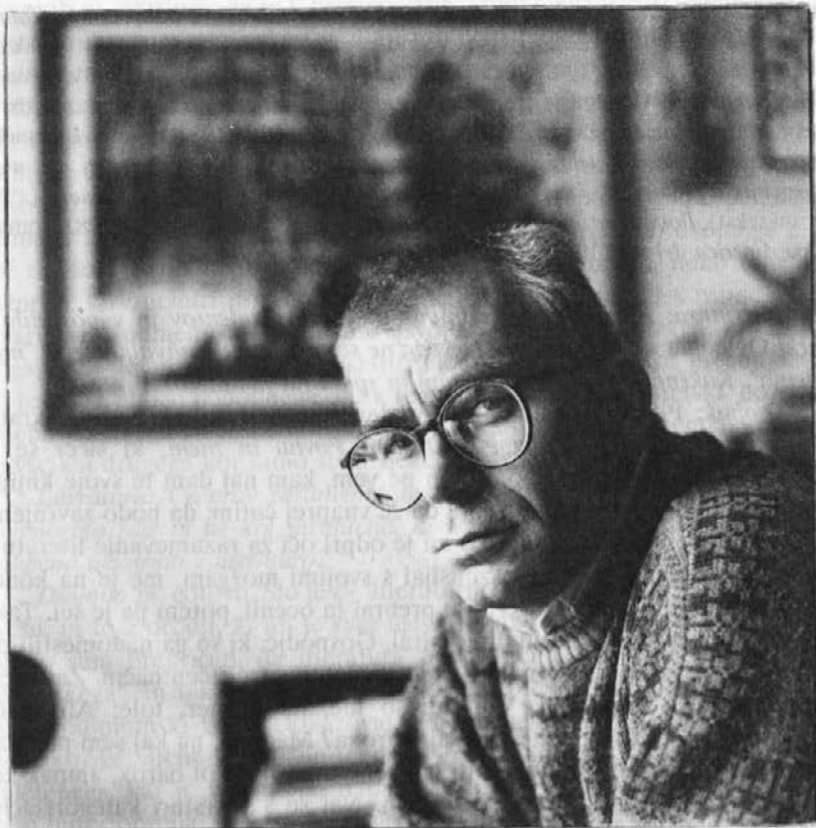
Zvečer v Galeriji zgoraj plešem kot nor. Sam. Nor? Gledam v steno, kajti ne prenašam, da me ljudje gledajo v oči. Imam občutek, da pričakujejo od mene, da bi kaj rekel, in jaz nimam ničesar povedati, kar bi se ujemalo z njihovimi besedami, z njihovim obnašanjem. Gledam v steno in divje plešem s svojo senco. Pijan sem, mnogo pijem, nočem jih gledati v oči in zaletim se v neko mlado frkljo. Zbijem ji plastičen kozarec iz roke, nehote, mater. Gledam njo, pa rdečo tekočino na tleh in mislim, da se še vedno gibljem v ritmu dum dum glasbe. Sam! In frklja mi reče:

"Pizda homofobična!"

In jaz ničesar več ne razumem!

INTERVJU

Iztok Osojnik



Moč zagledati sebe

Moč zagledati sebe

Leta 1951 se je **Iztok Osojnik** rodil v Mostah, predmestju Ljubljane. Leta 1977 so v Primorskih srečanjih zapisali, da na objavo čaka pet njegovih zbirk. Izšli sta dve od naštetih: *Simpatični angel* ali pljunek na pločniku leta 1979 ter *Indija ali potovanje na dno noči* leta 1981. Bibliografija Iztoka Osojnika je taka: *Vandali* (samozaložba, 1979), *Teksti nevednosti Ferdinanda Pločnika* (16 izvodov, 1982), *Teksti o odgovornosti za ime konstruktivne anarhistke Melinde Mlakar-Potočnik* (18 izvodov, 1984), *Roman o roži* (1988), *31. december* (še vedno v izhajanju pri Cunjakovi založbi), *Srednjeevropski kvartet* (1992), *Srčeva desetka* (1992), *Luske in perje* (1993), *Ogledala v času vojne* (1994). Sem je treba prišteti še knjige, ki jih je izdal v samozaložbi na Japonskem: *Teksti resničnosti* (1981, pesmi in proza), *Doč* (1981, pesmi), *Umetniško delo v času njegove tehnične reprodukcije* (1981, pesmi), *Fragmenti za uvod koncipiranja premestitve iz teksta čez kontekst* (1981, teorija), *LP za Mayumi* (1981, prozni tekst), *Poizkus raziskave, zakaj nisem umorila Maksa Cankarja* (1982, roman) in pa *America del sur* (1987, pesmi, 30 izvodov).

Literatura: *Bili ste eden zadnjih Pirjevčevih študentov in v posvetilu k zbirki Ogledala v času vojne se (seveda ne samo njemu) zahvaljujete za "moč videnja". Kakšni so vaši spomini nanj in sploh na fakulteto?*

Osojnik: Pirjevec je umrl, tik preden sem diplomiral. Najin takratni odnos sem popisal v *Zgodbi o Dušanu Povhu in meni*, ki sicer še ni objavljena, ampak enkrat bo. Sploh ne vem, kam naj dam te svoje knjige, tako moteče drugačne se mi zdijo, da že vnaprej čutim, da bodo zavrjene. Kakorkoli že, Pirjevec, potem ko mi je odprl oči za razumevanje literature ter me sprovciral, da sem razmišljal s svojimi možgani, me je na koncu pustil na cedilu. Pisne naloge je še prebral in ocenil, potem pa je šel. Tako v nekem smislu sploh nisem diplomiral. Gospodje, ki so ga nadomestili pri diplomskem izpitu, so si "znanje" predstavljali na drugačen način. Zato sem zavrnil njihova vprašanja. Vprašali so me, na primer, tole: Ali spada Shakespeare v obdobje renesanse ali baroka? Madona, na kaj sem nabasal. Mene Shakespeare ni zanimal niti kot renesansa niti kot barok, ampak kot človeški problem, s katerim se soočim. Naj se s tovrstno kategorizacijo ukvarjajo knjižni molji, če hočejo, sem si mislil. Ker sem bil Pirjevčev študent, sem o stvareh razmišljal na določen način. Potem pa so mi postavili "pirjevčansko" vprašanje: o realističnem romanu. Še eno tako. Kakšen realističen roman neki! Problematika romana je drugače konfigurirana. Gre

za problem subjekta, akcije, bistva, zgodovinske usode evropskega človeka in njegovega samorazumevanja, ne pa za katalogiziranje duhovnozgodovinskih značilnosti. Mene je vedno zanimalo tako videnje literature, ki me je osebno vključevalo. Kaj pomeni gledati svet na tak ali drugačen način? Recimo, Maria Antoinetta. Ko je slišala, da ljudje nimajo kruha za jesti, je predlagala, da naj jejo torte. Seveda, živela je v svetu, kjer je bilo več tort ko kruha. Pa še boljše so bile. Tako sem jaz razumel realizem. V realističnem romanu je na delu neki koncept. Razmišljalo pa se je tako, kot da ga sploh ni. Skrilo se ga je v preslikavanje "zunanjega sveta". Nenadoma je bil to problem tistega tukaj in zdaj, problem mojega diplomskega izpita. Vedno sem bil prekomeren. V preslikavanju zunanjega sveta sem takoj videl problematičnost univerze, "preverjanja znanja", v katerem sem se takrat znašel, govornice kot institucije. S tem seveda niso bili zadovoljni. Priznali so mi že, da zaslužim diplomu, v slabo pa so mi šтели mojo nesrečno profano govornico. Danes priznam, da do neke mere upravičeno. A takrat pač nisem zaupal v tisti povzdignjeni govor. V njem sem razbiral hišo dvojnega ničā: nič resnice, skrito zaviti v akademizem, in nič kot ozadje, neko temeljno razprtje, ki vznemiri in prebudi misel za zavzeto samoraziskovanje. Vzeti stvari zares pomeni biti presekan v svojem bitju. Samorazkrivanje biti se dogaja kot dejanski doživljaj ekstatične odprtosti zanjo. Kot presunjenost, ali tesnoba, ali kaj podobnega. Jaz k temu prištevam tudi "estetski" doživljaj. Osebno in hkrati človeško univerzalno. Literatura je bila potemtakem zame še vse kaj drugega kot samo stvar nekega "poznavanja".

Literatura: Če prav razumem, ste fakulteto dojemali kot priložnost za osebno rast in ne kot institucijo, ki vam bo dala potrdilo, da se smete poklicno ukvarjati z literaturo?

Osojnik: Ja, gotovo. Šlo je za "literaturno" razkrivanje sveta, mene v tem svetu, in to z orodji, ki jih je svet ustvaril, jaz pa spoznal ter obvladal. Še vedno sem prepričan, da literatura počne nekaj bistveno in konkretno "človeškega". In tak konkreten "človek" sem bil seveda jaz. Opravljal sem vendar diplomski izpit. Dokazoval, da sem absolviral "odločilno znanje" svoje stroke, njene specifične tehnologije in tehnike. Čutil sem se osebno vpletenega, kar je bila moja "napaka", ker večina okolice prav gotovo ni tako funkcionirala. Živeli smo še globoko pred časom kvantne fizike, njene atropičnosti in načela nedoločenosti, pred obema relativnostnima teorijama, pa tudi Benjamina še nismo resno brali.

Literatura: Kako pa so se obnašali drugi študentje?

Osojnik: Z večino sem se postrani gledal, ker mi je bilo takoj slabo, kadar so začeli "učeno" govoriti. Kar mozolje sem dobil. Le pri redkih sem imel občutek, da jih kaj zares vznemirja. Osebna izkušnja je vendar pogoj. Psihoanalitiki, recimo, so zahtevali, da sam opraviš analizo, preden te sprejmejo medse. Tudi filozofija zahteva neko osebno izkušnjo, ki te odpre za te stvari. Nikoli ni dovolj samo racionalistični odnos do stvari. Pretresljivega koncepta ne moreš formulirati zgolj na podlagi tega, da samo povzemaš že znano. Vsaka stvar zahteva oseben, konkreten odnos.

Literatura: *V študentska leta segajo vaše prve literarne objave, kajne?*

Osojnik: Ja. Sicer se ne spomnim več, kdaj in kje sem bil prvič objavljen. V Tribuni? V Dialogih? Na splošno sem imel vedno težave z objavljanjem. Nikoli nisem bil nevemkako udaren. Nikoli kaj posebno cenjen. Vedno so me imeli za, recimo temu, kaotičnega. Pisati sem začel zaradi neke laži. V četrti gimnaziji sem se namreč hvalil, kaj vse imam napisanega. Pa je neka sošolka, ki je bila zaljubljena vame, hotela to brati. Kaj sem takrat vedel, da me bo to vleklo skoz življenje. Zato sem potem najprej dve leti študiral arheologijo. Po grozljivih morijah dotakratnega šolanja je bil faks pravo vnebovzetje. Imel sem super ocene. Tudi zanimalo me je. Potem pa sem na izkopavanjih videl, da bom celo življenje čepel v blatu, strugal in katalogiziral črepinje skupaj z nekimi, ki imajo možgane kakor mozaični kamenček ... Prepisal sem se na svetovno. Dve leti sem bil čisto mrzel. Potem pa se je zavrtelo in treščilo. To so bili najbrže najboljši časi v zgodovini Evrope. Liberalizem in hipijevstvo sta nam na široko odprla svet. Geografski in nasploh. Droge, avtoštopi, Ferent, literatura, Pirjevec, ki me je obdelal kot kak boksar. Resnica, bit, ekstaza, nič (tudi zenovski), tesnoba, ontološka diferenca. Besede in pojmi, ki so treskali po meni kot grom. In to po kakšnem meni. Ves čas smo bili zadeti. Droge, in to kakšne, kolikor hočeš. Komune, skupinske meditacije. Bili smo nori od samadhijev in sebeiskateljstva. Na vse mogoče načine smo vrtali po sebi, pač v okviru spodbud, ki jih je svet produciral v tem času. Vzhodnjaške religiozne ideje in tehnike so se prepletale z rokovsko energijo, bili smo vse od hipijev do najbolj radikalnih akterjev alternativnih študentovskih gibanj, na eni strani politika, na drugi mistika. LSD ni bil kriminalni eksces, ampak način samorealizacije jedrnih energetskih potencialov. Po šestdeset ljudi hkrati je požrlo trip in poskušalo kanalizirati, artikulirati ali priklicati energijo. To je bilo seveda naivno, zagnano, prepredeno z evforijo. Vendar je bil to način, kako skuša neka generacija preseči, razdelati travmo samoiskateljstva, poglobiti svoje samozavedanje, osmisliti svoje dejanje v svetu.

Znotraj tega so imele seveda Pirjevčeve besede strašen zven. In literatura je zame postala način, kako se vsemu temu iztrgati in se resnično preveriti. Nastale so vse tiste moje knjige. Normalno, da niso bile nikomur všeč. Pirjevcu že. In Šalamunu. In Mraku. Ampak ko je Pirjavec umrl, so mi že sprejete rokopise (in izplačane!) vrnili. Tako se je torej začelo.

Literatura: Ukvarjate se z različnimi stvarmi: pišete, slikate, plezate, potujete ... Zanima me, s čim se intimno najbolj identificirate?

Osojnik: Nikoli nisem nikamor pripadal, še danes ne. Sem plezalec in nisem, sem intelektualec in nisem. Ne identificiram se z enim samim področjem, ampak drsim skoz različna energetska polja, kjer počnem isto. Sem interdisciplinaren, pripadam različnim grupacijam, a se pripenjam samo na tisto, kar me pelje naprej. Drugo toleriram, ker sem spoznal, da je to potrebno, če hočeš biti prisoten. Prej sem verjel, da je za prisotnost važna kvaliteta, pa ni. Kvaliteta je mogoče ključna dolgoročno in v idealnih razmerah, teh pa v konkretnem življenju ni. Zavedati se je treba svoje vloge v svetu, tega, da smo vsi ljudje ujetniki težav. Ni moja vloga v svetu, da se posmehujem tistemu, ki šepa, ampak da ga cenim, da jaz šepavec naredim, česar ni mogel narediti on, in da razumem, zakaj ne. Ni dovolj obsojati svet ali biti kritičen, temu svetu moram nekaj dati, če imam kaj, sicer je bolje, da sem tiho. Dati ne glede na to, kaj je svet v tem trenutku. Ogromno je ljudi, ki niso pristali na status quo svojega časa in so nam veliko zapustili, pa zato niso bili cenjeni. Človek, ki preseže paranojo osebne ogroženosti in svetobolje tega, da ni razumljen, je prava kvaliteta. Kaj takega je moč doseči, ko se zaveš, da ima naš skupni svet mnogo različnih nivojev. Človek se odloča, ali za osebne privilegije ali za to, da nekaj naredi. Vedno pa je nekje prikrajšan. Če se boriš za osebne privilegije, boš ustvarjalno hendikepiran, ker se preveč okupiraš s tem, kaj storiti, da se povzpneš. Nekdo, ki mu gre za literaturo, pa razmišlja o literaturi in tako zanemari uspeh. Če se cel posvetiš eni pozornosti, je malo prostora še za kako drugo. Če se za nekaj odločiš, moraš delati štirindvajset ur na dan – piliti, glodati, tolči, poskušati še več ... Definitivno obstaja moment, ki presega individualno zagnanost. Meni osebno napor dobro dene. Če delam z vso močjo, potem je substanca toliko bolj gosta. Sili me, da živim na robu svojih moči. Tako moč sploh pridobivam, moč polnega življenja. Važno je, da pesem zazveni, da jo znam disciplinirati, nadzorovati, da sestopim še globlje, a da me pri tem ne odnese. Dajati si moram vedno težje naloge, za katere je treba pozornost in govornico vedno bolj držati. Da petkrat, sedemkrat, dvaintridesetkrat "preobrnem" besede vzdolž zelo natančnega občutka, ki

vodi skoz ustvarjalno temo. To je delo koncentracije, pozornosti, prenikavosti. Pričakovati, da bo kdo sledil, je neumestno. Ukvarjam se vendar le s strukturacijo osebnega prostora, z vzdrževanjem napetosti, naboja, ki ga je moč imenovati kakorkoli: eksistencialni, estetski ... Vsako teorijo, misel ali govornico izziva, da to poimenuje. A ko to enkrat zaslediš, se začneš gibati v drugačnih govoricah in situacijah. Pri plezanju je nekaj podobnega kot pri poeziji, pri potapljanju, razmišljanju, pisanju ... V besedi se to hkrati daje in izmakne. Vsaka govornica funkcionira na robu, onstran katerega je tisto, kar se izmika, a česar se z govornico vedno znova dotakneš. Trenutek, ko besede oživijo, ko prenesejo informacijo, ne samo kontekst, ampak energetski naboj. V besedah se to čuti. Zato nekatere stvari ostanejo, druge pa ne. To nam kot ljudem pripada. Čeprav, bogve koliko je stvari, ki so bile super, pa so izginile zaradi različnih okoliščin, recimo zaradi obrobja, v katerem so nastale, ali pa zaradi požiga rokopisov.

Literatura: Ali to pomeni, da mora vedno priti še nekdo, ki te odkrije?

Osojnik: Ja, gotovo. Ampak bolj pomembno je, da si sam ta nekdo. Pisanje je samo do ekscesa "priterano" branje. Vedno pišeš iz nekega teksta, iz fragmentov branih tekstov aktualiziraš svoje miselne slike. Pisanje je vrhunec branja, notranjega komuniciranja, tega, da prideš v intimen stik s svetom, v katerem si, in z ljudmi, s katerimi notranje živiš.

Literatura: Spomnim se vašega verza "perverzna radost pisanja". Zakaj perverzna?

Osojnik: Zato, ker se ves čas pregiba, obrača. V trenutku, ko je radost, ji moraš reči adijo, ne smeš slediti radosti, sicer pokvariš tekst in sebe, znajdeš se v stranskem rokavu. Vedno moraš pisati na temnem robu radosti, na dan moraš prinesiti tisti del, kjer ni radosti. Zato perverzna. Gre za obračanje. Tako kot obrneš rokav, lahko obrneš tudi besedo. Vzameš jo na enem koncu in jo skoz samo sebe potegneš ven. To je ista beseda, nekakšen "stiridimenzionalni" anagram, na novo oživiljena. Na isti način lahko obračaš tudi stavke, misli. Rečeš recimo: "Mislim, torej sem," potem pa to obrneš in izpostaviš "sem". Šele znotraj "sem" mislim. Ali pa vzemimo sebe: v bistvu smo kolobar. Prebavna cev nas prebada, zares smo prebodeni z zunanjim prostorom. Zdaj pa si zamisli, da sežeš z roko skoz usta v rit, pa se zagradiš, pa se potegneš skoz, plooonk: prebavna cev pride ven, postane naša koža, znotraj tega balona pa je cel svet, veselje, vse! Kaj je potem notranjost, kaj zunanost? Kaj je notranjost besede, kaj zunanost? Beseda ima minimalno vsaj dva nivoja: en je horizontalen, kjer je beseda del stavka, drugi je

paradigmatski, kjer je beseda segment pomenske paradigme. Zdaj pa si misli, da se giblješ po osi stavka, sežeš v besedo, obrneš paradigmo, plooop, in požre stavek. Stavek je še vedno horizontalen, a zdaj funkcionira kot paradigmatska os, paradigma pa funkcionira kot sintaktična os. Se pravi: paradigma oblikuje strukturo stavka, stavek pa isto naredi s pomenom. Tadva pa spet naredita obrat. Zato "perverzen". Vsako stvar, ki jo narediš dosledno, izkriviš. Povedal sem samo en primer raznih oblik alkimije govorce. Isto lahko počnemo znotraj "bitja". Zato "perverzen". In to je radost. To, da odkriješ nove hodnike, skoz katere se lahko giblješ v govorici, to je čisto telesno gibanje, to je erotika. V slikarstvu pravi temu Sergej Kapus telo slike. Ko stopiš pred sliko, ko videnje nabrekne, to, kar se zgodi, je telo, celota tebe in slike. Tako konkretno je, da ga lahko ugrizneš. Telo konkretnosti doživljaja. Moj prijatelj Andrej Bekeš je temu rekel metalurgija govorce. Alkimija je eksperimentiranje, metalurgija pa obvladovanje postopka. Besede so kovina, ki jo uporabljaš za neke nove oblike. Tako kot kipar tolče v kamen, tako jaz tolčem besede. "Beseda" kot gola, brezoblična masa, ki jo klešem v oblike, je "označevalca". Ko se gibljem znotraj "besed označevalca", se v njih kopam, njihovo substanco doživljam kot agregatno stanje svojega bitja. Besede sežejo veliko dlje, kot mislimo na prvi pogled. Govorica si tega "označevalca" deli s celim vesoljem. Ko beremo, je vse to že tu, samo na to nismo vedno pozorni, ker smo ujetniki navajene podobe. Jezik je nekakšna RNA, ki omogoča, da z notranjostjo govorce predelamo milijon možnosti, ki sežejo čez celotno vesolje, od plezanja do astrofizike.

Literatura: *Prej ste v zvezi z realističnim romanom govorili o tem, da je zunanji svet koncept. Kako pa sprejemate trditev literarne zgodovine, da se modernizem odreka posnemanju zunanjega sveta in da gradi lasten, imaginaren svet? Kakšen je vaš odnos do različnih izmov? Se v katerem izmed njih prepoznavate?*

Osojnik: Ne, v nobenem. Tisti, ki pišejo o moji poeziji, me sicer uvrščajo v modernizem, toda jaz osebno mislim, da se literatura dogaja zunaj kategorizacije literarne znanosti, čeprav prav gotovo ne zunaj njene vednosti. Toda poezije ne zanima, da bi bila nekam uvrščena, ampak da vzburja svoje substancialne pramene. Išče se v drugačnih vprašanjih oziroma pozornost drugače disciplinira. Zunanji svet ni zares nikoli zunanji svet, Realno, ampak je vedno določen z našim razumevanjem. Je koncept, ki se skoz čas spreminja. Zunanji svet ga že tako že vnaprej vključuje. Mi realnost prekrivamo s koncepti. Na primer: modernizem. Kateri modernizem? V

arhitekturi, slikarstvu, glasbi, literaturi? Že v sami literaturi je toliko različnih modernizmov. Subjektivizem? Kam recimo spada Rumi ali pa San Juan de la Cruz? Vsaka izmed teh različnosti ima svojo govorico, svojo politiko, svojo ekonomijo. Tudi svojo anti-ideologijo. Ker tudi slikam, se ves čas gibljem skoz različne označevalske dejavnosti. Toda moj osnovni pesniški namen in gon je vsekakor "zunaj-teoretski". Če je zunanji svet tako ali pa tako vedno pokrit z mojim razumevanjem, še več, je z njim v tem istem trenutku tudi že spremenjen (kvantna mehanika), ga zares sploh ni: je le zapleten produkt psihičnega in fizikalnega dejstva v katalizi govorice. V katerem vesolju torej stoji ta, ki ne posnema? Strukturnalna psihoanaliza nam je že nekaj povedala o tem. Vendar gostuje zdaj to vprašanje v mikrobiologiji. Drugo pa je seveda vprašanje socialne moči, obvladovanje trga, medijev in znanstveno-umetniških institucij. A o tem tu ne bi razpravljajal.

Literatura: V svetu, ki ga obvladuje kapital, kljub vsemu obstajajo prave, duhovne avtoritete in v literaturi obstajajo veliki avtorji. Kako jih prepoznati?

Osojnik: Dober pesnik omogoča standarde, ob katerih se lahko "pesniško" pomerim. Mero za človeka. To ni dvoboj, v katerem nekdo zmaga, ampak notranje priznanje in hvaležna možnost, da se odpreš, prepoznaš, navdihneš, stegneš še globlje čez predoblični rob svojih misli. Bereš zato, da stopi v drugem vate ta isti. Dober pesnik te ne poskuša pretentati, da je tukaj, ampak tukaj enostavno že je. Ti pa si v njegovi pesmi zdaj kot on. To stanje-videnje vedno vzburi duševno energijo in sprosti žarek "iz jeseni in čiste svile in nič." Nekaj pa je stopilo na to stran in svet zdaj temno žari. Še malo prej je bil dolgočasen in prazen, zdaj polno brenči v soju prvotne fascinacije.

Literatura: Tega se najbrž ne da primerjati z drugim kot z religioznim doživljanjem, čeprav pravite, da na koncu poti ne stoji Bog.

Osojnik: Religiozni doživljanj je samo način, kako zgrešimo tisto, kar hočemo reči. Kakšna vera pa je sploh še mogoča v svetu brez boga. Poezija seveda je dogodek, a ga ne smemo mistificirati. Najbrž se vse to že tako sliši. Mene manj zanima opisovati strukturo kake pesmi, zato pa bolj, kaj se s tem, ki piše-bere, dogaja. Temu pravim ljubezen. A nikar ne mislite, da gre za kakšno pogrošno emotivnost ali pa sumljivo metafiziko. Jaz enostavno hočem pisati, ker mi s pisanjem močno, telesno zveni substanca samega bitja. Seveda to ni kak soboten alarm. Ampak tako, kot ko presoliram kako smer v steni, potem pa mi tega nihče ne verjame. Jaz pa

enostavno vem, kaj je res. Zato lahko tudi molčim. Lahko rečem, da je to religiozni doživljaj, ampak potem se zapletem v strahovito kolobocijo "Cerkve". Tu pa se svet takoj skrči na duhamorne balončke. Na koncu pa čaka ekskomunikacija, grmada in posmrtna ideološka eksploatacija. Saj se to dogaja tudi v umetniških templjih. Toda sama izkušnja nima s tem nobene zveze. Če obstaja zanjo kakršenkoli zunanji razlog, potem že ni bilo pesniške izkušnje. Pesmi ne pišeš zato, da bi bil slaven. Saj sam ne odločaš, ali si pesnik ali nisi. V končni fazi odločata o tem nekdo drug in čas. Ti se odločaš le za tisto v pesmi, kar jo dela pesem. In tudi – to pride samo. Že, jaz se za to odločim, se temu odprem. Naučil sem se določenih tehnik. A če ni pravi trenutek, se bom zadušil. Natanko vem, da se dolgo ne bom smel dotakniti peresa, če bom kaj špekuliral ali zlorabljal. To so notranje zgodbe poezije, ki jih še kako spoštujem. Moraš biti odkritosrčen, ne moreš biti pesnik in neodkritosrčen. Ne da se. Tako konec koncev ne vidim razlike med molitvijo, pesmijo ali tišino plezanih skal. V trenutku "nezavedanja" in popolne potopitve v svet, ko se vlečem čez skalo, nič ne tuhtam, sem pa totalno tam. In to je dobro, sicer bi lahko kam padel. Mislim, da to velja za katerokoli področje človekove ustvarjalnosti. Dvomim, da gre pri tem za kaj ekskluzivnega. Mi smo to naredili za ekskluzivno. In tudi vemo, zakaj. A zares nimamo nobenih privilegijev, in če si jih jemljemo, je to stvar oblastne moči in ne poezije. Pesem ne daje nobenih privilegijev. Niti intelektualno, niti eksistencialno, niti poklicno.

Literatura: *Torej je govorjenje o pesnikih kot svečenikih, prerokih im. samo omejena resnica?*

Osojnik: Omejena ... Ko je Rimbaud rekel, da mora biti pesnik videc, je pri tem mislil človeka, ki vidi. Šele kasneje je bilo razumljeno kot pogoj ali status. Iz tega je bila narejena institucija. Jaz pravim: nobenih privilegijev za pesnike, toda v trenutku, ko to rečem, me bodo narobe razumeli. To govorim znotraj biti. "Nič privilegijev" je metoda gledanja poezije: v pesmi so stvari univerzalne in vsem enako na razpolago. To ni nobena demokracija. Poezija je svet brez privilegijev. Velja tudi za drevesa, zajce, kamne ... Vse je ista figa. Jaz imam blazne probleme razlikovati med klanjem v Bosni in v klavnici. Nobene razlike ne vidim. Tudi zatiranje mravelj faraonk vidim kot genocid. Boj za teritorij. To tudi slučajno ne pomeni, da zagovarjam Srbe, ki koljejo. Ampak če poskušam te stvari dosledno razložiti, moram obsoditi tudi sebe. Zdaj prav dobro razumem tako Ivana Mraka kot Jureta Detelo. Etika? Človek, ki je odkrit, dobrasrčen, z nezamorjeno dušo, veliko laže živi. Zame je to pozitivno,

ampak ne vidim načina, kako bi to komu vsiljeval. To vidim prej kot stvar osebnostnega dozorevanja, kot zadevo rasti: da se v določenem trenutku sam, brez zaledja nekega univerzalnega principa ali nekakšne kupčije z Bogom, odločiš za to, da boš nekaj dal od sebe, kljub temu da ne boš imel od tega nobene koristi. Etiko vidim kot osebnostno odločitev, ne kot način nagrajevanja oziroma prilizovanja. Zdi se mi, da če bi znal v vsakem trenutku nekaj storiti ali dati brez kakršnegakoli interesa, privilegija ali nagrade, bi dosti globlje živel. To ustvarja osebnostno klimo, do katere mi je veliko. Jaz jo imenujem plemenitost. Biti zares plemenit. In tega niti ne vedeti. To je nekaj velikega.

Literatura: To zveni precej vzhodnjaško. Se vam zdi, da evropski miselni sistemi ne morejo odgovoriti na temeljna vprašanja, ki si jih o sebi in svetu postavlja človek?

Osojnik: Zgodba Zahodnega sveta je na prvi pogled zgodba samih capinov. Nobene tradicije plemenitosti nimamo. Ne me razumeti narobe. Plemenitost je trezna in močna posvetna drža. Zato sem šel nekoč najprej v Indijo in kasneje na Japonsko, da bi dobil modroslovne odgovore na svoja meglena vprašanja, a sem odkril, da sem Evropejec in da moram najti odgovore doma. Evropa je zelo barbarska. Logika zahoda, evropske civilizacije, na katero se tako nespametno sklicujemo, je logika vojne v Bosni in Čečeniji. Toda znotraj tega toka je moč najti tudi ljudi, ki so se razdajali v osupljivi rasti in animirali vznemirljive odgovore. Od Heraklita pa do Celana se razteza to žlahtno ozvezdje. In njim hočem pripadati. In ozvezdjem drugih civilizacij, kot da sem eden izmed nadčasovne bratovščine, eden izmed večnih sodobnikov. To so tisti, s katerimi komuniciram. Saj sem že omenil, da me je v poezijo pripeljal Li Tai Po. Filozofija mi gotovo ostri miselno pozornost, seveda pa nekje tudi omaga. Znanost mi omogoča artikulacijo podob. Religija krepi toleranco, zen brusi telo tišine. Literatura pa je v vsem tem nadčasoven mešalec substance, ki jo strukturira moje bitje. Res pa je tudi, da sem svojo "metodo" dobil na vzhodu.

Literatura: Je religija disciplina?

Osojnik: Ja, če je to budizem. Pove ti, da moraš delati in ti za to da ustrezne napotke. To se je pri nas izgubilo, to, da moraš delati na sebi, se razvijati. Mi to drugače razumemo. Razvijati sebe, ampak ne zaradi velike konkurence na trgu delovne sile. Delo na predmetih, kakor se je to nazadnje razumelo med alkimisti: prek preoblikovanja predmeta do žlahtne samo-preobrazbe. Predmet dela pa je pri nas nekaj, kar boš prodal. Tudi

druge kulture poznajo tovrstno samodisciplino. Arabci, Indijanci. Pri nas pa je ta druga pozornost kar poniknila. Krščanstvo je preveč zapacano z zlorabo dvatisočletne priložnosti, ki jo je imelo, da bi se mu lahko zaupalo.

Literatura: *Vaša tretja objavljena pesniška zbirka je rezultat potovanja v Indijo.*

Osojnik: Ja. Za mano je bilo divje obdobje politike, eksperimentalnega gledališča, faksa, seksa, neskončnih avtoštopov, dolgih las, drog, sebeiskateljstva itd. Moje zadnje potovanje v Indijo je bil torej neki obračun z določenim sabo. Neko zburjanje. Res je, da sem se že nekaj časa predtem "zresnil", opustil hipijevski kolektivizem in drogo, toda njegovo ideologijo – nirvanizem – sem začel otresati s sebe šele na tistem potovanju. Čeprav se, po pravici povedano, še danes otebam z njegovimi ostanki. Kakorkoli že, za mano je bila neka halucinantna erupcija. Imel sem namreč izredno produkcijo, neprestano sem pisal, bilo je ogromno šodra. Mislim, da ni Slovence, ki bi pridelal toliko šodra kot jaz. Tudi v Indiji je še nekaj tega. To je zares moja prva zbirka. Izšla je z zame običajno zakasnitvijo nekaj let. Predtem pa sem že objavil *Simpatičnega angela*, *Podrealistični manifest* (z Juretom Detelo in Iztokom Saksido) in zloglasne *Vandale*, zaradi katerih sem moral na sodišče, a sem se kazni izognil tako, da sem jim pobrisal na Japonsko. Poleg mene so takrat mrcvarili tudi Jureta Detelo in Boruta Hlupiča ...

Literatura: *Zaradi samih tekstov?*

Osojnik: Ja, Cerkev se je nekaj pritoževala. Za tiste čase so bile tisto strahovite obscenosti. A to je bilo že vse po mojem potovanju v Indijo. Tudi sama zbirka je izšla, kot že rečeno, kasneje.

Literatura: *Po zbirki sodeč, ni prišlo do neke velike fascinacije nad deželo?*

Osojnik: Fascinacija je že bila. Med drugim sem srečal Dalaj lamo, pa najprej sploh nisem vedel, da je to on. Obiskal sem vse glavne ašrame, srečal vse te jogije, bil vpeljan v meditacije, prepotoval celo Indijo, od Himalaje do rta Kanya Kumari, kjer se srečajo trije oceani in kjer sem hotel storiti isto kot Vivekananda, ki se je zaradi ubupa vrgel v vodo, priplaval na otok in tam doživel razsvetljenje. Mi je bilo takoj jasno, zakaj, ker sem se sam komaj rešil iz valov. V sekundi sem bil manjši kot nič! Indija mi je bila bolj priložnost, da sem bil drugje. Ona sama me ni več toliko zanimala. Vseeno pa sem iz nje veliko odnesel. Začel sem se ukvarjati z jogo. In hvala bogu, da sem se, ker sem postal zelo gibčen. Danes pa si z njo rahljam zaskočene kosti. Pri indijskemu pesniku Mehrotri sem tudi prvič bral

Borgesa. Od tod je pognal kasneje tisti Aleph in moje srečanje z židovsko tradicijo. Najprej talmudsko, pozneje pa še kabala, ki me je tako zmrcvarila, da sem se komaj izvlekel iz njene pasti.

Literatura: Kakšne?

Osojnik: Zaradi različnih zunanjih razlogov sem bil veliko z Izraelci. Tako sem tudi srečal nekega profesorja arhitekture, ki je bil resen adept kabale. Takrat sem bral Meyrinkovega *Angela z zahodnega okna*, on je to videl, in ko sva se začela pogovarjati o kabali, sem se, kljub njegovemu svarilu, da je kabala lahko tudi zelo nevarna, hvalisal, da sem preveč prebrisan za to. In takoj zatem zgrmel v obdobje takega mrcvarjenja, ki ga ne bi privoščil nikomur. Vrtinčilo in metalo me je po celi Evropi, zvelklo me je na mnoge čudne židovske "power places", mlelo me je v teh energetskih vozlih, vse mi je porušilo: zdravje, mladost, družino. Zavozlal sem se v mučne, grozljive ljubezenske avanture. Čisto v skladu z zgodbami. Trajalo je, preden sem se izvlekel iz tega. Velikokrat sem moral obiskati židovsko pokopališče v Pragi, da sem se osvobodil uroka tistega napuha in ugotovil, da je šlo za Golema. Stal sem na grobu rabija, ki je privlekel Golema v Prago, bilo mi je jasno kot dan: iz sebe ga moram iztrgati. Toda prek tega mučenja sem srečal Celana in spet, na nov način, Rilkeja. Tudi *Srednjeevropski kvartet* je od tod. Zdaj se zavedam, da moram biti v nekaterih stvareh blazno previden. Za deset let življenja energije mi je šlo takrat k vragu. Še dobro, da sem imel poezijo in slikanje, ki sta me peljala skozi to. Strašno je, ko moraš zaklati Golema. Saj je tisto, kar je živega v človeku. Jaz sem to storil z neko svojo sliko. Solze take žalosti so mi drle iz duše, ko sem šel z nožem nadenj. Samo še izčrpan starec sem bil. Rešilo me je, da se nisem odpovedal soočanju s stvarmi. Zavedal sem se, da se bom moral nekoč vrniti na isto mesto, če ne bom tega opravil takrat. Zdaj sem v redu. Včasih se srečam z dobrimi glasniki, dogajajo se mi lepe stvari. Angeli me obiskujejo, kot se temu reče z besedami, ki so popularne. Vsak angel pusti za sabo svoj lonček, svojo juhico in jaz potem juhico popijem. Odpirajo se mi okenca. Slučajno – če je kaj takega kot slučaj – spet berem Castanedo, ki sem ga bral, ko sem v postkabalističnem obdobju potoval po Južni Ameriki. Vmes sem bil tudi v Mehiki in zdaj vidim, da sem bil v Ciudad Mexicu v istem hotelu kot Don Juan, sedel v Oaxaci na isti klopi, hodil po isti ulici kot on in Castaneda. Nenadoma razumem, vem, o čem govorita. Ko sreča človek svojega gnjavatorja, je to priložnost, da se česa nauči. Da izpljune svojo velepomembnost, da ga ne boli, če ga kdo prezre.

Zelo dragoceno. Da hodim po svetu zadovoljen, kljub temu da v očeh ljudi nisem kaj dosti vreden.

Literatura: *Srečanje z indijanskimi kulturami je povezano z zbirko Luske in perje. Zanima me, kako ste doživljali mit? Je bil več kot samo tematska spodbuda?*

Osojnik: Mit je bil zame način, kako prek njihovega sveta priti do svojega. Precej sem študiral, da sem prodril do njegove osnove in vsaj deloma zaštel, kako se taka civilizacija rodi. Civilizacija ni slučajna, slučajen je le njen vzrok, potem pa iz tega raste. V Srednji Ameriki sta bila tak vzrok maiz in klopotača. Eden ključnih trenutkov za mojo poezijo je Kitajec Li Tai Po. Njegova *Večna pesem*. Kako je vedel, da bo večna? Saj je večna, ko pa jo beremo enajst stoletij potem, ko je bila napisana. Slovenije v tistem vesolju sploh ni bilo. Tako, ustavodajno, razumem mit. Kot eksistencialni soj izhodiščnega naboja, kamor se ljudje vedno znova vračajo, se v njem znova preverijo, prevetirijo in vzpostavijo. Srednjeamerikanci so ustvarili blazen svet iz zavesti o vseprisotnosti klopotač, ki tam kar gomazijo. Tiste kače imajo po telesu štirikotne lise in iz njih so razvili svoj znak in koncept vesolja in življenja. Kakor v Borgesovi zgodbi o zaprtem svečeniku: v lisah na panterjevem kožuhu je pustil bog svoj podpis. Svečenike so tam iniciirali tako, da so morali z golo roko krožiti nad gnezdrom s klopotačami. Njihova nebesa so štirikotna. Seveda, brez presežka koruze ne bi bilo nič. Zato pravim v pesmi Quetzalquatel, da se je v džungli zganil tros, luske so pognale v zrnje in maiz je zrasel v krila. In potem na koncu: Med prsti nežno otipavam koruzni storž ... Gledam v prvi dan, ko se svetloba kot velika ptica premetava proti noči sredi silovitega ustvarjalnega nemira ... Tako sem poskušal strniti svoje razumevanje tega mita. V sebi iščem trenutek, ko stopim v izhodišče nekega mita. Tu se vrnem k Li Tai Pojevi *Večni pesmi*. V mitu je neka prvobitna razpoka, kjer vznikne pesem mera (Hölderlin). Tudi naš svet obvladuje nekakšen mit. Mit Znanosti. Univerze so naša svetišča, bogovi so sila, energija, kvanti, kvarki ... Berite no kakšno arheološko knjigo! Južnoameriški svet je iz temne lise na šklepetajoči kači produciral izredno znanje o času in vesolju. In naše poznavanje zakonov, ki vladajo v vesolju, potrди, da tista senca ni slučajna. Torej skozi "njihov" mit sem poskušal vdreti v razpoko tukajšnjega prostora. Ni me zanimalo biti eksotičen, v Mehiko sem šel, da se prevetrim in da v drugačnem okolju govorim iz osnov, ki pripadajo skupnemu prostoru. Tako berem mite.

Literatura: Ogleдалa v času vojne, vaša zadnja objavljena zbirka, sicer ne sloni na mitu, vendar se v njej pojavljajo osebe iz grške mitologije.

Osojnik: Veliko potujem, zanimajo me vsi svetovi, katerakoli podoba je del mojega navdiha. Besede mi omogočajo, da se preverim. Da zdržim strogost, prenikavost, vidnost in hkrati nemoč besede v vzbujenosti, ko se je dotakne tišina nepovedanega. Nepovedano ni metafizična vrednost, ampak zemeljska. Skušam biti zelo materialen. Vsaka stvar ali oseba je svet zase. In jaz sem tu zato, da spregovorijo. Problem mojih knjig je, da izhajajo z velikim zamikom. Trend, ki sem ga začel v *Ogledalih v času vojne*, se konča tri knjige naprej. To drugo, "ono", ki prihaja in odhaja iz moje zavesti, je apoftematično bitje pesmi teh treh knjig. Kako samega sebe pripeljati do točke popolne odsotnosti? Kako zdrsni z besedo mimo kakršnekoli metafizike v temno polje molka? To počne "on". On sleče vse plašče in stoji gol. Z zadnjimi dotiki pridejo k meni sence njegovega obraza in sedejo v redke besede, ki ostanejo. Misel ustavi v trenutku gledanja. Zato ogleдалa. Prazna ogleдалa, ogleдалa z neobstoječim gledalcem. Če so prazna, katere oči ga gledajo? To ni larpurlartističen silogizem, ampak disciplina pozornosti.

Literatura: V zadnjem času nastaja vedno več poezije, ki naj bi se dotikala duhovnih občutij. Se vam zdi taka poezija v redu, čeprav ne izhaja iz zares doživetega?

Osojnik: Mislim, da je za poezijo ključno ravno to: jaz sem tu, kjer ono govori. Če je to "ono" duhovno občutje, potem govori duhovno občutje. To pa ni nekakšen zaboj ali kaj takega, kar je tam in ne tu, kar bi opisovali po navedbah, se pravi, brez osebne skušnje, ampak je to, iz česar se to piše. Je tu ali pa ni tu. Da se razumemo: duhovno občutje tu razumem kot nekaj, kar je, tako kot je ... recimo duhovitost. Menim, da ni mogoče pisati, če tega, ki piše, ni tu. V tem je razlika med poezijo in duhovnimi občutji, ki niso zares doživeta. Verjamem pa, da je moč tudi tako začeti s pisanjem poezije. Potem pa le še tista malenkost: zdaj jo je samo še treba napisati. A prepričan sem, da gre za odločilno razliko. Govorim namreč iz lastne izkušnje. Ker tudi sam sem se nekoč nedoživeto dotikal duhovnih občutij.

Pogovarjala se je Darja Pavlič

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Janko Kos

Moderna slovenska lirika

I

Pojem moderna slovenska lirika* se morda zdi sam po sebi docela razumljiv, vendar natančnejši premislek pokaže, da se njegova raba opira bolj na približne vtise kot na jasno predstavo o tem, kaj pomeni. Brž ko ga poskušamo prenesti na posamezne avtorje in dela, zadenemo ob težave; tako že ob vprašanju, kdaj se na Slovenskem moderna lirika začenja in katere pesnike z začetka stoletja je mogoče zaobjeti s tem pojmom. Seveda je na prvi pogled očitno, da moderna slovenska lirika ni isto kot lirika slovenske moderne, ki je skupno ime za pesništvo Ketteja, Cankarja, Župančiča in Murna. Da del tega pesništva že sodi v moderno liriko, je čisto mogoče, vendar ne vse, prav tolikšen ali še večji delež ima v njem pesniška tradicija. Za Ketteja in Cankarja je kot na dlani, da z večino pesmi ne pripadata moderni liriki v pravem pomenu besede; za Župančiča se dá reči, da je z vrsto besedil na poti vanjo, z drugimi ostaja v okvirih tradicionalne lirike; nekaj podobnega velja za Murna, o katerem pa vendarle že preprost občutek pove, da se v večini pesmi napaja iz nečesa nedoločnega, z besedami težko opisljivega, kar bi smeli imeti za znamenje moderne lirike. Ta vtis o pesništvu slovenske moderne se potrjuje z dejstvom, da sta Tomaž Šalamun in Tomaž Brejc svojo antologijo *57 pesmi od Murna do Hanžka* (1970), ki naj bi bila predvsem izbor moderne slovenske lirike, začela z Murnom, dala vanjo nekaj malega Župančiča, opustila pa Ketteja in Cankarja.

Če je torej začetke moderne slovenske lirike mogoče iskati že v vrstah

* Razprava je nastala kot spremna beseda k antologiji *Moderna slovenska lirika*, ki bo izšla letos pri Mladinski knjigi (zbirka Kondor).

slovenske moderne okoli leta 1900, pa to še ne pomeni, da je z njo in po njej vsa slovenska lirika postala moderna v današnjem pomenu besede. To ne velja niti za obdobje med obema vojnama in tudi ne za čas med letoma 1940 in 1990, ko bi kaj takega že upravičeno pričakovali. Tudi za ta desetletja, ki so v pravem pomenu čas moderne slovenske literature, je mogoče v moderno liriko uvrstiti komaj dobro polovico vseh pesnikov, ki so bili odločilni za razmah slovenskega pesništva v teh letih. Vsi drugi – med njimi srečamo pomembne, odmevne, priljubljene avtorje medvojnega ali povojnega pesništva – ne spadajo vanjo, ampak v drugačno ali celo nasprotno pesniško območje, ki se po splošno sprejetem izrazoslovju imenuje tradicionalna lirika ali preprosteje pesniška tradicija.

Slovenska raba pojma moderna lirika se seveda lahko opre na ustrezne evropske razlage, ki so že pred nekaj desetletji segle tudi k nam. To se je zgodilo leta 1972, ko je bila v slovenščino prevedena knjiga *Struktura moderne lirike* (Die Struktur der modernen Lyrik) izpod peresa Huga Friedricha. To delo ostaja še zmeraj poglaviti vir, iz katerega dobiva ta pojem tudi ob slovenski literaturi določnejši, ne samo s približnimi vtisi podprt pomen. Pojem sam je bil na Slovenskem znan seveda že prej, saj je Alojz Gradnik že leta 1943 izdal antologijo *Moderna španska lirika*. Kljub temu se v literarni vedi in kritiki precej časa ni mogel udomačiti kot razpoznaven pojem, uporaben tudi za razlago slovenske poezije. V tem je njegova usoda podobna pojmu moderni roman, ki ga je Anton Ocvirk že leta 1952 uvedel v razpravljanje o novejšem evropskem in ameriškem romanopisju, a do plodne diskusije o njem tudi v naslednjih letih ni prišlo. Takšna je bila tudi usoda pojma moderna lirika. Bil je v občasni rabi, vendar ne dovolj tematiziran, kar se je kazalo v tem, da so primeri, ko se je slovenska literarna veda z njegovo pomočjo poskušala prebiti do jasnejšega razločevanja med poezijo, ki lahko velja za moderno, in pesništvom, ki ni moderno, ampak v primerjavi s tem tradicionalno, bili zelo redki.

Razlogi za takšno stanje se ne skrivajo v morebitnih pomanjkljivostih slovenske literarne vede in kritike, ampak je zanje kriv položaj, v katerem se je pojem znašel že v evropski literarni vedi in je zanj še zmeraj značilen. Ko so takoj po letu 1950 nastale prve obsežnejše razlage, kaj je razumeti pod moderno liriko in kako jo razmejiti od tradicionalne, so se med njimi pokazale precejšnje razlike, to pa je povzročilo novo negotovost pojma in oviro za njegovo širšo uporabo.

Hans Sedlmayr je leta 1952 v knjigi *Revolucija moderne umetnosti* (Die Revolution der modernen Kunst) razpravljal o vseh oblikah take umetnosti, med drugim tudi o moderni poeziji. V skladu s svojim temeljnim stališčem,

da je za moderno umetnost bistvena težnja k "čistosti" posameznih umetnostnih vrst, da bi se rešile vsega, kar je njihovem bistvu tuje, je za moderno liriko priznal samo t. i. "čisto pesništvo" (poésie pure). Za to liriko naj bi bila značilna predvsem volja znebiti se sestavin, ki jo povezujejo s smislom, odslikavo stvarnega sveta in besednim sporočanjem. S tem bi se približala glasbi kot tisti umetnosti, ki je najčistejša, najbolj neodvisna od vsega zunanjega, najbolj absolutna. Takšna lirika bi bila seveda čista zvočna tvorba, sestavljena samo še iz glasovnih in ritmičnih učinkov. Na prvi pogled je videti, da je takšno pojmovanje moderne lirike preozko, saj bi zaobjelo zelo majhen del tiste poezije 20. stoletja, ki je bistveno različna od tradicionalne lirike prejšnjih obdobij in ji zato v celoti pritiče vzdevek moderna, ne pa samo njenemu najskrajnejšemu, na "čisto poezijo" skrčenemu predelu.

Zgodovinsko širše je zajel moderno liriko v sistematično razlago Hugo Friedrich v knjigi o "strukturi moderne lirike". Prva načela, iz katerih se je razvila, je našel že pri Novalisu in Poeju, zlasti pa pri Baudelairu, zato lahko velja za pravega začetnika moderne evropske lirike. Njena resnična stvarnika, ki sta že segla do skrajnih meja, sta po Friedrichovem mnenju Rimbaud in Mallarmé, nato pa jima je v 20. stoletju sledila vrsta zelo različnih, pa vendar vsak po svoje modernih pesnikov – od Apollinaira in Trakla prek Valéryja, Garcíe Lorce in Ungarettija do Eluarda in Krolowa. Ob teh in drugih pesnikih se pokaže, da so poglobljena znamenja moderne lirike – ena bolj vsebinska, druga pretežno formalna – predvsem ta: disonantnost, protislovnost, nelogičnost, razosebljenost, jezikovna magija, abstraktnost, "prazna" transcendenca, dehumanizacija ali razčlovečenost, nihilizem, okultnost, hermetičnost, absolutna metafora in še druga. Ta določila je Friedrich v svoji knjigi o moderni liriki opredelil ob primeru posameznih pesnikov in jih ponazoril s samimi besedili. Tako, kot so prikazana, v glavnem držijo, zlasti če jih primerjamo z zelo splošnim, abstraktnim, predvsem pa preozkim pojmovanjem moderne lirike pri Sedlmayru. Kljub temu se zdijo tudi Friedrichovi pogledi po marsikateri strani preozki ali vsaj enostranski. Glavna hiba je ta, da za vrsto pesnikov vsa ta določila ne veljajo, ponekod jih je najti, drugje spet ne, pri čemer pa ni mogoče dvomiti, da tudi taki pesniki spadajo v območje moderne lirike. Manjka natančnejša določitev, kateri od elementov, ki jih opisuje Friedrich, so za moderno liriko zares temeljni, kateri samo dodatni in neobvezni, s tem pa relativni. Od tod izvirajo v Friedrichovem pregledu moderne evropske lirike vrzeli in težko razložljivi izpusti. Značilno zanj je, da Rilkeja ne mara priznati za pesnika moderne lirike, čeprav za to govori vrsta razlogov. Po določitih, ki jih našteva, bi v moderno liriko ne mogli uvrstiti niti zgodnjega Benna s pesmimi "zdravniškega" cikla

Morgue, kljub temu da so v velikem nasprotju s pesniško tradicijo. Friedrichova razlaga se torej izkaže ne le vredna upoštevanja, ampak potrebna tudi dopolnitve in preverjanja v številnejših besedilih.

Da je to potrebo začutila evropska literarna veda v desetletjih, ki so sledila objavi Sedlmayrove in Friedrichove razlage, dokazujejo najnovejši poskusi, kako opredeliti bistvo moderne lirike, zlasti v primerjavi s pesniško tradicijo. Eno takšnih del je Maria Andreottija *Struktura moderne literature* (Die Struktur der modernen Literatur, 2. izd., 1990). Avtor je pojem moderne literature nasploh postavil nasproti tradicionalni, v tem okviru pa moderno liriko razumel kot nasprotno tradicionalni liriki. Za določitev, kaj je moderno v poeziji, se je med drugim oprl tudi na Friedrichovo razlago, zlasti na njegov pojem depersonalizacije ali razosebljenja lirskega Jaza, nato pa razvil še druga določila. Na tej podlagi je razvrstil razlike, pravzaprav nasprotja med tradicionalno in moderno liriko: za prvo so značilni trden subjekt, ki zagotavlja skladnost lirskega dogajanja, in enotnost tega subjekta z dogajanjem, vzročno-logična povezanost podob, njihova simbolična pomenljivost, kar pomeni, da skrivajo v sebi določljiv smisel, nazadnje pa še trden jezik s stabilno skladnjo in besednimi pomeni; za moderno liriko so bistvene nasprotnosti – razbitje lirskega Jaza, nadomeščanje takega Jaza s samostojnimi motivnimi polji, v katera je tako rekoč integriran, kar pomeni, da predstavljajo njegove "geste" (Brechtov izraz za temeljno držo posameznikov ali kolektivov), razkroj enotnosti lirskega subjekta in dogajanja, osamosvojitve motivike, namesto vzročnosti asociativnost, namesto skladne resničnosti disociirana, namesto simbolov šifre, povrh vsega pa še razkroj trdnega jezika, odprava razmerja med osebkom in povedkom, vse do popolnega razbitja jezika in njegovih tradicionalnih oblik.

Ta določila sicer ustrezajo nekaterim pojmom iz Friedrichove teorije o moderni liriki, vendar druge opuščajo ali jih nadomeščajo z drugačnimi. Očitno je, da se avtor knjige o "strukturi moderne literature" odmika od teze o magični in mistični skrivnostnosti, ki je po Friedrichu ena glavnih lastnosti moderne lirike, na njeno mesto pa postavlja bolj racionalno "gestičnost". Ta pojem mu omogoči, da v moderno liriko uvrsti celo Brechtovo politično liriko iz tridesetih let, ki bi zaradi svojega jasnega besednega sporočila in poudarjene socialnopolitične tendence morala zbuditi sum, da Brecht in drugi pesniki te vrste – tudi slovenski – pravzaprav ne spadajo vanjo.

Vse to je kot opozorilo, da je treba tudi najnovejše razlage moderne lirike jemati s previdno kritičnostjo. Opisani primeri ponujajo ne le uporabna izhodišča za njeno razlaganje, ampak kažejo tudi na skrajnosti teh pojmovanj. Pojem moderne lirike mora s svojimi določili zajeti vse pesnike,

o katerih nam preprost občutek pove, da so iz tradicije prešli v drugačno vrsto lirike ali pa so že na prehodu vanjo. Vse to je pomembno tudi v zvezi z moderno slovensko liriko, bodisi tisto, ki je obstajala že pred letom 1940, ali pa to iz obdobja 1940-1990, ki je verjetno poglavitno obdobje njenega razmaha na Slovenskem.

Za kritično rabo teh določil in za njihovo uskladitev z novejšo slovensko poezijo se zdita pomembna dva pomisleka. Prvi je ta, da je večina značilnosti, ki jih je v moderni liriki opazila evropska literarna veda, po svoji veljavi vendarle samo relativna, kar pomeni, da je njihov pomen od besedila do besedila drugačen, odvisen od drugih, morda pomembnejših in bolj temeljnih. Drugi pomislek je ta, da med tradicionalno in moderno liriko ne obstaja ostra, na prvi pogled opazna ločnica, ampak številni prehodi; in da je delo nekega pesnika lahko postavljeno prav na prehod med tradicionalnim in modernim, včasih celo tako, da ves čas niha med obojima. Posledica je ta, da ga šele po temeljitem premisleku lahko uvrstimo v eno ali drugo vrsto pesnjenja. Pogosto je celo takó, da moramo vsaj del njegove poezije postaviti bliže k moderni liriki, medtem ko ostaja s preostalimi zvest pesniški tradiciji.

Vsaj na videz najbolj opazne so tiste poteze moderne lirike, ki se kažejo že v zunanji obliki pesniških besedil, v njihovem jezikovnem slogu, metaforiki, stavčni skladnji, členitvi verzov in njihovem ritmu. Za znamenje moderne lirike veljajo pogosto že kar svobodni verzi, opuščanje ločil, odprava tradicionalnih pesemskih, kitičnih in verzniških oblik, nadomeščanje pravilne skladnje s svobodno, fragmentarno, samovoljno, pa tudi vsakršno eksperimentiranje z jezikom, njegovo zvočnostjo ali pisno podobo. Vendar natančnejši premislek pokaže, da so ta znamenja lahko varljiva, včasih nezanesljiva, pogosto relativna. Z ene strani niso redki primeri, ko takšne zunanjeformalne poteze lahko prevzame tradicionalna lirika, se na zunaj modernizira s svobodnejšim slogom, metaforiko in verzom, vse do hotene nejasnosti in navidezne nelogičnosti, hkrati pa po notranji formi in vsebini ostaja zvesta pesniški tradiciji. Z druge strani je znano, da so mnogi moderni liriki od Baudelaira naprej ohranjali tradicionalne pesniške oblike, verz in celo slog, ne da bi to bilo v nasprotju z njihovo modernostjo. Sicer pa so bile na tej ravni mogoče najrazličnejše kombinacije. Mallarmé je ohranjal najstrožjo sonetno obliko, vanjo pa uvajal fragmentarno, razbito, samovoljno skladnjo; vendar mu ta ni bila samó zunanjeformalno sredstvo, ampak že last notranje oblike in vsebine.

Bolj gotova od zunanjeformalnih so tista določila moderne lirike, ki segajo v njeno notranjo formo, zlasti v sestavo motivov in tem, predvsem pa

v način, kako se povezujejo v večje celote. Tudi na tej ravni velja za moderno vse tisto, kar je videti razdrobljeno, fragmentarno, nelogično, v celotni sestavi nejasno ali že kar skrivnostno. Če so takšne poteze podprte še z zvočnostjo, ki zveni kot glasba, ta pa kot da prihaja iz notranjosti pesniškega besedila, je vtis, da imamo pred sabo moderno liriko, skoraj popoln. Vendar pa tudi notranjeformalna določila niso čisto gotova. Obstajajo lirske pesmi, ki se zdijo po notranji sestavi in ne le po zunanji slogovni podobi nelogične, razbite in torej moderne, pozornejše branje pa na njihovem dnu vendarle zazna razumno temo, idejo, celo kako ideologijo. So pa še drugačni razlogi, ki opozarjajo, da modernost notranje forme ni zmeraj zanesljiva in je torej njen pomen relativen. Mnogi pesniki – pri Slovencih Božo Vodušek in še kdo – svojih besedil ne oblikujejo v skrivnostne, nejasne, zgolj magično delujoče tvorbe, temveč so njihove pesmi tradicionalno urejene, pregledne, na prvi pogled celo razumske. Kljub temu ni mogoče tajiti, da je takšna lirika lahko v pravem pomenu besede moderna, zlasti če jo primerjamo s sočasno poezijo, ki je očitno tradicionalna. To pomeni, da se njihova modernost skriva v "vsebini", motivih in temah, še verjetneje v njihovi duhovni povezavi v smiselno celoto.

Že Baudelaire je bil prepričan, da je za moderno poezijo bistveno to, da si jemlje pesniške motive iz modernega sveta. S tem je mislil na moderno življenje v velikih mestih, z njihovo novo, umetno, trgovsko in industrijsko civilizacijo, ki je hkrati odbijajoča in fascinantna, nenaravna in obenem skrivnostno omamna. Da je takšna motivika za moderno liriko primernejša kot pa patriarhalno idilična in socialno preprosta, se zdi verjetno. Vendar je mogoč ugovor, da se dajo motivi modernega časa, družbe in civilizacije opesnjevat tudi na tradicionalen način in da to sodobna poezija tudi počne; prav narobe pa je že od Baudelaira naprej bilo dovolj pesnikov, ki so moderno liriko snovali ob motivih starih mitologij, primitivnih kultur ali ob "čisti" naravi, ki je zelo daleč od življenja modernih velemest.

Ker torej vsebinskega temelja moderne lirike ni mogoče opredeliti na ravni motivov, ostaja samo še možnost odkriti ta temelj v njeni duhovno-tematski zasnovi – v temah in njihovi medsebojni povezavi. Ta nastaja lahko samo iz posebnega duhá, ki je v moderni liriki pač drugačen od tistega, iz katerega nastaja tradicionalna lirika. Duh moderne lirike je lahko samo duh časa, epohe, civilizacije, ki nam v 20. stoletju še zmeraj velja za moderno, pa ne le po svojih zunanjih značilnostih, ki se z naglim razvojem te civilizacije zmeraj hitreje menjajo, ampak po svojem bistvu, ki ostaja v glavnem isto in bo takšno ostalo še lep čas. Za takega duha velja od Baudelaira, Dostojevskega in zlasti od Nietzscheja naprej izraz "metafizični

nihilizem", ki pomeni odsotnost nadnaravnega sveta, transcendence, višjega reda stvari in najvišjih vrednot, smisla in splošnih življenjskih meril. S tega stališča bi lahko za poglavitno značilnost moderne lirike obveljalo prav dejstvo, da je njeno duhovno-tematsko izhodišče novodobni nihilizem in da se torej od tradicionalne lirike loči po tem, da pesniška tradicija takega nihilizma ne pozna; kolikor ga pa vendarle začuti, ga ne prizna, ga zamolči ali se mu izogne, medtem ko ga moderna lirika zaznava v vsej njegovi usodni pomembnosti, temeljnih razsežnostih in posledicah za človekov duhovni, socialni in moralni obstoj. S tem pa ni rečeno, da je moderna lirika kot taka nihilistična ali da je že kar nekakšna poezija nihilizma. Prav narobe, moderna lirika s svojimi temami, pogosto tudi z motivi, s svojo zunanjo formo in po potrebi tudi z zunanjeformalnimi sredstvi novodobni nihilizem tematizira, obenem pa že tudi problematizira, premaguje in presega. Bistvena zanjo je težnja preseči nihilizem sveta in časa, v katerega je postavljena, seveda tako, da se ga poprej zave, ga doume v njegovi usodnosti in postavi predse kot pravo pesniško snov. Šele na tej podlagi ga lahko nadgrajuje, išče poti iz njega in ga v pravem pomeni presega. Načini takšnega preseganja so v moderni liriki zelo raznovrstni – včasih zgolj estetski, tako da pesnik s sredstvi jezikovne magije, z igro predstav in glasov vse do skrivnostnega zvočnega čaranja, kot je hotel že Mallarmé, ustvarja poetično lepoto, ki je že sama po sebi zanikanje nihilistične praznine; drugič spet poskuša preseči nihilizem z ustvarjanjem novih duhovnih podob sveta, magičnih, mističnih, fantazijsko panteističnih, vse do religioznih v pravem pomenu besede, vendar ne v strogih konfesionalnih okvirih, saj bi ga to vodilo nazaj v tradicionalno poezijo. V naporu moderne lirike, da bi preseгла nihilistično izkustvo nodernega sveta, se seveda lahko povežejo v eno samo celoto vse mogoče možnosti takšnega pesnjenja – od magično mističnih do formalno estetskih, kar predstavlja morda najpopolnejšo obliko moderne lirike. Toda ne tako redki so primeri, ko se ta lirika omejuje na izrekanje nihilističnega položaja, to pa tako, da ga odpira z radikalno brezobzirnostjo in nazorno razkriva njegovo demoničnost, kar je posebna oblika preseganja nihilizma. Tradicionalna lirika bi to demoničnost omilila z moralčno refleksijo in s sentimentalno čustvenostjo.

Posledica različnih poti, po katerih moderna lirika tematizira in obenem že tudi presega nihilistično problematiko, so mnogovrstni tipi takšne lirike – od teh, ki so še na prehodu iz tradicionalne poezije, prek zmernih do najbolj skrajnih. Vendar je vsem skupnih teh nekaj potez, ki se zdijo za moderno liriko nepogrešljive, obenem jo pa razvidno ločujejo od pesništva, ki velja za tradicionalno.

Razgled po moderni slovenski liriki med letoma 1940 in 1990 ni mogoč brez premisleka o tem, kakšna je bila usoda te lirike na Slovenskem že poprej – kdaj se je sploh začela in kakšen je bil njen položaj proti koncu tridesetih let, ko se je sredi zgodovinskih premikov tudi zanjo začelo novo obdobje.

Natančnejši pretres pojma moderna lirika in njegovih pglavitnih določil potrjuje domnevo, da ji je treba prve nastavke iskati že pri pesnikih slovenske moderne, vendar ne pri vseh in tudi ne v vseh obdobjih njihovega pesnjenja. Kettejeve in Cankarjeve pesmi spadajo še v tradicionalno poezijo, lirski subjekt je pri obeh še trden, notranja zgradba motivov in tém sklenjena, osebna izpovednost očitna, prav tako povezanost z empiričnim svetom. Nasprotno je Župančičeva poezija ves čas nihala med tradicionalnim in modernim, tradicionalna je ostajala ne samo takrat, ko je sledila tradiciji znanih motivov, tém in oblik, ampak še bolj tam, kjer je vanje vnašala sodobno nacionalno in socialno ideologijo, kar je za moderno liriko nemoogoče, saj je v nasprotju z njeno tematizacijo nihilizma in dvigom nadenj; to terja odmik pesništva od vseh ideoloških nalog. Kljub temu se je Župančič v zreli dobi nagibal k modernejši tematiki, večidel na panteistični podlagi, in se ji zlasti v zbirki *V zarje Vidove* (1920) bližal s pomočjo skrivnostnih in magičnih podob, asociativnih in zvočnih zvez. Do prave modernosti manjka tej liriki pristno doživetje nihilizma; v zbirki *Samogovori* (1908) se mu sicer tu in tam približa, toda večidel se brani pred njim z novoromantičnim vitalizmom, predvsem pa z opesnjevanjem nacionalne in socialne ideologije. Spet drugačen je Murnov položaj. V njegovi poeziji je manj zunanjeformalnih ali pa motivnih sestavin, ki bi lahko veljale za moderne, zato pa veliko magičnosti, nekakšne zastrte skrivnostnosti, tudi asociativnosti, ki se zdi včasih nelogična, in melanholije, ki raste iz občutja "niča"; s tem zadeva ob nihilizem, a se pred njim umika v fantazijske podobe kmečkega sveta, brez ideologije, zgolj estetsko. S tega stališča bi Murna smeli imenovati začetnika moderne slovenske lirike.

Da se ta vendarle ni mogla zares polno razviti že v obdobju slovenske moderne ali iz njene dediščine, kažejo primeri njenih mlajših sodobnikov in nadaljevalcev, med njimi tudi Alojza Gradnika. Namesto modernosti so ti pesniki znova uveljavili tradicijo trdnega, osebnoizpovednega, v marsičem tudi ideološkega pesništva. Nov zagon je moderna lirika na Slovenskem dobila spet v ekspresionističnem času, najprej s Podbevškom, nato z drugimi ekspresionisti. Kljub temu bi bilo pretirano videti v celotnem pesništvu

dvajsetih let dokončen ali popoln vzorec moderne lirike. Kaj takega ne more veljati za tisti del, ki je bil močno napojen z ideologijami, bodisi z levičarsko, proletarsko in socialistično, bodisi z mladokatoliško, ki se je spet delila na bolj desno in na izrazito levo. Zunaj tega se je vrsta sestavin, značilnih za moderno liriko, razraščala v Podbevškovih pesmih, najmočnejše v njegovih ekstatičnih in najbolj "norih" verzih; v precejšnjem delu Jarčeve poezije in seveda pri Kosovelu, vendar pri obeh predvsem v besedilih, ki so brez prečitnih ideoloških in osebnoizpovednih prvin. Za Kosovela se dá trditi, da je s svojo liriko na prehodu iz tradicionalnega v moderno ali pa da občasno niha med obojim; takšna je tudi tedaj, ko na zunaj, v skladnji in gradnji, združuje – kot na primer v "konsih" – asociativnost in disonantnost moderne lirike z izpovedjo enovitega Jaza in s humanistično ideologijo, obarvano s potezami leve socialnopolitične orientacije dvajsetih let.

Po letu 1930, z nastankom socialnega realizma v pripovedništvu in dramatikii ter sorodnih tokov v liriki, se je izoblikoval položaj, ki za razvoj moderne lirike ni bil ugoden. Levo usmerjena poezija se je po duhu in obliki vračala k pesniški tradiciji od stare do nove romantike, obenem ji pa dajala izrazite ideološke barve. Z ideologijo se je prepajala tudi katoliška lirika, ki je v prav tako tradicionalnih oblikah opevala domačijskost, konservativno idiličnost ali idealno ljubezen. Iz osrednjih literarnih revij tridesetih let – *Ljubljanskega zvona*, *Doma in sveta*, *Sodobnosti* – je moderna lirika skorajda izginila. Med redkimi pesniki, ki so sredi tridesetih let ohranjali zvezo z njeno novo poetiko, so bili Božo Vodušek, Anton Vodnik in Edvard Kocbek, tu in tam še v navezavi na pesniško tradicijo, vendar že vsak po svoje na prehodu v nove načine pesnjenja – Vodušek z racionalno, parodično ali groteskno destrukcijo vseh mogočih ideologij tega časa, Vodnik in Kocbek s fantazijsko, skrivnostno, mistično orientacijo, ki je polagoma preraščala okvire ideologij, iz katerih sta izšla.

Kljub navzočnosti takšnih pesnikov so bila trideseta leta že od svojega začetka moderni liriki izrazito nenaklonjena in ta drža se je proti letu 1940 stopnjevala zaradi ideološko napete in v sebi razcepljene atmosfere. Poleg tega je treba upoštevati dejstvo, da je Kocbek v zadnjih predvojnih letih objavil le malo pesniškega, Vodušek je končeval svojo sonetno fazo in se z zbirko *Odčarani svet* (1939) za nekaj let poslovil od pesništva; Vodnik se je kljub novi zbirki *Skozi vrtove* (1941) ali pa prav zaradi nje zdel kot zadnji odmev nekdanjega katoliškega ekspresionizma. Pomembno v ustvarjanju neugodnega ozračja je bilo odklonilno stališče najvidnejših literarnih kritikov. Med levimi nasprotniki moderne lirike je bil najodločnejši Ivo Brnčič, predvsem v svoji kritiki Kocbekove *Zemlje* iz leta 1935; njegovi

očitki so leteli na tiste poteze Kocbekovih pesmi, ki so že lahko veljale za značilnost moderne evropske poezije. Nasprotno je bila Brnčičeva kritika pesniških zbirk Dušana Ludvika in Severina Šalija, objavljena leta 1940, pretežno ideološka, saj mu je šlo za zavrnitev konservativne socialne ideologije, to pot v okvirih bolj ali manj tradicionalnega pesniškega načina. Vendar iz Brnčičevih sočasnih načelnih spisov z gotovostjo sledi, da je ostajal nasproten tudi moderni liriki v pravem pomenu besede. Glavni predstavnik svobodomiselne kritike, ki ni hotela biti ne leva ne desna, Josip Vidmar, je bil v dvajsetih letih med redkimi zagovorniki Antona Podbevška, kar pomeni, da ni bil a priori sovražen vsemu modernemu. Toda iz spisov, ki jih je v tridesetih objavjal o pesniških antologijah, Župančiču in Gradniku, je videti, kot da mu je bila ljubša – ali pa mu to zmeraj bolj postajala – tradicionalna poezija.

Od tod se zdi, da je tik pred vojno nastal položaj, ki je za moderno slovensko liriko terjal novo razvojno izhodišče, saj je bila njena poprejšnja kontinuiteta skoraj prekinjena. Pa tudi z drugih strani se leto 1940 kaže kot njen novi začetek. Najti ga je mogoče v sicer maloštevilnih pesmih mlajše generacije, rojene po letu 1910, in še mlajše, z rojstno letnico po 1920. Teh pesnikov je bilo več, vendar je samo pri nekaterih mogoče odkriti usmeritev k moderni liriki. Najbrž ni naključje, da so se prav ti zbirali pri Kocbekovi reviji *Dejanje* – Ivan Hribovšek, Cene Vipotnik, Jože Udovič; le deloma okoli *Doma in sveta*, kjer je leta 1940 nastopil France Balantič, ne pa pri obeh levih revijah, *Sodobnosti* in *Ljubljanskem zvonu*. Za vse imenovane je bilo značilno vračanje k izvirom moderne evropske literature, predvsem k Baudelairu, se pravi k pesniku, ki ga slovenska moderna po Cankarjevem priznanju ni niti "razumela". Zdaj so se za Baudelaira po Voduškovem zgledu zanimali skoraj vsi mlajši pesniki, s katerimi je okoli leta 1940 začel vdirati v slovensko pesništvo nov val moderne lirike. Toda vplivi so jim prihajali tudi iz Rilkeja in Kocbeka, Voduška in Vodnika, kar pomeni, da se je v njihovem delu vendarle ohranjala tudi zveza s prejšnjimi tokovi modernega pesništva na Slovenskem. Posebnost novega začetka okoli leta 1940 je bila ta, da so se značilnosti modernega pesnjenja v nasprotju s tradicionalnimi pokazale najprej na slogovni ravni – kot stilna preobloženost, kot nagnjenost k absolutni metafori, ki ni več okras za racionalno vsebino, ampak postaja samostojna stvarnost, kot nejasna ali pretrgana skladnja – vsega tega je najti dovolj pri začetnem Cenetu Vipotniku in predvojnem Udoviču, pa tudi v pesniškem delu obeh mlajših, Franceta Balantiča in Ivana Hribovška. Podlaga tem prvim značilnostim moderne lirike, ki ponekod preraščajo v pravcati stilni manierizem, je v

dobršnem delu tega pesnjenja še zmeraj ali vsaj občasno neposredna osebna izpoved, ki pa pod težo samostojnih pesniških podob izgublja svoj tradicionalni pomen. To velja za predvojne Vipotnikove pesmi, čeprav se je ravno ta avtor med vojno, s poezijo o okupaciji in NOB, ponovno približal tradicionalni liriki, po vojni pa s sicer maloštevilnimi pesmimi obnavljal po slogu modernejšo različico tradicionalne lirike.

Nasprotno sta Balantič in Hribovšek vsak po svoje, slogovno celo v medsebojnem nasprotju, prevzemala predvsem motivno-tematska izhodišča moderne lirike, vključno s temeljnim doživetjem nihilizma v mejnih položajih človekovega zemeljskega, čutnega, končnega obstoja in z iskanjem rešitve pred takšnim duhovnim in moralnim izničenjem – Hribovšek v krščansko panteistični, Balantič v strožji krščanski religioznosti; Balantič z večjo uporabo absolutne metafore, Hribovšek predvsem z gradnjo manj jasnih pojmovnih in skladenjskih zvez, s katerimi govori osamljena zavest, ujeta v nihilistično podobo časa in smrti, iz te pa naravnana v mistiko jezika, stvari in same pesniške besede.

Medtem ko je med vojno zunanja Balantičeva in Hribovškova usoda potekala na desni, protikomunistični strani, je v poeziji NOB in komunistične revolucije skoraj brez izjeme prevladala pesniška tradicija, obnovljena že v tridesetih letih; k nji sodijo tudi medvojne pesmi Antona Vodnika in Ceneta Vipotnika, ki sta svojo predvojno slogovno usmeritev cepila na motive in teme partizansko-okupacijskega sveta. Poglavitna izjema v tem pesništvu je bilo medvojno pesnjenje Edvarda Kocbeka, ki je prav zdaj ustvaril nov tip moderne lirike. Njegova posebnost je ta, da je partizansko motiviko povezoval s širšo tematiko nihilističnega kaosa, obupa in nemira, pa tudi ekstatičnih dvigov k mističnemu doživetju nečesa, kar vendarle ta kaos osmišlja in presega. To se mu je posrečilo zlasti v besedilih, ki v asociativni, alogični, z absolutnimi metaforami prepreženi govorici opevajo nadosebno demoničnost revolucije in lastno ujetost v nji, hkrati pa to demoničnost poskušajo ukrotiti z magičnimi zaklinjanji. To smer je Kocbek nadaljeval tudi v svoji povojni liriki, ko se je nihilistična ogroženost njegove osebne usode celo stopnjevala. Vendar je večina teh pesmi bila objavljena razmeroma pozno, od zbirke *Groza* naprej. Pri tem ni mogoče prezreti dejstva, da je v njegovem povojnem pesnjenju precejšen delež pripadel tudi bolj tradicionalni različici osebnoizpovedne, priložnostne, dnevniške in moralistične poezije.

Ker je Kocbek po vojni več let ostajal brez obsežnejših objav, je moderna slovenska lirika v tem času morala šele polagoma iskati primerna pota za nov začetek. Vanjo so se kmalu po vojni začeli vračati pesniki

starejših generacij, ki so bili že med vojnama njeni najvidnejši nosilci ali pa so pripadali mlademu rodu, ki se je vanjo usmerjal tik pred vojno. Anton Vodnik je s svojimi povojnimi pesmimi, zlasti na teme minevanja, smrti in obupa, končno našel način fantazijskega, asociativnega, vsega ideološkega prostega pesnjenja, ki se bliža "čisti" poeziji in je v tem pomenu moderen. Zadnje Voduškovne pesmi so bile po obliki tradicionalne, z motivi in temami so pa še globlje kot predvojne posegle v opesnjevanje nihilistične demoničnosti in upora zoper njeno uničevalnost, onstran vsake ideologije in tudi humanistične subjektivnosti. Medtem ko je bila ta Voduškova lirika po obliki tradicionalna, po vsebini pa moderna, je bilo z Udovičevo povojno poezijo ravno narobe. Modernost zunanje in notranje forme se je v pesmih, zbranih v knjigo *Ogledalo sanj* (1961), naslanjala večidel na podlago, ki je ohranjala mnoge poteze novoromantične subjektivnosti; do njenega razpada je prišel Udovič v zbirki *Darovi* (1975), kjer je humanistično čustvo zamenjala nihilistična groza. Isti generaciji kot Udovič pripada tudi Vladimir Truhlar, ki ga je edinega med povojnimi emigrantskimi pesniki mogoče trdneje uvrstiti v moderno liriko. Pesniki slovenskega zdomstva pa tudi bližnjega zamejstva so ostajali zaradi svojega političnega, socialnega in moralnega položaja najtesneje pripeti na pesniško tradicijo. Iz tega kroga stopa Truhlar globlje v krizno občutje modernega sveta; njegova posebnost je ta, da se iz njega rešuje prek katoliške religioznosti.

Precej težje od predvojnih pesnikov so po vojni stopali v območje moderne lirike pesniki medvojne ali prve povojne generacije, saj so na svojem začetku ali pa takoj po vojni sprejemali prve spodbude še iz poetike predvojnega socialnega realizma, iz pesništva NOB in iz utrjene tradicije slovenske moderne. Pri večini se je premik iz takih začetkov izvršil okoli leta 1950 z obratom k ideologiji t. i. intimizmu, toda ta je ostajala pripeta na pesniško tradicijo nove romantike in ni segala k izvirom moderne lirike. Prehod v to območje je vsaj pri nekaterih teh pesnikih – predvsem pri Ivanu Minattiju, Lojzetu Krakarju, Cirilu Zlobcu in Kajetanu Koviču – sledil šele pozneje, in sicer samo tam, kjer se je v njihovih pesmih novoromantična razbolelost stopnjevala do pristnejšega stika s problematiko subjekta v nihilističnem svetu, ali pa vsaj s prevzemom modernega pesemskega oblikovanja, njegove zunanje svobodnosti, notranje fragmentarnosti in skokovite asociativnosti. Ti premiki so se pri Minattiju, Krakarju in Zlobcu dogajali v posameznih pesmih ali razvojnih fazah, včasih samo deloma, vsekakor pa tako, da je ostal stik s tradicionalno subjektivnostjo neprekinjen, zato vrnitev k nji še zmeraj mogoča. Pri Koviču je bil prehod v moderno liriko opaznejši, močnejši in trajnejši, saj je prek nihilističnih

občutij segel v iskanje nadrazumskega, mističnega, magičnega in napol religioznega dojetja sveta onstran posamezne subjektivnosti.

Dokončen prodor v območje moderne lirike se je zgodil okoli leta 1960 s skupino pesnikov, ki so sicer spadali v isto generacijo kot avtorji "pesmi štirih", vendar so v javnost stopali počasneje, zato pa že razbremenjeni dediščine novoromantičnega subjektivizma in njenega trdnega Jaza, pa tudi intimitične ideologije; poleg tega so odločneje posegli po sredstvih in postopkih moderne pesniške forme. V poeziji Daneta Zajca se je na podlagi mnogovrstnih motivov iz živalskega, ljubezenskega, mitičnega sveta najradikalneje razrasla ekstatična podoba nihilistične groze, opesnena v zmeraj drznejših oblikah svobodnega verza in razgrajene skladnje. V Strniševi poeziji je podobna tematika opesnena v bolj tradicionalnem verzu in sklenjenih podobah, največkrat na način zgodbe, pripovedi ali prizora, ki pa so samo prisposoda za navzočnost sveta, ki je uganka, blazen privid, zrcalo negativne transcendence, pa tudi demonična skrivnost v smislu Baudelairove satanske lepote. V smer popolnoma svobodne moderne lirike, sestavljene iz zdobljenih motivov, tém in jezika, tako da so pesmi nazadnje samo še nanizanka besed, stavkov in govorov, sta to poezijo privedla v šestdesetih letih Venko Taufer in Franci Zagoričnik, prvi med drugim tudi z moderno obdelavo soneta, prvo po Vodušku, drugi z odklikom proti konkretni, vizualni ali zvočni poeziji, ki že zapušča območje lirike v pravem pomenu besede.

Dela teh pesnikov so proti letu 1970 postala izhodišče še drugim pesnikom iste generacije, pa tudi naslednjega rodu, rojenega okoli leta 1940. Najstarejši med njimi je bil Jože Snoj, ki je polagoma, dokončno šele v osemdesetih letih, prispel do visoke moderne lirike, na zunaj jezikovno preciozne, tematsko pa naravnane v simbolično, mistično in religiozno premagovanje nihilizma; moderne tudi v tem, da je v tej naravnosti nadempirična in nadosebna. Svetlana Makarovič je ustvarila žensko različico "temne" moderne lirike, ki podobno kot Strniševa poje o zlih straneh sveta, v motivih, slogu in tonu pa posnema ljudsko poezijo, vendar brez osebnega, v tradicionalnem smislu izpovednega Jaza, ampak praviloma v brezosebni, drugoosebni ali množinski rabi lirskega subjekta. Nasprotno pot je ubralo pesništvo Tomaža Šalamuna, ki se mu svet prikazuje samo še kot brezskrbna, iz asociativnih besednih verig nastajajoča estetska čarovnija, kar pomeni, da nihilizem v nji ni več neposredno tematiziran, ampak prekrit z magično igrivim besedjem, kar je ena od skrajnih različic moderne lirike. Na videz podobna Šalamunovi, po bistvu pa ravno nasprotna je poezija, ki jo je v sedemdesetih letih in po 1980 izoblikoval Niko Grafenauer. Izhodišče

ji je bila Mallarméjeva absolutna lirika, zato je v nji na skrivnem navzoča mistično-metafizična razsežnost, prekrita z impresionizmom zvokov in asociativnih besednih zvez, večidel uklenjenih v tradicionalno obliko soneta ali elegije. Zdi se, da se je Grafenauer najbolj približal idealu "čiste" lirike, z magičnimi učinki, ki nakazujejo skrivnost, ne da bi jo mogli imenovati.

Pesniški generaciji, rojeni okoli leta 1950 in nato 1960, sta nastopili v času, ko je moderna lirika postala če že ne prevladujoča, pa gotovo najbolj vidna oblika slovenskega pesništva. Temu primerno je v njenem pesnjenju nastalo nekaj novih, reprezentativnih različic, ki modernost obnavljajo na različnih ravneh – od zunanjeformalne do motivne in tematske, od uprizarjanja konkretnih podob nihilističnega sveta, ki so ga "bogovi zapustili", prek estetske igre z njegovimi demoničnimi platmi do refleksije, ki poskuša nakazati nevidne razsežnosti tega sveta, da bi se v njem odkrilo tisto, kar ga presega.

Pri tem obstaja vendarle razlika med nekoliko starejšimi avtorji, ki so se uveljavili že v sedemdesetih letih, in mlajšimi, ki so do tega prišli sredi osemdesetih ali še pozneje. Pri Milanu Deklevi, Milanu Jesihu, Ivu Svetini in Borisu A. Novaku gre večidel za visoko moderno liriko, ki se navdihuje ob filozofskih in drugih duhovnih naukih, pri klasični literarni tradiciji, pri parodiji in ironiji, pri estetski igri z znamenitimi pesniškimi oblikami – od haikuja do soneta in gazele, ne nazadnje pri lepotnih podobah orientalske erotike in simbolične eksotike. V vseh primerih gre za reprezentativen napor modernega lirskega pesništva, da bi onstran razumsko doumljivega sveta, njegove empirične resničnosti in nanjo pripetega Jaza zgradila poseben, pesniško avtonomen svet čiste duhovne intuicije, estetskega privida ali ironične igre, ki je sama sebi zadostna, zato pa – če že ne popolna zmaga nad tujostjo nihilističnega sveta, pa vsaj odrešilno zavetje pred njegovo nevarno izgubljenostjo. Vse to se v tej liriki dogaja tudi takrat, kadar na videz samo nadaljuje in obnavlja tradicionalne vzorce soneta, modrih izrekov ali himnike, orientalske gazele ali rimbaudevske pesmi v prozi.

Drugačna je usmeritev mlajših pesnikov naslednje generacije, Aleša Debeljaka, Braneta Mozetiča ali Uroša Zupana. Tudi njihova izhodišča so sicer različna, vendar jim je skupna značilnost, ki je prejšnji rodovi moderne slovenske lirike niso poznali ali pa so jo potiskali ob stran. Pri mladih pesnikih gre skoraj brez izjeme za vrnitev k neposredni življenjski izkušnji, k resničnosti konkretnega sveta, k intimnosti, vendar ne k nekdanji ideologiji "intimizma", ampak k drobnosti doživljajev, ki jih ne osmišlja kaka globlja resnica Jaza, ampak so sami po sebi edina trdna točka sredi ogoženosti z nihilizmom. Ta resničnost se pesnikom prikazuje predvsem kot ne-

posreden stik s telesnostjo in medčlovečnostjo, največkrat v ljubezni – lahko tudi istospolni, pa tudi v prijateljstvu, popotnosti, v najbolj vsakdanjih izkušnjah in v refleksiji, ki se hrani s takšnim izkustvom. S tem postaja moderna lirika na Slovenskem preprostejša in stvarnejša, ne da bi opustila svoj temelj v doživetju nihilističnega sveta in v težnji, kako preseči ta nihilizem. Razlika s pesništvom prejšnjih generacij je ta, da so pota iz labirinta novodobnega nihilizma, ki jih išče moderna lirika, postala manj razvidna, pa tudi skromnejša, kot da je treba opustiti velike ambicije Baudelaira, Rimbauda in Mallarméja, pa tudi Kocbeka, Zajca ali Šalamuna, da bi se s tem teženje moderne lirike pomanjšalo na bolj človeško mero, pri tem pa ohranilo zase tisto skrivnostnost, ki je med vsemi potezami tega lirskega pesništva še zmeraj najbolj opazna in za bralce verjetno tudi najbolj privlačna.

Ali takšna usmeritev napoveduje morda bližnji konec moderne lirike ali pa se ji – prav narobe – iz njega obeta ponoven vzpon, bo morala pokazati nadaljnja usoda tega pesništva.

ZADNJA IZMENA

Peter Høeg

Smillin občutek za sneg
(odlomek)

"Trideset je svetopisemsko število," reče Elsa Lübing. "Juda je dobil trideset srebrnikov. Jezus je bil star trideset let, ko je bil krščen. Za novo leto bo trideset let, odkar je Kriolitna korporacija prešla na avtomatizirano knjigovodstvo."

Sedemindvajseti december je. Sedi na istih stolih kot prejšnjič. Na mizi je isti čajnik, pod čajnimi skodelicami isti podložki. Isti razgled, ob katerem se ti zvrsti, ista bela zimska svetloba. Zdi se, kot da je čas obstal. Kot da sediva tu že ves teden, ne da bi se premaknili, zdaj pa je nekdo pritisnil na gumb in medve nadaljujeva tam, kjer sva tedaj prenehali. Razen ene stvari. Ona se je, tako se zdi, odločila. Nekaj neomajnega je na njej.

Oči ima udrti in bolj bleda je kot zadnjič, kakor da jo je to, da je prišla tako daleč, stalo nekaj noči brez spanca.

Ali pa si vse samo domišljam. Mogoče je videti takšna zato, ker je preživela božič ob postu in bedenju, obenem pa še dvakrat na dan izrekala svojih sedemsto molitev.

"Po svoje se je v teh tridesetih letih vse spremenilo. Po svoje pa je vse ostalo isto. Tedanji direktor - v petdesetih in zgodnjih šestdesetih - je bil svetnik Ebel. Z ženo sta imela vsak svojega po naročilu izdelanega rolls-roycea. Od časa do časa je eden od avtomobilov stal zunaj, v njem je čakal uniformiran šofer. Takrat smo vedeli, da sta prišla on ali žena pogledat v tovarno. Oseбно ju nismo nikoli videli. Ona je imela zasebni



vagon, ki je stal v Hamburgu, in večkrat na leto so ga pripeli k vlaku, ki jo je odpeljal na Riviero. Sicer so vodili podjetje finančni direktor, direktor prodaje in direktor inženiringa Ottesen. Ottesen je bil zmeraj v laboratoriju ali pa v kamnolomu v Saqqaqu. Nikoli se ga ni dalo videti. Direktor prodaje je kar naprej potoval. Včasih je prišel domov in sibal naokoli nasmeha, darila in objestne šale. Spomnim se, kako je prvič po vojni, ko je prišel iz Pariza, prinesel svilene nogavice."

Zasmeje se ob misli, da jo je nekoč osrečilo nekaj takšnega, kot so svilene nogavice. "Opazila sem, da tudi vas veselijo obleke. Z leti to mine. Zadnjih trideset let sem nosila samo belo. Če omejiš zemeljske reči, lahko svobodno posvetiš misli duhovnim."

Niti besede ne rečem, v mislih pa si zapišem to pripombo. Krojač Tvilling na Heinejevi ulici, ki mi bo sešil hlače, rad zbira take bisere.

"To je bil aparat, velik en meter krat dva krat meter in pol. Imel je dva vhoda. Enega za evropske kovance z desetiškim sistemom, drugega pa za britanske funte šterlinge in penije. Vnesel si ustrezen podatek, stroj je perforiral kartico za vnos podatkov. To pomeni, da je bil podatek teže dostopen. Kadar so številke prevedene v luknjičasto kodo, jih je teže razvozlati. To je centralizacija. Tako je rekel direktor. S centralizacijo so zmeraj povezani določeni stroški."

Po svoje se v modernem svetu lažje najdemo. Vsi pojavi so postali mednarodni. Grenlandska trgovska družba je – to je bil del centralizacije – prenehala poslovati na Maxwellovem otoku leta 1979. Moj brat je bil tam lovec deset let, bil je kralj otoka, nepremagljiv kot kak poglavar tropa pavijanov. Ko so zaprli trgovino, ga je to prignalo na jug do Upernavika. Bila sem zaposlena na tamkajšnji meteorološki postaji, on pa je tisti čas pometal doke v pristanišču. Naslednje leto se je obesil. To je bilo tistega leta, ko je bil odstotek samomorov na Grenlandiji najvišji na svetu. Grenlandsko ministrstvo je v *Atuagagdluutinu* objavilo, da bo očitno težko uskladiti nujno potrebno centralizacijo z lovsko dejavnostjo. Niso pa zapisali, da bo še kar nekaj ljudi naredilo samomor. To se je razumelo samo po sebi.

"Pokusite piškote," pravi. "*Spekulaas*. Sama sem jih spekla. Vse življenje sem potrebovala, da sem ugotovila, kako jih je treba vzeti iz modelčkov, da se ne poškodujejo."

Piškoti so ploščati, temnorjavi, na spodnji strani imajo vtisnjene mandljeve lističe. Pozorno jih gleda. Ljudje, ki so vse življenje živeli sami, si lahko privoščijo, da negujejo zanimanje za visoko specializirane stvari. Recimo za to, kako je treba jemati piškote iz modelčkov.

"Malo goljufam," reče. "Recimo tale tukaj. Modelček prikazuje moža in ženo. Prav težko je dobro zadeti oči. Zato uporabim pletilko, ko jih vzamem iz modelčka in položim na mizo. Nekaj podobnega se dogaja v korporaciji. Tam pravijo temu 'dobra knjigovodska praksa'. To je prilagodljiv izraz, ki pokriva tisto, kar bodo nadzorniki sprejeli. Ali veste, kako je porazdeljena odgovornost v družbah na borznem seznamu?"

Odkimam. Maslo in dišave v teh piškotih so pomešani v takem razmerju, da bi jih lahko pojedel sto, in šele ko bi bilo prepozno, bi ugotovil, kako ti je slabo.

"Vodstvo je glede financ seveda odgovorno odboru direktorjev in navsezadnje tudi delničarjem. Finančni direktor je bil 'izvršni predsednik odbora'. Takšna delitev moči je lahko videti zelo praktična. Vendar zahteva popolno zaupanje. Ottesen je bil zmeraj v kamnolomu. Direktor prodaje je bil zmeraj na potovanju. Mislim, da ne pretiravam, če rečem, da se je finančni direktor dolga leta odločal glede vseh stvari, ki so bile pomembne za korporacijo. Seveda ni bilo nobenega razloga, da bi dvomili o njegovi poštenosti. Njegovim odločitvam si lahko povsem zaupal. Bil je tako odvetnik kot knjigovodja. Nekdanji član mestnega sveta. Bil je in je še zmeraj v mnogih svetovalnih komisijah. Pri stanovanjskih združenjih in hranilnicah."

Ponudi mi skledo. Danci izražajo svoja močna čustva s hrano. To mi je postalo jasno že takrat, ko sem bila z Moritzem prvič na obisku pri prijateljih. Ko sem si tretjič vzela sladkarije, me je pogledal naravnost v oči.

"Jej, dokler te ne bo sram pred samo seboj," je rekel.

Svojemu znanju danščine nisem popolnoma zaupala, vendar sem razumela, kaj je hotel reči. Naložila sem si še trikrat. Ne da bi ga nehala gledati. Soba je izginila, najini gostitelji so izginili, piškotov nisem več okušala. Obstajal je samo Moritz.

"Še zmeraj me ni sram," sem rekla.

Postregla sem si še trikrat. Potem je pograbil pladenj in ga položil nekam, kjer ga nisem mogla več doseči. Zmagala sem. Prva iz dolge vrste majhnih, pomembnih zmag nad njim in nad danskimi manirami.

Piškoti Else Lübing so drugačne sorte. Pripravili naj bi me do tega, da bi postala tako njena zaupnica kot tudi sokrivka.

"Nadzornike izberejo na sestanku delničarjev. Toda deleži korporacije – razen tistih, katerih lastnika sta sam finančni direktor in vodstvo – so razdeljeni med veliko ljudi. To so vsi dediči osmih partnerjev, ki so si pridobili prve rudarske pravice v prejšnjem stoletju. Nikoli jih niso mogli sklicati na sestanek vseh delničarjev. To pomeni, da ima direktor pretirano

velik vpliv. Omembe vredno je, da se glede vseh zadev, povezanih z gospodarsko najpomembnejšim delom grenlandskih rudarskih pravic, odloča en sam človek, ali ne?"

"To je pa res pretresljivo."

"Tu pa je še poslovni vidik. Korporacija je bila zelo velika odjemalka. Vsak nadzornik, ki je nastopil proti direktorju, je moral biti pripravljen na to, da bo izgubil to odjemalko. In navsezadnje je bilo dejstvo, da so imeli isti ljudje znotraj družbe različne vloge. Nadzornik korporacije v šestdesetih letih je kasneje postal eden od direktorjevih sodelavcev, ko je odprl svojo odvetniško pisarno. Sedmega januarja 1967 sem delala polletno bilanco. Eden od zneskov ni bil specificiran. Za sto petnajst tisoč kron. V tistih časih velika vsota. Koga od zunaj to morda ne bi presenetilo. Komisiji bi verjetno ušlo. Pri skupnem prometu petdeset milijonov kron prav gotovo. Zame, ki sem se ukvarjala z dnevnimi bilancami, pa je bilo to nesprejemljivo. Zato sem začela iskati ustrezno kartico. Ni je bilo. Vse so bile oštevilčene. Morala bi biti tam. Pa je manjkala. Potem sem šla v direktorjevo pisarno. Pod njegovim vodstvom sem delala dvajset let. Poslušal me je, pogledal v svoje papirje, potem pa rekel: 'Gospodična Lübing, jaz sem odobril ta znesek. Zaradi tehničnih računovodskih razlogov bi ga bilo preveč zapleteno specificirati. Naš nadzornik meni, da je ta seznam knjigovodsko sprejemljiv. Vse drugo pa ne sodi več v vašo stroko.'"

"Kaj ste napravili?" sem vprašala.

"Vrnila sem se in vnesla številke. Kot mi je naročil. In s tem sem postala sokriva. Pri nečem, česar nisem razumela, česar nisem nikoli razumela. Nisem dobro upravljala s 'talenti', ki so mi bili zaupani. Pokazala sem se za ne vredno zaupanja."

Čutila sem z njo. Ni šlo za to, da je direktor zavrnil njeno pristojnost, tako da ji je prikrival informacije. Ali da ji je nesramno odgovoril. Problem je bil v tem, da je oskrnil njen ideal poštenosti.

"Povedala vam bom, kje se pojavi ta znesek v računovodskih knjigah."

"Naj uganem," rečem. "Pojavi se med izdatki za geološko odpravo družbe na Pusti ledenik na Geli Alti blizu zahodne grenlandske obale, poleti 1966."

Pogleda me s priprtimi očmi.

"V poročilu iz leta 1991 so bili namigi na neko zgodnejšo odpravo," pojasnim. "Zato sem uganila."

"V tistem času se je zgodila tudi neka nesreča. Nesreča z eksplozivom. Od osmih udeležencev sta dva umrla."

Posveti se mi, zakaj me je poklicala. Vidi me kot neke vrste nadzornico.

Nekoga, ki bi lahko pomagal njej in Našemu Gospodu raziskati nepojasnjene zneske s sedmega januarja 1967.

"Na kaj mislite?" me vpraša.

Kaj naj ji povem? Moje misli so zmedene.

"Razmišljam, da ni zdravo delati izlete na Pusti ledenik," rečem.

Nekaj časa molče sediva; spili sva čaj, pojedli piškote in gledali svet, ki nama leži pred nogami, pokrit s snegom in zemeljski.

In celo snop sončnih žarkov je prerezal Solsortsko cesto in nogometno igrišče pri šoli na cesti Due. Ampak že ves čas sem prepričana, da mi ima še nekaj povedati.

"Svétnik Ebel je umrl leta 1964," reče. "Vsi pravijo, da se je z njim končalo neko obdobje v danskem finančnem življenju. V svoji oporoki je zahteval, da potopijo njegov rolls-royce v severnem Atlantiku, medtem ko bo švedski igralec Gösta Ekman na ladijski palubi recitiral Hamletov monolog."

Kar vidim ta prizor. Ta pogreb bi bil lahko simbol politične smrti in vstajenja. Staro, hrupno kolonialno politiko na Grenlandiji so v tistem času opustili. Napravili so prostor za politične linije šestdesetih - pravice severnih Dancev do izobraževanja.

"Korporacijo so reorganizirali. To smo opazili po tem, ker smo dobili novega koordinatorja poslov in dve novi ženski v knjigovodstvu. Sicer pa je bilo največ sprememb v oddelku za raziskave. Zato ker so kriolit že skoraj izčrpali. Kar naprej so si morali izmišljati nove postopke za sortiranje in izločanje, kajti øre je bil vreden zmeraj manj. Vendar smo vsi vedeli, kaj se dogaja. Občasno se je med kosilom v samopostrežni restavraciji začelo govoriti o novem odkritju. Bilo je kot prehodna vročica. Čez nekaj dni so govorice zmeraj zaničale. Na začetku je bilo v laboratoriju zaposlenih samo pet ljudi. Razširili so ga. Kar naenkrat jih je bilo dvajset. Prej so za krajša obdobja najemali dodatne geologe. Pogosto so prišli iz Finske. Zdaj pa je nastala stalna raziskovalna skupina. Potem so leta 1967 ustanovili Komisijo za znanstveno svetovanje. Zato je postalo vsakdanje delo bolj skrivnostno. Zelo malo so nam povedali. Toda komisijo so oblikovali zato, da bi odkrila nova najdišča. Sestavljali so jo predstavniki nekaterih velikih družb in ustanov, s katerimi je korporacija sodelovala. Švedska družba za diamantno vrtnanje, Danski rudniki, Inc., Geološki inštitut, Grenlandski urad za geologijo. S tem je postalo knjigovodstvo bolj zapleteno. Zadeve so bile težavnejše zaradi mnogih novih honorarjev, številnih stroškov za odprave. In ves čas sem mislila na nerešeno zadevo s sto petnajst tisoč kronami."

Premišljam, kako je, če si tak kot ona, s takšnim pretiranim smislom za številke in vero v poštenost, pa moraš vsak dan sodelovati s človekom, ki ga sumničiš, da prikriva neko nepravilnost.

Sama mi odgovori. "Nič ni namreč skrito, razen zato, da bi se razodelo, in nič ni skrivno, razen zato, da bi prišlo na dan." Markov evangelij, četrto poglavje, dvaindvajseta vrstica."

Zaradi vere v božjo pravičnost zna biti potrpežljiva.

"Leta 1977 smo dobili računalnike. Nikoli mi ni uspelo, da bi jih razumela. Na mojo prošnjo smo še naprej vodili ročno knjigovodstvo. Leta 1992 sem se upokojila. Tri tedne prej, preden sem šla v pokoj, smo napravili bilanco. Finančni direktor je predlagal, naj jo prepustim koordinatorju. Vztrajala sem, da jo bom naredila sama. Sedmega januarja – natanko petindvajset let po dogodku, ki sem ga omenila – sem sedela pri vknjižbah za odpravo, ki je šla na Gelo Alto prejšnje poletje. Bilo je kot znamenje. Poiskala sem tiste stare knjige. Primerjala sem stroške, vsak račun posebej. To je bilo seveda težko. Odpravo iz leta 1991 je financirala Komisija za znanost, kajti to je postala običajna praksa. Pa vendar jih je bilo *mogoče* primerjati. Največji strošek v letu 1991 je bil štiristo petdeset tisoč kron. Poklicala sem komisijo in zahtevala specifikacijo."

Premolkne, da bi obvladala svojo ogorčenost.

"Kasneje sem dobila pismo, v katerem so mi v bistvu sporočili, da česa takega ne bi smela zahtevati brez vednosti svojih neposredno nadrejenih. Ampak takrat je bilo že prepozno. Kajti tedaj po telefonu so mi že odgovorili. Štiristo petdeset tisoč kron so plačali za najem ladje."

Vidi, da nič več ne razumem.

"Ladje," pravi, "obalne ladje, zato da bi odpeljala osem ljudi na zahodno obalo Grenlandije, kjer naj bi nabrali nekaj kilogramov vzorčnih mineralov. To ne bi imelo smisla. Pogosto smo najeli *Disko* od Grenlandske trgovske družbe. Za prevoz kriolita. Ampak ladja za majhno odpravo, to ne bi nikomur padlo na misel. Se kdaj spomnite svojih sanj, gospodična Smilla?"

"Včasih."

"Zadnje čase se mi je večkrat sanjalo, da vas je poslala Previdnost."

"Morali bi slišati, kaj pravijo o meni na policiji."

Kot mnogi starejši ljudje sliši samo tisto, kar ji ugaja. Presliši mojo pripombo in nadaljuje svojo temo. "Mogoče mislite, da sem stara. Mogoče se sprašujete, ali sem senilna. Ampak zapomnite si: 'Vaši starci bodo imeli sanje.'"

Pogleda naravnost skozme, naravnost skoz zid. Naravnost v preteklost.

"Mislim, da so tistih sto petnajst tisoč kron leta 1966 porabili za najem ladje. Mislim, da je nekdo pod krinko Kriolitne korporacije poslal dve odpravi na zahodno obalo."

Zadržim dih. Pri njeni poštenosti in obenem prelamljanju zvestobe, ki je trajala vse življenje, je to kočljiv trenutek.

"Za to lahko obstaja samo ena razlaga. Po petinštiridesetih letih dela v družbi se pač ne morem domisliti nobene druge. Nekaj so hoteli prepeljati nazaj na Dansko, nekaj tako težkega, da so za to potrebovali ladjo."

Ogrnem si pelerino. Črno pelerino s kapuco, v kateri sem videti kot nuna in za katero se mi je zdelo, da bo primerna za to priložnost.

"Carlsbergova ustanova je delno financirala odpravo leta 1991. Med njihovimi računi je tudi honorar za Benedicte Clahn," pravim.

Zaslanjani pogled upira naravnost predse, medtem ko lista po svojih popolnih knjigovodskih knjigah brez ene same napake.

"In leta 1967 tudi," reče počasi. "Honorar za prevajalko, dvesto sedeminšestdeset kron. Tudi ta znesek je bil eden tistih, ki si jih nisem znala pojasniti. Vendar pa se je spomnim. Bila je ena od direktorjevih znank. Prej je živela v Nemčiji. Dobila sem občutek, da se poznata še iz Berlina, iz leta 1946. Takoj po vojni so se zavezniki v Berlinu pogajali o delitvi aluminijevih zalog. Veliko ljudi iz korporacije je v teh letih pogosto potovalo tja dol."

"Kdo na primer?"

"Na primer Ottesen. Direktor prodaje. In svetnik Ebel."

"Še kdo?"

Omotična je od toliko govorjenja in od tega, da je nekomu izlila srce, tisti nekdo pa se utegne izkazati za greznico. Utrujeno tehta moje vprašanje.

"Ne morem se spomniti nikogar drugega. Je to pomembno?"

Skomignem. Drži me. Lahko bi me tako rekoč dvignila s tal. "Fantkova smrt. Kaj boste napravili?"

Danska družba je hierarhična. Ona najde napako, se pritoži šefu. On jo zavrne. Pritoži se komisiji. Ta jo zavrne. Toda nad komisijo sedi Naš Gospod. V molitvi se je obrnila Nanj. Zdaj bi mi rada pokazala, da sem ena Njegovih pomočnikov, da me je poslal na pomoč.

"Tista obalna ladja. So dobili, kar so hoteli?"

Zmaje z glavo. "To je težko reči. Po nesreči so preživele in njihovo opremo so odpeljali v Godthøb in potem domov. O tem sem prepričana, ker je oddelek za plačilni promet nakazal denar za plovbo in letalske karte."

Sledi mi do dvigala. Do nje začutim nenadno nežnost. Materinski

občutek, čeprav je dvakrat starejša od mene in trikrat močnejša.

Dvigalo se ustavi.

"Ne dovolite si, da bi vam vaša poštenost prinesla hude sanje," pravim.

"Prestara sem, da bi karkoli obžalovala."

Potem se odpeljem dol. Na poti ven se na lepem nečesa domislim. Ko jo prikličem s tipko na srebrnem domofonu, mi odgovori, kot da je stala tam in čakala na moj klic.

"Gospodična Lübing."

Niti v sanjah je ne bi poklicala po imenu.

"Finančni direktor. Kdo je to?"

"Naslednje leto bo šel v pokoj. Svojo odvetniško pisarno ima. Ime mu je David Ving. Pisarna se imenuje Hammer&Ving. Nekje na Østrovi ulici je."

Zahvalim se ji.

"Bog z vami," mi reče.

Tega mi ni zunaj cerkve še nihče rekel. Mogoče prej tega tudi nisem tako zelo potrebovala.

Iz angleščine prevedla **Jana Cedilnik**,
spremno opombo napisal **Andrej Blatnik**

Leta 1957 rojeni Danec Peter Høeg je avtor štirih knjig, z zadnjo, *Smillinim občutkom za sneg*, je doživel nezasišlan mednarodni uspeh. Ne le da je izšla v vrsti prevodov in doživela evforične kritiške odzive, v Združenih državah se je uvrstila visoko tudi na prodajnih lestvicah, kar za besedilo, ki se vseskoz spogleduje z žanrom kriminalke in ki mu zato suspenza ne manjka, pravzaprav niti ne bi bilo presenetljivo, če ne bi šlo za prevod, ki prinaša s seboj nemalo tuje kulture. Naslovna junakinja, na pol Eskimka Smilla Qaavigaaq Jaspersen, se sprašuje, kaj je njenega soseda, šestletnega Eskimčka, ki se je bal višine, spravilo na teraso stanovanjske zgradbe – in kaj ga je pognalo od tam v sneg. Tu pa se ji odpira svet zapletenih poslovnih razmerij, finančnih soodvisnosti in – izza njega – zastrtih "predmetov želje", ki motivirajo na prvi pogled nerazumne dogodke. Besedilo, ki v središčni zgodbi spoštuje zakone žanrske privlačnosti, s pretanjenim zaustavljanjem pri nadrobnostih pa zastavlja temeljna eksistencialna vprašanja, tokrat vpeta tudi v zadnje čase medijsko razvpiti multikulturni okvir (razpetost glavne junakinje med 'danski' in 'eskimski' način življenja in posvečanje pozornosti eskimski eksotiki napeljujeta k misli, da besedilo ni bilo pisano brez misli na izvozni uspeh), je prineslo svežo kri na razraščajoče se področje, kjer se množična književnost srečuje z elitno.

BLITZKRIEG

Slavo Šerc

Literatura po smrti literature

(O nekaterih značilnostih nemške proze od študentskega gibanja do ponovne združitve)

Morda bi lahko naslov našega eseja koga zbehal in vznemiril, zato ga poskušajmo takoj na začetku obrazložiti. Sredi 19. stoletja se je z Lautréamontom pojavila metafora o smrti umetnosti oziroma literature. Še posebej je vzplamtela med študentskim gibanjem leta 1968, ko so se po Parizu pojavili grafiti: "*L'art est mort!*" To geslo so hitro prevzeli nemški književniki in poskušali na novo določiti smisel in vlogo umetnosti in literature v družbi. Diskusija o smrti literature je kmalu postala metafora za spremembe v estetski teoriji umetnosti, dandanes pa je že zdavnaj mi(s)tificirana, saj nikakor ni šlo za smrt literature, čeprav so nekateri to geslo hoteli dobesedno razumeti. V pričujočem zapisu nam gre torej za dogodke, smeri in značilnosti v nemški literaturi po študentskem gibanju, ki po svoje vendarle pomeni zarezo – tako v družbenem kot tudi literarnem življenju. Razvoj nemške literature – pri tem se bomo omejili na prozo – bomo poskušali spremljati do drugega velikega političnega dogodka – padca berlinskega zidu ob koncu 80. let, ko se je s formalnega gledišča dogodila tudi združitev nemške literature.

Urednik kulturne priloge Frankfurter Allgemeine Zeitung in literarni kritik Frank Schirrmacher je s prispevkom z naslovom *Idyllen in der Wüste oder das Versagen von der Metropole* v prilogi ob frankfurtskem knjižnem sejmu 10. oktobra 1989 krepko razburkal sicer dokaj mirno gladino nemške literature in posledice tega – lahko bi rekli – viharja, bučanja in lomljenja valov ter še vedno zaznavnega pljuskanja je mogoče občutiti še do danes. Kaj se je pravzaprav zgodilo? V članku je Schirrmacher očital nemški literaturi in njenim avtorjem vsakršno nepomembnost: zastoj, dolgočasje,

uniformnost, izkustveno praznino, nenadarjenost, neproduktivnost, pomanjkanje imaginacije in kar je še podobnih oznak. Prepričan je, da so zadnja velika dela nemške literature napisali avtorji, kot so H. Böll, T. Bernhard, P. Weiss, U. Johnson, pravih naslednikov pa ne vidi, zato se njegova diagnoza na kratko glasi: propad.

Popolnoma drugačno sliko o sodobni nemški ustvarjalnosti ima V. Hage, ki je v tedniku *Die Zeit* istega dne priobčil esej o literaturi ob koncu 80. let in ga naslovil *Zeitalter der Bruchstücke*. Meni, da Böll, Frisch in Grass nimajo naslednikov, ker naj bi literatura svojo družbeno vlogo oddala, zato pa naj bi bil tudi angažirani avtor 60. let anahronizem. Za 80. leta meni, da je bilo to eno najpomembnejših desetletij v nemški literaturi nasploh.

Navaja tudi nekaj imen in knjig, ki so dosegle sloves in velik prodajni uspeh. Omenimo samo Süskindov *Parfum* (1986), Ransmayrov *Poslednji svet* (1989), pa tudi dela Endeja, Jelinekove, Sterna, Wolfve in še bi lahko navajali iz Hagejevega – lahko bi rekli – zagovora nemške literature. Pomembnejše se mi tu zdi vprašanje, kako je mogoče, da dva odlična poznavalca nemške literature in nemškega literarnega življenja lahko prideta do tako diametralno nasprotnih spoznanj in sklepov. Kdo ima prav? Je nemška literatura tako neznansko slaba ali neverjetno dobra?

Za ustrezen odgovor na zastavljeno vprašanje si je treba v spomin priklicati še nekaj dejstev. Najprej moramo seveda ugotoviti, da ima Schirmacherjev članek veliko predhodnikov. Tako je že Marcel Reich-Ranicki 70. leta označil za čas, ko naj bi izhajale knjige, manjkala pa naj bi literatura (Marcel Reich-Ranicki: *Entgegnung; Zur deutschen Literatur der 70. Jahre*, 1979). To pomeni, da je podvomil o možnosti oziroma izključil možnost, da bi v tem času nastala "velika dela" – torej dela z veliko umetniško vrednostjo. To tezo je literarna zgodovina rada ponavljala in citirala. Še več: poskušala jo je celo dokazati. Tako debata o nemški literaturi ob koncu 80. let – Schirmacherjevo in Hagejevo stališče so kasneje analizirali še R. Baumgart, H. Winkels, J. Ortheil in drugi – ni kaj presenetljivo novega, temveč samo znak, da so se v zvezi z literaturo v obdobju elektronskih medijev dogodile spremembe, saj se spreminja položaj, prostor, t. i. "Stellenwert" književnosti v družbi. Revija *Neue Rundschau* v tretji številki iz leta 1993 na primer objavlja tezo, da naj ne bi bila samo pravica, temveč tudi dolžnost bralca literature zabavati. Na to mnenje se je usul pravi plaz protestov številnih teoretikov, ki so avtorju prispevka očitali, da hoče literaturo spraviti na raven satelitske televizije. Omenjeni primer

je tudi zgovoren dokaz, da je v zvezi z literaturo marsikdo vznemirjen oziroma negotov. Seveda, literatura ne sme izgubiti bralca izpred oči – s tem stavkom se lahko marsikdo poistoveti. Potem pa se že pojavi vprašanje: Mora biti literatura težko razumljiva in dostopna samo ozkemu krogu ljudi? (Če zanemarimo možnost, da tudi t. i. veristična literatura ni brezpogojno in vedno razumljiva že vsakomur.) Ali ni nemška literatura prej težka za branje, celo temačna in marsikdaj svetu odtujena? Se ni takšno mnenje razširilo že po tujini – v Franciji, Angliji, Združenih državah? Mar ni mogoče opaziti, da je presenetljivo malo sodobnih nemških avtorjev našlo prostor na policah knjigarn po svetu? Če na vsa ta vprašanja odgovorimo pritrdilno, si moramo priznati še eno značilnost: nemški bralci v zadnjem času na veliko spoznavajo tuje avtorje: Kundero, Nootebooma, Márqueza, Calvina, Pynchona, Brodkeyja, Rotha, Atwoodovo in druge. Sem spada na primer tudi očitek pisateljice Helge Königsdorf na germanističnem kongresu septembra 1994 v Aachnu, ko je dejala, da germanisti nimajo pravega razmerja do živega, polnokrvnega literarnega procesa.

Ortheil je poskušal začrtati značilnosti sodobne nemške literature. V članku z naslovom *Zum profil der neuen und der jüngsten deutschen Literatur (Spätmoderne und Postmoderne; Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, ur. P. M. Lützerer, 1991) je razpravljal o problemih sodobnega pisanja v primerjavi s prejšnjimi generacijami. Tako naj bi Böll, Richter, Andersch po vojni začenjali popolnoma na novo: brez tradicije, ki jo je fašizem prekinil ali postavil pod vprašaj. Literatura povojnih avtorjev naj bi zato prispevala tudi k demokratizaciji Nemčije, zato ni imela samo literarno, temveč tudi kulturno-politično vlogo. Böll je napadal filistrstvo in nekatere negativne pojave katolicizma v novi družbi. Andersch je poskušal prenesti francosko literarno-filozofsko debato med Sartrom in Camusem o eksistencializmu, humanizmu in marksizmu z revijo *Texte und Zeichen* v Nemčijo ... V 50. letih so izšla dela – ob zadnjih knjigah Benna, Brechta, T. Manna – Frischa (*Stiller*), Koeppna (*Der Tod in Rom*), Enzensbergerja (*Verteidigung der Wölfe*), Johnsona (*Mutmaßungen über Jakob*), Dürrenmatta (*Der Besuch der alten Dame*), Bölla (*Billard um Halbzehn*) in Grassa (*Die Blechtrommel*). Njihov družbeni vpliv je bil ogromen, saj so imele te knjige največkrat vlogo družbeno-političnega diskurza. Ortheilu se, skratka, ne zdi potrebno in primerno današnjih avtorjev primerjati z velikimi imeni povojne literature, in sicer iz preprostega razloga: zaradi drugačnih okoliščin ustvarjanja. Prav tako

ugotavlja, da naj bi se avtorji, ki trenutno prevladujejo na literarni sceni, zavestno obrnili od modelov Skupine 47, svoje vzornike naj bi iskali med avtorji, ki predstavljajo t. i. trdo jedro postmodernistične ustvarjalnosti v svetu – pri Pynchonu, Barthesu, Calvinu, Ecu, Cortazarju – v tem vidi novo fazo razvoja klasične moderne in njen prehod k postmodernizmu.

V tem kontekstu ne moremo spregledati Enzensbergerjevega eseja *Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend* in članka *Ein Kranz für die Literatur* Karla Markusa Michela – oba sta bila objavljena v petnajsti številki revije Kursbuch novembra leta 1968. Michel razvija v svojem prispevku sliko o literaturi, ki stoji na robu družbenega dogajanja, želi si pa natančne definicije literature v smislu Adornove estetske teorije. Leslie Fiedler, "the wild man of literary criticism", je junija 1968 v svojem predavanju v Nemčiji razglasil modernistično literaturo za mrtvo, Enzensberger pa gre pravzaprav še veliko dlje, ko ni razglasil samo neko obdobje, temveč vse leposlovje za preživeto. Želi novo določitev literature in možnost pisanja vidi v splošnem političnem opismenjevanju in pisanju dokumentacij, reportaž in stolpcev o političnih zadevah. Zanimivo je, da se Enzensberger lastnih načel ni držal (na srečo) in da je v tistih časih pisal odlično literaturo – če natančno premislimo, mu je šlo v njegovih izvajanjih za to, da bi dokazal politično (ali družbeno) irelevantnost takratne literature. Z izgubo te vloge, je prepričan, je literatura lahko namenjena samo sama sebi: ko (če) pišem literaturo, si ne smem delati iluzij, da bi lahko z njo neposredno kaj dosegel, spremenil. Tudi v Böllovem govoru 2. maja 1973 ob podelitvi Nobelove nagrade bremo o strogi razmejivosti literature, ki naj bi ji pripadala (samo) estetska in poetična vloga. Böll je bil prepričan, da dobiva literatura novo mesto v družbi, tako naj bi se osvobodila tudi dileme: čista ali pa angažirana literatura (*littérature pure ali littérature engagée*), zato bi se lahko posvetila tudi bolj estetskim kot pa političnim vprašanjem (Böll: *Versuch über die Vernunft der Poesie; Essayistische Schriften und Reden* 1973–1978, 1985/86).

Že na t. i. "zasedanjih" Skupine 47 se je v obdobju po študentskem gibanju pojavila diskrepanca med literarnimi teksti, ki so bili apolitični, in med literarno debato, nabito z aktualnimi političnimi vprašanji. Še več: politično angažirani avtorji so prinesli s seboj megafone in pisali transparente in tako hoteli vplivati na pisatelje, še posebej, ko je šlo za vprašanje politične angažiranosti in pogostega očitka, da so pisatelji premalo levo usmerjeni. Leta 1968 je nestrpnost, ki je vladala v literarnih krogih v zvezi z moderno, izbruhnila navzven, na ulice, ko so se pojavljali grafiti, da

je umetnost "sranje", poezija pa naj bi bila na ulicah ("*La Poésie est dans la rue*"). Vendarle ni šlo za kako krizo literature; ne, literatura še zdaleč ni bila na koncu. Razblinila se je samo iluzija, da je sredstvo za prosvetljevanje in razreševanje družbenih problemov.

Leta 1968, v času pariškega maja, blokad na bulvarju Saint Michel in tudi drugod okrog Sorbone, demonstracij v Berlinu in drugod po Nemčiji, so izšle tri knjige, ki so danes že domala pozabljene, govorijo pa o spremembah v literaturi, da je namreč nastopila (nova) svoboda fiktivne fantazije in da je pripovedna snov tista, ki govori sama zase. Gre za Fichtejev roman *Palette*, Chotjewitzev *Die Insel* in Innerungen Brandnerjeve.

Ko torej pišemo o nekaterih smereh in značilnostih nemške literature v 70. letih – torej po študentskem gibanju in študentski revoluciji – se temu obdobju približujemo z zavestjo, da so se v tem času v literaturi dogodili pomembni preobrati. Ti pričajo o tem, da imamo opraviti z novo razvojno fazo, ki jo literarna zgodovina označuje običajno kot "*Neue Subjektivität*", "*Neue Sensibilität*" oziroma "*Neue Innerlichkeit*" in ki jo je pospešila ravno zahteva po politizaciji literature, na katero so mnogi reagirali ravno narobe – teoriji in ideologiji so namreč obrnili hrbet. Nasploh je bilo moč čutiti nezaupljivost do tistih, ki so mislili, da so spoznali patentne recepte in dokončne rešitve za družbene probleme. Nastopil je čas posameznika, individuuma, trpečega človeka z njegovim intimizmom in čustvenostjo. To stanje je lepo opisal Grass: "*Es ist ganz gut, wieder bei sich selbst anzufangen, zu fragen, wo stehe ich, wo ist mein Punkt,*" iz sociološke perspektive pa je 70. leta odlično predstavil Michael Rutschky v knjigi *Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre* (1980), v kateri opisuje številne pojave takratnega časa: iskanje in odkritje nove subjektivnosti, identitete in avtentičnosti, piše o alternativnih kulturah ter subkulturah – skratka, o potrebi doživeti in preskusiti čim več izkušenj, vse to pač, kar se skriva za oznako "*Erfahrungshunger*".

Dogodki študentske revolte so seveda našli svoj prostor v literaturi. Še nekaj let po nemirih se je pisalo o lastnih vtisih, spominih in doživljajih. Šlo je torej za subjektivno konfrontacijo z minulim in obvladovanje takratnih dogodkov na literaren način – ob čisto biografskih in političnih zapisih voditeljev takratne zunajparlamentarne opozicije, ki so jih objavili Daniel Cohn-Bendit ali Bommi Baumann, so nastale številne, vendar danes že pozabljene knjige Gerda Fuchsa *Beringer und die lange Wut* (1973), Timmova *Heißer Sommer* (1974), Petra Henischa *Der Mai ist vorbei* (1978) – če

omenimo samo nekaj naslovov. Z estetskega vidika je nedvomno najpomembnejše delo, vezano na študentsko gibanje, pripoved Petra Schneiderja z naslovom *Lenz* (1973). V njej so izoblikovana osnovna vprašanja študentskega radikalizma in doktrinarnega marksizma. Schneider se je motivno naslonil na nemško literarno tradicijo, na Büchnerjevo povest *Lenz* iz leta 1835, s tem tudi na dramatika iz obdobja viharništva Jakoba Michaela Reinholda Lenza, ki mu je Büchner s svojo pripovedjo postavil spomenik. Protagonist Schneiderjeve povesti je mlad berlinski študent, ki si mora študij financirati s priložnostnimi deli v tovarnah, delavske množice pa poskuša razsvetliti in jih poučiti o njihovih pravicah. Potem ko propade ljubezensko razmerje z dekletom iz proletariata in ko tudi drugače ne uspe premostitev med delavstvom in inteligenco, se Lenz odpravi v Italijo in tam spozna in odkrije možnosti povezave med mišljenjem in resničnostjo, politiko in čustvovanjem. Schneiderjeva netendenciozna pripoved, ki je izšla v več kot sto tisoč izvodih, je odsev duševnega stanja mladega intelektualca po študentski revolти. Govori o njegovih dvomih in izkustvenem procesu, verzi na začetku knjige delujejo kot lajtmotiv: "*People are strange, when you're stranger, faces look ugly, when you're alone.*" Gre torej za neskončno žalost ob ugotovitvi, da ljudje živijo drug poleg drugega in si nimajo kaj povedati.

Drugo pomembno delo z začetka 70. let, ki se navezuje na nemško klasiko (parafrazira Goetheja), seveda tudi na Salingerja, je pripoved Ulricha Plenzdorfa *Die neuen Leiden des jungen W.* (1973 knjižno, 1972 v reviji *Sinn und Form*), prvotno zamišljena kot filmski projekt, žal zaradi stroge cenzure v takratni Vzhodni Nemčiji neuresničen. Knjiga je bila predmet živahne diskusije – tako na Vzhodu kot tudi Zahodu – in v marsičem resda nenavadna. Plenzdorfova zgodba o življenju (in smrti), uporništvu odraščajočega Edgarja Wibeauja je psihološko motivirana. Prav psihološko motiviranost poudarja Marcel Reich-Ranicki tudi v Böllovem romanu *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974), kjer gre za protagonistkine odzive na okolje, a pri tem ne trpi zaradi katoliških razmer v Kölnu ali Nemčiji, temveč zaradi lastne frigidnosti.

Literarni zgodovinar Fritz J. Radatz je v svoji knjigi *Die Nachgeborenen* (1983) 70. leta v literaturi posrečeno označil v poglavju z naslovom *Vom Neo-Marxismus zum Neo-Narzißmus*. Oznaka se kar naravnost vsiljuje: Frankfurter Rundschau je 3. avgusta 1979 objavil članek "*Narziß, Gott der siebzigiger Jahre*", že prej pa je v Ameriki izšla uspešnica Christopherja Lascha *The Culture of Narcissism*, v nemški izdaji z naslovom *Narzißmus als*

Selbsterstörung. Seveda obstaja nevarnost – in to vemo najkasneje od Freuda naprej – da se narcizem konča v samopomilovanju.

Omenjenega senzualizma, psihologizma in narcizma v 70. letih v literaturi kar mrgoli. Max Frisch je 1975 objavil povest *Montauk*, ki govori o ljubezni do trideset let mlajše ženske. Pravzaprav gre od vsega začetka bolj kot za ljubezen za slovo, poslavljanje, pravzaprav tudi odtujevanje in ločevanje – nekakšno rezanje popkovine. Frisch seveda v knjigi obnavlja svojo znano tematiko: iskanje lastne identitete, pa tudi hrepenenje, trpljenje in obup. O sebi in odnosu do žensk govori kar se da odkrito, svojo preteklost nam naravnost razkrije, zato pa je Lynn oziroma Alice Locke-Carey v knjigi bolj ali manj silhueta v ozadju, v ospredju so osebe iz preteklih let: prijatelj, ki mu je financiral študij, njegova prva in druga žena, I. Bachmann, s katero je preživel intenzivna in turbulentna leta v Rimu, spominja se abortusov pri treh ženskah, ki jih je ljubil, potem še umirajoče matere ... Vse to je povezano z občutkom krivde, greha in strahom pred samim seboj.

Tako kot pri Frischu je tudi pri Bernhardu v ospredju posameznik, oba pa pripovedujeta o preteklem. To še posebej velja za novo fazo Bernhardove proze v sedemdesetih, ki jo literarna zgodovina običajno zamejuje z letnico 1975, ko sta izšli knjigi *Korrektur* in *Die Ursache*. Le-ta pomeni prvi del avtobiografske trilogije, prav tako tudi novo kakovost Bernhardovega ustvarjanja. V njej in v knjigah *Der Keller* (1976) in *Der Atem* (1978) pripoveduje Bernhard o trpljenju in trnovi poti ogroženega, nekakšnega "izobčenca nad prepadom" (Ranicki). Protagonist njegove trilogije je sprva fant, kasneje mladenič, poznejši pisatelj Thomas Bernhard, ki piše o tem, kaj je takrat občutil in doživljal – torej iz zornega kota odraščajočega mladeniča. Prva knjiga je obračun z nacističnim vzgojnim zavodom, ki se po vojni brez težav spremeni v katoliški internat (*Die Ursache*). Učenje za trgovskega pomočnika omogoči Bernhardu spoznanstvo z "drugačnimi ljudmi" – z brezupneži, pregnanimi in ljudmi z družbenega obrobja nasploh (*Der Keller*), bivanje v bolnišnici, kjer se kot bolnik znajde med umirajočimi, pa ga tako pretrese, da zbere nove življenjske moči in premaga hudo bolezen (*Der Atem*). V teh, za Bernharda in za celo desetletje značilnih romanih prevladujejo nedvomno samopredstavitveni elementi, saj je domala sočasno izšel še Koeppnov roman *Jugend* (1976), ki je črnogled in sugestiven, jezikovno izredno močan prikaz (pisateljve) mladosti na začetku 20. stoletja. Ob številnih avtobiografskih delih v 70. letih – ob imenovanih avtorjih so od bolj znanih imen pisali avtobiografsko obarvano

prozo še Grass, Handke, Kempowski, Hildesheimer in drugi, tako da bi lahko govorili še o "rojstvu pripovedi iz duha biografije" – se seveda postavlja vprašanje o vzrokih za avtobiografijo. V *Montauku* citira Frisch Montaigna in pravi, da predstavlja samega sebe. Bernhard piše v delu *Ursache*: "Ich bin begierig darauf, mich erkennen zu lassen, in welchem Maße, ist mir gleichgültig, wenn es nur wirklich geschieht ... Es gibt nichts Schwieriges, aber auch nichts Nützlicheres als die Selbstbeschreibung." (Prim.: Marcel Reich-Ranicki: *Entgegnung. Zur deutschen Literatur der 70. Jahre*, 1979.) Če zanemarimo možnost, da bi lahko bilo avtobiografsko pisanje "koristno", bi lahko za Ranickim ponovili, da se za avtobiografskim pisanjem skriva resignacija oziroma omejena (z)možnost zaobseči sedanjost. Na povečano število avtobiografske proze so vplivali morda tudi pisci priljubljenih spominov (Curd Jürgens, Lili Palmer), predvsem pa to, da je po letih intenzivnega družbeno-političnega angažiranja prišel čas, ko so se avtorji začeli bolj osredotočati na lastno subjektivnost in individualnost. Vse to zasledimo tudi v Handkejevi prozi 70. let, v knjigah *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) in *Wunschloses Unglück* (1972). Avtor je z obema deloma presenetil kar dvakrat: z osebnim, skorajda intimnim "poročilom" v prvem in biografičnostjo v drugem romanu, prav tako tudi z jezikom, ki je osvobojen polemčnosti, agresivnosti – vsega tistega torej, kar je bilo značilno za Handkejeva dela v 60. letih.

Od številnih avtobiografskih del v 70. letih izstopajo še dela Hermanna Lenza (*Neue Zeit*, 1975, *Tagebuch vom Überleben und Leben*, 1978), Eliasa Cannettija, Nobelovega nagrajenca za literaturo za leto 1981, ki je v drugi polovici 70. let napisal prvo knjigo svoje "življenjske zgodbe" (*Die gerettete Zunge*, 1977), predvsem pa omenjenega, leta 1986 umrlega Huberta Fichteja (roj. 1935), ki je sam sebe označil za "poskusno osebo" ("Ich bin die mir am besten bekannte Versuchsperson"). Fichte hoče z literaturo odkriti to, kar je sam doživel. In doživel je nedvomno veliko! Fichte, obremenjen zaradi lastne homoseksualnosti, judovskega porekla in nesrečnega otroštva, se je iz brezupnega stanja, kakor se mu je življenje pogosto prikazovalo, vedno znova reševal z literaturo: z branjem in pisanjem, da bi tako relativiral ogroženost, ki se je tako vedno bolj spreobračala v (za)upanje. Lastno sliko o svetu si je ustvaril predvsem sam s pomočjo knjig, ki jih je prebiral, prav tako pa tudi s tistimi, ki jih je napisal sam. Fichtejeva literatura je skozi in skozi prežeta z eksotičnimi doživljaji z njegovih potovanj. Leta 1968 se je, s honorarjem za roman *Palette*, prvič odpravil po svetu, "novim erotičnim

doživljam, estetskim stimulacijam in antropološkimi izkušnjami" naproti (prim. Spiegel 1987/31). Vsega skupaj je preživel kakih sedem let v Braziliji, Venezueli, Kolumbiji, Burkini Faso, Togu, Beninu in na Karibih: v eksotiki, revščini in vročini. Vendar se avtopsija tropskega in eksotičnega sveta pri Fichteju, na primer v romanu *Versuch über die Pubertät* (1974), ne pojavlja zaradi senzacionalnosti, temveč zaradi možnosti prikazati svoje otroštvo v "realni eksotiki" nemškega velemesta (Hamburga) v primerjavi z "resnično eksotiko" dežel tretjega sveta. Fichtejev poskus o puberteti pomeni torej odkrivanje in razvoj lastne homoseksualnosti, spoznavanje lastne osebnosti na ozadju antropoloških spoznanj v tujini in stvari, ki jih je doživljal in videval v okolju St. Paulija, v svetu podzemlja in subkulture med prostitutkami, zvodniki, kriminalci, berači, potepuhi, pijanci, lezbijkami, homoseksualci in narkomani. Ne samo zato je Fichtejeva literatura nekaj posebnega v nemškem prostoru. Njegova ekscentričnost se kaže tudi v mamutskem, žal nedokončanem projektu z naslovom *Die Geschichte der Empfindlichkeit*. Gre verjetno za najambicioznejši in najpogumnejši načrt v povojni nemški književnosti: vsega skupaj sedem romanov, pa še dve knjigi glos, številne reportaže, poročila, radijske igre in etnografski zapiski – vse to je na približno osem tisoč straneh ostalo v zapuščini, ki jo je založba Fischer od leta 1987 naprej natisnila v sedemnajstih knjigah.

Eden najpomembnejših avtorjev nemške literature od srede 70. let in tja v 80. leta, skupaj s Handkejem tudi že domala kulturni avtor, je nedvomno Botho Strauß, zato ne preseneča, da se v zvezi s spremembami po študentskem gibanju in v povezavi s pojmom "nova subjektivnost" pojavlja njegovo ime. Strauß je vzbudil pozornost najprej z dramatikom (*Die Hypochonder*, 1972), kasneje pa je težišče njegovega dela (tudi pri tem je mogoče spoznati vzporednice s Handkejem) postala proza.

Podobno kot pri Frischu imajo tudi pri Straußu ženski liki na sebi avro nečesa izgubljenega, saj je v središču pravzaprav erotičnost v svoji "izgubljeni obliki", na primer v povesti *Die Widmung* (1977), kjer napetost zgodbe raste iz vprašanja, zakaj je protagonist, prvoosebena pripovedovalca Richarda, zapustila prijateljica Hannah. Odgovora na to vprašanje ni. Enaintridesetletni knjigar Richard, ki pusti službo, je sedem do osem ur na dan zaposlen samo še s pisanjem svojih vtisov ob ločitvi, vse seveda v upanju, da bi prijateljica ta njegov "protokol" kdaj prebrala in da bi moč njegovih besed spremenila njeno odločitev ter da bi se končno vrnila k njemu. Ko se res oglasi, vzame Richard rokopis in ga namenoma pusti v

taksiju. Trdno prepričan, da se bo začelo zanj novo življenje, si poišče novo službo, preureja stanovanje, potem pa zve, da je neki taksist prinesel zaprt, torej neprebran rokopis. Še zadnji upi se torej razblinijo; ljubezen ostane monolog, Richard pa "Werther brez Charlotte".

S Straušovim prvim romanom *Rumor* (1980) se naravnost fantastično začnejo osemdeseta leta v nemški literaturi in morda ima kritik Reimhard Baumgaret prav, ko označuje to delo za eno najbolj odločilnih in samozavestnih jezikovnih umetnin sodobne nemške književnosti. V knjigi gre za odnos med očetom in hčerko v tehnologizirani družbi, kjer individuum počasi izginja in ga nadomeščajo informacijski kodi. Radikalizacija Straubovega pisanja se kaže v samorazgaljenju k suicidnosti nagnjenega protagonista Bekkerja, ki pa po drugi strani pomeni že tudi vsesplošno mizantropičnost.

Občinstvo je Strauß osvojil z delom *Paare Passanten* (1981), kjer je povezal prozne zapiske, poročila, pisma in refleksije ter ustvaril mojstrsko prozo med dnevnikom in leposlovjem ("trenutno stanje resničnosti" oziroma "prerez skozi sedanost"). Ta postopek je – sicer v manj radikalni obliki – uporabil tudi v delu *Niemand anderes* (1987), že prej pa je napisal svoj drugi in najbolj znameniti roman *Der junge Mann* (1984), ki je čudovit kalejdoskop z vedno novimi, fantastičnimi barvami in oblikami, saj Strauß nenehno preskuša možnosti pisanja, podobno kot Frisch, ki pravi, "da preskuša zgodbe kot obleke ..." Odveč je poudariti, da se je literarna kritika odzvala na roman zelo deljeno in da je bil roman – še bolj kot siceršnje Strauðovo ustvarjanje – deležen kontroverzne debate in najrazličnejših razlag. Govorilo se je o "čarobni gori brez Davosa", "romanu brez sredine", in sicer najbrž zato, ker komajda lahko podamo fabulo romana. Literarnim kritikom so se zapisovale tele oznake: fantastična literatura, umetniška pravljica, mit, filmski ekspeze, meščanski roman, fotografski realizem, alegorija, romantični refleksijski roman itd. Vse to potrjuje torej tezo, da poskuša Strauß s svojim pisanjem kar najbolj radikalizirati estetske (z)možnosti literature.

Čeprav je nesporno, da je Strauß v svoje delo posrkal poglavitno problematiko 70. let z novo subjektivnostjo in tudi kritiko odtujenosti v družbi nasploh, bi bilo preveč enostavno, če bi njegovo prozo poistovetili s subjektivnostjo, ki se kaže v drugih delih. Nedvomno je namreč, da se subjektivnost Strauðovih protagonistov že "razkraj", nikakor pa ne uresničuje. Zdi se torej, da Strauß ne verjame v samouresničitveno moč subjekta, ki jo je

moč zaslediti pri drugih avtorjih v 70. letih. In prav v tem tiči posebnost njegove proze, ki je – grobo rečeno – mnogo bolj kompleksna.

S Straußom smo sicer že zašli v 80. leta, vendar s pisanjem o 70. letih še zdaleč nismo pri kraju. Ustavimo se na kratko pri Adolfu Muschgu, saj je recepcija njegovih del prav tako kontroverzna. V romanu *Albissers Grund* (1974) poskuša najti (tudi) odgovor na politične provokacije, ki so se sprožile s študentskim gibanjem. Skratka, gre za poskus združiti politične in družbene probleme z izkušnjami protagonistov; pri tem so politični elementi zakriti v pripovedni obliki, ki dviguje delo daleč nad raven aktualnega političnega dogajanja. Muschga zanima povezava med duševnim obolenjem in družbenim življenjem (vprašanje, zakaj je Albisser ustrelil tujca Zerutta, ki ga zdravi), rezultat pa je odlična psihološka in družbena analiza.

Na moderno psihologijo se naslanjata tudi Gerhard Roth in Martin Walser, ki izkazujeta izredno občutljivost za duševne procese in jih povezuje z vsakdanjim življenjem. Prvi opisuje kar se da natančno duševne procese v romanu *Winterreise* (1978), kjer protagonist Nagl ni sposoben obdržati partnerstva in premagovati težav. Pri Walserju gre v noveli oziroma kratkem romanu *Ein Fliehendes Pferd* (1978) za dva zakonska para oziroma življenjska vzorca. Posebljata ju protagonista, mladostna prijateljca, ki vsak po svoje bežita pred resničnostjo.

Eden najpomembnejših odzivov na študentsko gibanje in revolto ob koncu 60. let je prav gotovo feminizem, ki se je v Nemčiji razmahnil v 70. letih, sprva tesno povezan z imenom Susan Sonntag in Simone de Beauvoir, saj so prvi impulzi in vzori prihajali iz Združenih držav in Francije. Trditev Sonntagove, da so moški in ženske izpostavljeni zatiranju ljudi in da vse ženske dodatno zatirajo že moški, je postalo vodilo pri boju za pravice žensk in znak nove ženske (samo)zavesti. To samozavest v Nemčiji že od srede sedemdesetih poseblja Alice Schwarzer – neumorna borka proti seksističnemu izkoriščanju žensk. Marcuse je leta 1974 označil žensko gibanje celo za "morda najpomembnejše in potencialno najradikalnejše politično gibanje po 1968". Tako ne preseneča, da je v takšni družbeni klimi nastala cela vrsta knjig, ki zelo intimno pripovedujejo o iskanju (ženske) identitete. Karin Struck, ki z romanom *Die Klassenliebe* (1973) stoji na začetku "ženske pisave", piše, da pomeni zanjo "literarno ukvarjanje s seboj poskus postati oseba, ki lahko odide v svet in ima lasten obraz" (*Lieben*, 1977, str. 449). Leta 1975 je izšla knjiga Verene Stefan z naslovom *Häutungen* in kmalu postala uspešnica, hkrati pa tudi

najpomembnejši identifikacijski tekst zahodnonemškega feminizma. Verena Stefan odkrito in senzibilno piše o izkušnjah z moškimi, in sicer s prijateljem Samuelom, ki so končno obtičale v spoznanju, da se – zaradi dominantne vloge moških v družbi – sama sebi vedno bolj odtuja in da to ni tisto življenje, ki si ga želi. Skupno življenje s Samuelom in spolnost opisuje takole (uporablja samo male črke): "slepo in gluho nemo, bebljavo iščeva izhod iz labirinta, se drug drugemu vesiva na ustnice. sesanje, ki nama je domače. penis slepo caplja v vagino. do tega časa, pol ure okrog polnoči, sva ločena, obstaja v najinem življenju komajda kaj skupnega. to pa nujno zahteva skupen orgazem. mora nama dati občutek, da spadava skupaj, da naju veliko stvari združuje."

Kritika je *Häutungen* Verene Stefan označila s kategorijo "nove subjektivnosti" in pri tem zanemarila dejstvo, da gre za "žensko subjektiviteto" – vsekakor za novum v nemški literaturi. Da je orala ledino pri iskanju novih estetskih oblik, se je dobro zavedala, saj je v nekem pogovoru izjavila, da je bila njena knjiga pomembna tudi z literarnega stališča, ne samo feminističnega.

Najti nov jezik, nove izrazne oblike in razvojne procese, vse te poskuse zasledimo že pri celi vrsti pisateljic, ki vse bolj ali manj izhajajo iz "ženskega gibanja" (Frauenbewegung) ali so mu vsaj blizu. Omenimo naj Caroline Muhr (*Freundinnen*, 1974), Margot Schröder (*Ich stehe meine Frau*, 1975), Brigitte Schwaiger (*Wie kommt das Salz ins Meer?*, 1977), Karin Petersen (*Das fette Jahr*, 1978). Umetniško najbolj prepričljiva med njimi je prav gotovo Elfriede Jelinek. Če je šlo pri zgoraj naštetih avtoricah za avtobiografsko naravnano literaturo, ki išče svojo žensko identiteto in jo večinoma tudi najde, če jo le hoče in če le spozna probleme, v katerih tiči, se Jelinekova odpove takšnim možnostim in razkrinka družbene strukture, ki delujejo na ženske odtujujoče in jim preprečujejo uresničitev lastne subjektivitete. Tako se v romanu *Die Liebhaberinnen* (1975) sarkastično razblinja v naslovu pričakovana ljubezenska idila o ljubimkah, kapitalistični proizvodni odnosi in odtujitev pa sta pomembna parametra pričujočega dela. V izmeničnih poglavjih pripoveduje Jelinekova zgodbo o Pauli in Brigitte; obe ženski se ne poznata in se tudi nikdar ne srečata, čeprav je njuna življenjska zgodba neposredno povezana: Brigitte na začetku romana šiva v velemestni tovarni nedrčkov, na koncu pa s poroko doseže "družbeni vzpon".

Paula je na koncu akordna delavka v podeželski podružnici nedrčkov, za sabo ima prekinitev šolanja, nezakonskega otroka, zakon z alkoholikom,

prostitucijo in ločitev. Po vsem tem je torej prispela tja, kjer je začela Brigitte, tako se svojevrsten krog tudi sklene. Paula in Brigitte nista samo dva individuuma, marveč dve predstavnici, simbola za odnose med moškim in žensko. Skratka, Jelinekova skuša prikazati, da ima ljubezen v kapitalističnih odnosih blagovni značaj. Zakon z uspešnim podjetnikom Heinzem pomeni torej za Brigitte edino možnost, da uide tovarniškemu delu za tekočim trakom in se tako pravzaprav tudi prostituira. Telo je zanj edini kapital in proizvodno sredstvo, zato hitro zavrže vse iluzije o ljubezni, da bi si zagotovila prihodnost ...

80. leta so bila v nemškem kulturnem prostoru v znamenju razprave o postmodernizmu in kaj bi lahko pomenil v nemški književnosti. V glavnem se je diskusija o postmoderni in postmodernizmu že izčrpala. S tem se je že tudi preselila v literarno zgodovino – iz razprav, esejev in zbornikov. Če smo že pred nekaj leti lahko brali v zborniku razprav *Spätmoderne und Postmoderne* o značilnostih sodobne nemške literature, lahko oba pojma danes, po treh letih, že zasledimo v obsežni literarni zgodovini z naslovom *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart* (ur. Wilfried Barner, 1994), ki sega v najbližjo sodobnost. V pričujoči knjigi so namreč 80. leta dobila naslov *Postmoderne und Spätmoderne. Erzählerische Tendenzen der achtziger Jahre*.

Pomemben dokaz, da se diskusija o postmoderni vse bolj spreminja v literarno zgodovino, je tudi zbornik *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur* (ur. Uwe Wittstock, 1994) – izbor najpomembnejših prispevkov o postmodernizmu, ki ga uvaja Fiedler s predavanjem *The Case of Postmodernism*, objavljenim leta 1968 v dveh nadaljevanjih v tedniku *Christ und Zeit* z naslovom *Überquert die Grenzen, schließt die Graben*. Sprožil je namreč živahno debato o tem, kaj postmodernizem sploh je in kakšna naj bi bila literatura, nastajajoča ob "koncu moderne".

V leta 1986 izdani in leta 1994 dopolnjeni literarni zgodovini Ralfa Schnella *Die Literatur der Bundesrepublik* je postmodernizem uvrščen v poglavje z naslovom *Zwischen Post-Histoire und Widerstand Ästhetik* (1978–1989) – le-to je tesno povezano s Petrom Weissom (1916–1982), nemškim pisateljem, ki je 1939 emigriral na Švedsko in kasneje postal tudi švedski državljani, ter J. Habermasom, ki je Habermasovo monumentalno delo *Die Ästhetik des Widerstands* (kot trilogija izšlo v letih 1975, 1978 in 1981) označil za reprezentativno delo moderne. Tako bi lahko Schnellovo oznako simbolično razumeli tudi v tem smislu, da gre v 80. letih za prehod

od modernizma k postmodernizmu.

Tradicija nemškega postmodernizma sega sicer najmanj v 60. leta, ko se je zgodil Fiedlerjev zgodovinski nastop in ko so nastala prva Brinkmannova dela, kasneje Handkejeva, vendar je več kot na dlani, da so osrednja dela nemškega postmodernizma nastala v 80. letih, na primer Süsskindov *Parfum* (1985), Ransmayrov *Poslednji svet* (1988), Modickov *Das Grau der Karolingen* (1986). (Prim.: Slavo Šerc, *O postmodernizmu v nemški literaturi*, Sodobnost 1992/12.) Še ene značilnosti ni mogoče spregledati v najznamenitejših romanih 80. let v nemški literaturi: domala vsi se zatekajo v zgodovino ali pa – kot da bi nanje delovala nekaka centrifugalna sila – največkrat daleč stran od Nemčije.

S prehodom v 80. leta se nam seveda vsiljuje tudi vprašanje, po čem vse se razlikujejo od 70. let. Mar ni tako, da je prehod med njima tekoč, brez večje zarezne? In še več: ali ni literatura samo ena in nedeljiva, vse drugo pa so izmišljije literarne kritike in zgodovine? Vsekakor lahko na začetku 80. let zasledimo imena, ki so vtisnila pečat nemški literaturi v 70. letih: Handkeja, Strauša, Bernharda. Handke je leta 1980 objavil pripoved *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Strauß pa je z že imenovano knjigo *Paare Passanten* dal odločilen pečat literaturi 80. let. Z avtobiografskimi deli je v 80. letih nadaljeval Bernhard (*Die Kälte*, 1981, *Ein Kind*, 1982), leta 1984 pa je povzročil "razburjenje" z delom *Holzfällen. Eine Erregung*, v katerem se vrača v 50. leta, ko se je kot osamljeni salzburški študent pojavil na Dunaju in se hotel vključiti v umetniško življenje. Leto kasneje je ponovno razburil avstrijsko javnost, tokrat z besedilom *Alte Meister* (1985).

Ortheil ugotavlja v prispevku o literaturi 80. let (*Götzendienst. Ein Rückblick auf die Literatur der 80. Jahre*, 1990), da je od melanholičnega in hipersenzibilnega posameznika z literarne scene 70. let ostalo v 80. letih bolj malo; zgodil naj bi se preskok iz narcizma, subjektivizma, sentimentalizma v besedilni fetišizem, ki ga razlaga takole: fetiši so – kot je znano – maliki, ki se jim pripisujejo magične sile. Odnos do njih je ritualen, sestavljen predvsem iz rotenja, litanij in deklamacij, ki naj bi razkrili globljo erotično plast. In prav to naj bi se zgodilo z literaturo, ki naj bi na opisani način ponovno odkrila jezik – kot ritualno (pris)podobno. Začela naj bi prakticirati "ekorcizem običajnega". Literatura je začela iskati tudi – ali predvsem – ekstremno: skurilno, odročno, eksotično, fantastično, skratka vse to, kar še ni bilo zapolnjeno in odkrito z jezikom. Ortheil govori o literaturi pararesničnosti (Pararealität), ki vse naravno zavrača, fascinira pa jo

umetno, suponirano, imitirano, zrcalno, veksatorično, halucinatorično, fantazmagorično; pri tem se naslanja na H. Burgerja (H. Burger, *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, 1986). Takšno literaturo, v kateri je resnično razvlečeno v nekakšno hiperresničnost, naj bi v 80. letih pisali Gert Hoffmann, Urs Widmer, Gerhard Köpf, Wolfgang Hilbig, Gert Jonke, Gerold Späth.

Zapriseganje fetišizaciji literature (izraz je povzel po Barthesu) Ortheilu lahko pomeni tudi njeno moč tako utesniti, da postanejo zakoni njenega delovanja bolj jasni. Literatura eksperimentirajočega raziskovanja je literatura metaresničnosti, v kateri ne gre za spreminjanje resničnosti v fantazijo ali skrite figure, temve razkroj resničnosti trenutka na edino resničnost – resničnost jezikovnega ustroja. Literaturo metaresničnosti (Metarealität), polno jezikovnih iger, eksperimentov, nejasnih relacij in ki se navezuje na konkretno poezijo, je mogoče najti v delih Paula Wühra, Friderike Roth, Gerharda Rühma.

Tretja frakcija, ki jo Ortheil odkriva pri svoji analizi sodobne nemške poezije, je označena z literaturo "divjega pogleda"; zanima jo odvratno, ostudno, prepovedano, zavrženo, vse to, kar najdemo v delih Ludwiga Felsa, Reinalda Goetza, Josefa Winklerja, Elfriede Jelinek.

Pri Handkeju in Straußu opazuje Ortheil literaturo arhaičnih gest, ki se zarije v fetiš ali mu prisluškuje, s tem pridobiva mi(s)tične elemente, kriптиčnost in vzvišenost in to ji daje svojevrstno skrivnostnost.

V zadnjo skupino uvršča avtorje, ki fetiš razdrobijo in soočajo z zgodbami, pripovedkami – s tem nastaja efekt Šeherezade: pretakanje in odkrivanje možnosti, epizod, cikličnosti, ki vedno znova sega po nedosegljivi celoti.

Prispevek končuje z ugotovitvijo, da bi lahko s karakteriziranjem še nadaljeval in z diferenciranjem naštel še več literarnih frakcij. Vsi ti njegovi primeri pisanja "po moderni" pa potrjujejo Baudrillardovo tezo o "agoniji realnega" v obliki jezikovno na novo izmišljene resničnosti, ki hkrati problematizira v resničnosti izgubljeno resničnost. Resnično je Ortheilovo impliciranje pretirano, saj se fenomeni, o katerih piše, običajno križajo in pokrivajo. To se dogaja tudi s pojmi post-histoire, postmoderna in poststrukturalizem, ki se v (nemški) literaturi odločilno povezujejo s postmodernizmom. Ortheilovo izvajanje je pa prav gotovo dokaz za obstajanje številnih avtopoetik in poetoloških smeri.

Glede na raznolikost literature, ki je nastajala v 80. letih, tako še zdaleč

ne velja Richterjeva sodba, da lahko vsi avtorji odlično pišejo, da pa nimajo kaj povedati. Richter je to tezo izrekel seveda ob primeru Skupine 47, ki ji je pripadal, ter zaradi odsotnosti angažirane literature, ki jo je morda pogrešal. V 80. letih je namreč debitirala cela vrsta novih in tudi mlajših avtorjev, ki so dokazali več kot samo nadarjenost. Precej pozno je objavil svoj prvenec Sten Nadolny (1942), medtem že več kot etabliran pisatelj. Leta 1981 je izšel roman *Netzkarte*, veliko več uspeha pa je požel Nadolny z romanom *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983), v katerem se dokaj zvesto drži zgodovinske resnice o angleškem polarnem raziskovalcu Johnu Franklinu iz prve polovice 19. stoletja. Vendar gre samo na prvi pogled za čisti zgodovinski roman, saj je pisan iz perspektive sedanjosti – lahko bi celo rekli, da se Nadolny ukvarja s sedanjostjo, ko prikazuje, kako tehnološki napredek vse bolj zmanjšuje sposobnost človeškega zaznavanja. Kot kaže, je Nadolny spoznal počasnost tudi pri svojem ustvarjanju, saj je minilo sedem let do izida novega dela z naslovom *Selim oder die Gabe der Rede* (1990). Tudi ta roman je v marsičem znamenit: prvič zaradi poskusa strniti petindvajsetletno zgodovino Zvezne republike Nemčije v časovnem romanu, drugič pa zato, ker stoji na prehodu iz 80. v 90. leta in so mnogi videli v njem že prototip romana za 90. leta.

Bodo Kirchhoff (1948) se v svojem delu naslanja na psihoanalitično teorijo Jaquesa Lacana. Že od konca 70. let vzbuja pozornost z gledališkimi in pripovednimi deli ter eseji. Odzivi na njegovo delo nihajo od brezpogojnega odobravanja do skrajnega zavračanja. Predvsem v dramah odkriva kritika sorodnosti z deli T. Bernharda in B. Strauša in mu zato očita epigonstvo. V poetološkem eseju *Body-Building – Versuch über den Mangel*, objavljenem v reviji *Kursbuch* 1978, razlaga Kirchhoff odločilne pojme za razumevanje njegovega dela: pomanjkanje (Mangel), izguba (Verlust), imaginarna identifikacija (Imaginäre Identifikation).

V zbirki šestih kratkih pripovedi *Die Einsamkeit der Haut* (1981) spoznavamo moža, ki se klati po četrti okrog frankfurtske železniške postaje in neusmiljeno opazuje. Pozornost prvoosebnega opazovalca vzbujajo številne prostitutke, ki jih opisuje do zadnje potankosti. Pri iskanju lastne harmonije se zateka v lokale in zaide tudi v pipšov, prav tako je priča poskusa samomora ... Izrazna moč jezika je še posebej prisotna v zbirki kratke proze *Ferne Frauen* (1987), dokončno uveljavitev kot pisatelj pa je Kirchhoff dosegel z romanom *Infanta* (1990).

Prizorišče romana je filipinska vas Infanta, kjer se pojavi Kurt Lukas –

Nemec iz Rima. Zatočišče najde pri petih jezuitskih misijonarjih, ki vsi po vrsti ljubijo mlado gospodinjo in učenko Maylo. "Mister Kurt", kot ga imenujejo starci, je osrednja, že domala eksotična oseba v okolju, polnem revščine, korupcije, prahu in vročine. Kmalu se izkaže, da hočejo jezuiti naplesti ljubezen med Kurtom in Maylo, da bi njihovo razmerje do nje dobilo novo kakovost – sedaj v obliki opazovanja ljubezenske sreče. Kmalu se vendarle izkaže, da je Kurt za to njemu dodeljeno vlogo nesposoben, in jezuiti si morajo izmisliti nov scenarij ... Tako je proti koncu romana vedno bolj v ospredju vprašanje poetike romana nasploh: Kaj je zgodba? Kdo in kako se pripoveduje? Ali je dandanes sploh še mogoče pripovedovati zgodbe?

Hubert Winkels je že ob koncu 80. let poskušal analizirati značilne pojave v nemški literaturi 80 let. Svojo študijo je imenoval *Eischnitte. Zur Literatur der 80er Jahre* (1988) – knjiga je bila kasneje večkrat ponatisnjena in dopolnjena –, v njej pa v desetih poglavjih govori o enajstih avtorjih. V prvem delu knjige so literati, rojeni v štiridesetih letih (Markus Werner, Anne Duden, Elfriede Jelinek, Jochen Beyse, Bodo Kirchhoff), v drugem pa pisatelji, rojeni v petdesetih (Thorsten Becker, Bodo Morshäuser, Peter Glaser, Thomas Meinecke, Rainald Goetz). Winkels poudarja, da le-tem "politični pohod ni bil več neposredna biografska izkušnja", pri tem meri seveda na študentsko gibanje v šestdesetih letih. Druga značilnost bi bila ta, da so domala vsi v drugem delu knjige omenjeni avtorji s kulturno dejavnostjo začeli v alternativni, neelitni sceni. Bodo Morshäuser, na primer, je bil glasbeni urednik in diskdžokej pri berlinskem radiu. V pripovedi *Die Berliner Simulation* (1983) nam tudi podaja sliko berlinske scene z lokali, diskotekami in alternativnim načinom življenja. Berlin je tudi prizorišče njegove druge pripovedi z naslovom *Blende* (1985), časovno dogajanje pa je premaknjeno naprej v zgodnja 90. leta. Protagonist Morshäuserjeve pripovedi je preprodajalec mamil, kajti družbene razmere – Berlin je metropola države s totalno kontrolo – silijo človeka samo v depresijo ali v zasvojenost z mamili. V delu *Nervöse Leser* (1987) je takšna slika sveta še potencirana in človekova "notranjost" popolnoma izpraznjena. Telo je samo rezonančni trup za zunanje signale ...

Kot alternativni avtor je začel tudi Peter Glaser, in sicer z objavami v časopisu *Überblick* v Düsseldorfu, še z nekaterimi drugimi punk glasbeniki je posnel ploščo O.R.A.V. (*Ohne Rücksicht auf Verluste*). Thomas Meinecke je bil osem let sourednik kulturne revije *Mode und Verzweiflung*, pisal je tudi za druge kulturne revije, delal kot diskdžokej itd. Iz alternativne se je počasi prebil v elitno kulturo in začel objavljati v tedniku *Die Zeit*. Kratke zgodbe, tudi tiste iz revije *Mode und Verzweiflung*, je kasneje izdal

pri založbi Suhrkamp, ki je prav gotovo ena vodilnih in najbolj znanih nemških založb (*Mit der Kirche ums Dorf. Kurzgeschichten*, Frankfurt 1986).

Dejstvo, da so mlajši avtorji v Winkelsovi knjigi najprej pripadali alternativni kulturi in se šele kasneje začeli prebijati do elitne literature – ne meneč se za družbene standarde in vladajoči kulturni kanon – bi lahko bil že prepričljiv znak za postmodernistične tendence pri teh avtorjih. Vendar njihova dela nikakor niso reprezentativen primer nemškega postmodernizma, čeprav Winkels nedvomno meri na postmodernizem, ko pravi: "Povedano z enim stavkom, čeprav ne na kratko: o literaturi, ki se zaveda, da je izpostavljena sodobni hiperprodukciji znakov in podob, koncepcij in tolmačenj, vzpostavljena pomnoževanju smisla, zlomu politike in estetike, moči in morale, medijskih učinkov in izkušenj; o literaturi, ki se zaveda, da rez med realnim in imaginarnim, med resničnostjo in dozdevnostjo ni več kot le rez v enem filmu, na ploskvi, ki hoče drugačne reze. Zareze pač."

Pričujoči pregled nekaterih značilnosti nemške literature v 70. in 80. letih nam ne nazadnje dokazuje, da je razvoj literature vseskoz povezan tudi z zgodovinskim položajem in danostmi, v katerih nastaja. Prelom s študentsko revolto in nagel konec utopij je spravil literaturo v kratkotrajno krizo, iz katere se je rešila z begom v intimizem, psihologizem in avtobiografijo. Če torej vidimo 70. leta kot zarodek "nove nepreglednosti", kot označuje J. Habermas 80. leta, potem je osredotočenje na subjektivnost 70. let mogoče razumeti tudi kot izgubo orientacije, ki se – za nemško literaturo – potem v 80. letih razvije v (pretežno) postmodernistično držo in njeno formulo "anything goes".

V eni od zgodb francoskega pisatelja Borisa Viana stopi neki ameriški vojak, prvoosebni pripovedovalec, na mino. Zasliši, kako zaškrtla sprožilec, in hipoma obstane, pritiskajoč z nogo na sprožilec. Zaveda se, kaj ta položaj pomeni: takoj ko bo dvignil nogo, bo z bombo vred zletel v nebo. Vse to skrbno zapiše v svoj zvezčič, v katerem je že cela pripoved, prav tako pa tudi, da bo kmalu odvrigel svinčnik in zapiske daleč od sebe in dvignil nogo. S tem stavkom se pripoved konča in samo ugibamo lahko, kako je končal vojak. V tem smislu je naslov že omenjene nemške antologije o postmodernizmu, kjer je postavljeno vprašanje o romanu ali življenju, ne samo duhovit in pomenljiv, temveč tudi simboličen. Za prihodnost literature se nam torej ni treba bati, obsodba za pisatelje se namreč glasi: dosmrtno pisati! S tem dobi tudi Handkejev dvom, da je svet že odkrit, novo vrednost.

FRONT-LINE

Vid Sagadin
Prazna pesem

Milan Dekleva: ŠEPAVI SONETI

Spremna beseda Matevž Kos, ilustriral Tomaž Kržišnik. Založba Mihelač,
 Ljubljana 1994 (Zbirka Itaka)

Malokatera poezija se, tako kot Deklevova, kar sama od sebe ponuja v interpretacijo. Vendar ne gre za namernost, ki bi škodila njeni pesniškosti. Ravno nasprotno: njena "interpretativnost" izhaja iz izrazito pesniškega soočanja z aktualnimi in večnimi vprašanji o svetu, v katerem smo. V njeni refleksivni ali meta-diskurzivni naravnosti je ves čas prisoten razpor – med čutnim in imenljivim, med fizičnim in meta-fizičnim, med erosom in logosom, med stvarjo in mislijo o njej. Razpor ali prepad, o katerem na različne načine govorijo vse Deklevove pesmi doslej, pa ni nepremostljiv, kot bi se to zgodilo, recimo, filozofskemu diskurzu, saj je izražen na pesniški način. Gre za čutno govorico pesmi. Za *Narečje telesa*, kot se glasi neka Deklevova zbirka. Ali za naročje pesmi. Prepad med kozmosom besede in kozmosom stvari, ki je v obdobju ultra-modernizma, podkrepljenega s strukturalizmom, veljal za neprekoračljivega, saj ni bil vpet v esencialno in doživljajsko strukturo sveta, je našel svoj prostor in razrešitev v "naročju pesmi" same, v "narečju stvari". Razlika med prvim in drugim načinom je velikanska: namesto sofističnega preigravanja besed v polju jezika se zdaj dogaja bistvovanje jezika – v svetu in prek stvari. Deklevov pesniški razvoj pa je šel še naprej. Skeptičen do novoveškega subjekta – v razbijanje vsevednega jaza. Zazrt v spremenljivost sveta – v dialektiko stvari. Izbiral si je mislece in filozofe, prek katerih je lahko utelešal različne ideje s svojo pesniško govorico. V *Zapriseženem prahu* (1987) – Heideggrovo bitno-zgodovinsko pot, njeno skrb za bit, skrivnostno razkrivanje biti stvari v odkrivajočem zrenju besede, njeno izvorno naravnost. V *Paničnem človeku* (1990) – Anaksimandrovo iskanje snovi, v katero naj bi se utelesila pesem.

V *Preseženem človeku* (1992) – Heraklitovo umetnost paradoksov, ki uči, da je trajnost sveta v njegovih premenah. In prav nazadnje, v *Šepavih sonetih* (1995) – v Lao Zijevi neulovljivosti Daa, ki je nič, praznina, odsotnost.

V Deklevovi pesniški zbirki z najnovejšim datumom so ključne besede: nič, praznina, odsotnost in molk. Tja navsezadnje, po pesniku, gravitira njegovo "rekanje stvari". Vendar je to praznino (in vse druge naštete izraze) treba razumeti v posebnem smislu: ne kot popolno nihilizacijo sveta v post-modernem svetu simulakrov, ampak kot "polnost praznine" ("Beseda je polna, če je prazna" /7/), ki šele ustvarja razpoložljivost brezkončnih možnosti rekanja. Če živi pesem v odsotnosti besede, pomeni, da se neprestano presega v drugo besede – v tisto neizrekljivo, ki še ni ubesedeno ali pa je neubesedljivo. Na ta način se pesem odpira za vse čase, saj se čas v praznini, ki je večnostna dimenzija, popolnoma izniči. Čas pripada snovi in končnosti. Človek je v času končen in smrten. V praznini pa človek presega svojo končnost in postaja nesmrten: "Minljivost merimo, ker nam je dana večnost, smisel za odsotno." (17) Deklevi je praznina, podobno kot vzhodnim filozofijam, sinonim za univerzalno in za bitno v heideggerjanskem smislu: "kjer se razpre praznina, joče bit" (43). Vendar univerzalnost ne pomeni dovršenosti v smislu evropskega logosa, ki se zapira v enoumje pomena in s tem v svojo lastno končnost: "razum je prazen, absoluten krog". (11) Tu je mišljena univerzalna harmonija nasprotij, zato je poezija ves čas poezija paradoksa in je njen diskurz neulovljiv v težnji po celovitosti sveta. Na ravni jezika se težnja po neomejenem in odsotnem kaže kot čisti logični absurd: "sladkam se z absurdom." (51) V tem absurdu je treba vztrajati, kajti v njem se zrcali vsa bit. Zato je bit najprej nostalgija za odsotnim, ki ga evocira pesem – joče. Je njena umestitev v absurdu besede – se zvrne v smeh. Je njeno prepoznanje v odsotnosti besede – prestopi v molk. Spoznanje biti je torej preneseno v molk, ki ga evocira pesem kot smisel za odsotno. Zato lahko rečemo, da je poezija Milana Dekleve od tod naprej bistveno razpeta med absurdnostjo besede in molčljivostjo spoznanja – in ne več med besedo in stvarjo. Na ta način se Dekleva – v svojem mediju – približuje tudi (post)moderni evropski filozofiji (Artaud, Derrida, Deleuze, Bataille), ki v svojem protiheglovskem poskusu išče smisel v razpršenosti smisla, ki vztraja v poziciji absurda. Za Deklevo je pesem, "predana stvarjem in jeziku, vedno v stiku vsega in nikjer" (55), neprestano govorjenje brez ujetosti v končni smisel ("Neskončen rek je več kot narek." /51/), v katerem je neskončno pomenljiva. Ali – z izrazi francoskega filozofa Jacquesa Derridaja: je neskončno gibanje razlike med označevalcem (besedo) in označenim (celota

neizgovorljivega stvarstva). Deklevova nadaljnja pesniška pot nas tako vodi – v izvorno jezikavost jezika, ki je v *Šepavih sonetih* samo programsko zarisana, izrisuje pa se že v pesnikovih najnovejših pesmih, ki izhajajo v *Literaturi* (1994, 1995) pod skupnim naslovom *Jezikava rapsodija*. Vendar omenjena jezikavost ne ostaja v zaprtem prostoru jezika – ni golo sofistično preigravanje z besedami, ampak izhaja iz temeljne človekove težnje prestopiti meje svoje končnosti in se v neskončni zgovornosti večno približevati neskončni invokaciji (ali inkantaciji – Deklevov izraz) smisla.

Preostane nam samo še tole vprašanje: Zakaj je, kljub hvalnici nedovršenosti, Dekleva izbral ravno – praviloma dovršeno – obliko soneta? Ta paradoksalna gesta ima svoj natančni in utemeljeni pomen. Pri Deklevi je namreč struktura soneta razbita (nasprotno je struktura Jesihovega verza, kljub prenovitvi in modernizaciji, klasično sonetna). Na ta način je tudi na vizualni ravni utelešeno temeljno protislovje – med težnjo po dovršenosti in nujno po vztrajanju v nedovršenosti. Zato ima tudi naslov – *Šepavi soneti* – točno določen pomen, izhajajoč ravno iz tega protislovja, ki je bistvo Deklevove poezije.

Kaj lahko rečemo na koncu o najnovejši zbirki *Šepavi soneti* Milana Dekleve? Doslej najbolj uspelo utelešenje poezije paradoksa, čutnosti, univerzalnosti, vračanja k izvoru; neizgovorljivega, zamolčanega in zakritega; poezije praznine, odsotnosti in slepote; sprejemanja, darovanja in milosti; lepote, tujosti in vsebovanega nasprotja; poezije Skrivnosti in večne Pesmi. V horizontu naštetega je Milan Dekleva z zbirko *Šepavi soneti* neprekosljiv pesnik. Z njo je dosegel težko presegljivo točko. Pot naprej od nje – na zarisanem horizontu – skorajda ni več mogoča. Kvečjemu v nov horizont.

Tea Štoka
E la nave va ...

Tomaž Šalamun: AMBRA

Spremna beseda Uroš Zupan. Založba Mihelač, Ljubljana 1995 (Zbirka Itaka)

Če naj verjamemo besedam na zavihku, je *Ambra* petindvajseta pesniška zbirka Tomaža Šalamuna. V tridesetih letih ustvarjanja kar petindvajset knjig! Šalamunova pesniška kondicija nima meja. Predzadnja knjiga, *Otrok in jelen*, je izšla leta 1990. Vmes pet let počitka. Potrpežljivega čakanja, da se nektar nakaplja. Prežanja na namig muze, dotik angela.

Za Šalamunov ustvarjalni opus sta pomenljiva stavka, s katerima avtor sklepa pričujočo knjigo: "Preveč medu in miline je bilo, to je vse. Od prevelikega razkošja se človek razleti." Šalamun s temi besedami neverjetno bistroumno opredeli lastno ustvarjanje. Njegov opus se izkaže za slavje svetlobe, miline, nežnosti, življenjske radosti. Raje kot destruktor domače literarne tradicije njen svetli antipod. Šalamunovi verzi se kljub modernizmu, kateremu pripadajo, niso nikoli dotaknili skrajnega roba moralnega, socialnega in duhovnega nihilizma. Vedno znova je v tkivu te poezije zaznavna sled božanstva, katerega navzočnosti se zapisovalec nikoli ne odreče. Prej nasprotno. Nenehoma ga priklicuje na zaslon poetičnega dogajanja. Razmerje med pesnikom in božanstvom je odprto, ambivalentno, paradoksalno, izmisljivo kakršnikoli natančnejšim opredelitvam. Včasih blasfemično, bogokletno, sarkastično, nevarno izzivalno, drugič spet igrivo, sproščeno, ljubeznivo: "Bog, moj postlani žep, mon amour fou." (*Konkavna*, str. 65) Ta odnos je protejski, spremenljiv kot tok reke, ki je ob izviru hitra, živahna in poskočna, ob izlivu mirna, počasna in spokojna. Šalamunova domišljija združuje nasprotja v pare, ki so v vsakdanji resničnosti nezdružljivi. Z roko v roki vstopajo v čudežno poetično pojavnost nežnost

in ironija, svetost in blasfemija, igra in nevarnost, izzivanje in milost. Kaj takega je dopustno le v prostoru, ki ga je vzpostavila enkratna pesnikova domišljija.

Resnični protagonist Šalamunove neustavljive poetične gnanosti je ljubezen, ki je temeljno gibalo te prekipevajoče ustvarjalne erupcije. Z ljubeznijo je prepojen poslednji prašek in milimeter tega liričnega kozmosa. Ljubezen je tisti pripomoček, s katerim uspe pesniku stopnjevati trenutke čudežnosti življenja do popolne neprekinjenosti razodetja in se prek neposrednega doživljanja dvigniti nad moro in dolgčas vsakdanjega naključja. Šele ljubezen kot dopuščanje drugosti omogoča, da neposredno, brez filtrov, ugledamo čudežnost življenja in obstajanja nasploh. Kriteriji, kakršne Šalamun zastavlja temu čustvu, so visoki. Tu ni dopuščeno nikakršno pretvarjanje, izmikanje, saj se v pravi ljubezni razkrije vse. Šalamunova ljubezen je kdaj tudi pollaščevalna, neznosno zahtevna, titanska, vendar pa vseskozi čudežna, angelska, nenehno se rojeva in prenika v sleherni poro. S svojim gibanjem galvanizira bitnosti, predmete, dogodke in osebe, ki se znajdejo v njeni bližini. Poskušajmo zapisano prenesti na tkivo njegove doslej zadnje zbirke, ki jo je naslovil z zvenečim, pomenljivim in nekoliko skrivnostnim imenom *Ambra*. Opirajoč se na geslo v enciklopediji, pomeni ambra dvoje. Najprej je to platani podoben listavec, iz katerega lesa proizvajajo pohištvo in pod. Les iz tega drevesa izloča dišečo smolo. Ambra pa je tudi dišeča smola iz kitovega črevesja, ki je podobna vosku, diši pa po mošusu in jo uporabljajo za izdelovanje dišav. Njen omamni vonj ima afrodiziaku podobne učinke in je zato dobrodošel kot erotični dražljaj. Je potemtakem čudno, da je Šalamun izbral ravno to ime za vnovično rojstvo svoje pesniške domišljije? Sam je zgornjima pomenoma dodal še svojega. Najprej naveže besedo na prostor kot na nedostopen kraj, na katerem se zbira ambra, s čimer verjetno namiguje na kraj, kjer se rojeva izvirna ustvarjalna domišljija. Takšen kraj je v resnici nedostopen, nepredstavljen in temen. Hkrati pa naslov z eno samo besedo opredeli skrivnost čudeža, ki nastaja in se prenavlja v pesniško igro in prek nje. Umetniška ustvarjalnost Tomaža Šalamuna je skrivnost, katere srčiki se lahko samo približujemo v neskončno majhnih povzetkih, nikoli pa je ne bomo zares zgrabili. Skrivnost presega posamezno pesem, je večja od nje, obenem pa je edino jamstvo, da bo Šalamunovo delo preživelo. Da bo obstalo ravno zato, ker je njenemu zapisovalcu uspelo odstreti del skrivnosti, ki je vtkana v ritem človekovega bivanja in vsemirja.

Drugi, nič manj pomembni protagonist Šalamunove poezije je jezik. Kakor dobro ugotovi Uroš Zupan, tudi sam pesnik, se Šalamunov pesniški

jezik giblje po posebnih notranjih zakonitostih. Ne posnema resničnosti, temveč jo ustvarja v izvirni in neponovljivi obliki. Verjetno se ravno tu skriva vzrok, da je Šalamunova poezija v svoji visoki, izbrani legi tako hermetična, skrivnostna, od svojega bralca zahteva precejšnjo koncentracijo in je tako nepredirna, da jo je težko odpirati s ključem dosledne kritiške interpretacije. Za Šalamunov jezik je značilna neverjetna prožnost, ki sproščeno in samoumevno amalgamira slengovske izraze, tujke, neologizme in istrsko narečje z visokim knjižnim jezikom. Odlikuje ga izborna eleganca izraza in bogato besedišče, ki se asociativno preliva v večpomenske metaforične sklope. Zgradbo in značilnosti Šalamunove poetične izrabe jezika je z izvirno predstavno močjo predstavil Zupan v spremnem zapisu k *Ambri* in zato ne nameravam ponavljati njegovih sugestivnih podob, temveč lahko samo opozorim bralca nanje. To poezijo opredeljuje enkratni pretok, ki s svojim gibanjem ne vodi k mimetični zvestobi zunajestetske resničnosti, ampak k spremenljivi naravi same estetske resničnosti. Šalamunov jezik se bralcu vsiljuje s svojo avtonomno igro, ki je zavezana le sebi. Nič več jezik kot sredstvo komunikacije v smislu, da bi bralca zalagal z informacijami o resničnosti ali vlekel analogije z njo. Adut, na katerega stavi ta poezija, je ravno v tem, da ne smemo Šalamunovih pesniških izjav nikoli brati in razumeti dobesedno, *alla lettera*. Pravilneje ga je ugledati v njegovi postvarjeni lepoti, kot element suverene in samozadostne estetske igre. Ali pa nekoliko mistificirati in razumeti Šalamunov pesniški idiom kot medij božanskega toka, kot pnevmu vsemirja: "Jezik je rešitelj ljubezni, rož, človeštva in instrument Boga," kot navdihnjeno zapiše v pesmi *Strahci*.

To ne drži ravno za vse izjave po vrsti, temveč za večino. Nekatere od njih presenečajo z lapidarnostjo, s katero v zgoščeni in neposnemljivi obliki izrekajo temeljne in zavezujoče resnice. Naj navedem dve izjavi, kjer izrazna skopost, ne da bi bila ena sama beseda odveč, zadene v jedro stvari. "Meje držav na zemljini skorji ne držijo nič / bolj kot ledene rože na mojem oknu," zapiše pesnik v pesmi *Versailles*. In še: "Domovanje je, od koder / smo. Živi smo samo za hip. Dokler se lak suši." (Lak, str. 40) Ustvarjalec vtika v pesniški material izreke te vrste, da bi postal razumljivejši tudi onim, ki jim metaforična magma Šalamunove poezije povzroča težave.

Ob pričujoči knjigi bi se dalo odpreti še marsikatero vprašanje, med drugim opozoriti na ploden ustvarjalni odnos, s katerim vstopa Šalamun v dialog z Johnom Ashberyjem, Cesarejem Pavesejem in Juretom Detelo, ali pa v drugi luči ugledati problem pesniške hagiografije, s katero si Tomaž Šalamun že zaživa gradi mit in legendo s pomočjo poezije. Vseeno pa ta zapis nima ambicije, da bi dokončno pojasnil skrivnost in čudež te poezije.

Bolj kot to želi opozoriti na silo in energijo, s katerima se ta obsežni pesniški korpus nenehoma prenavlja in dopolnjuje z novimi poglavji.

Ambra predstavlja po dveh ključnih knjigah poezije, ki ju je Tomaž Šalamun izpisal v osemdesetih letih, to sta *Mera časa* in *Živa rana*, živi sok, nov ustvarjalni zalet na njegovem dolgem potovanju. Pesmi iz *Ambre* ne dokumentirajo le ustvarjalčevo osupljivo ustvarjalno kondicijo na torišču poezije. Nekatere med njimi, kot recimo *Kdo stoji*, *Riva*, *Ambra*, *Strahci*, *Zemlja*, so resnični vrhunec tega neskončnega pesniškega opusa. Pričujoče pesmi, ki jih je avtorju pomagal prijateljsko izbrati in urediti v celoto mlajši pesniški kolega Uroš Zupan, potrjujejo kontinuiteto s pesnikovo predhodno ustvarjalnostjo. Šalamun ostaja na svojem pesniškem potovanju zavezan modernizmu kot tistemu celovitemu duhovnemu in slogovnemu pojavu, ki je odločilno zaznamoval dvajseto stoletje.

Vanesa Matajč
Ecce homo

Janko Kos: NEZNANI PREŠEREN
Cankarjeva založba, Ljubljana 1994

Leta 1843 je "Prešeren v pismu Stanku Vrazu zagrenjen in razočaran, kakršen je postal v tem času, zapisal, da se je njegovo ime 'v slovenskem svetu izgubilo.'" Sicer bistrovidni mož se je, "kot vsi vemo", v tej misli krepko uštel. Že leta 1844 je Bleiweis "z uvedbo v Novice Prešerna postavil pred najširšo slovensko javnost /.../". S tem se začena proces mitologizacije. V kontekstu slovenskih nacionalnih travm in nazorskih opredelitev posameznikov so mit konstituirale različne interpretacije tem in motivov Prešernove poezije, pa tudi pričevanj o njegovi osebnosti in življenju. Prešernoslovje je torej kljub znanstvenim težnjam, paradoksalno ali pa tudi ne, sodelovalo v mitologizaciji tako, da se je zelo hitro polariziralo na dva tipa poznavalcev: na (starejše) klerikalno odklonilne in (sodobnejše) liberalno afirmativne interprete. V tem okviru skuša biti Janko Kos znanstveno resnicoljuben oziroma radoveden brez predsodkov, kar mu med omenjenimi interpreti podeljuje precej izjemno vlogo.

Težnja po znanstveni objektivnosti v rekonstruiranju Prešernove biografije in analize osebnosti je sicer naraščala, kljub temu pa je slovenska literarna zgodovina ohranjala "temna mesta", ki se pokažejo v razmerju med Prešernovim življenjem in delom. To pomeni, da so se določena dejstva Prešernove biografije bodisi zamolčevala bodisi pozitivno preinterpretirala. Iz kakšnih razlogov?

Še vedno se zdi precej relevantno Pirjevčevo razmišljanje o Slovencih, ki s(m)o svojo nacionalnopolitično nesamostojnost premagovali tako, da s(m)o svoja hrepenenja projicirali v literaturo. Ta je prevzela nase vlogo nacionalnega mita in zato tudi pogojevala idealizacijo svojih akterjev. Drugi

razlog, ki je bržkone povezan s prvim, je še vedno precej živa romantična predstava o pesniku. Romantični nazor posameznikovo življenje dojema kot nepreklicno nasprotje med stvarnostjo in idealom, česar se pesnik kot posebitev romantičnega duha jasno zaveda in se po logični posledici vdaja obupu. Morda je za okolico zato skrajno neznosen, a ga to ne prizadene v njegovem pesniškem poslanstvu, saj le-to izgrajuje lepa notranjost. Zaradi produktov te lepe notranjosti (romantične subjektivitete) so lahko zgodovinska dejstva pesnikovega življenja še tako sitna, pa jih vseeno razumemo kot izraz plemenitega pesniškega obupa nad objektivno stvarnostjo. Zato avtomatično idealiziramo njegovo empirično biografsko gradivo. Tipičen slovenski primer takšnega početja je Prešernovo življenje izpod peresa pokojne Ilke Vaštetove; brezupna in v svoji sentimentalnosti komaj še berljiva idealizacija. Dosti bolj resnicoljubna je Slodnjakova biografija *Neiztrohnjeno srce*, čeprav še nedvomno spada v takšno literarno zgodovino, ki tudi sama postaja iniciator mitologizacije, v kateri se ustvarja "velika zgodba".

Tovrstno "znanstvenost" je v sodobnejšem času začela razkrinkavati epistemologija, ki je paralelno z novim historicizmom če že ne ukinila, pa vsaj omajala pomembnost "velikih zgodb". V tem kontekstu je nastala tudi nova Kosova knjiga. Ker se zdi, da se je v sodobnem kulturnopolitičnem (in čisto političnem) dogajanju na Slovenskem mitična vloga Pesnika nekoliko zmeščala, bi ob *Neznanem Prešernu* niti ne mogli reči, da gre za demitologizacijo. Zagotovo pa to besedilo prinaša vsestransko neobremenjeno in kritično interpretacijo tistih razpoložljivih dejstev Prešernove biografije, ki so bila v sto petdesetih letih deležna najočitnejših potvorb.

Ta dejstva Kos razvrsti v pet poglavij: o Prešernovi erotiki, odnosu do religije, družbenem položaju, Prešernovem pojmovanju pesniškega poslanstva ter o političnem nazoru. Pri tem si avtor pomaga z biografsko in psihološko metodo in z izsledki psihoanalize. V besedilu se vzajemno interpretirata empirično biografsko gradivo ter fiktivna "stvarnost" tem in motivov v Prešernovi poeziji.

V sferi Prešernove erotike odkriva Kos nevrotično spolno dispozicijo, ki jo povezuje z izvorno interpretiranim "ribniškim doživljanjem". Ta naj bi pomenil nič več in nič manj kot odkritje možnosti samozadovoljevanja, ki je bilo za dečka iz konzervativnega, asketsko pobožnega in erotiko zavračajočega okolja šokantno in pozneje vzrok za pomanjkanje samozavesti pri navezovanju ljubezenskih stikov oziroma kar beg pred njihovo konkretizacijo (to prisopodablja izjalovljena zaroka z gospodično Khlunovo). Problem je videti paradoksalen, saj Prešeren upravičeno velja za najbolj

"ljubezenskega" izmed evropskih romantičnih pesnikov. Kos ga razrešuje z vpletom mehanizma želje in protizelje, po katerem subjekt goji veliko poželenje po idealnem spolnem objektu, vendar že sama izbira *idealnega* objekta vnaprej preprečuje erotično konkretizacijo. Razmerje z Ano Jelovškovo sicer učinkuje kot erotična izpolnitev, vendar z napako: Ana ni obveljala za ljubljeno žensko, kaj šele za ljubezenski ideal. Najbrž ji ni zato v množici Prešernove ljubezenske poezije posvečena niti ena samcata pesmica.

Za pretežno liberalno orientirano prešernoslovje je bil pesnikov odnos do (krščanske) religije in Cerkve nesporen: opisovali so ga kot frajgajsta, kar je večinoma sicer tudi bil, vendar so ob tem pozabljali, da je izšel iz strogo katoliškega rodu, ki je premogel lepo število duhovnikov. Med ljubljanskim šolanjem in v vzdušju predmarčnega Dunaja je Prešeren resda sprejel svobodomiselnost nazore ter v zasebni korespondenci, pogovorih (kot jih povzema memoarska literatura) in tudi poeziji izpričeval z razsvetljsko mentaliteto podprt ateizem, hkrati pa določene izjave kažejo, da je njegovo razmerje do vere ostajalo ambivalentno. *Sonetje nesreče* v Kosovi interpretaciji odslkavajo posameznikovo duhovno stisko v breztemeljnem svetu brez transcendece, ki bi nudila varno gotovost in osmislila tudi trpljenje. V čisti imanenci utemeljenemu nesrečnemu svetu nasprotuje nostalgija po svetu krščanske tradicije, kamor pa se pesnik ni mogel vrniti. Občasno sicer izgrajuje "samozadosten svet romantične svobodomiselnosti, ki verjame v svojo estetsko utopijo", v možnost samouresničitve avtonomnega in absolutnega pesniškega subjekta (*Sonetni venec*), vendar se vera v tak svet že okrog leta 1835 temeljito omaje. Ob tem znova oživi nezavedna nostalgija po osmišljujočem krščanskem svetovnem nazoru, ki jo po Kosovem mnenju pokaže *Krst pri Savici*, pa tudi dikcija številnih drugih pesmi. Svobodomiselnost se sicer ohranja, vendar v tem kontekstu postaja sinonim za mazohizem. "Tragična razpetost med dve nasprotujoči si duhovni načeli" naj bi bila torej tista, ki določa "dinamiko Prešernovega pesniškega sveta".

Prešernov družbeni položaj je vse bolj določal propadel poskus družbenega vzpona, ki ga Kos tudi natančno oriše. Porazu je botrovala Prešernova utopična misel, da si bo ugled in položaj v meščanskih krogih pridobil s svojo pesniško kvaliteto, pri tem pa je pozabljal, da se je poprečen slovenski meščan, žalibog, zanimal za vse kaj drugega kot za (slovensko) poezijo. Trezna trgovska družina Primicovih je to seveda sprevidela, tako da se je tudi možnost socialnega vzpona prek poroke s premožno meščanko izjalovila. Zavest o družbenem porazu si je Prešeren tolažil z ždenjem po gostilnah, tako željeni javni ugled pa si je, kot nam je

znano, začel pridobivati šele po smrti.

Nasprotje med dejanskim in željo je sicer imelo tudi pozitivne posledice. Prešernova ustvarjalna volja, ki je postala tudi eksistencialna nuja, po Kosovem mnenju nastaja iz "preseganja sveta stvarnih izkušenj" s pomočjo želje, domišljije ali utopične predstave, s čimer se ustvarja "estetska izmišljija", "umeten protisvet", ki pa zaradi izjemno dodelanega verbalnega izražanja, sinteze "pomenske, logične in estetske plati" učinkuje kot "popolna estetska resničnost".

Podobno velja za Prešernove politične refleksije, ki jih je sicer malo; drobce tovrstnih nazorov je najti v zasebni korespondenci ter občasno v njegovi poeziji. Tu nastopa kot liberalni svobodomislec, predvsem pa kot svojevrsten interpret slovenske nacionalne in politične zgodovine. Čeprav njena dejstva predela s pomočjo omenjene pesniške domišljije, naša sodobnost potrjuje vizionarski pomen teh predstav. Opevanje karantanske svobode, samostojnosti, moči in slave je, vsaj kar se tiče samostojnosti, postalo preroško, tako kot tudi dolgoročno bistrovidno odklanjanje Vrazovega ilirizma in širšega panslavizma. Vendar kljub daljnosežnim političnim nazorom razen sodelovanja v črkarski pravdi ni bil dejaven politik. (Sodobni slovenski kulturniki večinoma nočejo slediti svetlemu zgledu.)

Oznako *Neznana Prešerna* sklepamo s pomočjo Paula Veyna. Ta klasik epistemologije zgodovinskih ved je nekoč zatrdil, da "fakti ne obstajajo", temveč jih vzpostavljajo diskurzi. Tega radikalističnega stališča Kosovo delo sicer ne izpeljuje, saj se naslanja na dokumentarno gradivo, vendar ob tem prikaže, kako so pri Prešernu diskurzi dejansko "ustvarjali" biografska dejstva z nazorsko prirojenimi interpretacijami. Tudi *Neznani Prešeren* je neizogibno interpretativen, vendar zastopa tisto vrsto interpretacije, ki se ne boji biti "bogoskrunska".

Mateja Komel Snoj

"Vseslovenski" pogled, ki izostruje oko

BALANTIČEV IN HRIBOVŠKOV ZBORNİK

Uredil Marjan Dolgan. Mohorjeva družba, Ljubljana-Celje 1994

Balantičev in Hribovškov zbornik je zbir predavanj oziroma referatov, večinoma prebranih na znanstvenem posvetu z naslovom *Poezija Franceta Balantiča in Ivana Hribovška v slovenskem kulturnem prostoru* (pripravil ga je Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti 20. in 21. januarja lani). Skoraj trideset prispevkov se pesnikov loteva iz različnih zornih kotov in literarnometodoloških izhodišč in to daje celovito podobo o njunem "življenju in delu"; ta je po petih desetletjih, kolikor jih je minilo od njune smrti, več kot nujen dolg naše literarne vede do teh pomembnih imen slovenske poezije med vojnoma in hkrati do sebe same. Spomine in pričevanja, literarnozgodovinske poglede, interpretacije ter analize sloga in verza – v takem zaporedju si prispevki glede na tematiko sledijo v knjigi – spremljata zapis pogovora na posvetu ter bibliografija Balantičevih in Hribovškovih knjižnih izdaj in strokovne literature o njiju.

Vprašanje, kaj se je s Francetom Balantičem (1921–1943) in Ivanom Hribovškom (1923–1945), predvsem pa z njunima opusoma dogajalo v povojnih letih, je tu odveč. Nanj je na podlagi dostopnih dokumentov, pričevanj in drugih zapisov, kolikor je mogoče natančno in nepristransko, skušal odgovoriti France Pibernik v knjigah *Temni zaliv Franceta Balantiča* (1989) in *Vrnitev iz tišine* (1993). S tekstnokritično izdajo Balantičeve poezije (*Zbrane pesmi*, 1991) je brez kakršnihkoli samovoljnih uredniških posegov v besedila poskrbel za njihovo čim bolj zanesljivo izvirno podobo in, to je tudi pomembno, spodbudil nadaljnje razlage, dopolnitev ali celo prevrednotenje prejšnjih presoj. Te knjižne izdaje so šele v devetdesetih letih resnično pretrgale "uradni" molk, ki ga je povojna oblast v Sloveniji

zapovedala vrsti "padlih, pobitih, prepovedanih" in zato "zamolčanih, pozabljenih" pesnikov in pisateljev. Posvet in zbornik naj bi torej nadaljevala s strokovnim, ideološko neobremenjenim raziskovanjem tega dela slovenske literature, vendar naj bi ga osvetlila še z drugih plati, ne samo z biografske.

Razlogov za to, da je Balantiča in Hribovska smiselno obravnavati skupaj in ju celo primerjati, je več; tako literarnih kot (mnogo več) povsem zunajliterarnih. Marsikaj gotovo govori tudi v prid posameznim razlagam. Oba sta, stara dvaindvajset let, doživela podobno usodo: umrla sta na isti, domobranski strani, prvi je bil ubit med vojno v Grahovem, drugi, neznano kje, takoj po njej. Literarna zgodovina ju je že doslej bolj ali manj jasno uvrščala v krog katoliških (religioznih) pesnikov, saj sta pesnila pod istim duhovnim obnebjem. Skupaj sta morala počakati na čas, ko je njuno poezijo mogoče natančno brati in jo jemati v pretres brez tega ali onega ideološkega povečala, skratka, ne glede na to, da ju je komunistična oblast v Sloveniji po krivici izobčila, potisnila med "zavržene", slovenska politična emigracija v Argentini pa, vsaj Balantiča, prav tako predvsem iz ideološko-političnih razlogov "posvetila" in povzdignila v mit.

Ker je na zgodovinska trenja, ki so doslej vplivala na splošno, predvsem zunajliterarno predstavo o likih Franceta Balantiča in Ivana Hribovska, nazorno opozoril že Pibernik, bi pričakovali, da bodo razlagalci upoštevali njegova dognanja (ob teh pa tudi pisanje drugih, ki so se posvečali tema pesnikoma) in se kar takoj, brez postankov, napatili k njuni literaturi. Vendar se to pričakovanje ni povsem potrdilo. Medtem ko je pri piscih izrazito osebno naravnanih spominov in pričevanj o življenju pesnikov določeno ideološko izhodišče razumljivo in še dopustno, kolikor je njihov namen povedati, česar zaradi dolgega molka nismo mogli vedeti, oziroma iz svojega zornega kota pojasniti, kar je bilo kdaj narobe razumljeno, je pri razlagah poezije to ali ono "razvidno" stališče oziroma ideološki okvir vsekakor odveč, če ne kar nedopusten. Tudi v tem zborniku namreč naletimo na nekaj (drobnih) primerov obujanja znanih pristopov, ki se pesniško izrečenega ne lotevajo "po besedi", temveč segajo po zunajliterarnih sredstvih in podatkih, na podlagi katerih bodisi povečujejo bodisi zmanjšujejo njegovo vrednost.

Spominski in pričevanjski zapisi s splošnokulturnega vidika gotovo spadajo med zanimivejše prispevke v zborniku. Balantiča predstavljajo kot zelo vernega človeka (o tem piše pesnikova sestra Tilka Jesenik) in kot odgovorno, strogim moralnim merilom zavezano ustvarjalno osebnost. Kot pravi njegov prijatelj Marijan Tršar, je Balantič tudi estetske zahteve podrejal najvišjemu, božjemu merilu.

Po drugi strani je zanimivo vprašanje, ki ga postavlja Marko Kremžar,

kaj je Balantičevi in Hribovškovi generaciji dajalo moč za tako usodne življenjske in pesniške odločitve. Zanju nedvoumno odgovarja takole: "Poznala sta zablodo, čutila sta z narodom, verovala sta v Resnico, Dobroto in Lepoto ... Odločala sta se po vesti, ker sta jasno videla." Nekakšno nadaljevanje te trditve je premislek Franceta Papeža, ki pojasnjuje "mit o Balantiču". Podlaga zanj je bil že prvi natis Balantičeve poezije leta 1944 z naslovom *V ognju groze plapolam*. Urednik Tine Debeljak, kot vemo, zbirke s posegi v besedila in spremnim zapisom o pesniku "ognja, pepela in groze" ni uglasil samo pesniško, temveč tudi ideološko. Balantič v skladu s takim razumevanjem slovenski povojni politični emigraciji v Argentini ni pomenil le simbol slovenske besede in slovenstva, temveč je v njem zaradi njegove tragične smrti videla predvsem mučenca.

Mit o pesniku je vznemiril in prevzel tudi Jožeta Snoja. V svojo pesnitev o roškem poboju z naslovom *Metamorfoza groze* - pisal jo je med letoma 1957 in 1959, a je ostala v rokopisu - je vpletel Balantičevo "usodnostno", že na začetku mitsko in, kot pravi, izvorno pesniško zgodbo ter smrt, ki jo je bil pesnik napovedal že v svojih sonetih. Zadnji spev omenjene pesnitve, posvečene Balantiču, se konča takole: "Daleč je od mučeniškega pepela / do nas, pesnik, / toda vrnil se boš. / Prižigam ti plamen / v spomin, / pesnik-bakla." Snojev prispevek je zanimiv tudi zato, ker med drugim dokazuje, da komunistični oblasti s "seznamom prepovedanih" ni uspelo v celoti preprečiti Balantičeve pesniške navzočnosti in ubiti njegovega "duha". Nasprotno, s prepovedjo je pravzaprav spodbudila oblikovanje drugega, tvornega mita o njem.

Literarnozgodovinske poglede v zborniku uvaja pregleden zapis Janka Kosa, ki razčlenjuje Balantičev in Hribovškov položaj v razvoju slovenskega pesništva. Po Kosovem mnenju sta bila oba izjemno nadarjena in zgodaj zre-la pesnika, zato sta po dosežkih izrazito izstopala iz svoje večinoma epigonske generacije. Ker njuno delo doslej še ni bilo tipološko in formalno-analitično razloženo, ponuja Kos nekaj mogočih opredelitev. Balantič bi bil, z Nietzschejevo oznako, dionizični tip, Hribovšek pa apolinični. Pesniške značilnosti prvega je hkrati mogoče povezati z neobarokom in manierizmom, drugega pa z neoklasicizmom v okviru nekakšne nove oblike simbolizma. Kot pravi Kos, spada pesnjenje obeh v območje "čiste poezije", saj upesnjujeta eros, lepoto, smrt, Boga, obup in grešnost ter s tem presegata vsakršno ideologijo. Na nihilizem se odzivata s priklicevanjem transcendence in ga torej ne premagujeta samo na metafizični, temveč tudi na religiozni ravni. Medtem ko je pri Hribovšku mogoče zaznati navezavo na antično poezijo, pa tudi na Hölderlina, Goetheja in Rilkeja, je v Balantičevih religioznih sonetih opazen vpliv francoskega *renouveau catholique*. Z

literarnosmernimi oznakami te poezije se v zborniku ukvarja več piscev, vendar se zdijo ugotovitve Janka Kosa najustrežnejše.

Boris Paternu določa prostor Balantičeve poezije v slovenski književnosti ob predpostavki, da je eden temeljnih problemov njegove poezije "silovit spopad med biocentričnim in teocentričnim razmerjem do sveta in samega sebe", ki naj bi se osredinjal v ljubezenski tematiki. Iz pesemskih odlomkov razbira, da duhovna, izrazito teocentrična "črta" njegove poezije večkrat povsem prekrije biocentrično, pri čemer se ljubezen do ženske vseskoz preobraža v ljubezen do Boga. Hkrati opaža, da pesnikov osebni slog popušča nadosebnemu, medtem ko se njegova drzna metaforika "celo razpušča in prehaja v verniško pojmovnost". Še več, njegov jezik čedalje bolj prehaja "na frekvenco skupnega, enoumnega izražanja in se zaradi razločne izjavnosti mestoma depoetizira" (vse to naj bi se najočitneje dogajalo v sonetnih venci). Kot je mogoče razumeti iz nadaljnje razlage, predvsem pa iz tona, v katerem je napisana, Paternuja pri oblikovanju omenjenih tez gotovo ni vodila samo Balantičeva pesniška beseda, saj ji je marsikaj "pripisal", temveč tudi vnaprejšnja "zadržanost" do njegovega duhovnega obzorja. To potrjuje, tako se zdi, tudi njegov sklep: "Balantičeva osebna zgodba v tej kruti zgodovini pa je v resnici zgodba dvojne smrti: Ena stran mu je zadušila poezijo, druga mu je vzela življenje."

Precej obsežna razdelka sta namenjena interpretacijam Balantičeve in Hribovškove poezije ter slogovnim in verzološkimi analizam. Prepričljivih interpretacij pesniških besedil je bolj malo, morda samo dve ali tri. Branja Balantičeve poezije se je najbolj prenikavo lotil Vid Snoj. Na podlagi temeljite razlage in primerjave pomena metafor "izvir srca" (*Ples želja*) in "srca izvir" (*Minil je čas*) – v prvi je prepoznal pesnikovo željo po opojni ljubezenski združitvi, v drugi pa njegov obrat k Bogu s prošnjo za zmehčanje sle in odpuščanje greha, ki ga ta prinaša – je pokazal na bistven premik Balantičevega pesnjenja iz erotičnega v religiozno ter hkrati na njegovo vpetost v izročilo krščanske misli.

Kar zadeva interpretiranje, gotovo zbudajo pozornost *Prolegomena k razlagi Balantičevega pesništva* Gorazda Kocijančiča. Njegov premislek ne zadeva toliko Balantičeve poezije kot take – utegnili bi ga brati tudi kot predgovor k razlagi kakega drugega pesnika – temveč jemlje v pretres interpretacijo kot dvogovor med ustvarjalcem teksta in njegovim razlagalcem. Medtem ko se bomo vsi strinjali z navedkom, da "pravilne" razlage literature ni, sproža vprašanja, nemara pa tudi že ugovore, njegov dvom o interpretabilnosti pesniškega sporočila sploh. To po njegovem mnenju ni prevedljivo v diskurzivni jezik, temveč je "metaforična prosojnost apofatične drugačnosti, ki jo nadsmiselno izkušamo", zato se, kot pravi, izmika

"človeškemu doumevanju, mišljenju in (raz)umsko artikuliranemu izrekanju". Vse, kar je torej mogoče reči o kaki poeziji in kar je o(b) Balantičevi zapisal tudi sam, so le prolegomena k njeni nespoznavni resničnosti. Obširnejši premislek o njegovih trditvah na tem mestu ni mogoč, lahko pa si dovolimo nekoliko naivno postavljena vprašanja: kaj naj kot raz(umna) bitja sploh počnemo z besednimi umetninami, če (si) smisla njihovih besed ne moremo in ne smemo razlagati? Ali se razlaganja ne lotevamo zato, da bi se po poti lastnega razumevanja približali in odprli pesniškemu sporočilu, ki nam sicer v svoji nedoumljivi globini ne bi ostalo samo skrito, temveč bi celo utegnilo iti mimo nas? Ali govor o "nadsmiselni izkušnji" poezije vendarle ne predpostavlja nekega razumevanja in ni sam že neka razlaga? Čeprav se Kocijančičev *prolegómenon* resnično izmika oprijemljivemu govoru o Balantičevi poeziji, mu povsem ne more uiti. Nastavke interpretacije najdemo denimo že v njegovem prepoznanju, da je "Lepota strašna", ena od pesnikovih osrednjih metafor, "ime, ki od Sofokla do Rilkeja označuje sled Drugosti v končni, pobožni zavesti".

Končno je treba opozoriti še na najtehtnejšo študijo Borisa A. Novaka o oblikovnih razsežnostih Balantičevega in Hribovškovega pesniškega jezika. Te razsežnosti skuša Novak opredeliti ob primerjavi s Prešernovo poetiko, pri kateri sta se oba zgledovala. Pri Hribovšku ga zanima predvsem ritem, saj v njegovih odah in elegijah opaža vpliv nekaterih ritmičnih obracev starogrške in latinske lirike (te je pesniku uspelo prenesti iz kvantitativnega verzifikacijskega sistema v akcentuacijskega). Pri Balantiču, čigar ritem je tradicionalen, podoben Prešernovemu, pa z mnogimi navedki opozarja predvsem na zelo izvirne oziroma inventivne rime.

Znanstveni posvet in zbornik o Balantičevi in Hribovškovi poeziji sta sicer zapolnila nekaj "belih lis" v slovenski literarni vedi, vendar se je pokazalo, da so se bili zaradi "zanimivih" zgodovinskih podatkov in osebne nazorske opredeljenosti le redki razlagalci pripravljene odpovedati biografski metodi ter se k interpretaciji literature napatiti iz nje same. Zdi se, da bosta vznemirljiva pesniška opusa Balantiča in Hribovška poslej morala zvabiti k branju in pisanju predvsem mlajši rod slovenskih interpretov. Nekateri znani poklicni razlagalci literature so se namreč z leti izmojstrili v neselektivnem in neliterarnem branju, predvsem pa utrudili pri iskanju bleščečih dosežkov v "dovoljeni" slovenski literaturi.

"Vseslovenski" pogled na pesnika Franceta Balantiča in Ivana Hribovška kljub vsemu izostruje oko: ostala sta živa in njuna pesem veje močnejše kot kdaj prej.

Vid Sagadin
Iščoči osebki

Vinko Möderndorfer: ČAS BREZ ANGELOV
 DZS, Ljubljana 1994

Vinko Möderndorfer, režiser, dramatik in pesnik, se v zadnjih letih vse bolj uveljavlja kot pisec proznih del. Že z nagrajeno zbirko krajših novel pod naslovom *Krog male smrti* se je pokazal kot mojster fabuliranja, slikanja situacije in psihologizacije likov. V knjigi *Čas brez angelov* s tremi daljšimi zgodbami nadaljuje – pogojno rečeno – s socialno tematiko, v kateri nastopajo ljudje z roba družbene strukture, mali uporniki v utesnjujočem okolju, mladi delikventi brez jasne življenjske perspektive. Kljub tovrstni angažiranosti in provokativnosti snovi odlikuje Möderndorferjevo prozo netendenciozno razpletanje tematike. Čeprav marsikje popisuje dogajanje z osupljivo drastično naturalističnostjo, je njegov opis tako neusmiljeno hladen, da se včasih zdi, kot da piše s secirnim nožem. Pri tem pisatelj ne vali krivde na nikogar: niti na institucije niti na posameznika, ne na žrtve ne na (navidezne) zatiralce. Bolj kot etično razčiščevanje zanima avtorja osebna tragika individuuma, ta pa se dogaja onstran dobrega in zlega, brez patetično obsojajočega kazanja s prstom. Vsi protagonisti, ki si kljub nespodbitni vdanosti v usodo poskušajo – ne glede na ceno – izboriti svoj majhni prostor svobode, so pravzaprav žrtve: bodisi okolja bodisi lastne omejenosti, tudi takrat, ko hočejo pogledati čezno.

Za vse tri zgodbe (novele) v knjigi (*Salamander, Čas brez angelov, Nekaj drugega kot zvezde*) je značilna specifična pripovedna tehnika, prilagojena naravi dogajanja. Stilska razgibanost je največja v prvi noveli *Salamander* (kronika zločina), kjer se dosledno uporablja t. i. kronikalni zapis: vsako poglavje se začne z natančnim popisom virov informacij, od osebnih pričevanj, izrezkov iz intimnega dnevnika, časopisnih člankov prek zasliševanj, natolcevanj in obrekovanj nezaželenih prič dogodka do

poizvedovanj pri najbližjih sorodnikih soudeležencev drame. Našteta različna mnenja in perspektive se vrtijo koncentrično okrog osrednjega dogodka – tj. umora trafikantke –, vzporedno pa se izteka dvojna nit dveh tragičnih mladih usod – Katje in Harisa – ki se – samo za hip – združi, in sicer v prostoru s simboličnim imenom – disko Salamander. Salamander pomeni, kot nas pouči začetek uvodnega poglavja, "duh ognja, živeč v ognju ..." Disko Salamander je torej simboličen prostor, v katerem "izgoreva" življenje dveh mladih ljudi – torej na vrhuncu svoje "gorečnosti" Čeprav je okvir njune zgodbe mogoče nekoliko preveč shematičen (diametralno nasprotna provenienca: ona iz sveta prestiža, razvajena in zdolgočasena; on s socialnega dna in jezen na ves svet), pa je izpeljava naravna, lepo stopnjevana in z ravno prav globoke prizadetosti, ki ju v nas pusti tragična izkušnja obeh otrok. Formalno precej različna je druga, naslovna novela *Čas brez angelov*, verjetno najboljša med vsemi tremi, ki s poudarjeno literarno aluzijo na Cankarjevo *Hišo Marije Pomočnice* z neusmiljeno naturalističnostjo, a dovolj razvidno simboliko slika vzdušje v neki umobolnici, kjer odnos med zdravnik in pacienti spominja na heglovsko dialektiko gospodarja in hlapca, ko se ne ve, kateri pol je bolj odvisen od drugega, in kjer – v obrnjeni perspektivi – hlapec – glavni junak – postane gospodar med samimi hlapci – svoje nevednosti, nepotešenih sanj in izmaličenih življenj. Protagonist pride v ustanovo iz neznosnih življenjskih razmer (mati alkoholičarka in razuzdanka, dedkova grobost, ko živi pri starih starših ...), potem ko surovo pretepe svojo mater. Vito, sicer umsko priseben človek, ki pa zaradi nekakšnega šoka noče govoriti, opazuje pred sabo hermetično zaprt svet izmaličenih življenj, ki kljub temu še vedno nosijo v sebi svoje nedosanjane sanje – kot neutelešljive hrepenenje po pobegu iz samega sebe ali kot vrnitev v notranjost svoje groteskne duševne eksistence. V tej kletki, kjer ni "nobene možnosti več", pisatelj s tanko skicirko izrisuje posamezne like in odnose med njimi, ki jih nato pobarva še s simboličnimi imeni. Tako je čuvarka neke detomrilke (njen) Angel varuh, odsotno vase zazrt deček je Dorian (Dorian Gray?), neprestani oponaševalec stripovskega žargona Billy the Kid, detomrilka pa je, kot piše v tekstu, "Tevta današnjega časa" (Tevta je "ilirski kraljica, ki je vladala namesto svojega nedoletnega sina ..." – E. L. L., ZG 1964; op. V. S.). Motiv angela je raztegnjen na več nivojev pripovedi. Najprej nastopa kot simbol za potegnjenost v svet, ko si "brez zaščite", prepuščen samemu sebi ("Vedno pride trenutek, ko te nihče ne čuva. Vedno pride tak čas. Čas brez angelov." – kot je rekla Vitu njegova ljubljena babica). Drugič nastopa kot prisposoba hermetičnega prostora bolnišnice, kjer se odvečno čuvajo že davno drugam pobegla življenja

("Zaokrožen svet ... z angeli varuhi, ki pa žal vedno prepozno ugotovijo, da že dolgo niso več potrebni, da je njihov čas že zdavnaj minil in da lahko mirno odidejo domov!"). Poslednjič nastopi angel v pomenu odrešitelja, ko Vito omogoči detomorilki Tevti toliko želeni samomor. ("Pomagal sem ji, ker si je tako močno želela ..."). Cankarjanski svet neutešenih sanj in hrepenenja v utesnjujočem svodu obsojenih življenj Möderndorfer še potencira do skrajnega roba usmiljenja vrednih eksistenc. V tej skrajnosti postane prava prisproda eksistencialne ujetosti, v kateri smo vsi žrtve oziroma so navidezni gospodarji ugledani v luči žrtve, ter narobe.

Poslednja novela, z naslovom *Nekaj drugega kot zvezde*, je nekako v enem zamahu izpisana zgodba preproste ženske, gospodinje in matere, ki si v nezavedni in sebični "represiji" drugih članov familije išče svoj lastni prostor pod soncem. To je zgodba o njenem začasnem pobegu od posesivnega moža in uživanju dolgo pričakovane svobode na poti z vozniki tovarnjakov. Vendar jo nedolžna romanca z mladim tovarnjakarjem ne poteši, nasprotno, v tej dogodivščini vidi zgodbo iz svojih mladostnih let, ko ji je ponesrečena strast do prvega fanta usodno začrtala pot večne nezadostnosti. Podobno kot druge Möderndorferjeve zgodbe je tudi ta polna omejenih ali nezadovoljnih, iščočih osebkov, ki odrešitve nikakor ne morejo najti na tem svetu.

Vinko Möderndorfer se počasi izrisuje kot eksistencialistično usmerjen avtor. Z razgibano pripovedno tehniko (preskakovanje iz tretje v prvoosebno pripoved, dialogizirana struktura, tok zavesti, mešanje žanrov v kronikalni tehniki ...) ter mešanjem stilov (naturalistično opisovanje situacij, psihologistični orisi oseb, mojstrsko vpletanje simbolov v strukturo) se njegova proza uvršča v tipično postmodernistični tip pisanja, ki obnavlja tradicijo (mogoče zavestno oponašanje Cankarja v *Času brez angelov*) z izrazito modernimi tehničnimi prijemi. Ena izmed pomanjkljivosti te knjige je mogoče premalo izbrušen slog in pa ponekod prehitro sklepanje situacij, kjer kot da mu nekoliko zastane sapa. Sicer pa gre za proznega avtorja, ki je v svoji generaciji vsekakor vreden upoštevanja.

ROBNI ZAPISI

Taisha Abelar: PREHOD VRAČEV. Prevedel Janez Urh. Izdalo društvo Gnosis, Ljubljana 1994. Knjiga Taishe Abelar *Prehod vračev* s podnaslovom Potovanje ženske se ponaša s spremno besedo Carlosa Castanede, avtorja uspešnic o učenju indijanskega vrača Don Juana Natososa. Taisha Abelar sodi v njegovo skupino "neformalnega reda čarovnikov" (kot je zapisano na začetku knjige): s stališča ženske "zalezovalke" opisuje svoje nekajletno šolanje in svojo iniciacijo. Če a priori ne verjamete v brezčasno mogočnost davnih tolteških čarovnikov, ki jo avtorica spretno – v berljivem poljudnem slogu – obuja v življenje, lahko v tem delu zasledujete zanimivo in nenavadno zgodbo, katere branje pritegne s prepričljivimi dialogi, nepričakovanimi preobrati in duhovitimi domislicami, ki – vsaka posebej in kot celota – resnično "dajo misliti". V bralcu prebujajo zavest in aspiracijo, željo po duhovni rasti in po spoznavanju starodavnih skrivnosti moči, po osvajanju kompleksnih skrivnih znanj in vznemirljivih neznanih svetov onstran vsakdanje resničnosti. Knjigo *Prehod vračev* bodo z navdušenjem prebiral tako moški kot ženske, le da bo morda ženske še toliko bolj prevzela. Zakaj? Ker žensko iztrga iz kalupa stoletnih skrepenelih vzorcev in ji podari krila, da lahko poleti v svetlobo svobode, v zenico sonca – skozi t. i. prehod vračev, ko njena zavest in količina zbrane notranje energije dosežeta določeno stopnjo. Ženska torej ni več le mati in žena, ali feministka, poslovna ženska, upornica ... Lahko se odloči in postane – čarovnica. (Alisa Val)

Metka Cotič: ŠANT. DZS, Ljubljana 1994. Knjiga Metke Cotič je zbirka enajstih krajših pripovedi. V njih se zrcali podoba malega človeka s socialnega dna, ki je bolj ali manj vdan v usodo oziroma premore ravno toliko refleksije, da z življenjem ni povsem zadovoljen. Edino, kar mu

preostane, je neko nedoločeno hrepenenje, ki pa je na koncu vsake zgodbe utišano, v čemer je pravzaprav vsa tragična poanta pričujočih delc. Pisateljica oblikuje svoje zgodbe precej površno, tako da ima človek občutek, da gre prej za osnutek kot za skrbno načrtovano delo. Kljub pomisleku, da gre za namerno stilno-izrazno sredstvo, pa to vsaj nekolikanj zahtevnejšega bralskega okusa ne zadovolji in je zato neprepričljivo. Način pisanja je v glavnem prvoosebni, včasih kot tok zavesti. Vendar pa se opis situacije, notranji monolog in zunanji dialog večkrat nepregledno zamešajo, verjetno zaradi hotene lirizacije pripovedi. To pa vzbudi pri bralcu prej občutek negotovosti piščeve roke. Z oblikovnega vidika pisateljico rešuje lep in gladko tekoč slog, ki pa v skicirani strukturi in znotraj pičlih vsebinskih zmožnosti ne more priti dovolj do izraza. Vsebinska izpeljava spominja na več neizdelanih idej, ki delujejo šablonsko in transparentno. Osebe so tipizirane, situacije so tipične (študija odnosa med moškim in žensko: z dolgočasnost in pretvarjanje v zakonu, oživiljanje nekdanje ljubezni ...; pasivno ugotavljanje kritičnih materialnih razmer, kjer za kulturo ni ne volje, ne časa, ne prostora, ne denarja ...; pesimistično slikanje ekološko propadlega sveta ter duhovno-materialno skorumpirane družbe ...). Iz najbolj banalnih situacij porojene refleksije o življenju, ki ne sežejo čez ugotovitev, da je svet preveč materialističen, so slabo vkomponirane v posamezno zgodbo, kjer delujejo zguljeno in neprepričljivo. Posamezne najkrajše zgodbe skušajo biti nekakšni lirični utrinki, vendar jim za kaj takega manjka poetične nabitosti. Za kratko zgodbo pa jim manjka epska zaokroženost, ki bi omogočila zahtevnejše razvitje situacije. Čeprav je delo Metke Cotič še precej nezrelo za resnejšo obravnavo, je treba opozoriti, da nekatere zgodbe v knjigi, kot je na primer prva (*Zavoljo ljubezni*), kažejo na izjemen občutek za jezik in spretno razvijanje situacije. Mogoče bo te svoje sposobnosti nekoč znala bolje izkoristiti. (Vid Sagadin)

David Coxhead in Susan Hiller: SANJE. Vizije noči. Založba Mihelač. Ljubljana 1994. (Zbirka Vizije) Knjiga *Sanje* nas v sanje uvede z izčrpnim primerjalnim pogledom pomena in funkcije sanj v arhaičnih družbah, antičnih civilizacijah, pomembnejših religijah, kot so krščanstvo, islam, hinduizem, budizem, in v sodobnem svetu, predvsem v psihoanalitičnih sistemih. Veliko izvemo tudi o inkubaciji sanj, sanjskih sistemih in možnostih tolmačenja sanj; nazadnje pa se knjiga navezuje tudi na umetnost. Je namreč bogato ilustrirana, predvsem z umetniškimi izdelki reprezentančnih likovnih ustvarjalcev z dodanimi odlomki zapisanih avtopoetik, katerih konstitutivni element so bile seveda tudi sanje. Delo je

napisano in urejeno pregledno, kar je tudi razlog, da ga smemo brez slabe vesti priporočiti za branje pred spanjem, če ste seveda preutrujeni za karkoli tehtnejšega. Nenazadnje pa je knjiga – preverjeno – tudi prijetno darilo. (Robert Titan-Felix)

Jože Cukale: NAJ SE TE S PESMIJO DOTIKAM. Mohorjeva družba, Celje 1994. Branje pesmi Jožeta Cukala je srečanje z delčkom slovenskega ustvarjanja, "razseljenega" po številnih državah vseh petih celin. Za večino zdamskih pesnikov in pisateljev bi težko rekli, da so *rojeni* umetniki, čeprav mnogi med njimi že desetletja oživljajo slovensko besedo in pišejo literaturo, ki je – ne glede na moč umetniškega izraza – ne bi smeli prezreti. Najpogostejši razlog za to njihovo početje ni samo zavest o nujnosti ohranjanja materine govornice, temveč predvsem želja po oblikovanju ustvarjalne vezi z jezikom, v katerega so narojeni. Pesniško govornico p. jezuita Jožeta Cukala bi lahko preprosto imenovali "poezija srca"; srca – naj ne zveni patetično – odprtega za Boga in dobrega do človeka. Bengalija, v katero se je kmalu po vojni kot misijonar umaknil pred razraščajočo enoumno ideologijo, ni samo poglobila njegovo vero, temveč tudi izostrila njegov posluš za pesniško govornico. Pesnitve Rabindranatha Tagoreja so ga napotile k skrivnosti tišine in moči meditacije; v njih je prepoznal nagovor Boga, ki se ne razodeva samo v ljudeh, temveč tudi v živalih in rastlinah, sporočilo o enosti živega in neživega sveta. Cukalovim pesniškim pogovorom, samogovorom ter hvalnicam Boga in njegovega vselej skrivnostnega stvarstva se pozna, da rasejo pod daljnim duhovnim obzorjem in ob zvenu tuje govornice, ne morejo in nočejo pa prikriti svojih korenin. V mnogih odzvanja melodija slovenske ljudske pesmi, medtem ko v bolj zgodnjih prepoznamo pesnikovo občudovanje Cankarja in Župančiča ter naklonjenost religiozni poeziji Tineta Debeljaka in bratov Franceta in Antona Vodnika. Tako rekoč vsaka beseda, ki jo je bilo Cukalu dano zapisati, je čudenje Njegovi moči in hkrati strah pred njo. Čeprav največ pozornosti namenja Bogu in človeku, v najskritejših trenutkih prisluškuje tudi glasu domovine. Zbirka osemdesetih pesmi je nekakšen sklenjen sprehod skozi njegovo dolgo življenjsko potovanje (letos bo namreč dopolnil osemdeset let) z vsemi lepimi in bolečimi postajami, na katerih se ustavlja s "poezijo srca". (Mateja Komel Snoj)

Georges Jean: PISAVA SPOMIN ČLOVEŠTVA. DZS. Ljubljana 1994. (Zbirka Mejniki) Knjiga s skorajda dramatičnim zamahom zasleduje razvoj pisave, ki se je začel "na ekonomski bazi" preprostih mezopotamskih tr-

govskih računov, nato je piktogramom sledilo odkritje fonetičnosti. Različni sistemi znakov za zapisovanje glasov so seveda nastajali suvereno v različnih civilizacijah oziroma na njihovih različnih stopnjah, ki se jim avtor kolikor mogoče natančno posveča. Tako nas seznanja s fazami hieroglifov, s klinopisom, s kitajsko, arabsko, hebrejsko, grško, etruščansko (...) in latinsko pisavo, ob kateri se zanima tudi za družbeni položaj njenih uporabnikov v evropskem srednjem veku, za razvoj tiskarstva, s čimer je povezan razmah časopisov, in z razvojem založništva. Poučen je podatek, da je inkvizicija na grmadah pražila ne le heretične pisce, ampak tudi tiskarje prepovedanih tekstov. V celoti je to delo (najsi bo v zbirki Mejniki izjema ali pravilo) pregledno, sistematično, poučno v nadrobnostih in, kot je za zbirko značilno, opremljeno z že kar razkošnim slikovnim gradivom (fascinantne so zlasti reprodukcije srednjeveških mojstrov iluminatorjev). (Vanessa Matajce)

Jože Ramovš; STO DOMAČIH ZDRAVIL ZA DUŠO IN TELO 2. Mohorjeva družba, Celovec, 1994. Kristijan lahko v svoji veri najde vse, kar mu sicer ponujajo najrazličnejša gibanja new agea, grmijo verske avtoritete. Ramovševa knjiga dokazuje, da je to res, če kristjan na svojo vero ne gleda togo in rigidno, temveč zna biti dovzeten za duh časa. Ramovševa knjiga je zato podobna newagerskim, ne da bi to bila. Medicina niso le praški in tabletki, trdijo newagerji in avtor knjige, temveč skrb za celostno zdravje ljudi. Ramovš tako opisuje predvsem "zdravilna" sredstva, ki ugodno vplivajo na človekovo psiho in prek psihosomatskih mehanizmov tudi na telo. V duhu new agea moramo na krizo gledati kot na instruktiven in ne destruktiven proces, zato avtor ponuja v razmislek in osmišlja nekatera zdravila kot odpuščanje, napor, neuspeh, trpljenje, prenašanje krivic in življenjskih udarcev, ki bi jih sicer najraje izključili iz svojega doživljajskega sveta. Namesto da bi razpravljajal o tem, ali Bog res zapoveduje človeku, naj gospoduje nad naravo in živim ter neživim svetom, Ramovš skrb za ekologijo povzdigne v versko vrlino. Avtor se tudi sicer sklicuje na nekatere tudi novodobniške avtoritete (Jung, Buber) in jih celo priporoča v branje (Gibran, Livingston). Ramovš tako kot newagerji poskuša spoštljivo komunicirati tako z vernimi kot nevernimi, kar mu sicer vedno ne uspe, vsekakor pa moramo pohvaliti njegova prizadevanja. (Barbara Potrata)

SLOVENIJA – VREDNOTE IN PRIHODNOST (zbornik avtorjev). Študentska organizacija Univerze in Slovenski akademski klub, Ljubljana 1994. Zbornik devetih avtorjev, kot pove že naslov, skuša odgovoriti na vprašanje, katere so tiste vrednote, po katerih naj Slovenci kot politični

subjekti naravnajo svoj politični kompas. Kajpada ne gre za politiko na način vsakodnevnega "kdo bo koga", ampak za politiko v smislu samo-udejanjanja – kot je zapisal eden od avtorjev – "integralnega človeka". Knjiga je pravzaprav nekakšen konzervativen pendant zborniku *Sodobni liberalizem*, ki je pred tremi leti izšel pri isti (študentski) organizaciji. V nasprotju z liberalsko knjigo, ki so jo sestavljali prevodni teksti, so pričujočo spisali izključno Slovenci. Avtorji se temu ustrezno zavzemajo za konzervativno politično opcijo na specifičen slovenski način – z ene strani jo določa tradicija slovenskega političnega konzervativizma, ki se po pol stoletja vrača iz ilegale, po drugi pa, potem ko je komunizmu dokončno odzvonilo, odnos do konkurenčne ideologije – liberalizma. Ključna težava pri današnjem priseganju na eno ali drugo paradigmo je, da liberalizem in konzervativizem nista (več) dva homogena politična bloka, hkrati pa njuno identifikacijo otežujejo specifične postkomunistične oziroma "tranzicijske" metamorfoze. Vprašljivosti teh kategorij oziroma njihove "samoumevnosti" se loteva zlasti tehtni prispevek Franeta Adama *Konzervativizem, modernizem, postsocializem*, opozoriti je treba še na uvodni esej Igorja Senčarja in sklepni Braneta Senegačnika. Prvega lahko beremo kot zadovoljiv zaris političnega programa, drugega kot poskus njegove "metafizične" utemeljitve. Tržno vrednost vrednot, za katere pledira večina avtorjev, bo določilo razmerje med politično ponudbo in povpraševanjem. Vzpostavilo se bo na naslednjih volitvah, dolgoročno pa je odvisno od obarvanosti ideoloških aparatov države in družinskih pogovorov med nedeljskimi kosili v naslednjem tisočletju. (Ana Marija Hočevar)

Janez Strehovec: VIRTUALNI SVETOVI. K estetiki kibernetične umetnosti. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1994. Nobene Amerike ne odkrijemo več ob ugotovitvi, da se v primeru najnovejših dogajanj v sodobni umetnosti, predvsem njenih ekstremnih usmeritev na svetove, ki so mejni tudi glede na razvoj sodobnih znanosti in tehnologij, bistveno spreminjata sam status in mesto umetnosti v okviru širšega družbenega sistema. To je točka (padeč "berlinskega zidu umetnosti"), s katere štarta Strehovec v svoji tretji študiji s področja estetike, v kateri se skozi fenomenološki drobnogled ter upošteva zgodovino estetike in filozofske misli loti kompleksne analize ontologije estetskega predmeta v sodobni umetnosti. Ta predmet seveda ni več predmet v običajnem pomenu besede, saj je njegovo bistveno določilo simulacija. In ko vstopamo v polje kibernetične umetnosti, ki jo konstituirajo prav najnovejše tehnologije za simuliranje alternativnih svetov, stopamo v virtualno resničnost. Ta ne spodnaša (med drugim) le tradi-

cionalne naravnosti umetniškega dela in njegovega pomena, temveč predvsem njegovo tradicionalno percepcijo in pojmovne osmislitve. S Strehovcem smo takó dobili prvega kibernetologa, z *Virtualnimi svetovi* pa eno redkih eruditskih del, ki razvija obsežen diskurz o sodobni umetnosti in umetnosti v sodobnem času in ki se seveda dotika tudi meja, ki jih trenutno refleksija še ni sposobna zaobjeti. (Pina Kek)

Jan Suchl: PRAVLJICE IZ IGLUJA. Eskimske ljudske pripovedke. Prevedla Zdenka Škerlj-Jerman. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1994 (Zbirka Zlata ptica). V daljni deželi večnega snega vladata mraz in lakota, življenje je ogoljeno do preživetja. Zaradi lakote, samote, težavnega pridobivanja hrane so ljudje postavljeni pred preskušnje, ki jih včasih uspešno prestanejo. Izginotje ljubljenih ali osovraženih bitij je tako še bolj običajno kot v pravljicah nasploh. Tudi tam pa živijo palčki, čarovniki ali šamani angakoki, ki čarajo ali kako drugače posegajo v človeška življenja. Seveda se tudi Eskimi ukvarjajo z vsakdanjimi problemi, kot so zavist, pohlep, osamljenost, ljubezen, neplodnost, hudobija, goljufija, prelomljena obljuba, in imajo lastne zgodbe tudi o nastanku sonca, lune, o vetrovih in drugih naravnih pojavih. Tekoč prevod, kratkočasno branje ne predolgih in zelo raznolikih pravljic, ki precej povedo tudi o Eskimih, ki 'ljubijo svojo deželo, čeprav je to najbolj negostoljubna dežela na svetu'. (Nataša Hrastnik)

Rabindranath Tagore: RELIGIJA ČLOVEKA. Prevedla Seta Knop, spremno besedo napisala Vlasta Pacheiner-Klander. Mladinska knjiga, 1994 (Zbirka Misel Indije). Z zbirko Misel Indije (tu še *Problemi življenja Krišnamurtija* in *Reki Ramakrišne*) je storjen nov zelo pomemben korak približevanja duha Indije slovenskemu, ki je del zahodnega *individualizma*. Tagore je pri nas znan predvsem kot pesnik in pisatelj (v sl. med drugim Gitandžali, Darovanjke, Gora, Dom in svet ...), četudi je njegova esejistično-poetska filozofija nerazdružljivi del njegove umetnosti in življenja. V *Religiji človeka* sintetizira svojo življenjsko modrost, prepleteno z različnimi strujami religij, spoznanj in filozofskih fragmentov različnih časov in prostorov Indije, mogočne predstavnice Vzhodne *mistične filozofije*. V konceptu vesolja je človeku dano posebno mesto, ki po Tagoreju ne more biti zunaj njega, je torej počlovečeno z idejo človeškosti našega Boga ali božanskosti Večnega človega in se z njim povezuje v Večnem Duhu notranje globine individualnega jaza. Človekov ustvarjalni duh je na večni poti iskanja in npora za dosego Iše (Nad-duše; iz Upanišad), ki prežema vse gibljive stvari, je Bog človeškega vesolja. Človekova religija je namreč rezultat zavesti o večjem

Človeku v individualnem človeku rodu. Je presežek in zavedanje tega najdeva svoj izraz v znanosti, filozofiji, umetnosti ... Korenine Tagorejeve religije lahko odkrijemo tudi pri Zaratustri, ki je bil med vsemi znanimi preroki prvi, obrnjen s svojimi besedami na človeštvo, ne glede na razdalje prostora in časa. Ključna celotne knjige je zagotovo religija pesnika: vse prihaja iz vizije, ne iz znanja. Pesnik pravi: Mi smo glasbotvorci, mi smo sanjači sanj. In človek pesnikovega srca so neodtujeni, spontani ljudje z domišljijo in prvinsko divjino v Duši. Največ takšnih odkrije med mladimi, saj zanje ustanovi v svojem domačem kraju tudi lastno šolo. V *Religiji človeka* se Tagore jasno zaveda močnega nasprotja med Vzhodom in Zahodom, ki ga je poskušal zblíževati tudi s predavanji po različnih delih Evrope in Amerike. Knjiga velikega pesnika in humanista z Vzhoda je v svojem sporočilnem jedru izjemno živa, miselno bogata, spretno napisana in dobro prevedena. *Misel Indije* bi morala biti materializmu Slovenije obvezna literatura v premagovanju podalpsko ograjenega načina življenja. Neskončno je mogoče doseči z eliminiranjem končnega. (Ivan Dobnik)

TIBETANSKA KNJIGA MRTVIH. Prevedel in spremno besedo napisal Ivo Svetina. Založba Mihelač, Ljubljana 1994 (Zbirka Svetovni klasiki; 32). O potrebnosti prevoda ene od temeljnih in najznamenitejših svetih knjig budizma seveda ni treba zgubljati besed. Izvirni je *Bardo Thödol*, kar dobesedno pomeni "osvoboditev s pomočjo poslušanja na posmrtni ravni". V njej je namreč opisana pot, ki jo po smrti opravi Poznavalec oziroma "vladajoče načelo zavesti" (budizem se pojmu duše izogiba) v treh vmesnih stanjih ali *bardih*. Potovanje traja devetinštirideset (metaforičnih) dni in je nekakšna posmrtna preisušnja, ki ima dve rešitvi: ali ponovno rojstvo in s tem ujetost v *samsaro* (svet prividov) ali pa "možato odločitev" (po Jungu) za Razsvetljenje, *nirvano*. Ob tem sreča Poznavalec najrazličnejša bitja (Budove manifestacije, božanstva, preganjalke itd.), ki pa so le njegove miselne podobe in ga lahko ovirajo ali mu pomagajo na poti k *nirvani*. *Bardo Thödol* pa je pomoč, nekakšen "priročnik", ki naj mu pomaga, da se ne da zapeljati prividom in se tako osvobodi *samsare*. Osnovni način branja te knjige je zato religiozen; tudi prevajalec in pisec spremne besede Ivo Svetina večkrat poudari, da se *Tibetanske knjige mrtvih* ne sme brati kot literarno delo ali je racionalizirati. Kljub temu (in to je navsezadnje potrdil tudi sam Svetina s svojim književnim ustvarjanjem) pa omogoča *Tibetanska knjiga mrtvih* tudi veliko estetskega, zgolj literarnega užitka ob sugestivnih podobah. Kot racionalista so me (avtoironično) morda najbolj fascinirali prikazi manifestacij razuma kot "srd prinašajočih božanstev", gotovo pa bi

vsak bralec, ki bi se prebil skozi sicer izjemno težak tekst, našel kaj po svojem okusu. Tako zapleteno delo je seveda vznemirljivo branje tudi za filozofa in antropologa. Posebno vprašanje pa je status prevoda: jasno je, da v tem trenutku ni mogoče od nikogar zahtevati, da bi prevajal neposredno iz tibetansčine v slovenščino (tudi Jung, ki je napisal *Psihološki komentar k Bardo Thödol*, je bral nemški prevod, ki pa je nastal po angleškem). Prevod "iz druge roke", iz angleščine torej, je za zdaj nujnost. Vendar: ali je prvi prevod v angleščino, ki ga je opravil lama Kazi Dava Samdup s pomočjo W. Y. Evans-Wentza in ki je izšel leta 1927, dandanes še vedno aktualen? Prav tako je tudi vprašljivo, ali lahko Evans-Wentzov uvod s svojo pogosto precej zapleteno razlago res najbolje vpelje nepoučenega bralca v temeljne nauke tibetanskega budizma ("lamaizma"). No, kar se prvega vprašanja tiče, je iz opomb razvidno, da si je prevajalec občasno pomagal tudi s sodobnejšimi prevodi. Pa tudi Evans-Wentzov uvod je Svetina skrajšal ter pospremil tekst z obsežnimi in temeljitimi opombami. Zato je moj osebni nasvet, da bralec ob prvem branju Evans-Wentzov uvod le preleti in se čimprej loti samega teksta, ob tem pa si pomaga z opombami. Prevodu sta dodana še predgovor sedanjega, XIV. dalajlame Tenzin Gjata in uvod lame Anagarike Govinde. Svetinova spremna beseda je zanimiva, ker prevajalec v njej opisuje svoje lastno spoznavanje teksta in ga hkrati na zelo oseben in doživet način skuša približati "zahodnemu" bralcu. Na nadaljnje branje napotuje še izbrana bibliografija. Skratka, v pričakovanju prevoda po izvirniku je *Tibetanska knjiga mrtvih* v Mihelačevi izdaji pomemben dosežek. (Samo Kutoš)

Henrik Tuma: PISMA. Zgodovinski inštitut Milka Kosa ZRC SAZU, Ljubljana; Založba Devin, Trst 1994. Henrik Tuma je eden tistih Slovencev, ki so sicer ostali doma, a kljub temu postali osebnosti evropskega formata. Evropskega pomena ni le njegovo topografsko delo (leta 1929 je izdal knjigo *Imenoslovje Julijskih Alp*) in historiografsko ter filozofsko ukvarjanje z alpinizmom (*Pomen in razvoj alpinizma*, 1930), ampak je – po mnenju poznavalcev – tudi njegovo politično delovanje presehalo lokalno raven. Na bogato Tumovo zapuščino, zlasti obsežno in skrbno hranjeno korespondenco, je prvi opozarjal Dušan Kermavner, za izdajo pričujočih pisem pa so bila odločilna prizadevanja Jožeta Pirjevca. Zajetna knjiga vsebuje 1153 Tumovih pisem v več jezikih in raznim naslovnikom, od pisateljev in literarnih zgodovinarjev do politikov. Tako slog kot tudi vsebina pisem nam kažeta Tumo predvsem kot stvarnega, odločnega in načelnega človeka, takega, ki lahko tudi danes – te besede seveda namenjam politikom – vsekakor rabi za zgled. (Vanja V. Turk)

Anka Vidovič Miklavčič: **MLADINA MED NACIONALIZMOM IN KATOLICIZMOM. Pregled razvoja in dejavnosti mladinskih organizacij, društev in gibanj v liberalno-unitarnem in katoliškem taboru v letih 1929–1941 v jugoslovanskem delu Slovenije. Študentska organizacija Univerze. Ljubljana 1994 (Knjižna zbirka Krt; 89).** Študija Anke Vidovič Miklavčič je razdeljena na dva dela, ki že z naslovom določata tematiko, zato ju navajamo v celoti: *Od uvedbe šestojanuarske diktature 1929 do padca Jevtičeve vlade 1935* in *Od junija 1935 do aprilskega zloma 1941*. Raziskava je izčrpna in pregledna, nedvomno zanimivo in uporabno študijsko gradivo, z nekaj manj lahkote in bralnega užitka se bo prebil skoznjo tudi bralec, ki od tovrstnega branja zahteva predvsem tekoče in berljivo čtivo, čeprav tak bralec zagotovo ne sodi v ciljno skupino ne te knjige ne zbirke. Kljub temu me je kot takšnega bralca, moram priznati, nizanje dokumentov pritegnilo bolj kakor poplava nedavno izdanih kriminalk in trilerjev, ki se ubadajo s političnimi morbidnostmi nekdanjega in sedanjega Balkana. Trikotnik, razgaljen v obravnavanem tekstu, sestavljajo katoliški tabor, ki je zavezan boju proti nenravnim nevarnostim, zavzemajoč se za spoštovanje nedelj in cerkvenih praznikov ter viteško spoštovanje ženske časti; jugoslovanarji, zbrani v RZJ, liberalci in komunisti. Poglavitni razlog za trditev, da knjiga veliko pove tudi o sedanjosti; obračun jugoslovanarstva in nacionalnih zavesti ali interesov se je že zdavnaj prelevil v sodobno apokalipso, razkol med klerikalizmom in liberalizmom pa je tako ali tako stalnica zgodovine ter stvarnosti *plemena* na sončni strani Alp. (Robert Titan-Felix)

VRHUNCI LIKOVNE UMETNOSTI. Cankarjeva založba v Ljubljani, 1994. Zajetno delo na petsto straneh prinaša petsto reprezentativnih umetnin petstotih slikarjev, grafikov in kiparjev. S tem tudi sama knjiga pridobiva status reprezentativnosti, vendar se zdi, da v korpusu likovnoumetnostnih enciklopedij, zgodovinskih pregledov in monografij *Vrhunci* ne upravičujejo nobene druge oznake. Koncept knjige je namreč tale: vsakemu izmed avtorjev je namenjena ena sama stran, na kateri je predstavljen z enim samim delom ter z zelo skromnim spremnim besedilom, ki hoče nekoliko preambiciozno zajeti: interpretacijo umetnine, oznako njenega avtorja na splošno (vplivi, socialni status, umetniški razvoj) ter mimogrede še pripadnost/nepripadnost določeni umetnostni smeri. Hotena kratkost pa seveda pogojuje informacijsko pomanjkljivost, česar ne more nadomestiti niti priloženi, prav tako leksikografsko skopuški, slovar umetnostnih smeri. Knjigi skratka ne moremo očitati didaktičnih nagibov oziroma spominja na pohod skoz orjaško galerijo, katere kustos je na bolniški. Zadovoljuje izključno

potrebo po očesni nasladi, radovednost pa spodbudi le pri vprašanju o principu izbora. Zdi se namreč tudi, da izbrana umetnina ni povsod tista, ki bi bila tradicionalno najznačilnejša za določenega avtorja. Tako se tudi reprezentativnost *Vrhuncev* postavlja pod vprašaj. (Vanessa Matajč)

Jaka Železnikar: 54.000 BESED. Cedra, Ljubljana 1994. Nobena skrivnost ni, da se v zadnjem času vse bolj množijo prvenci (zlasti pesniške zbirke) avtorjev, rojenih okoli leta 1970, ki jim za zdaj še ne moremo poiskati generacijskega skupnega imenovalca; mednje zaradi svoje rojstne letnice (1971) sodi tudi Jaka Železnikar. Njegova knjiga je že v osnovi razdeljena na dva dela: dvaindvajsetim pesmim namreč sledi sedem krajših proznih "fragmentov". To združevanje dveh različnih literarnih vrst v *54.000 besedah* ne deluje posebej učinkovito; več kot očitno je namreč, da v kratkoprozem razdelku Železnikarjevo pisanje (kljub svetlim prebliskom, ki presevajajo zlasti pripovedi *Poslovilna loža* in *Zgodbe o starcu*) ostaja na ravni obetavnih poskusov, ki (še) ne sodijo v "pravo" literaturo. S poezijo je precej drugače: tu že lahko trdimo, da je uspelo Železnikarju izoblikovati samosvoj, umetniško prepričljiv izraz in zavezujoč odnos do tematike, ki jo ubeseduje. Središčno vlogo v njegovih pesmih ima vsekakor ljubezen oziroma vse nianse občutij, misli in strasti, ki se razkrivajo v ljubezenskem odnosu med moškim in žensko. Gre torej za nove variacije na večno temo in zato je težko nedvoumno opredeliti, v čem je specifična "glasu" prvoosebnega (avtorskega) lirskega subjekta. Dikcija pesmi je v osnovi preprosta, intimno izpovedna; glede podobja so zlasti značilne subtilne (genetivne) metafore in identifikacije, pogosto vezane na pomenski polji človeka in narave: "tvoje oči so bile / barve modrega zlata / razigranih metuljev. / Ženske oči. / Oči oblike / ženskih prsi, / dotika gole kože, / razigrane ženske oči, / barve modrega zlata." Čutnost in duhovnost sta v teh pesmih prepleteni in pogosto ju pesnik harmonično uravnovesi; a vendarle se mi zdi, da v najprepričljivejših pesmih (*Kurčeva pokrajina*, *Ženska, ki gori v mojem naročju*, *Pesem sonca in polnega meseca*) prevlada tista svojevrstna "erotika", ki s spojem realnega z nadrealnim (metaforičnim) preobraža enkratna avtorjeva doživetja v umetniško univerzalne izpovedi Ljubezni. Skratka: znamenja dobre poezije. (Gašper Malej)

Novo v zbirki **ITAKA**

Milan Dekleva: ŠEPAVI SONETI

Alojz Ihan: JUŽNO DEKLE

Tomaž Šalamun: AMBRA

Uroš Zupan: ODPIRANJE DELTE

M
MIHELČ

LITERATURA

Mesečnik za književnost

Februar 1995, št. 44, 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 Matajca, Lea 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; telefaks 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.