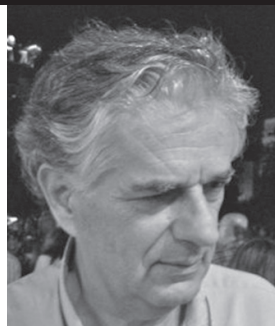


Anastassis Vistonitis



Pod isto streho

*in če Mesto pade in preživi samo eden
bo nosil Mesto v sebi po cestah pregnanstva
on bo Mesto¹*

Zbigniew Herbert

1

Ljudstva se selijo vzdolž poldnevnikov, je nekoč zatrdil Josip Brodski v želji, da bi lastni nestalnosti pridal širši pomen. Kot izgnanec, ki je živel daleč od rojstnega mesta, je moral svet opredeliti na novo in iz novega zornega kota poiskati neki drugi Sankt Peterburg. Našel ga je v Benetkah, svoji drugi domovini, kjer po Velikem kanalu niso tekle vode mediteranskega morja, temveč reke Neve.

Izgnanec – in to je razvidno že iz etimologije grške besede za izgon, *exoristos* – je tisti, ki je prisiljen živeti onkraj meja, torej zunaj mesta, pri čemer je mesto človeška kreacija *par excellence* in kot taka najbolj kategorično izreka vprašanje meja, njihove postavitve in premostljivosti. Tako sta urbanist in arhitekt tista, ki bolj otipljivo kot kdor koli drug ideje in koncepte predelata v resničnost. Ko gradita, ustvarjata harmonije vzorcev in linij, prek njih pa odmerjata čas.

Pisatelj lahko zgodbo, ki jo oblikuje v mislih, med zapisovanjem prosto spreminja; takega spreminjanja osnovnega načrta si urbanist in arhitekt med svojim delom ne moreta privoščiti. Njuno delo dopušča le manjše posege v izhodiščni načrt; z radikalnimi posegi tvegata razvrednotenje svojega dela v celoti. Prav zato doktrina, po kateri je smoter vsakega

¹ Prevedel Tone Pretnar, v: Zbigniew Herbert: *Beli raj vseh možnosti*, Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, 1992.

arhitekta spraviti vse pod eno streho, ostaja nespremenjena že stoletja. Urbanist ali arhitekt ne deluje selektivno: v svojem ustvarjanju vedno misli na celotno družbo in ne izloči nobenega njenega dela. Za vse – in za vsakogar – se najde prostor v tej veliki hiši, ki jo načrtuje. In vsaka njegova napaka ima posledice, ki jih bodo čutile še prihodnje generacije.

2

Mesto je otrok zahodne civilizacije; vse od antike je bilo tudi gnezdo demokracije. Mesto ni le pozidana pokrajina; je prostor, v katerem se vse dogaja, kjer ljudje sobivajo in lahko – ker imajo to pravico (in, seveda, dolžnost) – odločajo o javnih zadevah, tako kot so to počeli že v času atenske demokracije v 5. stoletju pr. n. št. Ta tradicija – z neizbežnimi popravki in oslavitvijo skozi zgodovino, seveda – živi še danes.

Ko smo leta 1996 pripravljali dokumente za kandidaturo Aten za gostovanje olimpijskih iger 2004, sem presenečen ugotovil, da je skoraj vsa infrastruktura mesta (bolnišnice, ministrstva in druge upravne stavbe) umeščena na obod podolgovatega, ozkega “Olimpijskega obroča”, ki deli Atene na dva dela. Prav na tem je slonel Veliki načrt olimpijskih iger – načrt delovanja mesta v obdobju izjemne obremenitve. Moje presenečenje pa se je še povečalo, ko sem odkril naslednje: ta dolgi, ozki obroč je ležal na istem mestu kot Dolgi zid, ki ga je dal zgraditi tiran Pisistratusa v 6. stoletju pr. n. št., da bi povezal Atene s pristaniščem Pirejem. Zid danes sicer ne stoji več, a v pripravah na olimpijske igre smo morali le slediti temu starodavnemu načrtu.

Katero je bilo torej tisto mesto, o katerem smo govorili, in katero tisto, ki je obstajalo že prej? Domišljija je zmožna ustvariti marsikatero samovoljno povezavo; a to se zgodi le takrat, ko zmanjka zgodovinske niti, občutka za prej in pozneje, za logiko, ki sledi nuji – a ne nuji sle po preživetju, ampak po svobodi. In, konec koncev, kaj drugega je ustvarjanje kot pa svoboda, torej preboj življenja? V tem oziru se potrdi tisto, kar je zapisal Benedict Anderson v *Zamišljenih skupnostih*: preteklost deluje kot zamišljen rezervoar za sedanost.

3

Večino svojega življenja sem preživel v mestih, majhnih in velikih. Zato je povsem pričakovano, da sem že zelo mlad našel vzporednice med

stavbami in besedilom, med strukturo prostora in strukturo pisanega jezika, s tem pa povzdignil filozofijo konstrukcije v glavno premiso ustvarjanja. Zdi se, da tako kot v matematiki tudi v umetnosti in življenju drži aksiom Évarista Galoisa: vsak problem, če ga uspemo opredeliti, je rešljiv. Iz tega sledi, da so vsi elementi naključja posledice nekega predhodnega znanja in nobena stvar ni samoumevna, dokler je nekdo ne odkrije.

Pravimo, da se je v umetnosti vsakdanjosti najboljše izogniti. A kaj drugega so mesta kot ravno to: vsakdanjost? In ali ne temeljijo vsa velika dela prav na logiki preproste vsakdanjosti? Shakespeare je črpal svojo snov prav v vsakdanji modrosti, v ljudskih pripovedkah – nobenega mita si ni izmislil sam in ničesar novega ni izumil; enako velja za Ajshila, Sofokla in Evripida. Tudi mesto – skupaj s pokrajino, ki ga obdaja – pripada vsem in je del skupne zgodbe. Seveda vsak posameznik to zgodbo pove na svoj način, jo prikroji ne le lastni izkušnji, ampak tudi splošnim prepričanjem. In prav tu tiči razlika med velikim in malim – razlika, ki je živa še danes, v svetu, kjer inflacija množice zgodb razžira besedila, tako kot inflacija načjenja vrednost denarja.

Iz tega razloga je Hipodam, oče urbanističnega načrtovanja, ustvaril hipodamsko shemo ne kot preprosto razvrstitev zgradb, temveč kot model za življenje in družbo. Od Hipodamovih mest je danes ostalo komaj kaj: Pirej iz časa Perikleja je izginil že pred stoletji in le nedavno tega so to pristanišče atenskega ladjevja odkrili pod morsko gladino. Kdo ve, kdaj – če sploh – bo mesto znova ugledalo luč sveta. Tudi Milet je bil uničen in Turij v Južni Italiji prav tako.

Če bi hoteli najti mesto, ki se, seveda v mnogo večjih dimenzijah, kar najboljše prilega Hipodamovi shemi, bi ga našli zunaj Grčije, imenuje pa se New York – še natančneje, Manhattan. V treh letih, ki sem jih pri svojih tridesetih preživel tam, me je to mesto naravnost fasciniralo; zdaj menim, da je imelo tak vpliv name zaradi nekega atavističnega spomina, ki se ga na začetku sploh nisem zavedal: da je to mesto zgrajeno po načrtu, ki je obenem tako prvobiten in tako moderen, da nujno vsakogar očara – posebno pa nekoga, ki je z vsem, kar premore, prišel pod streho New Yorka, da bi se izrazil tudi sam.

Po začetnem obdobju navdušenja in vzhičenja nad Velikim jabolkom sem v njem prepoznal zelo povečan hibridni primerek grškega sveta; kot tako mi je mesto nudilo vse, kar sem potreboval za lasten izraz, za potrditev svojih prepričanj in predpostavk; počutil sem se kot odrasel človek, ki je znova našel mladost, prej zaklenjeno v otroštvo, zdaj pa spet prisotno v ritmu sedanjosti. V ritmu pravim zato, ker New York ni bil nič drugega kot ogromen orkester pod taktirko neba.

Za pisatelja je mesto maternica zgodb (to nam pove tudi definicija: metropolis), znotraj katere ponavljanja in variacije nikdar ne presahnejo. To je lahko hkrati blagoslov in prekletstvo, kajti ni metropole, ki ne bi imela dveh obrazov, ki ne bi bila po manihejsko razdeljena na dve nespravljivi polovici. Za Baudelaira je bil Pariz privilegij in kazen, slepeče svetla ječca, na katero je bil obsojen (obsojen na pisanje o njej), izgubljen v Luciferjevem blišču, iz katerega se je porajala Baudelairova črna oda breznu. Sam se je vedel kot princ teme, katerega kraljestvo je polno zgubanih obrazov otrok, ki so se prezgodaj postarali, kajti njihova ukradena mladost je bila onstran zidov mesta – in te zidove je Baudelaire skušal porušiti, nad njih je klical demone, zavite v težke črne oblake nad horizontom domišljije. Pri Kavafisu mesto služi kot neprekinjena sedanost, fantom in fosil na temnem ozemlju Zgodovine. Ni naključje, da sta dve izmed njegovih najboljših pesmi *Zidovi* in *Mesto*.

Audenovo mesto ima vse lastnosti grške mestne državnice, le da mu pesnik doda nekaj, česar v antiki niso poznali: izvirni greh. Za tega Aleksandrijca Severa ni nič ležalo izven meja mesta – vse se je dogajalo na stičiščih in razpotjih mestnih ulic.

V 20. stoletju ni bilo velike književnosti brez mesta – vsaj na zahodu, v civilizaciji noči, ne. Pesniki, ki jih je Platon kronal, nato pa izgnal iz svoje *Države*, so se vrnili v mesto in objokovali njegove ruševine, tako kot Eliot v *Pusti zemlji*. Drugi – med njimi *par excellence* Brecht – so v asfaltu, smeteh in smogu prepoznali vzhod zvezde zle napovedi, na katero bodo prihodnji rodovi le zaničljivo pljuvali v preziru do svojih prednikov. Kajti pesnikom ni preostalo nič drugega, s čimer bi se maščevali filozofom, s čimer bi zasmehovali Sokratovo dialektiko in pokazali svetu, da je *raison*, razlog, pravzaprav nočna mora, obzidana mesta pa so kot ekto plazma uma, kot labirinti, v katerih se izgubimo brez skrbi, da ne bi več našli poti ven, saj to ni več pomembno, zdaj, ko je Ariadna mrtva.

Baudelaire je svojo Ariadno našel v prostitutki; Benjamin pa je našel Baudelaira in nato še svojo Ariadno, hčerko Baudelairove prostitutke. Njegovo mesto, svet v malem, kraljestvo Kronosa – razlog, zaradi katerega je Susan Sontag esej, posvečen Benjaminu, naslovlila *Pod znakom Saturna* – je ozemlje noči in sence, kar le potrjuje, da metafizika luči izvira iz teme in nas uvaja v neznano.

5

Pisatelj in pesnik rišeta zemljevid domišljijjskih poti skozi Temen Gozd stavb. In tako kot je na Ptolemajevih kartah označeno *terra incognita*, enako velja za mesta. Poleg nekoga, ki živi, je nekdo, ki umira. Dva metra od veselja in sreče sta bolezen in obup. Stavbe so sezidane iz kenotafov spomina; mreža mesta je odsev celice spomina – in v spominu mrtvi so-bivajo z živimi in se z njimi pogovarjajo.

To je eden od razlogov, zakaj stara mesta rastejo ter postajajo bolj in bolj očarljiva, hkrati pa nas opozarjajo, da je kreacija le antidot diskontinuiteti časa in nenadnim zastankom v njegovem teku. Mnemotehničnim dodatkom pravimo domišljija; ta seže onkraj čustev, prvih izkušenj, prvih vtisov, občutkov in celo tiste neoprijemljive reči, ki ji rečemo vzdušje.

In tako pisatelj, živeč v mestu, globoko v sebi razvije dve prvobitni čustvi: občutek izvora, identitete, pripadanja ter občutek osirotelosti; vedno je namreč izpostavljen svojemu okolju in kamor gre, ga zasleduje nevidna senca človeka, ki je zaprt in hoče pobegniti onkraj meja mesta – senca negativa njega samega, ki ga včasih izgubi in včasih spet najde med plastmi labirinta, te pozidane pokrajine.

6

V luči zgoraj zapisanega bi se lahko vprašali: je torej arhitektura umetnost, in če je, kako je povezana z literaturo? In tudi z drugimi umetnostmi – vendar bi v iskanju odgovora na to vprašanje zašel predaleč. A zakaj se sploh sprašujem o nečem, kar je bilo dorečeno že v antiki, ko so arhitekturo šteli med šest umetnosti?

To moje vprašanje motivirajo nekateri moderni arhitekti, katerih mesta rastejo v Aziji in ki vztrajajo, da arhitektura ni umetnost, temveč znanost. Pri tem se ti fetišisti materialov in tehnologij, te žrtve denarja niti malo ne obotavljajo. Spet drugi pravijo, da so vsa ta ogromna mravljišča, ti bleščeči babilonski stolpi našega časa, ki jih ustvarjajo, skulpture naše dobe. Naj bo tako ali drugače, med nekom, ki gradi v prostor, in nekom, ki sestavlja stavbne mase, je velika razlika. Nisem prepričan, ali je lahko nekdo, ki namesto načrtovanja čas raje preživlja v družbi bančnikov in diktatorjev, ki pozablja na človeka in svoj talent zapravlja na visokoletečih distopijah – ali je tak človek sploh lahko arhitekt.

Hipodam je vsa svoja mesta načrtoval tako skrbno, da so pročelja vseh hiš gledala proti jugu. Tega se marsikdaj spomnim, saj sta bili tudi

pročelji mojih zadnjih dveh hiš obrnjeni proti jugu. Stavbni kompleks, v katerem živim trenutno, je načrtoval slaven arhitekt, esteta, pesnik, ki je zaradi svojega dela zaslovel kot ekscentrik, saj njegovo oblikovanje vedno predstavlja inženirski problem – tehnično zagonetko, zaradi katere cena njegovih zgradb precej naraste.

Slišal sem – in zdi se mi prav zabavna anekdota –, da je inženir, odgovoren za električno in vodovodno napeljavo našega kompleksa, po pregledu načrtov vprašal arhitekta: “Tako kot si tole narisal – kam pa naj gredo žice in cevi?” In arhitekt je odvrnil: “To se mene prav nič ne tiče. Saj ne delam hiš za inženirje, ampak za ljudi.”

7

Za pisatelja je jezik zibelka ljudskega, vsakdanjega; je prolegomena vsake zgodbe. Vedoč, da je njegovo življenje le mimoidoče, pisatelj v jeziku, tako kot v vseh načrtih, kodah in materialih, prepozna minljivo reč, ki je vsakokrat že stvar preteklosti. A v čem je potem pomen ustvarjanja? Glede na to, da je cilj ustvarjanja pustiti pečat v življenju, je pisateljevo življenje večji del zapolnjeno z življenji in smrtmi drugih ljudi. Te določajo – ne nujno tudi opredeljujejo – njegov odnos do skupnosti in širše družbe. Ustvarjanje ni nič drugega kot navajanje na skupni vsakdan ljudi, topologija, ki postane tipologija in proizvede simbolno polje. A v tem polju je nevarnost izumetničenosti očitna. In ne da se ji izogniti drugače kot z nenehnim utrjevanjem meja. Tako vsak meščan prebira svoje mesto kot tekst, ki je onkraj jezika. Pisatelj pa je lahko zelo srečen, če ljudje v njegovih besedilih prepoznajo jezikovni prepis mesta.

Menda je Flaubert nekoč prosil Maupassanta, naj si zamisli ulico in naj mu jo opiše tako, da jo bo, brez imen ljudi ali stavb, Flaubert v trenutku prepoznal. Tudi za Joycea pravijo, da je imel med pisanjem *Uliksesa* pred seboj ves čas razgrnjen zemljevid Dublina. Na podlagi tega drugega primera lahko zaključimo, da noben tekst nima pomena, če nima strukture. Torej moram poleg tega, da odgovorim na vprašanje “kaj je pred zgodbo in kaj pride po njej”, odgovoriti tudi na drugo, in sicer, “kaj stoji ob čem”. To dvojje daje konvencijam avro avtentičnosti in zaradi tega imajo tako primerjave kot metafore svoj pomen – ustvarjanje; z aktom ustvarjanja naredijo iz heterogenega homogeno, osmislijo jezik, ki je tuj, in spremenijo referenčni kod tako, da iz nečesa nastane nekaj drugega.

Mesto je treba najprej zgraditi, šele nato lahko o njem govorimo – a kako ga lahko zgradimo, če o njem ne moremo govoriti? To je neka druga vrsta metafizike, ki ji nekateri pravijo *Angst* ali, kot rečejo nadrealisti, “glas

Hudiča”. Kajti vsi vemo, da bo mesto vedno prišlo kot sekundarno za naravo. Vse, kar ustvari človek, funkcionira parabolčno; v večnem krogu življenja in smrti je le parentetično. Zato si je Avguštin v svojem delu *O Božjem mestu* zamislil mesto zunaj vseh meja. Danes pozabljamo, da se je božje mesto v srednjem veku zdelo veliko bolj resnično kot sodobne metropole, ki smo jih vajeni s fotografij.

8

V antiki je bila narava svet pesnikov, mesto pa svet filozofov. Spor med poezijo in filozofijo, v katerem je bila poražena prva, je – kot pravi Robert Graves – Grke napotil na napačno pot. Maksima te oxfordske črne ovce opozarja na distanco, večjo ali manjšo, med mestom in naravo. A v preteklosti ni bilo vedno tako. V *Utopiji*, denimo, si je Thomas Moore idealno mesto zamislil kot kraj, kjer stavbe stojijo v popolni harmoniji z naravno pokrajino; pozneje je Emerson sanjaril o stvarjenju Novega Jeruzalema na tleh Novega sveta.

Na Daljnem vzhodu je koncept mesta neposredno vezan na oblikovanje naselij okrog palač princev in cesarjev, v islamu pa so mesta nekaj začasnega – vrednost vere tu namreč daleč presega vrednost pisane besede. In če vera gore premika, zakaj bi si želeli mest?

A civilizacije se, kot smo rekli, selijo. In z njimi mesta ali, natančneje, načrti in ideje, po katerih so ta zgrajena. Književnost, kakor jo poznamo danes, je sledila evoluciji mest; organizirano, institucionalizirano življenje namreč ljudi bolj poveže, četudi kdo misli, da se s tem oddaljijo od Boga. Naj bo tako ali drugače, še danes stoji mesto Boga, katerega zgodovina je dolga več tisočletij: sveta gora Atos.

Zgodbe rišejo zemljevide mest; književnost jim doda opombe. Velik del klasičnih romanov, pesmi in, seveda, esejev lahko beremo kot zemljevide ali opombe k mestom. *Pusta zemlja* je zemljevid ali opomba k povojnemu Londonu; le Eliot je London videl kot palimpsest ideje modernega mesta in to videnje je preli v izjemno poetično elegijo, s katero nam je 20. stoletje zapustilo zavest arhitekta, arheologa in ranjenega vernika, ki nemočen stoji pred oblastnim obličjem denarja, vedoč, da ga molitev sama ne more več rešiti. Prebivalci tega mesta ne pijejo iz reke pozabljenja, kajti Temza ni takšna reka in mrtvi tega mesta niso v resnici mrtvi, ampak so živi mrtveci.

London je Eliota poveličal, ni pa ga odrešil. Zato se *Pusta zemlja* konča s pridušenim šepetom, Eliot sam pa je šel spokoj in mir poiskat drugam – in našel ga je tam, kjer so nastali *Štirje kvarteti*.

Moderne metropole s svojo nenehno rastjo prek vseh meja pisatelja s svojimi nabrekli razsežnostmi povsem razorožijo. In v tem je izraz neubesedljivega, kajti nobeno besedilo se ne more povzdigniti na raven velikosti metropole. Moderni pekel nas torej presega, njegova cena pa je neobzdržano bogatenje.

Hipodamova mesta so bila sodeč po opisih, ki so se nam ohranila v Aristotelovih besedilih, apolinična: zgrajena so bila natančno po načrtih, uravnotežena, algebrijska, geometrijska – z drugimi besedami, temeljila so na aksiomih ustvarjanja v praznem prostoru – in tako imajo religiozno in sekularno vlogo. Moderne metropole pa so faustovske. Enkrat briljantne, drugič temačne; zdaj so mistične in radostne, takoj nato pa se spremenijo v siva, depresivna, skalnata morja tesnobe, v katerih se vse sesede.

Ob spreminjanju lestvice višin in širin človek izgubi stik s samim seboj; aksiom identitete ne velja več, postane drug človek, nekdo, ki ničesar ne ve in ničesar ne sumi ter je od časa do časa v nevarnosti, da bi izgubil stik celo s svojimi simboli. Kar se je Baudelairu zdela le brezplodna želja, je za modernega pisatelja resničnost. Ko prehaja za nevidne zidove Kavafisa, je najraje sam, kajti zdi se mu, da bo tako lahko postal slehernik, medtem ko je na ulicah pošastnih mest nihče, le zavest, oropana notranjega reda.

Ali lahko dandanes pozabimo na mesta in živimo v naravi? (A civilizacija brez mesta, ali vsaj ideje mesta, je povsem nepredstavljiva.) Sprašujem se, ali lahko civilizaciji obrnemo hrbet. Dva primera poznam, enega iz antike in enega sodobnega: prvi je antični pesnik Timokreon in drugi Robert Graves. Oba sta sebe videla kot ujeto lisico, ki si je odgriznila lasten rep, da bi se rešila iz pasti, v kateri se je znašla. Past je civilizacija. Je družba mest.

A ta zgodba ničesar ne razreši. Svojega obraza pač ne rešiš s tem, da nikoli ne pogledaš v ogledalo. Mesto kot veliko ogledalo ti zlahka ukrade obraz, medtem ko tavaš po ulicah – neštete oknice (in okna), ki se nenehno odpirajo in zapirajo, te brez predaha fotografirajo. Zakaj se to dogaja? Zato, ker je v pozidanem prostoru čas z vsemi svojimi spomini arhiviran kot v zaporu, arhivirati pa ga je nemogoče brez ogromnega števila podob. Brez nizov podob pa ni zgodb in ni pisanja. Celó v najčistejši abstrakciji se v ostankih konceptov, iz katerih je nastala, skrivajo podobe. Kajti spremeniti naravo abstraktnih konceptov bi pomenilo sprevreči etimologijo besed, s tem pa bi izničili njihov pomen.

Filozofija je torej brez literature mrtva. To je bila tista groza, ki je Nietzscheja prignala do norosti; veliko pozneje se je drug filozof, Adorno,

s še svežimi spomini na grozote druge svetovne vojne vrnil k morali, da bi našel odgovore na vprašanja estetike in politike, in napisal svojo *Minima Moralia*, ki jo je, ne po naključju, podnaslovil *Umetnost življenja*.

10

Ustvarjalnost se začne tam, kjer se porajajo nasprotja. Človek poustvarja svoj del sveta – ne zato, da bi občudoval ali preklinjal svoje izkušnje, temveč predvsem zato, ker si jih drugače ne zna povsem razložiti. Človekova nepopolnost je tista, ki producira umetnost – zato tudi umetniki večinoma niso posebno uspešni posamezniki. Prej sem se skliceval na Eliota in prav nič neumestno ni spomniti, da je srečo našel šele, ko se je odpovedal pisanju. Zaznamovani z razkrojem in nepopolnostjo, ki jih preganja (če se spomnimo Browninga), so ustvarjajoči umetniki v svojem mučnem iskanju tistega, kar manjka, obsojeni na predelovanje, preoblikovanje. In ker dandanes ne morejo ustvarjati postav, aksiomov in idej, jim ostane le ponavljanje zgodb in opisov: a kadar koli se lotijo opisovanja predmeta, ga morajo prestaviti z njegovega mesta. Ali ni to tisto, kar “metafora” pravzaprav dobesedno pomeni?

Vse od antike vemo, da čas požira vse pred seboj. Moderni časi so k temu dodali prostor, brata časa. Tako gradimo mesta zato, da bi ustvarili dom za čas, domovanje, v katerem bomo živeli, ker bomo umrli. Posledično je vsaka zgodba boj proti diskontinuiteti in nemoči.

Morfološko gledano ni nič bolj mogočnega od mesta. Mesto je lahko vila, lahko je Lilith očesa, mrežnica zgodovine, večplastno ogledalo stoletij; je pa tudi izvir eksistence, tam, kjer vlada ničla. Sama njegova prisotnost je dovolj mogočna, da izniči vso svojo vsebino in, skupaj z njo, tudi naše sebstvo. Pisati torej pomeni graditi, polniti praznino, razvrščati podobe znotraj okvirja, ki mi ga zastavlja pozidan prostor; kajti pod njim je morje abstrakcije in nad njim vleče veter skozi praznino, jaz pa mu moram prisluhniti zelo pozorno, da v njegovem šepetu razberem glasove umrlih.

11

Nešteto pesnikov se je k mestu obrnilo v prvi osebi. Muza? Zlobna mačeha? Ječa? Spomin in sij? Vse obenem. A vedno ostaja tudi občutek, da gre šibko srce z roko v roki z veliko dušo, ki si upa spustiti se v dialog s to gigantsko podobo – in jo tu in tam tudi izzvati. Za pisatelja je mesto

fetiš, ki v vseh svojih različicah postane aktiven skozi jezik. Pisatelj ga imenuje, da bi ga razumel, da bi ga zaklinjal in celo izgnal. Naša civilizacija je zdaj v tisti fazi, v kateri zgodbe, ki smo jim predani, mestomodeljujejo metafizično vsebino; da pa bi to vsebino oblikovali, uporabljamo različne tehnike pogovora, ki služijo kot kode za izgubljeni paradiz, kot ključi izhodnih vrat ali kot tih šepet o prikitem notranjem izgnanstvu.

Kaj vse to pomeni? Kje smo mi in kje so drugi? Kako naj bo pisatelj zvest sebi, ne da bi pri tem postal avtističen? Dialog s subjektom ne prevzame nujno lastnosti okolja, v katerem se odvija; pogosteje se izgubi v polju mrtvih razglabljanj, sploh, kadar pozabimo, da okolje ni le tisto, čemur pravimo dekoracija. Vsaka skrivnost, če naj bo skrivnost, potrebuje lupino – in taka lupina so dandanes mesta. Mistik bo našel sebe v odprti pokrajini, kjer bo lahko začutil katalitično moč zemlje. Meščan pa mistiko odkriva v temačnih kotih, kjer svet ni neviden, ni povzdignjen, ni nad nebom, ampak je skrit.

12

Ker vsa mesta vsebujejo mite, ni mesta, ki mu ne bi mogli pripisati še enega. Gladina beneškega Velikega kanala odseva zdaj amsterdamski Amstel zdaj Nevo, ki teče skozi Sankt Peterburg. Za Empire State Buildingom se dviga čikaški nebotičnik Johna Hancocka. Poleg atenskih neoklasicističnih zgradb stojijo kot za stalno preseljeni tujci istovrstne stavbe iz Münchna. In če za druge ljudi taki prizori pomenijo priložnost za primerjavo, za pisatelja pomenijo le razkritje mističnih variacij, ki vodi k drugačnemu zaključku: zgodba ostaja enotna, avtonomija ne obstaja, nič ni izčrpano v sebi; mesta pa, tako kot so lupine za duše, skrivajo v sebi tudi množico izhodnih točk – ne nujno le pristanišč, letališč in cestnih prepletov.

Iz mest stakati tkanino pomeni ustvariti svet. Razporediti mesta v vrsto pomeni ustvariti Zgodovino; kajti kjer danes stojiš ti, je nekdo nekoč že hodil, in tako se ta prostor kot fantom dotakne tvoje zavesti in čutov in stvari dobijo nove pomene, s katerimi se imaš priložnost spoznati kot z maternim jezikom, če le imaš dovolj potrpljenja in sreče.

Tako kot je jezik opredeljen s strukturami, ki mu dajejo obliko, podobno velja tudi za mesta. Podobe, ki prikličejo v misli gmoto stavb, pogosto prihajajo od nekod drugod, kajti spomin in nostalgija sta prvinska. Zato dobijo mesta vsakokrat, ko se znajdejo v zgodbi, arhaičen značaj. Tako je mogoče slišati njihov ritem, ki doni iz daljne preteklosti, iz stoletne pokrajine, za

katero do tega trenutka nisi vedel, da obstaja. Tu je izvir in voda je zelo globoka; še globlji je tok stoletij, ki minevajo, odhajajo in se vračajo; ta tok kroji melodijo tišine ali, kot je zapisal Mandelštam, “šum časa”.

13

Ena glavnih lastnosti pravih pisateljev je, da znajo spreminjati redove velikosti. V tem so pisatelji podobni arhitektom. Kaj drugega pa mislimo, ko o pomembni knjigi rečemo, da je “večja od življenja”? Reči se pogosto zdijo večje od življenja, celo v delu tako čistokrvnega realista, kot je Balzac. Tako si na primer ob prebiranju njegovih romanov nihče ne predstavlja, da je imel Pariz v njegovem času le petsto tisoč prebivalcev. Isto velja za Baudelaira. Pri Balzacu je Pariz mesto denarja, pri Baudelairu pa je fantazmagorična jama, v kateri se skriva Lucifer v podobi mrkega *dandyja* s črnim plaščem. In prav tu je najboljši dokaz moči literature: kako veliko se lahko zdi nekaj, kar v resnici sploh ni veliko – denimo Pariz v 18. stoletju v primerjavi z današnjim.

V pisanem besedilu torej mesto samo ne ustvari svojega reda velikosti. Določi ga njegova superpovečana podoba, ki se razteza v ocean spomina. Prav tu je čar zgodbe, naj bo v verzih ali v prozi. V velikih književnih delih mesta niso le podobe tega ali onega stoletja, temveč nečesa večnega – zato je v njih element razodetja; razkrivajo tisto, kar je bil pisec poklican odkriti, z odkrivanjem pa vedno najde sebe. Dandanes, na primer, rdeče signalne luči na vogalih nebotičnikov skrbijo za varnost nočnega letalskega prometa, v polju metafore pa pomenijo mežikajoče zvezde umetnega vesolja, ki se ponoči zbudi iz spanca in prekrije sodobne megalopolise z drugo kopreno življenja – dotik, ki ga čutimo skoraj fizično, kot tok, ki prihaja iz Plutonovega kraljestva na nebu.

14

Čas razteza spomine, tako da iz njih izštrlijo zgodbe. In prav to nenavadno dejstvo je tisto, zaradi katerega mesta postanejo tako čarobna. Rodil sem se v mestecu na severu Grčije, ki je imelo le petintrideset tisoč prebivalcev, in živel tam vse do osemnajstega leta. Najživahnejši spomin, ki se je v tem obdobju vtisnil v mojega duha, je nastal neke tople poletne noči leta 1970 ob pol dveh zjutraj, ko sem se z vlakom odpravljal v Thessaloniki, kamor se je preselila moja družina.

Železniška postaja je ležala na robu mesta, ki je bilo med mojim vkrcanjem izgubljeno v poltemi nekje za oblaki. Ko pa je vlak odpeljal, se je na nebu med oblaki prikazal Veliki voz, in z njim na črni podlagi simbolne podobe zvezd: luči mesta, ki so se za nekaj kratkih trenutkov podvojile v steklu okna. V tistem trenutku so skozi mene kot strela z neba stekla vsa leta, ki sem jih preživel v mestu; kot množica slik sveta, ki ga ne bom nikoli več videl. Takrat sem verjel, da takemu prizoru ne bom nikoli več priča. A sem se motil. V letih, ki so sledila, se mi je tak prizor – v večjih razsežnostih – prikradel pred oči še nešteto krat; prenašal je glas časa, neznano glasbo, podobno tisti velikih orkestrrov, vsepovsod tja, kjer sem živel.

Zdi se mi, da je bila to glavna metafora, ki me je zaznamovala. Kot da vsa ta leta ne bi počel drugega kot pisal niz libretov za to glasbo, ki zdaj počasi izzvanja.

Prevedla Špela Breclj