

LITERATURA

DIASPORA

Pavle Štrukelj

a

INTERVJU

Tomaž Šalamun: Jezik je ena najnevarnejših drog

RUSKA »DRUGA« PROZA

NEW AGE

Theodore Roszak o individualnem, kolektivnem in osebem

ŽIVA TRADICIJA

Hans Blumenberg o metafori knjige

1990

9

100000

Poezija

- 5 *Esad Babačić*: Vojaku tišine
 8 *Zoran Pevec*: Pod stolpi
 11 *Novica Novaković*: Šest pesmi

Proza

- 13 *Andrej Skubic*: Dolga in žalostna pesem
 24 *Lidija Gačnik-Gombač*: Oko
 27 *Marko Golja*: Štiristavčnica

Diaspora

- 33 *Pavle Štrukelj*: Jutri, vsi skupaj
 Neznana roka
 Tri nerazlične smrti
 Angelski časnikar
 Zadnji pohod v puščavo
 Vsakdanja kava

Intervju

- 47 *Tomaž Šalamun*: Jezik je ena najnevarnejših drog

Ruska »druga« proza

- 66 *Aleksander Skaza*: »Novi val« oziroma »druga proza« v sodobni ruski literaturi osemdesetih let
 68 *Vjačeslav Pjecuh*: Nova moskovska filozofija
 70 *Jevgenij Haritonov*: Solze na cvetovih
 84 *Vladimir Sorokin*: Začetek sezone
 91 *Ljudmila Petruševska*: Naš krog
 99 *Valerij Murzakov*: Pozdravljena, Tonja!
 104 *Sergej Kaledin*: Bojna enota
 110 *Mihail Žvanecki*: Pismo zmagovalca
 111 *Ivan Verč*: »Novi val« in tradicija ruske literature
 117 *Miha Javornik*: Ruska »druga« proza in slovenska »mlada« proza

Zadnja izmena

- 123 *Maxine Hong Kingston*: Zgodbe

Enciklopedija živih

- 133 *Janez Strehovec*: Tretja in četrta narava
 152 *Donald Hall*: Smrt »smrti poezije«!

O fundamentalizmu

- 159 *Thomas Meyer*: Reakcija fundamentalizma na moderno

Varuhi branja

- 166 *Harold Bloom*: Transumpcija: k diahronični retoriki (praznine, listi, kriki)

New age

- 189 *Theodore Roszak*: Tretja tradicija: individualno, kolektivno, osebno

Živa tradicija

- 206 *Hans Blumenberg*: Metafora knjige

Front-line

- 221 Gradišnik / Fritz / Žižmond / Kofol / Kavčič / Šalamun

Robni zapisi

- 237 *Glavič / Tomšič / Cankar / Filipič / Tomc / Kerševan / Rozman / Sitar / Esterhazy / Schulz / Beckett / Walters / Atwood / Fowles / Novak in Belantič*

Uredništvo: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Marko Juvan, Luka Novak, Vid Snoj, Jani Virk, Tomo Virk

Glavni urednik: Jani Virk

Odgovorni urednik: Vid Snoj

Tajnica: Lela B. Njatin

Oblikovalec: Pavle Učakar

Lektorica in korektorica: Tinka Kos

Svet revije: Jože Artnak, Andrej Blatnik, Igor Bratož, Milan Dekleva, Peter Kolšek, Rajko Korošec, Vladimir Kovačič, Lado Kralj, Lela B. Njatin, Jana Pavlič, Tone Peršak (predsednik), Matjaž Potokar, Vid Snoj, Jani Virk, Jaša Zlobec, Vlado Žabot

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

Uradne ure: torek od 20. do 21. ure na uredništvu, četrtek od 11. do 13. ure na tel. št. (061) 310-033, int. 261

Tekoči račun: 50101-678-47163, z oznako: za LITERATURO

Letna naročnina: 240,00, za tujino dvojno

Izdajatelj: RK ZSMS Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava in tisk: ČGP Delo

Naklada: 1300 izvodov

Cena te številke: 50,00

Revijo denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije

Ta številka je izšla v avgustu 1990.

Po sklepu izdajateljskega sveta z dne 12. 3. 1990 nosi programsko in materialno odgovornost za svoje delo izključno uredništvo revije.

Po sklepu Rep. sekretariata za kulturo in prosveto št. 415-190/74 z dne 5. 4. 1989 je revija oproščena davka od prometa proizvodov.

POEZIJA

Esad Babačić

Vojaku tišine

Lažnivi pesnik

Ko se vam bo zazdelo, da ste me ustavili –
takrat bom najdlje.

Moja ponižnost je navidezna.

Prilepil sem se vam na hrbet,
čeprav vi ne potrebujete takšnih oči.

Blatim vas, v sebi.

Smejim se, da bi prikrikl resnico.

Pomagal vam bom pasti

na vaših blodnih poljih.

Ker treba je priznati – vi me potrebujete,
ali celo še več, ljubite.

Zato ne boste storili ničesar,

ko vam bom odpiral rane –

radi me boste imeli,

oboževali me boste.

To je moj posel.

To skrito...

To, česar ne veste.

To, česar ne boste nikoli vedeli.

Samo ne sprašujte me več

o mojem poklicu.

Hiša brez vrat

Vse je notri:

jaz in ti,

in med nama

dve neuresničeni želji.

Postlana postelja

in znoj, ki ga prenašava

iz nje, ne zavedajoč se niti,
 ki naju vodi mimo ali
 skozi vsa vrata, ki iz dneva
 v dan menjajo lastnike.
 In ti dobro veš, kaj ostane,
 koliko ostane, pa vseeno hodiš
 med njimi, se jih dotikaš, teh
 drugih lastnikov. Nosiš jih v svoji glavi,
 vzgajaš, sovražiš, ker si tudi sam lastnik, ker
 vsak lastnik ima eno skrivnost, samo eno,
 ki je ne zna – ne ne more – izdati.
 In ti se jeziš, ker je sam ne izdaš,
 ker je ne moreš, ker samo tako, pretvarjajoč
 se, iz dneva v dan, ljubiš vrata te skrivnosti.

Moč

Zdaj razumem, kaj je skala, Dane.
 Skala, obdana z ničem,
 ki nosi ves pomen
 praznine, ki jo obdaja.
 Ne išče več.
 Ne potrebuje več.
 Vse ima, sama v sebi,
 sama s seboj.
 Vse se ji je že zgodilo,
 zato je onemela – čaka.
 V mirnem slovesu
 že narejene smrti.

Vojaku tišine

Dobro veš, kaj te ubija.
 Potem greš tja in
 to počneš. Potem se
 vračaš v svojo zamračeno sobo
 in vidiš nazaj – napake, zlate napake.

F. H.

Nehal bom govoriti.
Potem se bo
pocedila kri.

Kaj potrebuje pesem

Zraka.
Veliko zraka.
In pokrajino.
Na sredi pokrajine
človeka, ki sedi ob
ognju in si roke
greje.

Zoran Pevec**Pod stolpi****Večnost**

Ob popoldnevih, ko se je izumrlo morje razgrela in so vinike na dvorišču obmirovale, se je skelet malega mesta v daljavi zaprl vase, nihče ni stopil skozi njegova mnogotera vrata, le domišljija je lahko v napol zastrti svetlobi izrisala obrise gospoda v njegovi sobi pri branju: s prsti je ubiral izbočene hieroglife v prastari knjigi, kakor bi igral na harfo. Z neznansko občutljivostjo je z dotiki poslušal pesmi davnih časov, ko se je šumeče valovanje odbijalo od bregov in so njegovi predniki pripovedovali zgodbe, svojim otrokom, o večnosti... Počasi se je v sobo spuščala noč in zalila stebre starodavnih epov.

Onstran

Nekdo je brez prestanka trkal na vrata, toda minevala so stoletja tišine, brez kakršnegakoli odziva. Onstran je bila nespoznavna. Cela množica znanstvenikov je pisala učene ekspertize, šarlatani so si izmišljali nekakšne magične izreke v stilu – Sezam, odpri se, postarani vsevedi so pripovedovali zgodbe o tem, kako je bojda v davni preteklosti nekemu uspelo videti zlate ptice in medene oblake skozi odstrto odprtino. Večina je nejeverno zmigovala z rameni, vrata pa ostajajo trdno zaprta vse do danes.

Nič novega

(prost dan)

Nekdo je vključil gramofon, iz zvočnika se je zaslišala pogrebna koračnica. Iz hiš so ljudje v kratkih sprevedih prinašali zaboje. Po ulici, obsijani s soncem, so se zvrstile jokajoče babice, matere, sestre pa bratje in strici, očetje. Vsi so se napotili proti pokopališču, kjer so čakale sveže izkopane jame z novimi nagrobniki. Župan je imel kratek, žalosten govor. Potem so krste spustili v zemljo. Po pokrovih je zabobnela prst. Glasba je počasi utihnila in vsi so imeli prost dan.

Spokojna tišina

Zrak je dišal sveže in čisto. Skorajda spokojna tišina je dajala vtis nepremičnosti. Ljudje v pričakovanju niso trenili z očmi ne pogoltnili sline. Celoten prostor je šuštel od podob minulih stoletij. V mraku daljav so se porajale najneverjetnejše slutnje. Napetost je silila v vrhunec, nekdo je pogledal vstran kot ponavadi, pred radovednimi obrazi se je pričela odvijati zgodba, ki so jo že od zdavnaj poznali. Iz množice se je izvil dih in mnogi so se od presenečenja nagnili naprej. Neki ženski se je ovila kača okoli vratu.

Pričakovanje

Verjamem v stvari, ki so se zgodile, in tu na Zemlji je vse polno dokazov za to. So hiše in ulice, so knjige – in to niso le predstave, in veliki spomeniki, in ure, in... Kamor gledam,

vidim reči, ki so živele svojo rabo.
 Stoletja in stoletja so se jih dotikale
 roke in jih uporabljale. Vprašajte me
 torej, če obstajajo od nekdanj, in odgovoril
 vam bom z dá. Vse je že tu.
 Vse gore, ki so imele svoja imena.
 Praznovanje se je sicer nekako
 razvodenilo, nihče se ne zgane, le
 senca nad pričakovanjem se je podvojila.

Pod stolpi

Moški so si v svojih očeh in svojih glavah
 napolnili ulice z življenjem: Ljudje so se
 kot modrikasti plinski plamenčki premikali
 po tlakovanih avenijah, od vsepovsod so
 prihajali drobni šumi in glasovi, po
 rdečesivih peščinah so tekale čudne
 živali. Vsako okno so naselili
 s Človekom, ki se je sklanjal daleč ven
 in mahal komu ali nečemu živemu
 v globini ulice pod stolpi, ki jih je
 srebrnila svetloba lune. Uho si je
 pričaralo godbo in vsi so šepetali,
 kajti bilo je, kot bi vstopili v ogromno
 odprto knjižnico ali mavzolej.

Preseljevanja

Po cesti, razbeljeni od sončnega
 poldneva, se je selila povodenj
 narodov kot počasna poletna
 reka, tiho šumeča in neustavljiva.
 Konji so peketal in štrcali prah
 izpod kopit, vozovi so se noro
 pozibavali na polomljenih vzmeteh.
 Tuje sinje dežele so vabile
 s svojimi imeni. Razžarjeni
 upi so požmrkovali v pričakovanju,
 mnogotera srca so vznemirjeno
 trepetala. Slepeča bleščava dneva
 si je dajala duška in nesluteni prividi
 so postavljali obeliske prihodnosti.

PROZA

Novica Novakovič**Šest pesmi**

Mehanični velikani gradijo knjižnice
in razcefrani pajki so vpeti v prostor,
ki se opija s pomarančim sokom.
Zato tudi nizko cenjeno občinstvo
premišljuje o lahkoverni nategnjenosti,
saj sprememba okolice v srebrn cirkus
pomeni vrnitev na začetek abecede.
Kot rdečelaska pod kokosovo palmo.

* * *

Zakaj se bog vsak dan sprašuje,
kako bi ustvaril kup gnoja
iz toplih, mladih ženskih teles?
Veliko laže je enostavno odmeketati
skozi nabrušen zasilni izhod
in pristati na ponvi v vročem olju,
saj je nemogoče zapolniti praznino
in preveč cedevite sigurno škodi.

* * *

Zbiranje pisanih kamenčkov ob kanalih
preseneča samo analne retentivneže,
ki se stapljajo s sončnimi pegami
in opevajo prijetno dišeče greznice.
Nabrušeni bahači pa se obilno spotijo,
ko se lokomotiva ustavi na pol poti,
saj rdeče baretke ne izbirajo sredstev,
kadar kosmati valj zgrmi po plesišču.

* * *

vidim reči, ki se ...
 Stoletja in stoletja ...
 roke ...
 torej, ...
 vam ...
 Vse g ...
 Prazn ...
 razvoj ...
 senca ...

Smaragdni ibis zanesljivo vlada,
 saj požvižgavanje na vrhu piramide
 zapolnjuje planet z nežno lahkotnostjo.
 Kot da bi se velikanska kobra
 povzpenjala po modrih slapovih
 proti vladarski kroni mogočne reke.
 Na stropu ležeči puščavnik
 se spogleduje s svetim skarabejem.

* * *

Mošk ...
 napol ...
 kot m ...
 po fl ...
 priha ...
 rdeča ...
 Evi ...
 a Člo ...
 in mab ...

Plešaste vohunke v oranžnih hlačkah
 se spuščajo v prepovedano igro
 z božjastno lepimi nunami, o.
 Kot bi se smaragdni govnač
 skrivaj povzpel v sončno barko
 in potunkal poštno znamko v kis.
 Zato ministrski predsedniki niso
 svobodni misleci širokih pogledov.

* * *

prča ...
 kati ...
 odpr ...

Izpiljen izobčenec pogrkuje
 in nasmejan pogrebnik nepoučeno
 ukazuje gumijastim ščurkom.
 Kakor beseda, ki ni beseda,
 saj karikatura jamskega človeka
 žgečka enosmerne dvoživke
 in vzburja mladotne nimfomanke.
 Orgazmična pojedina se bliža.

Po ce ...
 poldne ...
 narod ...
 roka, ...
 Koni ...
 lipo ...
 polil ...
 Tuga ...
 ki se ...
 in op ...
 Naru ...
 ko se ...

Avtor je za knjigo *Raztegljiva tetovaža*, iz katere so vzete pričujoče pesmi, dobil letošnjo nagrado Goran.

PROZA

Andrej Skubic

Dolga in žalostna pesem

»Vsakdo že čaka, skoraj prišla...« je rjul Bojan B. in se počasi, loveč ravnotežje, sprehajal od niže ležečega dela gugalnice proti višjemu, skrbno pazeč na trenutek, ko se bo teža pod njegovimi koraki prevesila, in bo moral po vseh pravilih svoje silne pijanosti zgrmeti na tla kot meteorit, »...bo Stellamaris s sadeži morja!!!«

Johnny Walker v parku pred Kersnikovo, himna nočne Ljubljane, zima 1990; zraven spadajo še modrikasti, vlažni dimi bonda v mrzlem zraku, cedeči se ostanki megle po nezasneženem asfaltu, veliko žveplovega dioksida in seveda pričakovanje, ki polni pljuča kot stisnjena elektrika predolgega časa čez dan. Pričakovanje, seveda, pričakovanje, ki se vleče od tistega prvega topota škornjev po tlaku do bučanja prometa, prvih požirkov piva in prvega krohota in velikih dimov, žvečenja trdega viskija in prvih taktov grmenja The Pixies in Patti Smith; kravjih požirkov piva, žicanja cigaret, drvenja po pisti poblaznelega nabijanja v ritmu in jutranjih vlakov, ki odpeljejo v dan, siv in noro pisan od utrujenih možganov in podrkavanja novih minut. In Gorazd P., ki se za piramido iz skrbno olupljenih hlodov veselo natika z Mojco G.; in prizori padanja s stolpnic, ko ti lasje tako lepo vihrajo v vetru in slepijo pogled (posebno, če imaš tako dolge in ravne kot Bojan M.); in vožnja z avtom, kdove kam, na žur, to je konec koncev še najmanjša skrb – važno je le, da se iz kasetarja slišijo The Cure («I will always love you«, pravijo) in da so na zadnjem sedežu stisnjeni trije, čez kolena jim leži Miranda P. in si podajajo steklenico konjaka; vsekakor, nekje spredaj je morje ali Španija ali Grčija, iz jutranje megle se izvija dan in s prašno, hladno travo oblizuje kožo na prsih; cigaretne ogorek vrže skozi okno in vsaj za trenutek pozabiš na nevarnost gozdnih požarov; *the night is young*, bi rekel umetnik in jo v zanosu objel z obema rokama. Slišiš lahko medlo brenčanje barv, pravzaprav je vse zelo temnomodro, le neonske luči kažejo s prsti proti tvojim očem v raznih odtenkih. Zelo svetla, modrikasta zelena, blizu nje rubinsko rdeča; in še malo dalje turkizna z žareče rumenim letalom JAT-a, ki jo prečka. Kdove kam. Ne tja kot mi.

Ne, ne tja. Gorazd P. bi rad šel v Grčijo. Rad bi spet ležal na hrbtu pod kamnitim zidom in molil noge v zrak, navihano opazujoč obraze, ki hodijo nad njim. Skrivljene od tequila slammerja. Odganjal preveč uslužne Francoze, ki bi ga radi spravili v vertikalno.

Potem so tu še druge želje, Bojan M., Bojan B., Mojca G., Miranda P.; Saša S., pa seveda tudi jaz, Tomaž S. Kaj bi si želel jaz, to je zdaj vprašanje. Želel bi si vohati, videti, slišati, tipati, okušati; čutiti. Želel bi si izpolniti ta svoj črni aisthesis do vrha razumevanja, ki ga je moje od Ljubljane požrto telo sposobno sprejeti. Ars vivendi; razbrizgati se po nočnem asfaltu kot sperma samega boga (če ga je še kaj ostalo), piti žveplov dioksid, zdrtsati svoje usnje in zadrge ob koži nič hudega slutečih nočnih srednješolk v žrelu razstavišča, ki ga odpira četrtek (ali sobota).

Sanje so narejene iz iste snovi kot dnevi; katera je zdaj ta snov, to je tudi problem. O tem vam bo govoril Gorazd P., ki oboje dobro pozna.

»Potem smo morali, jasno, bežati,« razlaga in pije iz steklenice 0.75 s kvadratastim profilom, »gonili so nas kot zajce. Tadeja so ujeli; garbali so ga kot merjasca; mislil sem že, da ga bodo fentali...«

»Jaz sem tekel skozi grmovje, da sem bil ves opraskan,« pravi Bojan M. »Potem sem zgrmel v morje. Še dihati si nisem upal; bal sem se, da so slišali čofot, pa ga niso. Kakih dvajset minut sem ždel v tisti mlačni vodi, in potem sem se zagledal v zvezde. Vse polno jih je bilo. Kar vrtele so se mi pred očmi...«

»Dokler se nisi skoraj utopil – poznamo to,« je dodal Gorazd P. In diskusija se nadaljuje. Pijem viski in zrem nekam navzgor. Ne, nocoj zvezd ni, pa tudi lune ne. Nad parkom se kot na risbah za vaje iz perspektive oddaljujejo luči stanovanj v blokkih. Ljudje še ne spiyo. Ko bomo mi odhajali domov, bo že svetlo. Toplosiva barva bo povsod, po njej se bo mazala hladna rjavina neprespanega alkohola. In prijetna utrujenost po krvavi vročini razmiganih teles.

Ja, poznamo morje. Poznamo tisto strupeno modro planjavo, od katere piha zdaj vroč jugo, zdaj hladna in suha burja, ki šteje kosti pod razparano majico; poznamo grmičavi vonj suhe rdeče zemlje in skal, aromo travarice in »karlovačkega« piva; poznamo tisti čudni zven kitare, ki za razliko od veselega nabijanja na ljubljanskih žurih dobi skoraj obvezno otožen, rekel bi – kozmičen prizvok. Seveda je tu še obvezna limonada obalnih zabavišč in skupine Magazin, bežanja pred veselimi domačini, ki pa dajo zadnje čase Slovincem mir. Tu so še stiskanja pod zvezdami, tako značilni stereotip romantike; tu so še fuki pod zvezdami, na s slano mokroto izprani mivki otočkov, ki jih napravi oseka. Na morju se da doživeti malo morje veselih in prijetno otožnih stvari. Da se uživati v laneno svetli barvi od sonca pobeljenih las pijanih srednješolk. Da se o teh stvareh še in še razkladati, medtem ko grenko krvava rjavina viskija vabi med ozke, iz hrupa cirkularke postavljene stene K 4. Renesansa mladosti, ustoličene v starem Študentu, FV-ju,

starem K 4, DMŠ-ju, v klubih legendarnega četrtega bloka študentskega naselja. Ne prepevamo več Black Sabbath po ulicah Šiške, ne pijemo več ruma in ne pobiramo zob po Knafljevem prehodu; po orgiastičnosti starega veka in po mračnem srednjem veku vojske in mesecev zamornosti po njej je, kot sem dejal, prišla renesansa. Requiem in Pixies, čaj, kadilo in viski, poezija in pisane barve nas spravljajo v svetlobo skladnosti s samimi seboj, sluzast nočni veter pa nas odnaša v neke druge čase, ko je bilo morda še vse drugače. V čem je lepota? V doživetju tega. Peklensko te federira po resničnosti gor in dol, Dali je že vedel nekaj o tem, Borges pa še več. Živel Borges, živila renesansa; in nekateri torzi znajo biti lepši od vseh viktorijanskih veledel skupaj, kajne?

»Pangalaktični grlozez,« se je krohotal Bojan B., »pangalaktični grlozez, to ti je pijača, ho, ho, ho, ho, ho...«

»OPRAVIČUJEMO SE ZA NEVŠEČNOSTI,« se je spakoval Gorazd P. »To je zadnje sporočilo bogov, ki so ga pustili svojemu stvarstvu.« Resnično, kakšno drugo pa naj bi bilo? Človek bi rad bil takle Zaphod Beeblebrox, to ima neki smisel. Poezijo je treba živeti, tudi to sem nekje slišal. Takole; če rečem – nočaj je nebo sivkasto oranžno in sluzasto, mestu iz ust smrdi po alkoholu, ampak Patti Smith je vroča, kot bi te njeno strastno nabijanje vabilo med rjuhe v njeni razmetanih steklenic, pepelnikov in še česa drugega polni sobi, ne, to še ni poezija. Če rečem:

»Na smetanasti belini sta dva safirja.

Naokoli rjavo, izbokline, rožnata podolgovata odprtina.

Poraslo, njiva osušenega lanu, slap zlate, spodaj morda neka bluza, ne vem.

Kavbojke, usnje nekih črnih škornjev;

menda so taki kot moji, samo malo bolj ženski, tako si mi rekla.

In 12.48 ponoči; gluhoti, poltema,

malo pred polnočjo rišem tega plahastega Picassa v zrak.

Še malo in bom spal.

John Donne, svoje vrbaste prste steguješ do mojih črev,«

ne, tudi to še ni poezija. Poezija postane šele takrat, ko to prebereš in DOŽIVIŠ, ko se vtisne v razmehčan beton tvojega obstoja in s tem zaživiš, opojno, novo, osvežujoče; ko vstopi vate in pretrese preležani smrad dolgača in samozadovoljstva, takrat je to poezija, tisto življenje, ki ga te besede zbudijo v tebi, to je poezija; in tisto, kar lahko vstopi vate, je lepo. A – mnogih besed je kmalu preveč, držati se srede je bolje, je rekel Lao Ce. Tisoči vročih in norih krajev so raztreseni po tisočletjih

zgodovine človeštva. Rad bi bil tam; morda sem bil tam, ne vem. Nekaj teh krajev je, ki me zlasti privlačijo; morda sem bil res nekoč tam. Španska državljanska vojna – kot doma sem se počutil v branju o brezi-zhodni, brezsmiselni grozi klanja brez izjeme in brez ujetnikov, sanjalo se mi je že o tem. Včasih sem pred tem klanjem v sanjah bežal; zadnjič pa sem se že branil, in to presenetljivo dobro. Morda bi rad propagiral mir, skoraj prepričan sem o tem, čeprav se po drugi strani zavedam, da je tudi to klanje neka vrsta igre, v kateri se doživi toliko stvari, ki se jih drugje ne da. S tega stališča razumem poklicne vojake. Tako kmalu ugotovim, da ne morem zagovarjati nobene stvari in nobene ideje; nobena nima več smisla kot druga. Propagiram lahko le doživljanje vsega tega. Na primer: Bojan B. je ravnokar zgrmel z gugalnice. Zagugal se je na eni nogi, se nagnil nazaj, v obrazu mu je zazijala brezoblična rdečkasto temna luknja, potem se je počasi, kot v upočasnjem filmu, ob taktih Ode radosti na sedemnajst obratov ves poševen in razkrečen odpravil na razbijajoče, zamolklo potovanje proti tlom. Butnil je zares kot meteorit, pesek je špricnil v zrak, butnilo je in zaklelo, z vseh strani pa se je zaslíšal divjí krohot. Bojan M. mu je nazdravljaval z viskijem, Saši S. se je iz ust valil modrikast dim, ko se je smejala, da je odmevalo v nočnem parku (ponoči še tako tih glas nekako desetkratno pridobi pri glasnosti; človek si neka-ko ne upa niti normalno glasno govoriti, da ne bi skrunil tišine, ki daje občutek, da se je cel svet spremenil v velikansko gotsko katedralo). Dogodek je bil vesel in topel, debel in srečen, morda z izjemo Bojana B., ki se je s kletvicami in muko pobiral s cedecih se peščenih tal.

»Ne razumem tega,« je momljal, »videl sem, Nadia Comaneci je to izvedla kot za šalo... Vaditi bo treba še malo.«

»Tako, tako,« ga je opogumljajoče trepljal Gorazd P. »Samokritika in vztrajnost, to je pot k uspehu. In seveda pogum...« Ja, pogum. Toliko je že povedanega o tem, da sploh ne vem, kaj bi bilo še dodati. Morda tisto: pogum je okus, ki se ga človek privaja, kot okus kaviarja (pravi Erica Jong). Zakaj mi je tako všeč ravno ta definicija? Zato, ker jo čutim na jeziku, ker čutim, kako se topi na njem in pušča za seboj blagi okus slanih, nikoli rojenih ribic. Pa še nekaj – kaviar je lahko rdeč, črn ali siv. Tudi pogum ima lahko več barv in ima svoj značilni duh. Duh, ki spominja na razkošje, na šampanjec ali na dobro črno primorsko vino. Pravzaprav ima lahko vsak nov dan svojo značilno barvo in razkošen šampanjski okus, in še zlasti vsaka noč – recimo nocojšnja.

»Gremo noter,« je malce z dolgočaseno predlagal Bojan M. Noter? Ja, zakaj pravzaprav ne. Viski je izpekkel naša grla iz steklenice in že počasi greje lenobne žile. Taka mešanica je nepredvidljiva; lahko te z močjo očetovske roke pahne na klop in te uspava v ritmu glasbe, lahko eksplodira in razmeče tvoje ude po plesišču; lahko ti izpere glavo in jo pusti prazno kot tabula rasa, lahko izlije vse, kar je v njej, skozi jezik, ven, v ušesa vročekrvnih prebivalcev noči, s katerimi prijateljuješ.

Gorazd P. se z Bojanom B. prepira o obstoju duhov. Bojan B. mu zatrjuje, kako je že sam doživel, da so se duhovi oglasili; Gorazd P. se mu smeji in ga zbada, da so morali tisti duhovi priti iz steklenice sadjevca. Nazadnje si za razsodnika izbereta Mojco G. Ta odločno zmaje z glavo.

»Ne verjamem, da duhovi obstajajo. Ne verjamem, da ne obstajajo. Trdno verjamem in to, da ne vemo, če obstajajo ali ne.«

Ta postmoderni odgovor nas je zazibal v smeh. Pred nami se je iz teme razcvetela stavba K 4. Mračna, visoka, z zidarskimi odri obdana; nekje v njenem dnu je zijala bleda vagina kluba, ki vase vabi prezeblo, sluzasto, omotično vročekrvno noč. Mi smo prezebela, sluzasta, omotično vročekrvna noč; grom imamo v glavi, čaka, da sreča brata nizdol umazanih, vlažnih stopnic. Seveda, prej je treba še kupiti karte in se izmuzniti mimo brutalnih, kot čuvaški psi režečih redarjev. Pa to je hitro mimo. In že smo tu – v peklju.

Iz zvočnikov se zliva bobnenje vrtoglavih krikov. Iz stranišča zelenkasto diši. Za šankom natakari in simpatični natakari nudi pluralezem kristalno čistih pijač. Celu čaje ponujajo; pisane kockaste škatle, obetajoče vroč dih rdečkastorjave barve. In jasno morje piva, vino, sokovi, martini; moje srce je oliva, ki se rdečkasto tre ob kristale ledu v kozarcu, iz katerega pije punca mojih let za šankom; slapovi bledega lanu ji silijo čez ramena. Res, opojno diši, malce se že ziblje nad svojim kozarcem, ki ji ga je plačal frajer s prečko poleg nje. Menda jo osvaja; ne bo mu uspelo. Ušla mu je v neki drug svet, kamor si on ne upa. Odšla je v svet šumov, ki votlijo lobanjo, ko se le še ziblje nad svojim kozarcem. Morda jo bom še kaj srečal ta večer.

S hladnim pivom v roki se odpravim proti plesišču. V senci tujih obrazov opazim Bojana B., že razmiguje svoje na sluzastem pesku obtolčene kosti. V vrtincu se preobrača mladost, spušča mehurčke, ki se mi nabirajo pod spodnjo veko. Vsi ti ljudje so neznansko simpatični. The Mission jih obračajo okoli in okoli, divjajo in ne čutijo ničesar več – oziroma čutijo, čutijo še kako dobro, a ne več tukajšnjega, ne zdajšnjega... Zanimivi so učinki, ki jih ima zvok na človeški organizem – v veselje ga pošlje, zvrtil ga; kraljestvo aisthesisa, o katerem nevropsiologi tako preklemansko malo vedo, da so že kar smešni – in Sisters of Mercy mi spodnesejo tla izpod nog, pivo brizga iz steklenice. »Oooh, let's live for today...« »...I will ALWAYS love you...« »... oooh, let's live for today...« Prezare, ki dajejo okus po varnosti, so neznansko prijetne, če se po nerodnosti ne nasloniš nanje. Torej, prvo pravilo: NE BODI NERODEN... Gorazd P. se v kotu zalizuje z Mojco G., kot bi jo hotel povaljati kar med sestrami usmiljenkami, ki se živahno kobacajo po plesišču v manjših skupinah. Ne, on že ni neroden. Pravi užitek ga je gledati.

Cigaretni dim mi liže oči. V njem je nekaj nežnega. Naj bo, ne zamerim. Skrivaj mu pošljem poljub, odkolobari pod strop. Scena se umirja.

Piva na žalost zmanjkuje; te preklemske flaše gotovo puščajo! bi najraje vzkliknil. Prihaja moja pesem. Kmalu bo tu. Aha, tu je. Patti Smith – Gloria. Prižgem postorgazmično cigareto in se topim v valovih pomenskih impulzov. Ta glas je poezija. To pivo je poezija – kaj vi, ki to berete, veste o tem! Cuzate kapljice sočnega mozga iz kosti požrtih besed. Nisem jih požrl jaz, jaz le preobračam kosti in skušam sestavljati okostja dinozavrov. Kajti dinozavri so prijetne živali, še nikoli jih ni nihče videl. Dinozavri so tipični literarni junaki.

In potem – vrhunec večera, izmed postav ob plesišču se omotično izmota moja lanenolasa princesa in se počasi odpravi proti klopem ob zidu. Nemudoma se odpravim tja, da jo še pravi čas prestrežem, ko se sесе nanjo. Začutim njeno glavo v dlaneh. Res, dobro je zadeta. Sedim na klopi, steklenica z dvema prstoma piva na desni, princesa na levi in se mi nagiba v naročje. Počasi, malo nerodno obrača glavo in se od spodaj zazira vame. Se smehlja. Oči ima kot dva turkiza.

»Ime mi je Tadeja,« pravi. Spomnim se na Slavka Gruma in pomislím, da ji to ime nikakor ne ustreza. Ne, ona že ni Tadeja.

»Neumnost,« pravim in ji umaknem lase s čela. »Nisi Tadeja. Nekaj svetlega si, Lana ali še svetleje. Ja, Lana ti je ime.«

Zvoki teme se obračajo nad nama. Plesišče je za spoznanje bolj prazno. Na drugem koncu prostora se kot v upočasnjenem filmu giblje Bojan M. Lana spi. V spanju mi cuza prst. Princeska. Lepa je kot Dalije-va slika. Lanen led imam v naročju.

Kot mogočne bojne ladje valovimo po razburkani noči, meljemo temo pred seboj. Noč se preveša v drugo polovico. Na plesišču se menjajo pesmi, menjajo se obrazi. Okoli se kot skozi motno steklo pripognjene gibljejo slike figur s steklenicami piva v rokah. Šepetam, Lana poslušá, čeprav spi. Vem, da se je vsa spremenila v uho, tukaj ni pomote (ne, tukaj ni brutalnih šal, kot je tista, ko so mladi mameci povedali, da je njen sin spaček, ki nima ne rok, ne nog, nima trupa, celo glave ne; in ko so ji ga končno pokazali – bil je eno samo velikansko uho – in je zajokala – o moj ubogi cukrček mali – so ji rekli, nima smisla, gospa, saj vas ne sliši – gluh je). Poslušá moje zgodbi. Razlagam ji nekaj o zimi, o snegu, o predirni belini, vonju po ledu v zraku – res, kako diši led po tleh pozimi –, potem o viskiju, o njegovi oranžnorjavi barvi in ostrem okusu; vseč ji je, čutim, da mi prede v naročju kot mačka. Rad imam mačke, tako jebivetske živali so, kot da se posmehujejo samemu bogu. Ne maram ljudi, ki sovražijo mačke; bodisi da so ljubosumni nanje, bodisi da se počutijo manjvredne v primerjavi z njimi, popljuvati pred njihovo neskončno svobodo brez predsodkov. V vsakem primeru – podgane. Lana se strinja z mano. Ona je mačka. Tiste vrste ženska je, ki je kljub svetlim lasem in turkizno steklenim očem po koži zagorela – to kar čutim, to se čuti, to izžareva skozi obleko in greje moje noge. Samo da ne boš bruhala, Lana, to pa ne. Tega pa ne smeš.

In vrtimo se v kupoli noči kot v gigantskem planetariju – nekateri

planeti, nekateri lune, nekateri kometi. V stiski drhtenja fuzije, ki nam daje toploto, srkamo pivo in viski. In vse bolj zmrzujemo. Pa nam je všeč; je – avantura. Kot na krovu vesoljske križarke Enterprise – ne, kot na krovu ladje Zlato srce. Če me hočete za junaka kake tisočletne literarne umetnine, hočem biti Zaphod Beeblebrox ali Ford Prefect. Nočem biti ne Črtomir ne Henry Wotton, ne Orest in morda še najmanj Faust. Mefisto, to že. Morda Anthime Armand-Dubois, simpatičen je. Vendar – nocoj ne mislim na to. Nočem odsevati nobene ideje, nočem je »čutno svetiti«. Hočem se kot usnjen fiks vbrizgati v vaše žile in vas omamiti, da se ne boste zlepa pobrali. Da boste postali od mene odvisni. Da vam razžrem jetra, da bodo kot »putrček« (bi rekel znanec s sodne medicine). Brez ideje. Pa še tega ne vem, zakaj. Zakaj raje enostavno ne uživam, tukaj v kleti K 4, s steklenico piva ob sebi, s princeso v naročju. Z uspavano princeso.

In že zraven mene sedi Bojan B. Zija v mojo uspavano lepotico. Zija in se reži. Ima me, da bi se razjezil. Kaj pa on ve o lepoti?! Vendar je boljši, kot bi pričakoval od njega – ne teži. Govori o drugih stvareh.

»Redarji so spet enega razstavili na prafaktorje,« pravi. »Ni hotel iti ven, potem ko so ga zbudili, ko je spal ob plesišču.«

»Pravilno! Zaspanost je treba izkoreniniti,« sem zamomljal in pogledal proti moji steklenici, iz katere so ravno izginjale zadnje kaplje v goltanec Bojana B. Tudi to je nekaj – občudovanja vredna nesramnost. Od občudovanja se pozabim razjeziti. In tako kar mirno gledam nekam mimo njega, ki zija po plesišču. Metanol imam v očeh.

V Španiji je lani zgorela neka diskoteka. Ljudje so se podušili v ogljikovem monoksidu. Skušam si predstavljati obraze okoli sebe. Študentke in študente, pijance, dijake, narkomane, mladoletnice, ki so skrivaj pobegnile skozi okno, potem ko so starši legli spat, boheme. Modrikasti obrazi, pomodrele ustnice. Počrnele oči. Držijo se za grlo. Se stiskajo v še zadnjem objemu. Zadnjemu trenutku želijo ukrasti vse. In jaz? Kot opiti Woland korakam med dušičimi se obrazi. Od samega zanimanja pozabim umreti. Tako preživim vse. Trik ne zveni slabo. Kot tisto – skočiš, pa se tako zaposliš s stvarmi okoli sebe, da pozabiš pasti dol. In v trenutku dekoncentracije zgrešiš zemljo, in že letiš; preživiš, medtem ko se gniloba plazi po tleh in počasi premika potemnele ustnice. Na kozlanje mi gre ob knjigah z naslovi: Učbenik življenja, Kako premagati... in začeti živeti, Z zdravo prehrano v... leta... Kdor zna in želi živeti, bo živel, kdor pa za to nima osnov, ne bo znal živeti, pa če prebere tisoč učbenikov. Pustite učbenike. Pustite dada.

Dolgčas je brez piva. Treba bo iti ponj. Bojan B. poleg mene se v ekstazi guga. Lana mirno, zaupljivo spi. Saj je ne morem pustiti! No, za trenutek jo bo pa že prijatelj popazil... Iz žepa izbrskam ostanke denarja. Sedemnajst dinarjev. Točno. Se pravi, ravno za zadnje pivo. Ah, žalostna stvar je zadnje pivo – kot, če smo romantični, zadnja solza iz očesa punce, ki si jo zapustil; znak, da je nastopil čas, ko boš zapustil

njeno zavest in njeno življenje, znak, da je del tvojega obstoja umrl. Pa pojdimo. Ampak le za trenutek.

»Popazi malo nanjo, boš?« pozorno pogledam Bojana B. Ta zaupljivo pokima in se ozre po Lani. Je že v redu, branil jo bo s svojim življenjem. Pravi prijatelj. Z rdečkastim mirom v očeh se odpravim proti šanku.

Za šankom je življenje drugačno. Ni tiste vročekrvnosti, ritma, divjanja, oči, za katerimi se skrivajo The Pixies. Tukaj vlada mrmranje. Besede se zvijajo in pokašljujejo v dimu cigaret, ki zavijajo prostor v nekakšno toplo sivino. Tisto sivino, ki pušča na obleki naslednji dan značilen žurerski vonj. Opazujem gnečo. Boj bo težak. Za šankom trojica hiti, da izpolni naročila. Ob sebi začutim Mirando P. Ima čop, svileni bluzo in črne najlonke z rožastim vzorcem.

»Prvi požirek bo moj!« glasno zahteva in se podrgne ob me. No, kdo bi se mogel upirati? Gnetemo se v gosti masi naročil, ki vpijejo ena čez druga. V gneči mi uspe na hitro vreči še svojega. Pred menoj se pričara zarošena steklenica. Odrinem denar. Za seboj začutim Mirando P.

S polno glavo vina in s trto, vpleteno v lase, oh, antika, oh, zgodovina, kaj je človeško srce! Rože padajo v dvorano; Eva v beli tuniki se valja na ležišču z mano, usta ji žarijo kot kri. Ervin Fritz se odsmehlja v gneči proti plesišču. Deklica Miranda P. pije iz moje steklenice. Lepo jo je pogledati. Kot prerezano jabolko je. Okoli naju pa sami v prostor zagledani obrazi.

Odpravim se nazaj na plesišče. Obliva me vročica razgretih teles okoli sebe. Moja bela flanelasta srajca se opija z nočjo. Grejejo me Red Hot Chill Pepperi. Rad imam ostre začimbe. Nekaj imam torej tudi balkanskega. Ali raje – mediteranskega. In obožujem Španijo.

In sem pri klopi, kjer sem sedel. Lane ni. Tudi Bojana B. ni videti. Presenečen obstanem.

Kaj je zdaj to? Tukaj smo sedeli. Rekel sem mu, naj popazi nanjo, nanjo, dokler se ne vrnem. Bojan B. je resen človek. Odgovoren. Oziram se naokoli. Na plesišču sami zadovoljni obrazi, vrtijo se v krogih, kvadratnih in paralelogramih. Privzdiguje jih Miladojka Youneed. Lana? Iščem jo z razburkanimi očmi. Med telesi se suka poltema. Nikjer ni videti barve prečesanega lanu, nikjer omotičnih turkizov. Dobro, premislimo. Vsekakor sta sedela tu. Lana je spala, torej ni mogla oditi. Jo je odnesel? Ah, kje neki. Da bi jo nosil čez tole vrtoglavo plesišče, ni šans, prej bi ga pohodili plesoči manijaki. Oziram se v drugo smer, proti odru za plesiščem. Ne, tu ju ni. Kje za vraga sta?

Nagnem požirek hladne tekočine iz steklenice in se nebogljeno oziram okoli sebe. Kaj je z menoj? Kje sta? Ne, poiskati ju bo treba. Morda je z Lano kaj narobe. Zmajujem z glavo. Iščem znane obraze. Nikjer ni videti nikogar. Ozirajoč se okoli sebe, se odpravim v gnečo.

Miladojka je tako moreča, zdi se mi, kot da mi s trobentami in saksofoni hodijo po tilniku in mi teptajo male možgane. To me draži.

Lana? Lana, kličem. Oglasi se! Kaj je s teboj? Človek te samo za trenutek izgubi izpred oči... V hodniku pred plesiščem stojijo kavboji. Vesele pijejo in kadijo cigare. Zame se še zmenijo ne. Ima me, da bi jih vprašal za Lano, pa so videti tako nedotakljivi in vzvišeni, da si premislím. Nočem, da me ustrelijo.

Tukaj nekaj ni v redu. Pa tako lep večer je bil! Preklete, Lana, oglasi se! Oglasi se svojemu Tomažu S., čakam te. Se spominjaš, kako sva skupaj štopala po grški obali? Ob cesti sva žrla salamo, sir in olive in pila heinekena. V Sevilli sva se nalivala z Doble V in kadila hašiš, na postaji Paris–Austerlitz sva pila vino in jedla camembert – rekla si, da ti ni všeč, ker ima okus po penicilinu –, na Rabu sva ležala v vročem pesku in si barvala slana spolovila v rjavo, Lana, spomni se, ne zajebavaj me več, tega ne maram, kot takrat, ko si mi v Lizboni pustila listek – ne pozabi, to ni smešno, Lana... Okoli mene je tema. Hudiča, to nima smisla. Ljudje so se odmaknili nekam drugam, okoli mene se gibljejo nekakšne sence, silhete. Spreminjam se v sanjo. To je preklete. Čutim, da me bo nekdo nategnil. Pa ravno zdaj! Lana... Opazujem obraze. Smejijo se. Premikajo rjave steklenice in zelenkaste visoke kozarce. Giblje jih vihar glasbe, ki mi stiska čelo. Med njimi ni znanih obrazov. Odkorakam proti stranišču. Ven iz gneče! Gotovo je Lana tam. Na zrak je šla, kaj pa bi drugega. Le zakaj se tako bojim? V Ljubljani sem, blizu doma, blizu prostora, kjer me čakajo postelja in hladne rjuhe. Z vonjem po Lani in s paličicami kadila. Vse je v redu.

V predprostoru je gneče res manj. Pri stopnicah opazim celo Bojana M., naslanja se na vogal in se pogovarja z neko punkerico. Vsaj eden! Pristopim k njemu.

»... odličen film, ti povem, in Malcolm McDowell je na splošno najboljši britanski igralec,« je odločen Bojan M. Zarežim se mu in ga lopnem po rami. Nemudoma mi izmakne pivo in naredi požirek.

»Kje se klatiš? Nikogar znanega ni tam notri,« mu rečem. Bojan M. mi pokima in nadaljuje pogovor s punkico. Globoko zajemam zrak in se oziram po obrazih okoli sebe. Tukaj je svetlobe veliko več, barve pa niso tako žive; vse je nekako bolj mrtvo, na oblekah pa prevladuje črnina. Seveda, demoni so živahnejši v temi. Tukaj počivajo. Lane pa tudi tukaj ni. Opazujem punco v raztrganih kavbojkah in sanjarim. Če bi stopil k njej in jo vprašal: »Si videla Lano?«, bi mislila, da sem nor. To je problem, ponavadi me narobe razumejo. Pa nisem seksualni manijak, le rad jih imam. To je večni problem. Ne da se stopiti k puncici in ji reči: »I will ALWAYS love you«, ne da bi si mislila kaj čudnega, čeprav ji rečeš le resnico. Resnico... Pa ne, resnica je danes v drugih stvareh, vsaj tako se na splošno misli. Osebnostno pa mislim, da je resnica povsod tam, kjer si jo zamisliš. In zdajle si jo poskušam zamisliti, ko se oziram po ljudeh; vem, da imajo ob tej uri lepi, dobri in pravični iztaknjene oči in da je metafizika upepeljena. Pijem torej pivo in – čakam. Čakam, kot po navadi.

Bojan M. me pozorno opazuje. Ošinem ga s pogledom, njegove oči so strupene. Vprašujoče se obrnem k njemu. Nekaj časa se gledava, potem pomigne.

»Greva,« pravi. Malo sem presenečen, vendar ubogam, ko se obrne od stopnišča in odkoraka proti stranišču. Okoli vhoda je gneča, tukaj se menda najraje pogovarjajo. Pogovarjališče kluba K 4.

V stranišču je belina neonska in kričeča, da bode v oči. Stopiva mimo umivalnikov. Bojan M. odpre vrata kabine. Za njimi je tema. Stopnice. Stopi skozi vrata in mi pomigne. Odkoraka v temo; presenečen postojim, nato stopim za njim in zaprem vrata za seboj.

Znašla sva se v popolni temi. Kaj hudiča pa je zdaj to? Nisem vedel, da imajo v K 4 taka stopnišča. Že velikokrat sem bil tu na stranišču, pa tega še nisem opazil. Stopnice pod najinimi nogami so po otipu sodeč dokaj nove, niso zlizane, pa tudi posebno umazane ne – suhe so in hrapave. Pred seboj zaslišim odmev Bojanovih korakov. Radovedno mu sledim. Ko si odkašljam, se sliši rahel odmev praznega prostora. Tema kot v riti.

»Ej, Bojan,« pravim potih. Glas v temi odmeva, glasbe iz kluba se ne sliši. Bojan M. vprašujoče zamrmra. »Si bil že večkrat tukaj?«

Tišina, koraki. Bojan M. se v temi nasmehne, to se čuti kot rahla toplota, ki dihne nekje pred meno.

»Ah, seveda.«

Rad bi se malo ustavil, da spravim misli v red, pa se bojim, da mi bo v temi ušel. Sam se več niti obrniti ne bi znal. Zgoraj? Spodaj? Kdo bi vedel. In tako še naprej korakava. Tema je črna in morda malce modrikasta, v njej se sliši le topot dveh parov nog in dihanje. Neka čudna tesnoba me stiska v grlu. Le kam hudiča me pelje? Še sem omamljen od vsega viskija in piva, ki sem ga požrl; sicer pa tudi z Bojanom M. ne more biti bolje. V parku je lokal iz steklenice kot krava. Skušal sem si zamisliti, kako je zdajle zunaj. Nebo je gotovo še vedno toplo oranžno, kot ponavadi nad nočno Ljubljano; žari v omotični zadušljivosti. Morda že pihlja jutranja sapica. Kmalu bo dan. In Lana? Spet me prešine bodeč spomin. Kaj hudiča je z Lano? Skušam razločiti kaj okoli sebe. Ah, kje neki. Le kam hudiča greva? Preklemansko dolgo že hodiva. Blazno globoko morava že biti. Začenjalo me je skrbeti.

»Ti, a je še daleč?« vprašam in se oziram po črnini, ki mi prekriva oči. Prav moreča je že. Bojan M. pred menoj si odkašlja.

»Mmmm...« Sliši se zamolklo korakanje. Potem se le oglasi: »Ne preveč.«

Tema mi riše misli. Zadušljivo postaja, a morda je za spoznanje topleje. To me opogumlja; očitno bova le nekam prišla. Nekam, kjer je toplo; in morda tam človeku ponudijo tudi steklenico piva. Denarja sicer nimam več, pivo pa bi si človek menda prislužil že s tem, da je prekorakal vse te silne stopnice. Gluhota me boža po rokah. Skoraj se spotaknem. Kaj je z Lano? Na rokah čutim njene hrapave lase. Čutim,

kako mi je sesala prst. Čutim toploto na svojih kolenih. Okus po siru in olivah v ustih. In kako mi Doble V teče po grlu. Potem se skorajda zaletim v Bojana M., ki sunkovito ostane. Koraki utihnejo, v temi začutim prijem kljuka na vratih. Nekaj zaškripa.

»Tukaj sva,« pravi Bojan M. Vrata se odprejo, oblije naju svetloba, ki naju prvi hip povsem zaslepi.

S skrčenimi obraznimi mišicami mežikam in počasi odpiram zasoljene oči. Ja, očitno sva tukaj. Stopnic je konec in pred nama se odpira razsvetljena, topla soba. V njej skozi motne solze komaj razločim ogromne kupe navlake. Zdi se mi, da sva se znašla v podobi Melancholie; soba je polna nekakšnih instrumentov, čudnih naprav, koles, matematičnih risb in orodja; vse prekriva debel sloj prahu. Ne da se ugotoviti, od kod prihaja svetloba; vsekakor ni nikjer nobene luči, nobene sveče ali kakega drugega vira; kljub temu je vse prekrito z mehko kopreno nekakšnega nedoločnega sija. Res, šele zdaj sredi vse te mašinerije in navlake opazim mogočen sedež, razkošno prosojen in svetel, ki spominja na okrašeno straniščno školjko. Na njem sedi nekdo, ki je na pogled podoben kamnu jaspisu in sardiju; zdi se, da ga obdaja nekakšna smaragdna mavrica. Podoba me povsem prevzame; neka mogočnost in dekadentno razkošje se širita okoli njega, niti debele plasti prahu na kupih znanstvenih pripomočkov ju ne morejo zastreti. Osuplo stojim in zrem v podobo pred seboj. Česa takega ne bi pričakoval, ne nekje v globini pod K4; in tega nam ni nihče povedal! Bojan M. je stopil nekaj korakov naprej in potem molče, spoštljivo pokleknil. Čelo je pritisnil k tlom.

»Vreden si...« šepeta, »...da prejmeš slavo, čast in moč...« V sobi vlada tišina. Bojan M. kleči na tleh. Sedeči se ne premakne. Njegova glava je nekoliko postrani, videti je, kot da spi. Zdi se, kot da tudi njega prekriva prah, kot predmete v sobi, čeprav njegov sijaj prodira skozi in greje najine oči. Mir v sobi je čuden, rahlo uspavajoč. Bojan M. počasi dvigne glavo.

Zdaj se tudi jaz malo opogumim. Stopim korak naprej in pokleknem poleg Bojana M. Spoštljivo pritisnem čelo k tlom. Potem tiho, proseče zašepetam:

»Gospod, ali ti veš, kje je Lana?«

V sobi še naprej vlada tišina. Bojan M. počasi, previdno vstane. Nič se ne zgodi. Potem počasi stopi proti mirujočemu bitju na toplem, izžarevajočem prestolu. Obstane pred njim. Iztegne roko. Mirujočega prime za zapestje.

Nekaj sekund je v sobi popoln mir. Bojan M. sedečemu otipava utrip. Oni se ne zgame. Potem Bojan M. počasi, razočarano izpusti njegovo roko.

»Ah, sranje,« pravi, »umrl je.«

Lidija Gačnik-Gombač

Oko

Z dreves drsi črnina, zrak je čist in prozoren. Na nebu sneženi oblaki in medla luna. Zadaj so vrata. Stopi v praznino in dolgo pada čez prepade stopnic. Potaplja se v ledene rjuhe noči, usta polna peska.

Koraki se izgublajo v ogromni goltavi gmoti. Vsak ovinek je na koncu sveta. Pod svetilko se ustavi. Na vratu čuti nekaj vlažnega. V medli svetlobi zatipa glisto. Roko obriše ob ograjo, potem ob cestni tlak. Glista je tesno pripita vanjo. Steče do vrat. Dolgo si splakuje roko pod mrzlo vodo. Glista zdrsi v odtok.

Nadene si rokavice.

* * *

Kazalci so se premaknili čez uro. Zamudila je avtobus. Leže na posteljo in gleda v strop. Približujejo se ji razpoke. Skozi les igličijo proti njej visoki glasovi žuželk. Soba pa je polna mavričnih krogov in velikanskih zelenih metuljev.

Zadrhti v glasbo. Potem se ji zdi, da spi. Potem sanja. Svetilka se trga od stropa. Zave se, ko jo ožge njen dotik. Žareča gmota z vse večjo težo pritiska vanjo. Skozi okno pobliskavajo kresnice. Ne more se premakniti.

Zakriči. Glas je najprej votlo negiben, potem preide v ohripelo jecljanje, na koncu se prevesi v bolečo glasnost. Drsi med vodo in kopnim, vanjo pobliskavajo valovi. Plivkanje ugasne v šepetanje.

Pride in ji sname svetilko s telesa. Danes je zelo dolgo spala. Ima rdeče obrojlene oči in ne opazi, da je že oblečena. Zajtrkujeta.

Zavije se v velikanski šal in se vrti pred ogledalom. Luči se prižigajo in ugašajo. Velikansko platno v njegovi sobi je prebarvano. Vanjo gleda negibno oko.

* * *

Zapre vrata in se zagleda v rože. Sence se že redčijo. V rumeni svetlobi razloči popke vrtnic. Hiti po ulici. Slišati je odmeve njenih korakov, iz daljave hripavo golčanje psa.

Izza ovinka pride razoglav fant v pomečkanem oblačilu. Maha z rokami in zavije s ceste v strmino travnika. V glavi ji odzvanja visoko hihitanje. Iz hiše nad njo prihajajo razburjeni glasovi. Vse luči so prižgane. Za njim spustijo črnega psa.

* * *

Na postaji ni nikogar. Zazre se v rdečkaste odseve neba. Preplavlja jo hladen jutranji zrak. Pod cesto zagleda avtomobil. Sede vanj. Voznikov sedež je prazen.

Gleda na vijugavo črto ceste, od koder bi moral pripeljati avtobus. Vse bolj jo zasipa toplota, na veke ji ležejo roke. Zaspi pod varnimi strehami hiš.

Prijetno ji je in toplo. Leti nad pločniki, drevesi, dviga se visoko nad mesto. Telo pa je tako lahkotno, kot ni bilo še nikdar.

* * *

Ko se prebudi, se vozi po neznani pokrajini. Svet je gol in osušen. Cesta se vije v neskončnost. Pred njimi in za njimi velikanski oblaki prahu.

Na volanu sloni kosmata dlan z dolgimi nohti. Pogleda v ogledalo. Šofira zavaljen moški z mačjim obrazom. Oblečen je v črno obleko, čez glavo ima potisnjeno kapuco. Roko ji potisne na koleno.

Zelena svetloba obcestnih svetilk izgineva v dan. Rdeče je ugasnilo, zdaj je nebo težko od nagubanih oblakov. Iz zvočnika prihaja džez. Po steklu zdrsijo sive kaplje. Brisalci zatiktakajo. Po nogavicah drsi noht in vleče za seboj zanko. Slika naj ga.

Postavi se pred avtomobil in fotografira. Za vsak posnetek si potisne kapuco globlje čez obraz. Dlani potisne v rokave in maha z njimi. Slika nagačeno obleko. Zapelje vanjo. Ne premakne se. Še en posnetek.

V avtomobilu je sama. Na voznikovem sedežu zmečkana obleka, na orošenem steklu odtisi šap.

* * *

Sede za volan. Debelo padajo kaplje. Ob cesti stoji fant, ki je zjutraj pritekel iz teme.

Ko ustavlja, se opoteče in pade na tla. Vleče ga v avtomobil. Težak je, pade na tla. Prime ga za glavo in potiska na zadnje sedeže. Na njegovem vratu zagleda ugriz. Polžiže.

Ob stekla bobni. Zdi se ji, da avtomobil drsi po valovih, ničesar ni razločiti razen razlivajočega neba. Zmečkana obleka se napihuje. Zele ne oči se nagnejo čez sedež in se zazrejo vanjo.

Ne more odsesati ustnic s fantovega vratu. Na hrbtu začuti zobe, ki si utirajo pot do kože.

Umirjeni, neskončno žalostni glasovi trgajo zrak. Ujeta med gmoti teles lahko dvigne glavo samo za toliko, da zagleda belino, ki se vse bolj približuje. Zapre oči, da bi ne videla, kako se bodo razleteli ob pregradi in padli na razmajane sedeže velikanske dvorane, kjer noč in dan gorijo reflektorji.

Nihče se ne premakne. Tudi fant ne, ki je odprl oči. Nepremično gleda v neko točko na stropu in ne čuti njenih žejnih ustnic.

* * *

Avtomobil se zavrti okrog svoje osi. Kosmate roke ji spraskajo obleko s telesa. Slišati je tiktakanje ure.

Na fantovem trebuhu je velika rana. Še vedno nepremično gleda v strop. Kri se ji razliva po vratu in prsih. Na kožo se lepijo dlake. Rada bi se umila.

Fant odpre vrata. Kapljice se zapikujejo vanje, naliv je vse močnejši. Mlaka rdečkaste umazanije pod njimi vodeni. Čas se preveša v jutro. Pred njimi velika ploskev. Stečejo proti njej.

Zagledajo svoje sence. Ležejo nanje in se spojijo s sivino.

* * *

Stopi v hišo. Voda sega do členkov. Zapira pipe. V veliki sobi gori luč.

Iz beline gleda vanjo negibno oko. Nekdo v ozadju projicira na platno fantovo glavo. Ista rana in ista želja. Dotakniti se z jezikom. Prisesati se.

Usta polna krvi. Stopi pred ogledalo. Namesto desnega očesa prazna jamica. Črno. Globoko. Dlani si potisne čez oči.

Ko jih potegne z obraza, ne vidi ničesar. Roke potisne k ogledalu. Ničesar ne doseže. Le vrtoglava globina, v katero bo padala dolga stoletja.

Beseda se raztopi v vodi.

Marko Golja

Štiristavčnica

Adagio

Stavka še ni niti za potoček, kaj šele za reko, za hudournik, podivjan val, ki se zaganja v širokih naletih v skalovje, za katerega se površnemu opazovalcu zdi, da je od zmeraj, od vekomaj, in da bo kljubovalo vsemu, da bo vse minilo, da bo vse prežvečil zob časa, samo te skale bodo vztrajale, skale, v katere ni odtisnil niti stopinje, pa čeprav mu je v podplate vroče in bi najraje odnehal, se pridružil družbi, ki poležuje na plaži, se nastavlja sončnim žarkom, obrekuje odsotne in obuja spomine na nikoli uresničene načrte, kako napisati knjigo, prevesti roman, dokončati faks ali potovati okrog sveta, da vidiš pravo morje, ne pa to mlako, da se izgubiš v velemestih, da pozabiš čas, ne pa ta pritlehna mesteca, kjer vsakdo pozna vsakogar, kjer so tudi posameznikove gube vrisane v načrt mesta, kjer so sence večje – vsak trenutek, tudi ta hip, ponoči – od svojih lastnikov, kjer izpolnjena sanja zagreni življenje devetim zavistnežem, da pozabiš preteklost, da pozabiš prihodnost, da pozabiš, da se ves prepustiš trenutku, ne, ne temu, ki je pravkar minil, se pogreznil v spomin, v nič, ampak temu, ki kar traja in traja kot ta stavek, ki se noče, noče končati, verjetno obseden z nikoli priznано željo, da traja kot val, ki se zaganja v širokih naletih v skalovje, ki traja večno eden in vendar zmeraj znova drugi, kot izziv debelušnemu plešču, da se zamisli nad ničnostjo svojega življenja, da se ustraši samote, da zaradi mojega pogleda nelagodno prižge cigareto, da nekaj malega zakrili z rokami, spet je poln besed in načrtov, spet bo nadlegoval družbo na obali, spet se bodo prepustili blagozvenečim puhlostim, sladkobni omami pogretilih sanjarij, zatrtih želja, lepljivosti obljub, pokroviteljstvu nasvetov, vsemu tistemu, zaradi česar bodo imeli naslednji dan mačka, zaradi česar bodo povešali poglede, ko se bodo prihodnjič srečali, si odpuščajoče natočili sprva kozarec, potem pa še drugega, tretjega, šestega, ko bodo stekli na obalo, kričali v morje, noro, razdraženo, ko se bodo z drgetavimi kretnjami slačili in se katarzično pognali v plitvino, tam pa jih bo stresla hladnost septembrskega morja, in nadaljevali bodo samo najbolj pogumni, tisti, ki so že zdavnaj odložili verižice z vojaški-

mi obeski in številčkami, ki niso več vojaki, kanonfuter, prvi val napada, prednja straža, avantgarda, ampak zgolj prezebli človečki, malce v zadregi, kajti udi so jim nabrekli, bradavice so jim nabrekli, še preden so se potopili v slanost, še preden so jo okusili, še preden so se zasedali v svoje prste, jih na široko razprli, kakor da bodo zdaj zdaj zagrabili prihodnost, in glej, prisluhni, vreščijo, prav ta hip grabijo po prihodnosti, ta hip se je prvi pogumnež pognal v valove, v podivjani val, ki izzivalca sploh ne opazi, ampak se bo zagnal v širokem naletu v skalovje, ki ni od zmeraj, a ki ni od včeraj, niti od danes in ki iz dneva v dan zadržuje nove valove, čedalje težje, čuti, da se v sebi krha, nekje v notranjosti, da so njegove gube čedalje globlje, in če se nekega dne slučajno ozre v zrcalo, svojih potez ne bo več prepoznalo, samo še slutilo jih bo, razbolelo evociralo, sovražno pomislilo, tam so moja naslednja trupla, tisočprvo, tisočtretje, naj morje opravi z njimi, vsaj malo je čas tudi na moji strani, ha, prihaja nov val, podivjani val, mogočni val, lepi val, daj, daj, bičaj, če hočeš, a utaplaj, slišiš ta bebavi hohot, naj čim hitreje mine, preplavi njihove ustne votline, dovolj mi je tega, da zmeraj znova jadikujejo, kako prazna so njihova življenja, kako niti stopinj ne puščajo za sabo, kako, kako, kako aaaaa, in skalovje nori, v notranjosti vse bobni, in če bi prisluhnila, bi zvenelo kot približevanje vlaka, ki vztrajno puha v noč, v daljavo, iz mesta v mesto, od ene do druge končne postaje, a brez tiste dokončne, kjer bi se vlak enkrat za zmeraj ustavil in ki bi s svojo dokončnostjo spominjala na smrt, ne, ne, to je prevsakdanje, na večno ljubezen, ne, ne, nee, to je prepatetično, na Boga, ne, nee, to je prezlagano, in ko tako zanikuješ vse po vrsti, vse v sebi, vse zunaj sebe, se čedalje bolj zavedaš, da boš to dokončnost, nepreklicnost, to poslednjo postajo poskušal izraziti s prisposodbo – je pika na koncu stavka.

Andante

Še preden natipkaš prvo stran, drugi stavek, si že žejen, že steguješ roko proti kozarcu, v katerem je iz trenutka v trenutek vse manj vode, kakor da se pretaka v tvojo zgodbo in ne v tvoje telo, v tvoj stavek, ki je že vsaj potoček, morda pa tudi potok, in zamika te, da bi umaknil pogled s tipkovnice, da bi se prepustil sanjarjenju, blodnjam, velikim načrtom, spominom na prihodnje dni, na nenatipkane zgodbe, na nedočakane trenutke, na vse tisto, kar se ti zgošča s časom v drobno bolečino, v kepo, ki te včasih duši, včasih pa pritiska na tvoje oči, da se mu kar naberejo solze, da se verjetno počuti kot jalovec, kot skopljeneč, v najboljšem primeru kot starec, ki fuka morda samo enkrat letno, počasi, osveščeno, zavedajoč se vsakega trenutka, vsakega sunka, kajti vsak je lahko poslednji, vsak je kljubovalen, zagrizen ne smrti, njeni vse prisotnosti, pogoltnosti, razkrojevalnosti, požrešnosti, razprostranjenosti,

dokončnosti, ki jo je primerjal s piko, a bi jo lahko s prisposodbo, ki se izmuzne avtorjevi volji, spolzi med prsti, spolzi kot kaplja znoja, izgine v silnih valovih, in potem zaman okušaš slanost morja, njegovega okusa ne razločiš več od njenega, slanosti sta postali eno, neločljivo, skratka tisto, kar je zmeraj hotel postati s svojo prozo, s svojimi zgodbami, s svojim starim pisalnim strojem, s svojo mašincino znamke Alpina, na katero trenutno tipkaš drugi stavek Štiristavčnice, andante, morda bi pa moral biti andantino, pomisliš, tipkanje ti bi šlo hitreje od rok, otrešel bi se svoje večne teme, z lahkoto bi na njegovem koncu udaril vznesen klicaj, ki bi pribil odločnost misli, da je vse v imenu, da je nominalizem srčika sveta, da je napačna oznaka vsega kriva, in televizor, h kateremu se zmeraj znova obračaš, prisluškuješ stiskam irskega terorista, njegovim pričakovanjem, strahovom, bedi, ki se iz vrstice v vrstico, iz kadra v kader vse bolj razrašča, kar pa te seveda ne zaustavi, kajti ti si trdno odločen – o tem priča njegova resnost, strogi, v tipkovnico uperjeni pogled! – da še nocoj natipkaš stavek do konca, do črevastega, oklevajočega konca, ki bi se lahko skrival v toliko vejicah, ha, ki bodo zmeraj znova odlagale pričakovano, morda želeno, ki bodo izzivale bralčevo potrpežljivost, dobro voljo, naklonjenost in ki bodo morda odgnale mnoge mnoge bralce, ostale pa bodo samo redke slavistke, morda še kak poklicen kolega, ki ta hip prav tako udriha po tipkah, morda prav tako v mislih na svoje bralstvo, na že omenjeno skupinico slavistk, na svoje tovariše, blagohotne kritike, na stisnjenorite zavistneže, predvsem pa ves potopljen v nastajajočo zgodbo, katere del si morda tudi ti, ja, je tudi on, ki se spet spomni svojega vodilnega motivčka, vulgarne in grobe primerjave nastajajoče zgodbe s potočkom, ki narašča v potok, rečico, reko, ki preplavlja, uničuje, pleni človeška življenja, se vrinja v poezijo, slikarstvo, domišljijo, drobne, vsakdanje sanjarije malih ljudi, človečkov, vznesen seks na vznesenih valovih, na reki, ki je iz trenutka v trenutek mogočnejša, primerjal bi jo morda z novelo, kratkim romanom, dokler se ne izlije v morje, ki pa se mu ne zdi privlačna prisposodba za roman, o romanah sploh ne razmišljaš, tako kot slepi starec ne, morju si namenil drugo, drugačno vlogo, morda prizadetega opazovalca človekove majhnosti, neizživetosti, zavrtosti, ki vsake toliko izbruhne na plano kot tirada orjaških besed, kot mrzlično tipkanje nepregledne, no ja, malce nepregledne zgodbe, v katerem se morje zmeraj znova vrača, vpleta v zgodbo, kot kontrast človeku, posamezniku, prepolnemu dvomov vase, zgrbljenemu, ranljivemu, rojenemu v znamenju vprašaja in ne strelca, podgane in kar je še teh znamenj, na katera se morje požvižga, se niti za hip ne ozre, ampak samo buta, vztrajno, neutrudno, iz dneva v dan, silovito, mogočno, iz noči v noč, lepo, veličastno, iz tedna v teden, bučno, glasno, iz meseca v mesec, čarobno, božansko, iz leta v leto, nepreklicno, zmeraj znova, iz stavka v stavek, v zgodbo!

Largo

Ko poslušáš Smetanovo *Ma vlast*, se čedalje bolj zavedaš, s kančkom razočaranja, da je tvoja primera nastajajoče zgodbe s potočkom, z reko že stara, dovršeno izpeljana, kar te seveda slabovolji, mršči, in mika te, da bi dvignil roke od zgodbe, od tega stavčja, dobesedno, od tipkovnice, da bi potisnil pisalni stroj vstran, tja na sam rob pisalne mize, ob steno, kjer je miroval že dolge tedne, kaj tedne, mesece, preden si se predpredvčerajšnjim odločil, da natipkaš zgodbo o, in medtem ko se njegov obraz mršči, ko njegov duh razmišljajoč blodi po labirintih usodno zvenečih besed, ko se odseva v zrcalih, spopada z ostrorobimi meči, zabada v telesa lenivcev, ko se poskuša zbrati, da bi našel cefrajočo se nit, nervozno tapka po pisalni mizi, če bi kadil, bi zdaj prižgal, če bi pil, bi si zdaj natočil, če bi imel videorekorder, bi si ogledal Osem in pol, si privoščil blodnjo po starem delu mesta, počasi stopajoč skozi deževen večer, prisluškujoč deževnim kapljam, izogibajoč se lužam, oprezujoč svoj odsev v izložbah, odgovarjajoč si na neizrečena vprašanja, dokler se ne znajde na robu prometne ceste, dvigne kazalec in tako zaustavi avto, ki ga pelje naravnost k morju, k tistemu morju, ki naj bi bil prispodoba za dokončano zgodbo, kar hiperbola, zgodba kot morje, ki je zdaj pred njim, ne na njegovi dlani, o zgodbi pa ne duha ne sluha, samo morje, njegov težki vonj, magični odblesk, temni pogled, sproščujoči dotik, in ne more si kaj, da ne bi pljunil proti njemu, prvič prekratko, zakolne, da je še morje zgrešil, drugič vzdihne globlje, in ko pljune ponovno, pljune dovolj daleč, in zadovoljno izsmeji, ha, pa sem te, pasji sin, domišljavi pes, slana mlaka, ti da si, moje zgodbe pa ni, ni je na papirju, je samo v želji, v spominu, v načrtih in osnutkih, samo še korak, neprehodljiv, nepremagljiv, morda samo še neprehojen korak, ki ga bo zmogel, zato stopi naprej, stopi v morje, kakor da bi stopil na zgodbo, se počuti, ko mu morska voda zmoči teniški copat, ko čuti, kako je njegov korak težji, brez ležernosti, zato sredi koraka obstane, z levo nogo v zraku kakor kip, ujet v bel rob fotografije, v njeno gladko ploskev, čez katero zdrsi samo njegov kazalec, zmeraj znova, kakor da priklicuje minule dneve, tiste trenutke, ko je njegov oče posnel fotografijo, verjetno v Piranu, leta nazaj, neskončno v preteklosti, neskončno daleč, pa čeprav je danes spet v Piranu, spet ob morju, spet na istem mestu, toda vse je drugače, spremenjeno, morje ni dvakrat isto, nič ni isto, si reče, tiste zgodbe je že zdavnaj konec, tudi če spusti levo nogo, zgodbe ne bo nadaljeval, ne ujel njenega duha, samo še bolj se bo zmočil, še slabše se bo počutil, zato ponovi na glas, da se kar zdrzne, ko po nekaj dnevih znova zasliši svoj glas, ja, tiste zgodbe je že zdavnaj konec, pred njim pa je nova, še ne dokončana zgodba o junaku, ki v trenutku krize priblodi do morja, kjer sreča družbo štiridesetletnikov, ki ga z zanimanjem sprejmejo medse, še zlasti, ko zvejo, da je slaven pisatelj, ki piše tudi o njih, o štiridesetletnikih, o njihovih stiskah in težavah, o iskanjih in

blodnjah, zagatah in težavicah, da prav te dneve dokončuje zgodbo tudi o svojih naporih, da bi dokončal zgodbo po celi večnosti, zgodbo o nastajanju zgodbe, zgodbo o, ooo, njegov obraz se napihne, zaokroži, obkroža ga družba, kar dobro se počuti ob zvonkem smehu zagorelih žensk in steklenici ta črnega, ki kroži okrog ognja, iz roke v roko, da kar malce nevoljno opazuješ, kako se čedalje bolj napija, kako se mu čedalje bolj zapleta, kako se ponavlja, mar ni ponavljanje, večno vračanje istega, usoda, obsesija, prekletstvo, poteza, ki se vleče iz vrstice, iz zgodbe v zgodbo, tudi v nenapisane, nedokončane, razdrobljene, razpršene, pozabljene in zavržene, popljuvane in nepretipkane, ponavljanje, vračanje, obnavljanje, vračanje, vračanje, mar je to res usoda, obsesija, prekletstvo, brazgotina na obrazu, brazgotina, vrisana v načrt mesteca, v načrt Ljubljane, Texas, Maribora, Texas, Skrada, Texas, pisalne mize, Texas, pokrajine drobnih odtrganosti, sladkih bolečin, zgoščenih spominov, obledelih podob, prelivajočih stihov, modnih sintagem, izrabljenih skovank, mar je ponavljanje, vračanje, zmeraj znova, usoda, prekletstvo, boj zoper dvom, pozabo, morda oklevanje, čakanje na trenutek, ko boš spustil – ponovno, vnovič – levo stopalo v isto morje, na isto mesto, morda?

Grave

Zgodbe je konec, pravkar jo je prebral, glas mu je ta hip zamrl, spet ga preglasijo morski valovi, spet opazi porjavele obraze, njihove bolj ali manj bele zobe, njihove gube, ki ga spominjajo na – ooo, ne, že spet! – na blodnjak njegovih mest, prisluhne njihovim prikimavanjem, odobravanju, muzanju, vsemu tistemu, kar naj bi pomenilo, da so ob zgodbi uživali, da se niso dolgočasili, mučili, trpeli, ga poslušali zgolj iz vljudnosti, ker tako zapoveduje sterilen bonton, vsrajčene navade, prepuščanje času, dogodkom, njihovim nadomestkom, vsemu tistemu, kar zapolnjuje njihova žitja, kar se vrinja v tok zgodbe kot obris človeške usode, zametek zgodbe, zapis njenega nastajanja, avtorjev dnevnik, opis ustvarjalnih stisk in zagat, notranje nemoči, vztrajne borbe s stavkom, vse to jih navdušuje, zato so ga poslušali otrpli, nepremični, spoštljivo, morda malce prestrašeno, kajti ta redkobradec jim bere vse tisto, kar sicer leži v globinah, na dnu kozarcev, v poznih, popolnočnih urah, ko jih tovrstne besede, izpovedi samo dodatno utrujajo, ko jim prisluhnejo samo, če so tuje, ne njihove, tokrat pa so jih slišali kot svoje lastne, mladeniča zaradi tega sploh niso mogli zasovražiti, prej nasprotno, počutili so se razgaljene, pa hvaležne, prijetno zmedene, končno so slišali tisto, kar so zmeraj znova želeli spregovoriti, priznati, pa je bilo toliko lažje prežvekovati druge, tuje zgodbe, pripovedi, ki so imele druge, tuje, njim samo površno znane junake, tujce, zgube, poražence, loserje, ves arzenal, vso paleto zlomljenih eksistenc, ki je širša od lite-

rarne, filmske, gledališke skupaj, pa kljub svoji veličini manjša od njihovih zgodbic, banalnih vsakdanov, ki jih je ta neznanec tako spretno povzel v kratko zgodbo, da mu zdaj iz hvaležnosti navdušeno ploskajo, občudujejo prikimavajo, pritrtilno mežikajo, iztegujejo palce, da bi morda tudi oni zaustavili svoj avto, s katerim bi se popeljali na obalo morja, nekega drugega, kjer bi svojo zgodbo povedali kot tujo, kjer bi jim neznanec prisluhnili, jim naklonili vsaj razumevajoč nasmešek, jih povabili v krog, se fotografirali z njim, ga povabili na dom, kjer bi ob prelistavanju družinskega albuma nepreklicno pozabil, da je vse samo obmorska sanja, zamišljenost, v najboljšem primeru zgodba, neizrečena želja, zato počasi kot njegove ženske in frendi povesi palec, skoraj bi ga obrnil navzdol, kakor da bi želel obsoditi prišleka, neznanca, zgodbarja, pa mu to nenadna domislica prepreči, odsev zahajajočega sonca prepove, malce patetično – prepove, da bi pomislil, kako je celotna podoba, zgodba samo plod njegove domišljije, da ni prihodnosti, v kateri bi nastopal kot bohemski zgodbar, da ni sedanosti, v kateri bi srečal golobradega, ne, redkobradega študenta, da ni preteklosti, v katero naj bi odlagal dogodke, ljudi, želje, da je samo mrak, ki se polasča pripovedovalčevega telesa, da je samo minevanje ur, mogoče dnevov, da je v steklenici čedalje manj vina, okrog plamena je čedalje manj zbranih, besede zamirajo v ustih, morski valovi se razpršujejo ob skalah, dim vse manj in manj peče v oči, podplati so vse bolj neobčutljivi, kakor da kamenčki izgubljajo vso ostrino, veke se počasi spuščajo, potovanje dolgega dneva v noč se bliža svojemu koncu, skale izgubljajo svojo težo, čedalje težje bi jih uporabil kot metaforo za težko življenje, večno breme, težko sranje, podobe izgubljajo svoje obrise, njihove konture se spreminjajo, prevzemajo obliko nečesa znanega, domačega, prepoznavnega, nečesa, kar ti vzbuja občutek varnosti, topline, udobja, uživanja, predanosti; vse to preplavljanje izraziš s pljunkom naravnost v morje, z lahkotnim, nonšalantnim pljunkom, ki počasi drsi po naglo jenjajoči podobi, podoba tone v globino, pljunek drsi navzdol, koščki podobe pršijo na vse strani, pljunek drsi čedalje počasneje, vse manjši, podoba je čedalje bolj bleda, ti pa še kar oklevaš, puščaš, da se razblini moja podoba, do katere ti ni, ni ti do pljunka, kakor da boš zmeraj znova pljuval, z nasmeškom, z navdušenjem, in ni ti niti malo do podobe, kakor da boš kar tako prestopil v novo, še neopisano, neubesedeno, tisto, ki je nekje pred nami, na dosegu roke, pa vendar v neskončnosti, v podobo, ki še kar traja in traja, brez konca...

DIASPORA

Pavle Štrukelj

Jutri, vsi skupaj

»Jutri bom prost,« si je rekel, čeprav ni nič rekel, temveč samo pomislil, ko je gledal zadnji rdečkasti odsev na obzorju.

»Jutri gremo, vsi skupaj,« je pomislil in gledal proti zahodu nad temno črto zemlje. Tja, kjer je žarel zadnji žarek pogreznjenega sonca, ki je bil pravzaprav podoben nejasnemu odsevu pokrajine, ki je umirala ob begu zvezde prek hribov.

»Jutri, vsi skupaj,« je obsedalo tega človeka, ki se ga skoraj ni videlo zaradi naraščajoče teme. Bil pa je vendarle tam, ob obzidju, ob zidovih zopora, ki ga ni nikoli videl odznotraj. »Jutri odhajamo, vsi skupaj,« je bila njegova vztrajna misel, čeprav bi bilo ustreznejše »jutri bom prost«. Negotov obris človeka v noči (zunaj) ječe pač ni bil nič drugega kot obris jetnika ali kateregakoli drugega, ki je gotovo že spal za visokimi zidovi južnega zopora.

In pomislil je na vsa leta, ko je bil zaprt zunaj zopora. Tam notri ga namreč niso želeli, niso ga sprejeli. Nezaslišano. Njega, ki je bil tovariš Črna Moline in Malčka Matamale in ostalih, ki so bili notri. Morda se je spomnil tudi dneva, ko so prišli, vsi skupaj v spremstvu patrolje legendarnega komisarja Roberta, Valižana, zasledovalca severnoameriških razbojnikov; on in ostali, vsi skupaj, ki so prišli tako utrujeni od potovanja iz Sacramenta. Vstopili so v zapor, in rekli so jim, naj jih vseh pet tam malo počaka, čeprav jih je bilo šest. Spogledovali so se in se nasmihali, porogljivo skomigajoč z rameni, ker jih ni bilo pet. Niso vedeli, ali zaporniški paznik ne zna šteti ali kaj za vraga ga je prijelo, da je tako rekel.

In potem, ko se je Roberts odpravil s svojim spremstvom na lov za Butchem Cassidyjem, ki je bil pobegnil iz Ria Gallegosa, morda pa tudi pospremit Perita Morena, tihega kot zmeraj, na njegovih pohodih po zahodnih Kordiljerah, potem je drug paznik spraševal po imenih in gledal v listino, na papirju pa jih je bilo samo pet. Spet je pogledal in vprašal, kdo da je vrinjenec, in nihče ni nič rekel; bili so pač vsi.

Sodniki so razsodili, in ker se je kakšen pisar pri prepisovanju zmo-

til, jih bo na podlagi obsodbe odšlo v zapor pet in ne šest, kolikor jih je pravzaprav bilo. Manjkajoče ime je bilo njegovo, na spisku so bila imena ostalih petih: Črnega Moline, Malčka Matamale, Nicasia Mote, Joséja («Poljaka», čigar priimek se je izgubil pred časom, bodisi zaradi obrabe bodisi zaradi težke izgovorjave) in Norega Andrésa Sorta. Njegovega ni bilo.

Nihče ni na to nič pripomnil, ker se na te stvari niso spoznali. On pa je samo rekel, kako lahko to njemu naredijo, češ da so bili zmeraj skupaj, da so skupaj kradli živino, da so jih skupaj zaprli in pripeljali na prestajanje kazni. Toda moral je ostati zunaj.

Sprva, prvi teden, ni vedel, kaj bi, in se je vrtel pred masivnimi vrati zapora, dokler ga ni stražar iz usmiljenja napodil in mu dal nekaj jesti. Takrat se je opogumil in se nekajkrat spehodial okrog stavbe in videl, da ni bilo drugega vhoda. Nikdar pa ni doumel krivice, da je moral ostati tam zunaj, sam.

Sčasoma so se on in drugi sprijaznili s tem stanjem. V prvem presečenju so mu dajali jesti in ga neuspešno podili, dokler se ni nekega dne odločil za sprehod po okolici.

Ni se dolgo mudil, saj je bil prepričan, da je zapornik in da ni pošteno, da bi se potepal po tem bednem naselju, svoboden, če drugi niso mogli ven na klepet ali pa gledati vsakdanjega vztrajnega sonca, ki jih zagotovo ni dosegalo za visokimi zidovi.

Sčasoma si je sestavil zavetje iz grmičevja, naslonjenega na zid zapora, kot da se je s tem naselil na dolžnem mestu, začasno, morda za čas prestajanja kazni. Pravzaprav ni vedel, kaj bi: da bi tam stal ali sedel ob obzidju, ali pa da bi šel, počasi, v mesto in si priskrbel konja za vrnitev v Sacramento.

Počasi se je zlepil s pokrajino in se nekako zrastel v tisto neuporabno oazo v neskončni pampski puščavi Chapata. Dobro je poznal puščavo na južni strani Pantagéneta, reke, ob kateri je stalo zgodovinsko mesto Sacramento, legendarni zaselek in pristanišče, kjer so pristajale angleške gusarske dvojbornice, preden so nadaljevale pot proti nekakšnim nejasnim južnim otokom.

Ni bil zmeraj tam, naslonjen ob zid, in gledal večera, noči ali dneva; včasih je šel v mesto in prinašal ostanke jedi, ki jih je našel ali od koga dobil. Včasih je ujel kakšnega neprevidnega zajca s kolom, ki mu ga je spretno zalučal med oči, kakor je to delal v davnih fantovskih časih, ko je bil še svoboden in ga je oče vodil s seboj na potepanja v puščavsko grmičevje. Navadil se je tudi, da so ga najprej otroci, potem pa tudi odrasli in vsi v mestu klicali za zaporniškega norca, da so ga imeli za potepuha in mu tako tudi rekli; so pač tako mislili.

Ni imel moči, da bi jim ugovarjal. Začudenje prvega dne mu je ostalo v izrazu, v široko odprtih očeh in v povešeni ustnici. Vse je bilo zanj presenečenje in velika krivica, saj je bil prav on ubil dve živali in bil zaradi tega prav tako kriv kot ostali, ki so bili po pravici vsi skupaj

v zaporu. Toda bili so brez njega, ki je tudi bil zaprt, čeprav zunaj tistih belih in masivnih zidov. Njegov zapor je bil drug, bil je drugačen, in v njem ni vedel, ne kaj ne kako delati, še manj pa, čemu. Morda bi moral vse skupaj pustiti. To.

Nekoč je slišal zgodbo o zapornikih, ki so, kakor on, ostali zunaj zapora, ker pač ni bilo prostora za vse. To je bilo v prejšnjih časih in je trajalo toliko časa, dokler niso sodniku Molasu odobrili sredstev iz predrachuna sodnijskega okrožja iz Sacramenta. Ta je ukazal samim zapornikom, naj zgradijo zidove iz kamna, ki so ga vozili na vozičkih z morske obale, ki je bila nekaj kilometrov južno od tistega bednega mesteca. Tako so naredili, da bi potem bili notri, kakor je bilo prav. Doumel je, da on še take sreče nima, in je kmalu obupal. Kaj pa naj bi naredil, ko pa je že nekoč povprašal, če je zapor poln, in so mu rekli, da je veliko praznih celic, da pa ni nobene zanj. In ni več spraševal, saj je vedel, da je vse zaman.

Toda bil je nekakšen zapornik in vest ga je pekla, ker ni formalno izpolnjeval dolžnosti poštenega zapornika. Stiskalo ga je v prsih, če je moral v mesto po hrano, ker je vedel, da ni pravično oddaljiti se od zaporniškega kamenja, ker je pravzaprav pomenilo zapustiti ga, in da ni prestajal kazni skupaj z drugimi.

Občutil je sram in bolečino po celem telesu, ko ga je nekoč neka vdova povabila, naj leže tisti večer na njeno posteljo, da ga bo malo ocedila in mu celo ponudila srajco rajnega. Samota prijateljev ali morda njegova ga je zbodla v zavest, morda mu je omehčala telo, toda duše nikakor, in je rekel ne, čeprav ga je ženska bolela v njegovih dlaneh, v rokah, v prsih in je čutil toplo in ostro bolečino v dimljah. Oni so sami z menoj, si je rekel, čeprav ni nič rekel, temveč samo pomislil, potem pa se je spomnil, da ženska čaka, in odkimal kot tisti, ki pravi: ni mi do tega, in rekel, da nima pravice uživati z njo ali nekaj takega.

Črni Molina mu je nekoč pripovedoval (prej, ko so bili še vsi skupaj), kako je nekoč trpel zaradi cerkvenega zvonika, ko je bil tri leta v ječi nekje na severu. Ubogi Črni Molina. Po zvonovih je uganil vsako poroko in veliko je trpel zaradi deklice, ki je živela dvesto metrov stran, tako blizu in tako daleč, od njegove celice. Sploh se ni mogel opomoči od te ljubezenske bolečine in jo je po prestani kazni zapustil, da mu ne bi bilo treba nikoli več trpeti tega, da je ne bi spet kdaj izgubil, kakor mu je rekel, nikoli več čutil take bolečine v duši in na telesu zaradi ženske. Ubogi Črni Molina.

Tako je dal košarico vdovi, ogibal se njene hiše in nje same, vse do tistega popoldneva, ko je premišljeval o koncu svoje nejasne obsodbe, o tem, da se bo naslednji dan uresničila sreča, da bodo vsi prosti.

»Jutri gremo, vsi skupaj,« je premišljeval in ponavljal v sebi nekaj časa, potem pa legel v zavetje kot zmeraj in razmišljal, kako dolga bo pot nazaj v Sacramento, dokler ni zaspal.

»Gremo, vračamo se v Sacramento. Jutri, vsi skupaj.«

Neznana roka

Končno je prišel in že sedi pred menoj. Hitro govori svojim tajnikom in pomočnikom. Njegov glas je oblasten in besede jasne. Ta človek je, čeprav navaden, neopisljiv tip, pravzaprav prijeten. Gledam ga. On se tega zaveda in me počasi opazuje.

Na razkošni mizi, ki naju ločuje, je pepelnik iz brušenega stekla, v katerem pa ni več prostora za cigaretne ogorke. Zadnjega potlačim ob širok steklen rob in raztresem nekaj pepela okoli njega. Ko to delam, vidim odsev drugačnega obraza mojega sogovornika. Prav k tistim očem obračam svoje, ko mu začnem govoriti s strahom, negotovo.

»Kako ste prišli do mene?« je vprašanje, ki še zmeraj lebdi v sobi; vprašanje, ki me plaši, ker ga je postavil ta človek.

»Zakaj ste prišli k meni?« vztraja in se udobno namesti na sedežu, kot da je čudno zadovoljen z mojo tišino. Počasi spravim v red svoje misli in začnem s pripovedovanjem, ki mu ga moram zaupati:

»V svoji mladosti, pred nekaj leti, ki pa se mi vendar zdijo zelo dolga, sem se namenil poskusiti nekaj nezaslišanega, boheemskega in bedastega. Iz strahu pred življenjem in svetom, ki je na neki način posledica mojega značaja, sem se končno odločil uresničiti načrt. Mislil sem, da bom s to prevaro lahko srečno živel brez dela in se izognil večjim težavam in zahtevam.

Potreboval sem temna očala, temno obleko in... veliko potrpežljivosti. Moj šibki značaj in notranja negotovost sta me v tem potrdila in načrt uresničila. Ukoreninil se je vame, me za nekaj časa zaslužnjil; žal, minilo je skoraj sedem let, preden sem lahko zbežal in opustil načrt. Tako preprosto je bilo sestiti na stopnišče med dvema stebroma bližnje katedrale in prosjačiti kot slepec. Bilo je lahko, poleg tega pa je bil ta posel dokaj donosen.

S prihodom noči sem snel krinko in imel zadosti denaja za hrano in za obisk kakšne večerne predstave kot navaden gledalec. To je bil ves moj svet. Drugega nisem imel.

Predvsem se spominjam, da sem tam začel spoznavati tisto, kar me je zdaj pripeljalo k vam. Priznavam pa, da se je tam rodilo nekaj najbolj žalostnega in obenem najbogatejšega, kar premore moja majhna življenjska in človeška izkušnja. Dejansko me je počasi, pa vendar vztrajno in nerazložljivo prevzela navada, da sem izpod temnih očal gledal tisto edino, kar sem videl, ko sem dobival miloščino: roke darovalca. Tako se je začela moja strast do tega. Počasi. Skoraj fantastično, magično.

Roke, ki so prinašale v mojo dlan pest drobiža ali bankovec, so začele dobivati pomen. Razkrivale so mi svoje skrivnosti, do tega trenutka neznane, ker jih je moj slabotni in omahljivi razum spregledal. Prikazovale so se mi roke moških in žensk, ki so ob nedeljah prihajali ali odhajali od maše, ali tistih, ki so med tednom hodili tam okoli. Roke

močnih in krhkih žensk. Močnih in slabotnih mož. Roke revnih in bogatih. Delodajalcev in delavcev; dobrih in zlobnih; jasnih in mračnih; pobožnih in sebičnih; preprostih in mogočnih; zdravih in bolnih; nedolžnih in grešnih; plahih in drznih...

Z leti je postalo ugibanje, prepoznavanje zame otroška igra. Prodiral sem v njihove duše. In že sem poznal vse, ali skoraj vse, samo z gledanjem njihovih rok. Tako različnih in osebnih. Vse tako človeške. Tako različne, obenem pa tako podobne.

Nekatere so mi iskreno ugajale, na primer roke plahih deklic, ki so se približevale, in ko so oddale miloščino svojih staršev, hitro stekle za njimi, dokler jih niso dohiteli. Skrivno so mi ugajale roke preprostih deklet, vdanih in čistih src, ker so me na neki način nerazložljivo spravljale za mojo vestjo.

Gabile so se mi roke majhnih ljudi, ki so odevali svojo neznatnost v lažen ponos in posvetne kretnje; roke izdajalcev in oderuhov, gusarjev in brezvestnih trgovcev: same velike barabe.

Moji psihološki pogledi in domala duhovna analiza so bili že sponžani, skoraj sistematični. Zdelo se mi je, da lahko vse vidim na tistem božanskem človekovem udu, na rokah mojih bližnjih, ki sem jih nesramno in v lastni nezavednosti tako goljufal.

Toda nekoč, ko sem mislil, da že vse vem, da nimam več kaj novega izvedeti o človeških rokah, sem zdravo in nesluteno padel v obup.

Takrat sem spoznal Vas.«

Ko pogledam v oči človeka, ki me je pozorno gledal in poslušal, nenadoma utihnem. Znova strah, neodločnost, negotovost.

»Ste tudi mene prepoznali?« ga slišim spraševati v skoraj zaupnem, zelo zamišljenem tonu.

»V tem smislu, Vas ne,« priznam, bolj prestrašen kot prej.

»A tako... Niste mogli prepoznati moje roke?« ponovno vpraša, po prvem presenečenju zdaj že hudomušen. Njegove oči, do tedaj medle, se iskrijo in skačejo z enega mesta na drugo, kakor med hrepenenjem in zabavo.

»Ne,« mu suho odvrnem, ne da bi se preveč oziral na njegovo obnašanje. Gleda me in gleda brez prestanka. Naenkrat se zasmije. V določenih trenutkih se še bolj smeje. Končno mu uspe izreči.

»Bi vi radi vedeli, kdo sem?«

»Me ne zanima,« mu hitro odgovorim. «Samo zahvaliti sem se vam hotel, zahvaliti za radodarnost in še nekaj. Ko ste mi dali miloščino, jaz pa nisem mogel spoznati vaše roke, s tem pa tudi vaše duše ne, nisem mogel drugače in nisem imel druge misli, kot da to razvozlam. Tesnoba je tako narasla, da sem vse pustil, samo, da bi vas našel.

Da bi to dosegel, sem se moral soočiti s svetom. S svetom, pred katerim sem bil zbežal. Tako sem se ponovno srečal s soncem, z naravo, s človeškimi očmi. To so bile zame zdaj nove stvari, ki sem jih toliko časa zanemarjal.

Veliko sem prehodil, da sem Vas našel. Toda zdaj bi se vam rad samo zahvalil. Nič drugega.«

Človek me naenkrat pogleda kot norca. Dvomljivo in razočarano. Skoraj nasilno vztraja.

»Vas res ne zanima, kdo sem?«

»Res ne,« se branim. In dodam:

»Če bi zvedel, če bi morda spoznal vašo dušo, bi se verjetno vrnil k svoji prejšnji strasti, v svojo revno preteklost. Toda v tem času sem zorel bolj kot kdajkoli prej. Spravil sem se s pogumom in z zaupanjem, z vso lepoto, ki sem se ji tako neumno in nezaslišano odrekel. Od danes se počutim svobodnega. Najbolj svobodnega.

Ne. Nočem vedeti, kdo ste!«

Tri nerazlične smrti

I.

Pedro Gallazzo je bil mlad semeniščnik. Zgodbo o njegovem samomoru mi je poročal neki njegov študijski tovariš, ki je imel čudežen privid o svojem sošolcu v neki morasti noči, ko ga je videl skrčenega in tulečega v netvarnih plamenih pekla. Ta slika iz sanj ali privid ga je dolgo časa zasledoval in nagnil k temu, da se mi je zaupal.

Med osebnimi stvarmi Pedra, asketičnega in občutljivega mladega študenta latinščine in grščine, filozofije in teologije, so našli nevarno knjigo: nedoločeno izdajo knjige »Azul« pisatelja Rubéna Daría. Na eni od prvih strani je Pedro, morda pod sumljivo senco kakšnega drevesa, napisal stavek, ki je dobil pomen šele po njegovi nepredvideni smrti. Do takrat pa, kakor je pravil njegov profesor leposlovja, o njem samo pohvalno. Z negotovimi potezami, ki so razodevale izbrano rahločutnost, je pisalo: »Darío; ti si muza mojih dni in noči. Ti si čudovit napoj, vzvišena hrana moje duše.«

»Pietrovi« prijatelji in predstojniki so videli v njem pobožnega fanta z nepornim duhovniškim poklicem. Njegova odljudnost in duhovna ponotranjenost sta do nesrečnega dne popolnoma opravičevali takšne sodbe.

Tisti dan je prišel brez posebnih znamenj in preroških napovedi.

Počitnice na njegovem domu so bile zelo kratke. Vsako leto se je pridružil svoji ovdoveli materi za nekaj dni v hišici v Barilochah, kjer je prebivala. Kordiljera in jezero, modro nebo, zelen gozd so bili priče naravnih nagnjenj mladega klerika. Ljubezen do narave, na videz naivna zaradi površne nedolžnosti, ga je dokončno pogubila.

Tisto jutro je njegova mati našla na kuhinjski mizi listek, na katerem je preprosto pisalo: »Mama: jezero me kliče. Grem.« Podpisan je bil Pedro. Zraven domačega hlebca kruha, ki se ga ni bil dotaknil, mor-

da zaradi svoje naravne prenegljenosti, sta bila verižica in mali križec, ki ju je snel z vratu.

Isti dan so našli njegovo truplo, plavalo je v vodah veličastnega jezera Nahuel Huapi.

II.

Juan Pérez je namišljena oseba, ker je v resnici obstajal neopazno. Morda bo kdo skiciral teorije o pomanjkanju domišljije pri pisatelju, ki mu ni mogel dati drugega imena, toda pričevanjska vrednost presega te pomisleke.

Naš pravi Juan Pérez, resničen, kakor mu je bila dala usoda, je bil boječ in nepomemben. Tak je bil vsaj do dneva svoje končne odločitve. Pa tudi potem je ostal takšen, čeprav je to druga zgodba, saj ne more biti nič posebnega v smrti človeka, ki pušča prosto tako malo iskano ime.

Njegove duševne lastnosti, posebno boječnost, so mu onemogočale uresničiti tako dramatičen konec njegovega življenja. Toda tisto vroče popoldne v predmestju ob reki de la Plata si je najbolj želel najti kakšno častno smrt: hotel je rešiti očitno povprečnost svojega življenja z izrednim koncem. To je bil pravi vzrok za načrtovanje samomora.

Odveč je poudarjati, da je ta občutek ozadje vsakega samomora: s smrtjo zbuditi pozornost drugih. Posebno tistih, ki v svojem življenju sploh niso opazili prisotnosti samomorilca. To je na neki način neuporabno odrešenje, saj ne traja več kot nekaj tednov, v najboljšem primeru še nekaj obletnic.

Toda naš Juan Pérez ni nikoli zbral toliko poguma, da bi poskusil srečo s svojo smrtjo. Njegova malodušnost mu je onemogočala pritisniti na sprožilec, ko je sedal pred ogledalom in poskušal z nedokončno odločnostjo, morda v strahu pred škandalom, ki bi ga povzročila njegova neurejena soba po strelu. Sedeč na robu postelje, je razmišljal, kako bi se potopil v kad in zgubljal nitke krvi iz ran, ki jih je bilo povzročilo rezilo, kakor je videl v kriminalnih filmih. Toda strah ga je vedno premagal.

Potem je začel obiskovati krčme in gostilne v predmestjih, kakor se spodobi tistemu, ki išče morilca. Juan Pérez se je namreč odločil umreti: najel bi profesionalca in se s tem izognil neodločnim odlašanjem. Tako se je pogodil z zelo opreznim človekom, ki mu ga je bil priporočil lastnik ponočnjaške kavarne kot človeka, ki zmeraj izpolni svoje mračne pogodbe.

Tisti dan, ko je policija našla njegovo truplo, preresetano iz bližine, so začeli s preiskavo, ki se je končala s prijetjem morilca. Ta pa je zanikal, prepričan v svojo nedolžnost, da bi bil ubil tistega človeka, čeprav je priznaval, da je sklenil z njim pred nekaj dnevi mračno pogodbo.

Tako je Juan Pérez dosegel svoj namen: preživel je nekaj mesecev v policijskih kronikah in v mapi kriminalnega spisa, ki je neizprosno končal v velikanskem arhivu. Kasneje se je zvedelo, da je bil ta čez nekaj let uničen v velikem požaru.

III.

Njegovega imena nisem poznal. Bil je študent prava, ki je redno hodil na fakulteto in živel nezdravo življenje razvajenega sinu.

Njegovo življenje ni bilo nič drugačno od življenja, kakršnega ima mladenič, ki študira in se brezskrbno zabava. Tudi nisem odkril razloga njegove smrti ali njegove zadnje odločitve. Nekega dne se je pač odločil, da bo dokončno odšel.

Njegov samomor je bil najbolj urejen, kar jih poznam: najprej se je okopal, se obril, očistil čevlje in končno, lepo oblečen in nališpan, odšel od doma, ne da bi zbudil najmanjši sum.

Na cesti je usmeril svoje navidezno brezskrbne korake proti avtomobilski agenciji z nedolžnim obrazom kupca. Vstopil je v stavbo z velikanskimi okni mrzlega stekla in po formalnem pogovoru s prodajalcem vstopil v športni avtomobil. Model je bil prav gotovo najdražji od vseh, ki so bili razstavljeni.

Izkoristil je poklicno raztresenost prodajalca, vžgal motor in se zapodil na cesto skozi eno od izložb ter razbil v neskončne drobce strogo togost stekla. Mirno, kakor da bi bil še en voznik več, ki se vozi po središču Buenos Airesa, se je odpravil proti prvi bencinski črpalki. Tam je kupil neobhodno potrebno količino goriva za srednje dolgo pot in nadaljeval vožnjo proti severu velike metropole.

Časopisi so objavili sliko katastrofe: na Aveniji Libertador, pred pravno fakulteto, so ležali zviti ostanki avtomobila, zabitega v ogromno drevo, ki pa ga zaradi teme ni bilo mogoče določiti.

Nekoč sem šel mimo tega mesta in opazil, da so odstranili masivno deblo, da bi morda z njim naredili most za pešce – kakor lok čez cesto.

Sklep

Vse tri smrti, čeprav iz navidezno različnih vzrokov, so bile popolnoma nepomembne. Krivda pada, v vseh treh primerih, na protagonista.

Angelski časnikar

Ko se je Bog odločil poslati tiste dobre novice ljudem, je mladi časnikar popravljaj policijski članek. Šef redakcije mu je rekel, da je

treba poudarjati najmanjše podrobnosti umora, sestavljati obetajoče namige, nežno izkoriščati bolešno radovednost.

To je bil dan neizmernege dela. Debele potne srage so tekle po vratu kronista, uspelo mu je pogoltniti dve kavi brez sladkorja in hrepenče pokaditi ducat cigaret.

Naučena kretnja nedolžne ponižnosti se je podaljšala v neskončnost, medtem pa je tajnik požiral počeckani osnutek skozi svoja temna očala. Pretvarjal je nezanimanje in pustil zadnjo cigareto v ustih. S tem se je prisilil, da je napol zaprl oči, kar mu je omogočalo vohuniti za mnenjem zastrašujočega in zahtevnega cenzorja. Odražalo se je na njegovem obrazu, še preden ga je naglas izrekel.

Gosto ozračje v redakciji ni bilo nikoli tako nabito. Toda prav v tistem trenutku, ko so prvi odobravojoči namigi naznanjali namišljeno možno pohvalo, so se okoliščine začele počasi spreminjati.

Najprej je bilo opaziti samo velik oblak dima okrog čakajočega mladeniča, ki pa bi ga lahko pripisovali njegovi tobačni strasti. Potem pa je fantastičen blisk osvetlil njegov obris in videti je bilo par perutnic, ki mu je rastel iz hrbta.

Trenutek je navdihoval občutek spoštljivosti, skoraj religioznosti. Neopisna glasba je čudežno, z nežnim kriljenjem, dvignila nedoločen obris, pogreznjen v nekakšen steber megle, ki se je prebijal do stropa.

»Prekletstvo! Ravno zdaj nam zmanjka toka...« se je slišalo zakričati šefa iz njegovega mračnega kota. Gotovo mu je bilo žal, da je moral prekiniti branje in kritiko tako pomembnega članka – vsaj po njegovem občutku – ki ga je resnično skrbel že celo popoldne.

Kakor da bi se odzvalo na njegov klic, in še preden bi lahko kdo dodal še kakšen bogokleten vzklik, se je vse povrnilo v naravno stanje. Besen tajnik, osupel, kakor da bi se opomogel iz transa, je s težavo nadaljeval z branjem; potem je pogledal mladeniča, ki je še zmeraj stal, in odlašal z okrutno sodbo ali pa morda mlačno naklonjenostjo. Tega ni mogel razumeti... So bile to sanje? Z običajno zmedenostjo in z majhnim zanimanjem si je očistil očala s kovinskim okvirom.

Naslednji dan, kakor je bilo predvideno, tisti članek ni bil objavljen v časniku. Na njegovem mestu, v prvem planu, je bila fotografija Jezusa Kristusa, tako meglena kakor vse reprodukcije v starih provincialnih časnikih. Neznano besedilo, čeprav jasno in zelo preprosto, je obveščalo bralce o nekakšnem božjem sporočilu ljudem.

Žal, tisti dan ga skoraj nihče ni prebral. Ženske na tržnici tisto jutro niso pokazale zanimanja, da bi kupile svoj vsakdanji list. Mestni župnik je obstal in razmišljal, kakšna zvijača se skriva za tem ob nepravem času objavljenim evangeljskim znamenjem, ki ga je gotovo zahteval makiavelistični brezbožni direktor.

V kavarni pa so resni in preudarni možje ponavljali v različnih inačicah lapidarno oceno:

»Saj ne vedo več, kaj bi si izmislili!«

Zadnji pohod v puščavo

Stari vojak Matamala, ki je bil častnik v neki južnoameriški državi na osvoboditvenih pohodih v prejšnjem stoletju, se je končno zasedel v Sacramentu. To se je zgodilo tistega dne, ko se je izkrcal v mestnem pristanišču iz čudne angleške dvojbornice, katere južna pot se je končavala na otokih, ki so jih zavzeli gusarji angleške krone.

Ta starec je tisti, ki ga zgodbe prvih pionirjev priznavajo za patriarha najbolj čudne patagonske genealogije. Oče najbolj neslutnih južnih generacij, s svojo legendarno ozko uniformo, s svojim duhom in duševno zrelostjo, ni nikoli posumil, da bo tam opravil zadnji pohod v svojem življenju.

Mestece Sacramento, ki ga je reka delila na dva dela, je obsegalo kakšnih tisoč metrov dolgo nastajajočo naselbino, z blatnimi ulicami in zgradbami iz blata in slame. Legenda iz Sacramenta je pričala o pravadnem sovraštvu dveh družin predhodnikov, ki sta se že v davnih začetkih teh krajev odločili živeti vsaka na svojem ozemlju z vodami reke vmes. To pa zato, da ne bi ena nadvladala druge ali da ne bi morali izmenjavati blaga ali ljudi.

Ko sta se izkrcala edina dva potnika, sta zbrala svojo kramo v velikanske in obrabljene torbe, prečkala obalno cesto in se živahno razgledovala. Pomanjkanje utrd in topov na obeh bregovih je že razočaralo starega vojaka. Ne da bi popustil v svojem ponosu, je zakorakal proti odprtim vratom temačne barake, nizke in revne kot vse ostale, toda z oknicami, pobarvanimi z apnom, ki ga je dež že spral, in na katerih je pisalo z otroškimi črkami: Britanska pošta.

»Kar naprej,« se je vljudno umaknil stari Matamala in lovil sapo, ko je položil svoj tovor na vlažna tla.

»Hvala, polkovnik,« je slovesno rekel človeček, ko je šel mimo in udobno smuknil skozi luknjo, ki so jo delala vrata.

»Le častnik,« je dlakoepsko popravil vojak in šel za njim, še prej pa upognil hrbet zaradi nizke strehe.

Pripovedujejo tisti, ki vedo in ohranjajo spomin na tisti čas, o drznih dogodivščinah našega vojaka kmalu po njegovem prihodu. Toda to, kar je najbolj vredno spomina, pa se je zgodilo nekaj let kasneje, ko je, že poročen z vdovo iz tistega kraja, bil priznan od vseh kot oče številnega rodu.

Da, v tistih časih se je naš vojak združil z neko žensko nedoločljive starosti in sumljive preteklosti. Sosedje so kmalu vzljubili njegovo zrelo pojavo, zmeraj uniformirano, z našitki, njegovo popotniško naravo in neskončne pripovedi o njegovih pohodih na severu. Pisali so, da je bil močan in vreden vojaškega čina.

Vse te čednosti so pripomogle, da je južna občina naročila ostarelemu prvborcu izvajanje častnih svečanosti ob državnih praznikih.

V znak te časti je stari Matamala slovesno prejel ustrezen topič, ki ga je ponosno in z vojaškim ceremonialom sprožil ob prazničnih jutrih.

Prihajale so novice o slovesnih spominskih dejanjih, s katerimi je častnik izpolnjeval od lokalne vlade naloženo in plačano nalogo. Zgodaj je vstajal petindvajsetega maja, devetega julija in ob drugih dnevih, ki niso bili nič manj ukoreninjeni v domovinskih tradicijah ljudi. Mimoshod je začel sam s prihodom na kraj, kjer je bilo pristanišče, tam pa izumetničeno in s častmi izvajal salvo petindvajsetih strel, ki pa kljub njihovi številčnosti niso omajali prepričanja starega Matamale, da bi jih moralo biti ob takih priložnostih še več, če bi ga le zadosti oskrbeli s strelivom.

Ko je njegov starejši sin, vaški smrkavec, bil že dovolj star, da ga je lahko spremljal, je prevzel ta privilegij z vsem navdušenjem. Njegov roditelj je ob teh priložnostih hodil spredaj, sledil mu je otrok, ki je ob vseh njegovih domoljubnih pohodih vleklo orožje in se ponašal s službo častnega pomočnika, naslov, ki mu ga je ustno podelil njegov oče.

V sodnih registrih tistega časa obstajajo pričevanja o obstoju nekakšnega tveganja pri tem početju, vendar so se izkazala kot slaba slava za tožnike. Prebivalci druge polovice mesta so se več kot enkrat zbal, da jih bodo bombardirali z druge strani reke.

Veliko pritožb je bilo ob prvih streljanjih malega ceremonialnega topiča, ko so prebivalci severnega brega dokazovali, da bi lahko izstrelki orožja poškodovali lastnino občanov. Pravzaprav so nekateri celo prijavili škodo, a kmalu utihnil, ko je sodnik Molas odkril »de visu«, kakor je zapisal v svoje arhive, da so bili izstrelki slepi, nedolžen umetni ogelj.

Pravzaprav je ta novica razveselila ljudi, ki so od takrat nestrpno pričakovali bučno oznanjevanje nedelavnih dni. Neznosen hrup se jim je zdel sladka glasba, ki si jo je zaželelo njihovo brezdelje.

Naš prevzetni prvoborec se je bil v svojih mladih letih v rojstnem kraju zapletel v hud spor z nekim predstavnikom klera; to pa se je vztrajno odražalo v njegovem ogovarjanju in nevljudnem obnašanju do salezijanskega duhovnika, ki je vodil duše v Sacramentu. Verske prireditve ali slučajno srečanje z misijonarjem so se ob njegovi prisotnosti spremenili v norčevanje in žalitve. Slučajne priče so morale vsakokrat slišati pripovedovanje nevernega prepirljivca, ki ga je izvajal z veliko vnmemo in besedovanjem: da ga je nekoč neki podeželski župnik hotel poročiti z ljubljeno deklico, pač eno od njih. Ta, ki je bila pri uresničevanju svojega materinstva pod vplivom vere, je na vsak način hotela urediti njune odnose pred župnikom.

Oče Sergio, božji človek, je že poznal brezbožne in bogoskrunske litanije te popularne osebnosti. Zato se je držal v previdni razdalji, v najbolj preprostem in razumnem duhu miru in krščanske potrpežljivosti. Sožitje z verniki ga je naučilo v teh letih apostolata in izkušenj, da je treba mirovne bitke Gospoda dobiti po drugih poteh, ne da bi se čelno

spoprijemal v nesmiselnih spopadih s tistim, ki se je zavestno upiral Milosti.

Tako se je poklicna nuja klerika, ki je bil obenem edini učitelj v mestu, preden je uradna skrb poslala mladega Herrero, znašla v kočljivem položaju, ko je videl zapuščenost in nevednost otrok brezbožnega vojaka. Matamali ni bilo treba veliko časa, da je zvedel, da so njegove mladike redno hodile v župnišče po osnove jezika in številk.

Čeprav je usmiljeno delo redovnika pomenilo napad nanj, ni vzel preveč resno tega dejanja, in zahvaljujoč tej popustljivosti, so se lahko njegovi otroci seznanili z vero in znanostjo. Nikoli pa se ni v lastni hiši odrekel stalnega zabavljanja čez verski nauk. Brezpogojno je tudi prepovedal svojim otrokom obisk župnijske maše ob nedeljah in praznikih.

Mera brezbožnega ogorčenja pa je prišla do vrhunca na najbolj nepričakovan način. Zavedajoč se svoje civilne dolžnosti, se je naš starec na primeren datum pripravljal, da izpolni svoj vsakokratni obred. Takrat pa so se v pozdrav domovini oglasili novi cerkveni zvonovi. Veličastni bron, ki so ga pripeljali z onstran morja, so župnijski sosedge obesili v primeren stolp z navdušenjem preprostih ljudi.

Nemogoče si je predstavljati globlje rane in večjo žalitev za čustvo starega vojaka, ki se je, poln gneva zaradi prekinitve njegovega civilnega in častnega početja, napotil proti mestni cerkvi. Tam so bili zbrani sosedge in se čudili za tiste kraje tako veličastnemu pozvanjanju: novost je na videz obnavljala duh domovinskega praznovanja s tako častnim okvirom slušnih efektov.

Majhna množica, ki je bila zbrana ob vzhodu zvonika, in majhne nove skupine, ki so se pomikale po bližnjih stezah in gledale navzgor, si niso mogle takoj razložiti pojava, ki je sledil: s strašnim hrupom in v dežju stotin kamnov so se razletela stekla majhne cerkvice... Razleglo se je panično mrmranje in kmalu je prevladala tišina. Samo udarci zvonov so odzvanjali z dramatično skladnostjo, da so se ženske umikale prestrašene, moški pa niso ukrenili nič določnega.

Tedaj so štirje razorožili užaljenega častnika, župnik pa tekal po cesti, da bi videl, kaj se je zgodilo, in se tako bližal točki, ki je bila videti središče hrupa. Kriki, ki so sledili, in nagli naskok najmlajših na junaškega topničarja so bili sklep boja. Boja, ki je povzročil uničenje velikega tempeljskega barvnega okna in fasadne rozete.

Pravijo, da se nikoli več ni slišalo salv iz topa na bregu Pantagéneta, da je bil prvoborec tisti dan odstavljen s svojega položaja in da je moral kasneje pred mirovnega sodnika, dona Roberta Molasa, ki je bil njegov spremljevalec takrat, ko je prišel v mesto. Človeček je bil obziren do prevzetnega oficirja in začetno presenečenje ni vplivalo na sodbo. Kmalu je bil naš človek spet doma.

Edinstveno orožje lahko še danes vidite v mestni hiši južnega okraja Sacramenta v sobi, ki bi se rada ponašala s tem, kar piše na gizdavem

plakatu: »Pokrajinski muzej«. Tam še zmeraj stoji v kotu kot primerek več iz preteklosti, ne da bi kdo posumil na tako nesrečno vojno zgodovino.

Paragvajski častnik se je staral in isti župnik je privedel starega Matamalo pred Boga, dobro pripravljenega, potem ko ga je krstil na smrtni postelji. Župnik, ki je prišel do revnega prebivališča, polnega sinov in vnukov legendarnega očaka, da bi mu podelil poslednji zakrament, je bil priča joku prisotnih, ki so slutili skorajšnji nastop vojaka pred Gospodom vojska.

Vsakdanja kava

Ko sem skoraj neopazno stopil v staro vsakdanjo pivnico, sem čutil, da je časniku, ki sem ga bil kupil, usojeno čakati na moje branje za nedoločen čas. Iz prijateljskega in toplega mraka, kjer so se slovesno premikali samo neki duhovi, ki jih je zarisal v zrak gost dim cigaret, so se obrnili proti meni nekateri presenečeni obrazi, zabrisani zaradi moje trenutne zaslepljenosti. Zdrznil sem se, ko sem opazil, da me je zapuščalo jasno ozračje zraka in sonca na cesti. Končno – nisem mogel drugače – sem zaprl vrata in nadaljeval pot proti znanemu kotičku ter odgovarjal z narejeno vljudnostjo pozdravom znancev. V mraku sem potegnil stol k najbolj znani, najmanj sovražni mizi in se zasačil, kako se smehljam kot otrok, ki so ga zasačili pri prekršku. Medtem pa so me drugi tiho spremljali, čeprav so nadaljevali živahen pogovor o kaki izrabljeni temi, ki se je danes, morda zaradi naslovov v časopisu, zdela nova.

Pozorno sem poslušal. Glave so se premikale, kakor v ritmu, na globokih robovih luči, ki so jih rezale iz bližnjih oken, in so odgovarjale kakor na nekakšnem posvetitvenem obredu, vse v krogu, vse v izraziti in enoglasni plastični razsežnosti. Ko sem premaknil stol, že sede, da bi vstopil v toplino skupine, sem se pridružil vsakodnevnim farski kavice, ko ljudje najdejo nekakšno mlačno pribežališče za svoje transcendentalne probleme, nekakšno uteho pred udarci življenja ali molčečo, goljufivo in dogovorjeno pritrjevanje na neverjetno in sanjarsko zahtevo.

Besede odzvanjajo zdaj silovito in tisti, ki tako dostojanstveno govori, je edini človek, ki ga ne poznam. Ostali kakor na spiritističnem sestanku molče prikimavajo in včasih, v ritmičnih presledkih, dvigujejo svoje skodelice do ustnic, da bi okušali temno in sveto tekočino te čudne bratovščine. Brki se potapljujejo v skodelico in pridejo ven z vlažnim odsevom na koncih, dokler jih kakšna slovesna roka ne skuštra in posuši.

Ne da bi hotel, se z nekakšnim notranjim zadovoljstvom spominjam nepravilnih vrstic pesmi, ki sem jo prvič napisal tukaj, v ozračju neke druge ure in v samoti, na krhkem papirnatem prtičku:

»Vsebuje bohemska kavarnica
vesoljno liturgijo cikla...«

Čudno: še vedno se je spominjam na pamet. Skoraj nikoli mi ni podeljena tista duhovna milost, da bi si zapomnil to, kar napišem. Morda je kakšna globoka in skrivnostna glasba, kakšen intimen akord duše, kakšna misel, ki je zavest ne pozna, zabeležila tisto drobno transcendentno petje prozopoezije. Morda skriva v svojih preprostih metaforah drobec srca, ki ga je strl dolgotrajni vsakdan, srca, onemoglega zaradi zahtev dela, tega tisočletnega nekoristnega prekletstva.

V tistem trenutku sem stopil iz sanjarjenja na prizorišče življenja in naredil čez skupino simbolično gesto. Natakhar naredi izza svojega pulta iz ogleadal in steklenic pretiran znak pritrjevanja. Nekako slabotno, zelo nestrpno čakam neskončno dolg trenutek, dokler ne slišim navajene korake tistega, ki se zdi skrben strežnik. Prihaja z ogromnim pladnjem, kjer zmagoslavno kraljuje negotova in rumenkasta skodelica na nepristnem krožniku iste barve, ki je ob robovih razpokan in nad katerim se dvigajo kosmi pare, ki naznanjajo prijetno toploto kave.

Z neizpiljenim letom pride natakhar do mene, z nedoločnim naglasom »Prosim!«, ki ga izpljune, da bi opozoril na krhkost blaga pred grozečimi gibi rok razpravljajočih tovarišev in tistih neprištevni in slovesnih glav, ki se zibajo ob vsaki besedi; ozračje žive razprave se nekoristno nadaljuje. Počakal bom še hip, intimen drobec zastonskega časa in končno, opazovaje popolno nezanimanje skupine, strgal med prsti papirnato vrečko, iz katere spolzi rumenkast in obetajoč sladkor in strmoglavi v temno dno gostega napitka.

Oblaček pare prihaja v nosnice, preden izlijem tisti prijetni občutek na ustnice, na jezik, v grlo, v hrepeneč želodec zakrknjenega kadilca. Ko položim mlačni rob na svoja usta, še čutim ovlažitev brk, božanje tople pare v odprtih očeh in ga spijem naenkrat, s hitrimi, malimi požirki.

Začel se je nov dan: občutek ugodja v ustju želodca me končno predrami. Zame se začinja spet, kakor tolikokrat, nov dan. Dan kakor toliko drugih.

Izbral, iz španščine prevedel in spremno opombo napisal Pavle Rot

Pavle Štrukelj, profesor grščine in latinščine na univerzi v Chubutu (Argentina), je pesnik in pisatelj slovenskega rodu, ki piše pretežno v španščini. Objavil pa je tudi nekaj svojih del v slovenščini v *Drugi vrsti* in *Meddobju* (Buenos Aires). Poleg raznih objav v revijah je izdal štiri knjige: *Fosilno balado* (1978, črtice in pesmi), *Tri nerazlične smrti in druge pripovedi* (1984, izbor kratke proze), *Malo šolsko literarno antologijo* (1988, izbor pesmi in proze patagonskih avtorjev) in *Ljubezensko balado za Elviro in druge pesmi* (1988). Je soustanovitelj in sodelavec več literarnih in umetnostnih revij v Argentini in širše v Južni Ameriki.

INTERVJU

Tomaž Šalamun

Jezik je ena najnevarnejših drog



Avtor fotografije JANE ŠTRAUS

Tomaž Šalamun (1941) je doslej edini sodobni slovenski pesnik, ki mu je uspelo slovensko literaturo vpisati na Mapo Mundi. Pričujoči intervju je nastal kmalu po Tomaževem prihodu iz Jeruzalema, kjer je na mednarodnem festivalu poezije, v družbi renomiranih imen, kot so Gennadi Aigi, Robert Creeley, Miroslav Holub, Yehuda Amichai... , bral svojo poezijo v slovenskem jeziku. Občinstvo v gledališki dvorani je iste pesmi slišalo še v hebrejščini in z očmi sledilo angleškemu prevodu, projiciranemu na filmski ekran. Zagotovo pesnik, ki mu povprečno izobražen Slovenec še sedaj ne »odpusti« uvodnega verza iz Pokra (1966, 1988²): »Utrudil sem se podobe svojega plemena in se izselil.« Njegov pesniški opus je že dosegel vratolomno številko štiriindvajsetih samo v Sloveniji tiskanih zbirk. Naj jih kar naštejemo: *Poker*, *Namen pelerine*, *Romanje za Maruško*, *Amerika*, *Bela Itaka*, *Arena*, *Sokol*, *Druidi*, *Imre*, *Turbine*, *Praznik*, *Zvezde*, *Metoda angela*, *Po sledeh divjadi*, *Zgodovina svetlobe je oranžna*, *Maske*. V osemdesetih so izšle naslednje zbirke: *Balada za Metko Krašovec*, *Ljubljanska pomlad*, *Analogije svetlobe*, *Glas*, *Sonet o mleku*, *Soy realidad*, *Mera časa* in *Živa rana, živi sok*. Toda nenavadnega potovanja še ni konec. Njegov najnovejši rokopis *Otrok in jelen* je maja letos izdal avstrijski založnik Wieser, zbirka pa bo kmalu izšla tudi v srbskem prevodu.

Suhoparno bibliografsko naštevanje bi še zdaleč ne zadostovalo, če ne omenimo v New Yorku tiskane antologije *The Selected Poems of Tomaž Šalamun*. To je knjiga, s katero je Šalamunova zvezda stopila v svoj zenit. Izšla je namreč v zbirki »Ecco's Modern European Poetry«, v kateri so svojo poezijo že objavili Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, Paul Muldoon, Cesare Pavese, Fernando Pessoa, Thomas Tranströmer in Yannis Ritsos. Tik pred izidom so še Robert Desnos, Marina Cvetajeva in Aleksander Wat. V angleškem prevodu sta poleg omenjene antologije izšli še *Turbines* in *Snow*.

Naj za konec te taksonomije pripišemo, da je Šalamunova poezija izšla v nemškem (v davnih sedemdesetih mu je Fischer Verlag iz Frankfurta tiskal *Ein Stengel Petersilie in Smoking*, nov izbor izide jeseni in pri Droschlu v Gradcu) in v drugih evropskih jezikih. Kar devet knjig je objavil v srbohrvaškem jeziku, da niti ne naštevamo objav v antologijah in po revijah.

To a happy few!

Literatura: V nekem smislu je vsak pesnik rezultat prejšnjih pesnikov, njihovih del, življenjepisov in osebnih zgod ali nezgod. Katera pesniška imena prištevaš med odločilna za konstitucijo sebe kot pesnika? Obstaja med njimi kak skupni imenovalec, nekaj, kar si v njihovih delih

in osebnih usodah odkril kot najbolj avtentično, pristno za svojo pesniško mitologijo?

Šalamun: Ko sem postal pesnik oziroma ko se je to odprlo, sem se zelo malo ukvarjal s poezijo. Človek, ki me je naredil pesnika, je prav gotovo Dane Zajc, ki je prišel brat svojo poezijo na Filozofsko fakulteto. In pa Braco Rotar, ki je bil takrat moj najboljši prijatelj. Samo to dejstvo, da sem postal pesnik, je potem postajalo vedno bolj odločujoče za vse, kar se je dogajalo. Iz srednje šole sem poznal Rimbauda, Apollinaira in Župančiča. In če sedaj razmišljam, je bil moj prvi verz »Utrudil sem se podobe svojega plemena in se izselil« neposreden prevod Apollinairovega »À la fin tu es las de ce monde ancien«, ne da bi takrat to vedel, poleg tega pa dvomim, da bi ga res toliko bral. V prvi fazi so name zelo vplivali Blake, Whitman, ki sem ga odkril prek Župančiča. Seveda Dante, ki sem ga bral v srednji šoli, v Perugii sem poslušal *Lecturo Dantis*, toda to je bilo, še preden sem postal pesnik. In Eliot, ki je izšel v prevodu Vena Tauferja. Od Eliota sem padel pod vpliv Pounda. Eliota sem začutil kot tekst, ki me zapira v institucijo, v križ katolištva, tako da mi je bil Pound s svojim besom, silovitostjo in shizofrenijo dosti bolj subverziven in poetičen. Izredno močan vpliv je bil Hlebnikov v srbskem prevodu. Če se spomnim trenutka, ko me je nekaj res neverjetno prizadelo, je bil to Allen Ginsberg, njegovo *Tuljenje*, ki sem ga prebral v hrvaškem prevodu. Vseskoz pa John Donne, angleški pesnik.

Še to bi rad dodal: nekatere od teh pesnikov sem samo bral, z drugimi sem se tudi osebno poznal, se z njimi družil, zato so imeli toliko močnejši vpliv name. Iz prve faze je bil Dane Zajc absolutno najmočnejši vpliv.

V drugem obdobju je name zelo vplival Vasko Popa, ki sem ga najprej samo bral, ampak ko sva prišla skupaj, je bil njegov vpliv še močnejši. John Ashbery, ki sem ga tudi najprej samo bral. No, Edvard Kocbek, seveda. Toda Kocbeka sem se na neki način bal, ker je bil takrat zame premočan. Skušal sem mu pobegniti, se mu izogniti, nisem si želel pasti pod njegov vpliv, čeprav... Po Poundu se mi je v ameriški poeziji odprl W. C. Williams. Kmalu zatem je prišla Iowa. (Šalamun je bil prvič na univerzi v Iowi, ki slovi po svojem programu krativnega pisanja, leta 1971, op. T. Š.) Tu so bili zelo močni že omenjeni W. C. Williams, Wallace Stevens, Charles Olson, zame odločilni John Ashbery, moj prijatelj in takrat še študent Bob Perelman ter Louis Zukofsky. Z Bobom sem doživel zelo močno navezo. Bil je sicer deset let mlajši, a sva v Ameriki skupaj začela in pošiljala pesmi po revijah. Takrat je pisal izjemno dobro poezijo in je name močno vplival, kot tudi jaz nanj. V Iowi je izredno močno vplival tudi César Vallejo. Po tej skušnji sem odkril Gottfrieda Bennja. No, ne vem, če gre ravno za vpliv. Sedaj naštevam pesnike, ki sem jih zelo cenil, za katere sem čutil, da gredo vame. Če se to pozna, ne vem. Sledili so Fernando Pessoa, Murn, Kavafis. Leta 1976 sem padel pod vpliv Iztoka Osojnika. Ko sem ga spoznal, sem imel

občutek, da me je njegova poezija nekoliko demontirala. Precej časa je bil vir moje inspiracije. Potem sem počasi odkril Rumija, ki pa je od tistega trenutka postal moj največi pesnik, ki me stalno spremlja, ki ga čisto fizično čutim. To se mi je zgodilo samo še s Petrarco, da ga do te mere fizično podoživljam. Natančno čutim vsako njegovo kretnjo, kako se je postavil v Vacluseu, kdaj je bežal, kaj je postavil na začetek in kaj na konec Canzoniera, skratka popolnoma. Rumija tudi tako doživljam. Vame vstopa skozi sanje. Včasih, na trenutke, ko pišem, mi enostavno diktira verze. Pavese, *Lavorare stanca*. Nato Lorca, ampak ne tisti Lorca, ki je prišel v Slovenijo v šestdesetih, ampak Lorca s knjigo *Poeta en Nueva York*. Ko sem bil v Mehiki, Pablo Neruda. Prej ni vplival name. (Tomaž je prvič odpotoval v Ciudad de Mexico jeseni 1978 s študentsko štipendijo, kar se bo razjasnilo v nadaljevanju, op. T. Š.) Neruda je prihajal do nas samo skozi segment, kot levičarski, komunistični pesnik. San Juan de la Cruz.

Kaj bi bilo, kar... tega pa ne morem čisto natančno povezati. Verjetno drznost, odprtost za skrivnost in čudež, strast, moč opredeljevanja in določanja, božanskost. Najbolj so mi zanimivi pesniki, za katere čutim, da so na neki način, grobo rečeno, kulturni iniciatorji, da skozi njih deluje kabala ali so poklicani, Židje, ki postanejo konvertiti, novi katoliki, kot recimo San Juan de la Cruz, kar se mi zdi misteriozno. Čutim, da sem pod vplivom tega okultnega toka: kabale in islama. Dostikrat imam občutek, da se ti dve civilizaciji trgata zame, doživljam stiske, da me vsaka vleče na svojo stran. Osnovni »križ« pa je vedno dan. To so Petrarca, Blake, Eliot, Milosz, Kocbek. Czeslawa Milosza sem doživel kot najmočnejšega pesnika svojega kroga, to je zahodnoslovanskega katoliškega območja, kot človeka, ki je največi pesnik v tem stoletju, vsaj zame. Od vseh slovenskih umetnikov me je pa morda najbolj opredelil Gabrijel Stupica.

Literatura: *Eliot je nekoč zapisal: »Lepota jezika ni v njegovi izbornosti, marveč v njegovi zmožnosti, da v vsaki situaciji najde ustrezno besedno, pomensko, sintaktično, metaforično spremenljivko.« Tvoj pesniški jezik označujeta lagodnost in sproščena učinkovitost. Kakšen odnos imaš do jezika kot primarnega instrumentarija, če hočeš: orodja svoje poezije?*

Šalamun: Sploh ga nimam. Jezik je nekaj, kar je izven mene, kar leži v nekakšnem Graalu, v posodi, kot voda, ki je zbrana za jezom za elektrarno. Jaz sem nekdo, ki se ji želi izpostaviti, hoče biti zalit. Zato praskam, zapeljujem, razbijam, lovim, čaram, da bi našel mehko točko, kjer bi lahko prebil himen. Ko vdrem, jezik boli, me jezik zalije. Počutim se, kot da bi slap padal name. Razen tega, da je vse mokro, slastno, da šprica, malo vem, malo mislim, bolj nekako tulim od ugodja, spuščam vase to ekstatičnost, se ranjujem od bolečine ali pa se igram, se delam važnega, hočem deliti veselje okrog sebe, predvsem se pa čudim in rjovem od začudenosti. Kaj je jezik, kaj sem jaz, nimam pojma. Jem-

ljem devištvo, vdiram v ta sveti prostor, kolikor morem, dokler se ne ranim. Izpostavljam se, kolikor se morem. Ali pa je tako, da prihaja poplava, jaz pa namenoma govorim nekaj tretjega, recimo kak *pattern*, kot Angleži, ki govorijo o vremenu, da zaščitijo svojo aroganco, superiornost, lenobo in diskriminatornost. Jezik doživljam kot nekaj, v čemer se skrivam in razkrivam. *Material, ki vdre, sam narekuje najbolj smotrno formo za preživetje in užitek.* Verjetno sem uživač. V glavnem je poezija (ali prostor, kjer poezija leži) ljubljeno telo, ki ga je treba zapeljati, zavzeti, se včasih popolnoma izničiti in pozorno poslušati, kako bije. Jaz sem samo papir, na katerem bije to telo.

Literatura: *Od kod črpaš fantastično kondicijo, ki ti dovoljuje, da se tvoj opus magnum nenehoma sprevača v opus infinitum, da že rojenim pesniškim zbirkam dodajaš vedno nove? Drugače rečeno, kaj je pglavnitno gonilo tvoje neizčrpne pesniške imaginacije?*

Šalamun: Vmes so ogromne pavze. Knjiga nastane v dveh, morda treh mesecih kot izrazita intenziteta, toda potem moram ogromno časa, tudi leto, leto in pol samo počivati... da bi spet lahko ujel center tega, kar se je tam tako drastično dogajalo. Mislim, da nimam nobene kondicije. Kondicijo ima svet, ki je božji in se neprestano dogaja. Jaz imam samo nekak instinkt in posluš, da se postavim na točko, kjer se bo kaj odprlo, kjer bo privrelo, kjer se bo zrušil plaz. Verjetno sem samo nekakšna bajalica, ki išče rudo. Pes, ki teče za nekakšnim vonjem. No, ne vedno. Posebno v zadnjem času se mi zdi bolje biti samo miren privatnik z distanco, nepišoči. Ker si težko privoščim eksponiranost, ki bi jo lahko ves čas vzdržal. V vsem tem procesu je nekaj nevarnega. Opoj postaja vedno hujši, zahtevnejši, telo se pa ne mladi, hitrost premikanja udov peša. Evolucija prinaša vedno nove, čedalje ostrejšre reze, da se sploh identificirajo nove generacije. Del procesa poteka kot šport, kot vprašanje hitrostnega rekorda. Viški so morda med tridesetim in petintridesetim letom, potem pa je treba že zelo paziti. Poglejte letnice smrti, ogromno pesnikov v tem stoletju je umrlo okrog sedemintridesetega leta, zgorelo, niso se mogli več zbuditi iz opoja, enostavno jih je raztrgalo. Jezik je ena najnevarnejših drog. Gonilo vsake pesniške imaginacije je verjetno veselje nad opojem. Če enkrat izkusiš to slast, se ji je težko odpovedati. Smučaš pač, dokler je sneg, dokler gre dol in nisi pretruden. Morda je gonilo pesniške imaginacije ravno tako gravitacija. Nastavil si nekakšne krempljčke ali krila, hočeš gor, gravitacija sili dol, in tako se razvije letenje. Sicer pa imam občutek, da je v glavnem vse že izpisano, kar mi je bilo dano izpisati, vsaj večina tega. Nektar se nataka dosti bolj počasi, kot se včasih je.

Literatura: *Katera je pravzaprav resnična, prava ambicija pesniške pisave Tomaža Šalamuna?*

Šalamun: Bližina z Bogom. Užitek, užitek, božanski užitek.

Literatura: *Slovenski kritiki in interpreti – če omenim le najimennitnejša imena, kot so Tomaž Brejc, Janko Kos, Aleš Debeljak, deloma*

Denis Poniž – so tvojo poezijo povezovali z osebno življenjsko izkušnjo, kot da je »mit in fenomen« te poezije v pričevanju, v nekakšni moderni »hagiografiji« tvoje osebnosti. V kolikšni meri sloni legenda tvoje poezije na tvoji čisto konkretni, enkratni življenjski izkušnji?

Salamun: Verjetno sem imel to srečo, da je usoda kar drastično počela z mano, kar je počela v dobrem in slabem. O mitu, legendi, fenomenu, hagiografiji ne morem reči ničesar. Z mojega zornega kota te reči niso vidne. Zame so to bolj slepe pege ali zmaji, ki jim je treba vsake toliko odsekati glave, da se preveč ne razbohoto. Včasih se mi zdi, da sem si napisal konkretne življenjske skušnje. Moč izrečene besede se mi je kasneje dostikrat zgodila, včasih z izjemno natančnostjo. Močna želja si podredi marsikaj, tudi geografijo.

Literatura: *Z radovednostjo in nonšalanco kozmopolita menjuješ življenjska, civilizacijska in kulturna okolja. Iz Ljubljane nenadoma odpotuješ v Ameriko, Pariz ali Mehiko, včasih celo na Poljsko ali v Beograd. Radovedno, brez predsodkov mešaš svojo usodo z najrazličnejšimi rasami, okolji in kulturami ter bivanjskimi slogi. Katero od teh okolij te je najbolj fasciniralo?*

Salamun: Zunanja nonšalanca je presneto varljiva. Če o tem razmišljam, predvsem, kako sem začel pisati ali kako me je obsedlo, da sem moral delati tiste kipe, se je vse začelo kot potres, kot preboj nerazumljivega imperativa. Ničesar si nisem izmislil, vse se je zgodilo. To so bili boleči procesi, včasih so me spravili v veliko grozo. Kot da si programiran še za neko vzporedno življenje, v *transu* te sile porivajo sem in tja. Verjetno je najbolj pomembno, če zaupaš v svojo zvezdo ali ne. Čim bolj zaupaš, tem manj se bojiš. Meni se dogaja oboje. Dosti se izmikam, pa me vseeno nekako zagrabi. Ampak na dnu zaupam svojemu ritmu, svojemu nagonu in svojim podobam. Rad se pustim očarati. In kar me je očaralo, to sem – če sem mogel – tudi počel. V različnih točkah življenja so me očarale različne stvari, ampak pravi čudež je tak čudež, ki se priraje in se potem imenuje ljubezen, prijateljstvo, zakon, zaveza. Zunanje najbolj dramatično pa je bilo vsekakor v Mehiki.

Literatura: *Dosti bolj kot v ZDA? Toda v Ameriki si bil v znanih umetniških kolonijah, kot so Yaddo, MacDowell...*

Salamun: V Ameriki je bilo predvidljivo. To so racionalno nastavljeni temelji, recimo, to življenje še z drugimi umetniki. Kolonija je čas, ki je odmerjen, se pravi dva meseca. Če pride do tretje svetovne vojne, tega ne boš zvedel do pol šestih popoldan. Tam se lahko popolnoma odpiraš, tako kot se drugje ne moreš. Prihaja do take ranljivosti, da si tega drugje ne moreš privoščiti. V Mehiko sem bil na neki način vržen, tja sem pobegnil kot totalno polomljen. V Sloveniji sem bil fizično preganjan zaradi pesmi, posvečene 70-letnici Kocbeka. Sredi sedemdesetih sem se tudi ločil. V Mehiki je bilo zelo čudno. Tu sem srečal Metko Krašovec, svojo zdajšnjo ženo. Če se ona ne bi hotela vrniti nazaj v Evropo, bi ostal kar v Mehiki.

Literatura: *Mehiko doživljam kot radikalno drugačno civilizacijo, polno svojevrstnega baroka...*

Šalamun: In od Amerike tudi. Popolnoma drugačna je. Nikoli nisem mogel tega združevati. Če sem bil v Mehiki, sem bil v Mehiki in sem to izkoristil. Sem pa prišel tja tako, da sem si iz prve Amerike, se pravi leta 1971/72, strašno želel iti v Mehiko. V tisti želji po identifikaciji z Mehiko sem pisal tekste, kjer ta dežela nastopa. Potem je nekdo, ki je odločal, ali sploh lahko dobim kakšno štipendijo, prebral te pesmi in rekel: »Šalamun, prebral sem te in take pesmi, ti moraš iti v Mehiko!« Jaz sem rekel: »Točno.« Pravzaprav so me pesmi tja položile. Tako kot so me – izgleda – moje pesmi, preden sem šel v Ameriko. Iowa se prvič pojavi v moji poeziji leta 1969, še preden sem sploh vedel, kaj je to. Sploh nisem imel pojma, zelo malo sem takrat vedel o Ameriki. Bil sem vzgojen v frankofilski kulturi.

Literatura: *Kaj pa Mehika kot dežela, v kateri se prvobitna azteška, kasneje španska in navsezadnje ameriška civilizacija »stopijo« v poseben baročni konglomerat, v kulturno in civilizacijsko formo, ki jo je v Evropi skorajda že nemogoče srečati?*

Šalamun: Jasno, Evropi ta barok sploh ni dostopen. To je dosti globlja kultura. V Mehiki se lahko identificiraš z Indijancem, ki je pripadnik skoro že izumrle rase. Fizično srečuješ Montezumo, duhove. V čisto dnevnem življenju se dogaja indijanska zgodovina, frenetična, baročna ali recimo nova španska civilizacija, Quevedo, cela obdobja mehiške zgodovine. V Mehiki se mi je odprl velik svod španščine, jezika, ki mi je – glede na to, da sem bolj Mediteranec kot ne – pravzaprav bližji od angleščine. Kljub temu, da španščino slabše poznam, mi je San Juan de la Cruz ali Quevedo bližji kot Chaucer ali Milton.

Literatura: *Katere pesnike, poleg že omenjenega Nerude, ti je prinesla mehiška izkušnja?*

Šalamun: Mehiška skušnja mi je potrdila Césarja Valleja, ki je bil že takrat močan vpliv. Vallejev zelo močan vpliv se je začel leta 1971/72, še močnejše je name učinkoval v Mehiki v letih med '78 in '80, zgodnji Vallejo, ki takrat še ni bil preveden v angleščino, sam pa španščine nisem dovolj poznal, da bi ga bral v originalu. To je eden najbolj radikalnih jezikovnih eksperimentov v svetovni poeziji nasploh. Vallejo, Hlebnikov pa delno Pessoa so bili najbolj radikalni poetični geniji v tem stoletju.

Literatura: *V pesniški zbirki Soy realidad (1985, str. 46) berem: »Nisem cinik, pesnik, prerok sem. S svojim življenjem odhajam tja, kjer sem.« V prvem hipu me izjava spomni na pesniški program francoskega simbolista Rimbauda, kot da nosi v sebi dediščino Prekletih. Še vedno imaš sebe za pesnika – vatesa, preroka, čeprav si v svojem prvenecu, v Pokru (1966, 1988²) pometal vrednote tradicionalne evropske metafizike v staro šaro. Ali ni v tem svojevrsten paradoks?*

Šalamun: Sploh ne, ker se mi zdi predvsem nesporazum percepcija

Pokra. Da sem »pometal vrednote tradicionalne evropske metafizike v staro šaro« je formulacija, ki je nikoli nisem razumel. Bolj si domišljam, da sem odprl globljo in širšo tradicijo za pesniško pokrajino, ki je bila predvsem zaradi zatohle zgodovine pavperizirana. Samoumevnost novega pesnika vedno razdre do tedaj veljavno konstelacijo in jo podredi sebi. Začneš vedno kot sveti Jurij, ki zmaju odseka glavo, in se potem sam počasi spreminjaš v zmaja, ne glede na to, kako besno in milo se boriš za nedolžnost. Novega svetega Jurija tvoje muke ne brigajo. Odseka ti glavo, pač. Ali bolje, razpoke zagleda na tvojih stopinjah. Skozi njih zadiši po vonju, ki se nanj bolj veže. S svojo mladostjo in novo tradicijo si spet podredi svet, tako kot si si ga ti nekoč. Ne vidim paradoksa. Isto je, samo govorjeno z druge točke oboda. Krik »Bog je mrtev!« je religiozni krik. Sholar ali filozof potem resnično verjameta, da je Bog mrtev. Pesnik ne. Jaz časa nikoli nisem resno vzel. Nikoli nisem verjel v smrt Boga. Mislim, da mi je bila sploh zato dana milost, da sem lahko pisal.

Literatura: *Katera od treh pesniških avantur, morda potovanj, se najustrezneje »prilega« tvojemu dosedanjemu opusu:*

a – *si med tistimi, ki je v življenju napisal eno samo Knjigo, kot recimo Mallarmé,*

b – *tvoj pesniški opus je nenehna metamorfoza, vendar ne v smislu razvoja, čeprav pojmovanega kot osebna teleologija,*

c – *tvoj opus je nekakšen razvoj, nizanje med sabo koherentnih slogovnih obdobj v smislu napredka, razvoja oziroma iskanja nečesa?*

Šalamun: Morda tako: Velika knjiga je, obstaja. V točkah najvišje milosti mi je dano videti kak drobec, kako besedo, ki je vklesana v to knjigo, začutiti toploto pogleda, sled prisotnosti bralca pred mano. Včasih vem: podobe, ki izvirajo pred menoj, so prišle iz teksta, transformirajo se v podobe, včasih v čisto fizična telesa, ki potem vstopajo vame. Ne vem, čemu sem bil izpostavljen, verjetno samo sledi zdrobljenega prvega teksta. Vendar: ko se to dogaja, se dogaja z nekakšno strašno avtoriteto, s kaznimi, če zgrešim, če nisem dovolj prožen in hiter, da si pustim to v sebe odtisniti. Iz postopka pridem še bolj ranjen, bolj kot sem bil prej, ampak tudi osvobojen, blažen, hvaležen, ganjen. Metamorfoza verjetno je, ampak v tem smislu, da vsaka lega zahteva čimbolj natančno držo, da se sploh kaj zgodi. Velika knjiga je ista, ampak enkrat jo koplješ, drugič jo vlečeš s škripcem, enkrat jo móliš, drugič odskakuješ, da te ne bi zmečkala. Ali pa se premažeš z nektarjem in čakaš in čakaš na preži, če ti bo dan znak, da se lahko približaš. Razvoja, mislim, da ni. *Bolj ladja, ki pluje po različnih morjih.*

Literatura: *Pozornemu bralcu tvoje poezije se zdi, da znova obujaš pozicijo pesnika – vatesa. Je to bolj poza ali dobro koncipiran umetniški program?*

Šalamun: Ne eno ne drugo. Poza, podprta z mladostjo ali z veliko lepoto, lahko res bega neposvečene, ampak še njih največ do kakšnega

petindvajsetega leta starosti. V visoki umetnosti je bilo vedno, prav tako kot danes, malo zares izvoljenih in poklicanih. Samo to dejstvo je za demokratično človeštvo porazno in žaljivo. Od tod ta strašna obramba s teoretičnimi teksti, s silovito entropijo produkcije o umetnosti, značilen molk in zadrega ob velikih sodobnikih, povsod, v vseh časih. Tudi s hrupom se prekriva ta gluhoti in odpor. Sintagme »dobro koncipiran umetniški program« pa sploh ne razumem, morda je primerna za *rokohitrca v varietéju*. Včasih se mi zdi, da kljub siloviti načitanosti in inteligenci mladih generacij vednost o tem, kaj poezija in umetnost zares je, izginja, se gasi. Že, že, ampak le, če zadevo lahko zvedeš na nekaj tretjega, na tematski okvir, če vpelješ vanjo kak socialni program. Biti pesnik je vedno pomenilo neznosen škandal. Umetnost ruši idilo, celo civilno družbo, ruši tudi zgodovino umetnosti. Dar izničuje nena-darjene. Ključne resnice so dostikrat proglašene za polintelektualne.

Literatura: *Potemtakem ne verjameš, da bi si neki umetnik vnaprej zastavil jasen program in bi šele potem, v naslednji fazi, napisal pesem ali kaj daljšega?*

Šalamun: To je popolnoma nemogoče. A veš, potem sploh ne more priti do začetka, do prve vrstice. Če ni ničesar podarjenega, sploh ne more priti do iniciacije. Pesnik je lahko tako zelo pod vplivom nekega pesnika, da ga ta kar poriva. To pomeni, da je ta pesnik del njegovega *corpusa*, njegovega telesa, kar je vse točno. Če pa si ti racionalno zamisliš neki program, je to *sakrilegij*. (Tleskne s prsti.) Mislim, da je to tisto, kar se izrazito hitro izgublja oziroma kar je nevarno, da se zgodi. Slovenija je dosegla prav komično točko panike pred poezijo.

Literatura: *Mlajši kritik je zapisal, da ostajajo interpreti tvoje poezije praznih rok. Tvoja poezija je – kot vsaka močna poezija – neulovljiva, izmakljiva kakršnimkoli relevantnejšim definicijam in opredelitvam. Katera – če sploh katera – interpretacija je prišla tvojim pesnim najbliže?*

Šalamun (Se namuzne.): Za interpretacijo nekako nimam smisla. Mhm, kamenje leti proti meni, puščice šibajo v Sebastijana, nastavim ščit. Všeč so mi tiste prijateljske, drugih pesnikov. Sklonim se in berem in se delam, da razumem. Ampak v glavnem sem žalosten in osamljen. Nihče nima Šalamuna tako rad kot mene. Ne vem, kam sem zdaj pobegnil. V glavnem sem zajec, ki teče po snegu in mu šapica krvavi.

Literatura: *V zbirkah, ki so izšle v osemdesetih, točneje v tistih, ki si jih objavil po Baladi za Metko Krašovec (1981), kot so »prelomna« Mera časa, Soy realidad, zlasti pa Živa rana, živi sok, se vračaš k mitu, erotiki in enigmatičnosti. Misliš, da obstaja podobnost med erotičnimi in magijskimi praksami oziroma zarotitvenimi obrazci na eni strani in samim ustvarjalnim procesom, poetičnim aktom na drugi? V kakšnem odnosu sta si erotika, sam akt ljubljenja, in magični ritual – iz tvoje perspektive?*

Šalamun: To so najbolj zanimiva vprašanja, in če bi imel odgovor,

ne bi imel kaj pisati. Podajam sem. Vstopam v notranje vrtove. »Šmuglam se« po srebrnih potočkih. Vedno sem začuden, kako točne so populistične vizije raja, satana. Celo oblačila, kamni, tiare, napisi na ogledalih (dostikrat v aramejščini), vonji, tekoči dušik, ki se vali od bazalta, so takšni, da jih je mogoče najti v enciklopedijah ali priročnikih. Vse je magnet, slast, meso, svetloba, vonj, mišica. Ne ločim, kam kaj spada. Beseda vse to zbira, kot čebela cvetni prah. In dosti ljudi, ki padejo v moje življenje, lahko citiram iz svojih knjig. Posledica ljubezni so. Z nekaterimi od njih se srečam le za en utrip veke, pa sem pomirjen, ker vem, da je zadeva predana. *Gori flogiston.*

Literatura: *Kaj ti pomeni magija, kult? Ali ni sodobna evropska civilizacija izrinila magičnost na obrobje svoje zavesti?*

Šalamun: Magije se bojim, ker ima pošastno moč. Se potegnem nazaj, kadar postane zelo nevarno. Dosti teh stvari se enostavno zgodi, ne da bi zanje vedel, tako da imam strah pred njo. To je strahoten *point*. Imam pa instinktiven odpor do magije, ker te lahko do te mere razredči in poseša, da storiš stvari, ki jih čisto etično, civilizacijsko ali človeško ne moreš pokriti. Enostavno izgubiš občutek za prostor. To sem doživel v Mehiki. Ves svoj denar, šlo je za študentsko štipendijo, tako da sem moral vzeti s sabo še svoj denar, vsega skupaj je bilo dva tisoč dolarjev, sem hotel dati nekemu, ki se je pokazal kot človek, ki skrbi za svetovno prehrano Indijancev. Da bi torej ves svoj denar dal njegovi fundaciji. Pred banko sem zadnji hip pobegnil, ker sem se zavedel, da sodeluje čisto magični *plot*. To je bilo v tistih dneh, ko se je zgodil množični samomor v Gvajani. Kljub temu, da sem o tem bral v časopisih, vsako jutro, kaj se je zgodilo oziroma kako je ta množični samomor odmeval po svetu, in ves čas sumil ta komplot, da bom jaz dal ta denar temu človeku, sem bil skoraj na tem, da bi ves denar izgubil. Dobesedno, pred banko sem že ven potegnil čeke. Tedaj sem verjetno zaslutil, da to ni človek, ki bi skrbel za svetovno prehrano ali ki bi prevzel neke zadruge, ampak nekdo, ki je prevzel Načrt Gospodarja zemeljske skorje.

Literatura: *Se ti ne zdi sam akt pesnjenja svojevrstna magija, pa čeprav le besedna, kot neko zaročanje nečesa?*

Šalamun: Ne, to je bolj povezano z mistiko kot z magijo. Gre bolj za odprtost, da si odprt za jezik svojih živih in mrtvih bratov, drugih velikih »pesnikov«, ne le pesnikov v dobesednem pomenu. Magija in mistika sta različni področji, to sta povsem različna svetova. Mag lahko vdre v pesniško mrežo, a jo poškoduje, raztrga. Mistiki pa . . . so nekakšni živi bogovi. V Perziji na prelomu trinajstega stoletja je bil ena blaznih špic Omar Hajam, nato Rumi. Eden je določen zate. Ti po določenem času svojega očeta skušaš. Na čuden način sem to doživel z Rumijem. Čutim pa zelo močno očetovsko prisotnost zdajšnjega največjega židovskega pesnika *Yehude Amichajja*. Srečala sva se samo štirikrat v življenju, toda vedno je imel neverjetno moč nad menoj. Najino zadnje srečanje je bilo v Jeruzalemu, na svetovnem festivalu poezije. Prespali smo v Kibu-

cu. Na robu kibuca je bila neka voda ali vsaj občutek vode. Ta voda je bila reka Jordan. Na bregu je stal Yehuda. Zavedam se dimenzij tega srečanja. Preden sem šel v Jeruzalem, sem se nekako zelo bal, ker sem imel občutek, da prevečkrat govorim neumnosti v svojih pesmih, da prevečkrat spuščam vse mogoče sile skozi sebe, dosti nečistih sil. Zapisal sem verze, kjer se – dobesedno! bojujem z Izraelom: »*Tebe, Izrael, bom ubil.*« Bal sem se, da bom prišel na točko sojenja, ampak prišel sem na točko očiščenja. In je bilo blazno lepo. Čutim, da sem očiščen oziroma da sem sprejet. Zame je bilo zelo pomembno, da sem v Jeruzalemu pred dvesto petdesetimi ljudmi petnajst minut bral svoje pesmi v slovenščini. Vsak pesnik je bral svoje pesmi v svojem jeziku. Na *screenu* so bile te pesmi projicirane v angleščini, potem so pa to naglas prebrali v hebrejščini.

Literatura: *Zakaj ti to toliko pomeni, brati pesmi v slovenščini v Jeruzalemu?*

Šalamun: To mi ogromno pomeni, ker stalno trpim, da sem Slovenec, predstavnik naroda, ki ga nihče ne pozna, vsaj do zdaj ga ni. Slovenščina ni bila slišana na ključnih točkah zgodovine, zemeljske skorje, svetih krajev.

Literatura: *Si kdaj poskušal pisati pesmi v katerem od velikih svetovnih jezikov, recimo v angleškem?*

Šalamun: Ja, v Ameriki, a nisem bil zadovoljen z njimi. Mislim, da je to nemogoče. Zgodilo se mi je, da sem začel sanjati pod pritiskom angleščine. Toda ko sem začel sanjati svoje otroštvo v angleščini, se je začel moj sanjski svet krhati, kar sicer načelno poznam. V Kopru sem živel v italijanski ulici. Cel kup mojih *soundov* je italijanskih, kar pomeni, da imam to sanjsko individualnost v sebi, v svojem otroškem svetu. Kar se mi je zgodilo v Ameriki, me je pripeljalo v nekakšno shizofrenijo. Sploh ni pesnika, ki bi lahko po dvajsetem letu zamenjal jezik. Nemogoče je jezik spremeniti. Nasvet Milosza, naj se vrnem, je bil precej ključen. No, in pa zato, ker si je prva žena želela nazaj.

Literatura: *Mislim, da Josif Brodski lahko pesni v ruščini in angleščini.*

Šalamun: Brodski misli, da sedaj, po petnajstih letih, zares lahko pesni v angleščini. Ampak, kako on piše pesmi v angleščini, to je zame blazna neznanka. (Josif Brodski alias Joseph Brodsky je leta 1986 izdal zbirko satiričnih pesmi v angleščini z naslovom *History of 20th Century*, op. T.Š.) So, toda ... Sedaj v najnovjšem času je neki Vietnamec in neki Azijci, ki so začeli pisati poezijo v nematerinem jeziku med dvajsetim in petindvajsetim letom. Če je kak pesnik napisal svojo prvo pesniško knjigo v tujem jeziku, je bilo to pred njegovim dvajsetim letom. Charles Simic je recimo takoj pisal v angleščini in to pri sedemnajstih. Toda še danes, ko govori, ima malo naglasa. (Charles Simic je po rodu iz Beograda, a je kot enajstleten fantič prišel v ZDA in se pridružil očetu v Chicagu, op. T.Š.)

Literatura: V že omenjenih zbirkah, ki so izšle v osemdesetih, doseže tvoja poezija vrhunsko lego v erotičnih, drznem si zapisati, homoerotičnih pesmih. To so tematsko drzna, izčiščena in bravurozna besedila v izvornem pomenu besede. Erotika teh pesmi je tipično šalamunovska: sproščena, transgresivna, a hkrati skrivnostna in božanska. Misliš, da obstaja kakšna podobnost med spolnim aktom oziroma ljubezenskim ritualom in ustvarjalnim procesom pisanja poezije?

Šalamun: Obstaja, obstaja. Tesna zveza. Ampak ničesar ni brez ženske. *Ženska je, ki hoče vse.* Moški smo nekakšne ovčke, ki nas matica, kraljica zašiba na pašo. Včasih prespimo v gorah. Ampak o vsem odloča moj apetit, jaz se v to ne mešam. Popolnoma monogamen sem. Trudim se in trudim – in nimam več ogromno časa – ampak brezmadežnega spočetja pesmi še nisem odkril. Čeprav gotovo je. To je največja milost, nisem še izgubil upanja. Ne, lažem. Moj raj je kar precej pornografski, in čim se začnejo odpirati pokrajine višje milosti, se izgovorim, opravičim, pobegnem, ker se bojim, da bi mi bilo dolgčas. Svetnik, ja, zlasti kak židovski konvertit v katolicizem v srednjeveški Španiji, kot San Juan de la Cruz. Ampak berite natančno. Nune so se metale po njegovih udih s strastjo, ki je strašnejša od skakanja *hardcorovcev* z glavo na beton.

Literatura: Kateri so po tvojem mnenju kriteriji dobre pesmi?

Šalamun (Se reži.): Mladost in lepota, da nosi v sebi Boga in da se prej skopa.

Literatura: Poker je ob prvem izidu učinkoval na Slovence šokantno, tako v socialnem kot nacionalnem smislu. Ob drugem izidu leta 1988 je izgubil precej svojega provokativnega naboja. V spremni besedi k drugi izdaji se je Tomažu Brejcu zapisalo, da je *Poker* danes nedolžen v primerjavi z letom 1966, ko je učinkoval kot »fašistoiden rez«. Meniš, da se je socialna in politična konstelacija Slovenije toliko spremenila (sprostitve politične cenzure, navidezno večja svoboda, ekonomski dvig srednjega sloja idr.), da je tvoj ironični in groteskni »épatez le bourgeois« v nekem smislu presežen, nerelevanten v osemdesetih?

Šalamun: Zares je bil nedolžen tudi takrat. Poker je izjemno spodobna meščanska knjiga, na živce je šel samo komunistom, malomeščanom in klerikalcem, in sicer iz istega razloga: Ker je v njej veselje do življenja in ker razmetava s kulturo. Bil je čisto simpatičen, ampak še ni prava poezija. Apollinairovska mladostna zgodba, ki jo normalno zmore vsak bruc. Sicer sem pa tudi jaz nor na začetnike.

Literatura: Temeljni poetološki postopek tvoje poezije je asociativnost: beleženje vtisov, doživetij, citatov z vseh vetrov. Besede črpaš iz zelo različnih področij, iz športa, politike, slikarstva, erotike, osebne izkušnje, vendar je rezultat neukročena besedna magija, »kaskada asociacij«, slepilna verbalna bleščava. Je morda ta asociativnost v sorodu z nadrealistično »écriture automatique« ali gre za povsem nekaj drugega.

Šalamun: Morda imamo kakšne skupne prednike: Rimbauda,

Apollinaira, Lautréamonta, ampak s tem bo sorodnosti konec. Čeprav je Vallejo gotovo zelo vplival name, je bil tedaj necenjen, obroben nadrealist. Mislim, da sem manj kartezijanski, upam, da bolj odporen do zgodovine. Bolj mističen kot racionalističen. Žal dostikrat eklektičen kot tudi sicer slovenska umetnost, ki ima majhno mitično bazo. Tu smo najtanjši. Na daljšo rundo me med svetovnimi sodobniki lahko odpihne prav zaradi pomanjkanja teritorija, simbolnega in resničnega. Širim gene po svojih najboljših močeh, ampak včasih sem podoben Ribničanom. Slovenska literatura smo družinski zvezki, o katerih svet ničesar ne ve.

Literatura: *Najmlajša pesniška generacija ne le, da je tolerantna do tvojega pesništva, ampak ga je nekako posvojila ali vsaj sprejela za svojega. Kako si to razlagaš glede na dejstvo, da si v sedemdesetih imel množico epigonov?*

Šalamun: Najmlajši pesniški generaciji sem nenevaren, ker sem njihov dedek, ne oče. In to izrazito marginalen dedek. Nevaren sem bil mladim pesnikom v sedemdesetih, ki sem jih davil, spotikal, dušil, seveda ne, ker bi sam hotel, ampak ker je bila moja melasa pač razmazana po vseh muholovcih. Deželo sem preril s čudnimi grabni, da so mladi pesniki not treskali in si lomili kosti. Seveda sem prijazen človek in tudi plačam kakšno kosilo – kot so ga meni Mušič, Milosz, Ashbery, Stupica, da ne govorim o Primožu Kozaku, ki mi je bil prijatelj in očetovska prezenca obenem – se čisto v redu razumemo, kolikor jih seveda poznam. Začetek osemdesetih let sem doživel kot veliko osvoboditev za vse, tudi zase.

Literatura: *Katero mesto hraniš zase v panorami sodobne slovenske poezije? In še: v katalogu svetovnih pesniških pisav, relevantnih v tem trenutku, katero mesto pripada sodobni slovenski poeziji, poleg tebe mislim še Debeljaka, Potokarja, Ihana, Jesiha, Daneta Zajca, Edvarda Kocbeka, Borisa A. Novaka in morda še koga?*

Šalamun: V panorami slovenske poezije sem slon. Vse, kar sem počel, je skrajno problematično. Preživel sem zaradi debele kože, naravne ljubeznivosti in butastosti, čeprav sem imel dostikrat občutek, da bi bilo fair dati na svoje knjige tako nalepko kot na cigarete: *zdravju škodljivo*. Po drugi strani spet čistim zrak, ne vem. Sprenevedal bi se, če bi zanikal, da s svojim početjem nisem hotel nič manj kot vzpostaviti slovensko literaturo na Mapo Mundi. Uživam v svoji lastni anonimnosti, ampak da imam prednike kot kakšna sirota, me pa globoko žali, besni in travmatizira. Priznam, megalomanski cilj za moje moči. Postajam krhek in človeški. »*Young bright men don't write essays on me.*« Kaj me brigajo vsi drugi tipčki. Se bodo že znašli. (Se zasmije.) Ne vem, če bi to sploh odprl. Slovenska poezija je izrazito močna. Debeljak me je totalno spremenil, popolnoma me je onemel na začetku osemdesetih. Spomladi 1981, ko sem se vrnil iz Mehike, je bilo dovolj, da sem v Škucovem literarnem zborniku prebral tri Aleševe verze, ne da bi karkoli

o njem vedel. Nikoli v življenju še nisem reagiral na ta način, da sem s popolno lucidnostjo vzkliknil: »*To je velik pesnik.*« Dovolj mi je bil verz: »*Začudeno se misel za krikom seli v govorico.*« Ta verz sem začutil kot nekaj, kar je v zvezi z mojimi: »*Utrudil sem se podobe svojega plemena in se izselil,*« ampak, ki ga popolnoma zamenjuje, nadomesti in ukinja moj pesniški čas. Tako kot Horowitz, ki je slišal Pogorelića in je baje rekel, zdaj lahko pa mirno umrem. Meni se je to zgodilo relativno mlademu. Ampak od tiste točke imam občutek, da sem to, kar je šlo skozi mene, predal. Da je predano.

Literatura: *Kot da bi predal štafeto?*

Šalamun: Ne samo to. Še več. Kot da bi izginil. Kot da sem zapolnjeval neki določen prostor kot prostor take in take svetovne dvojnosti. Dvojnost ima tako in tako podzemlje. In da enostavno ... S tem, ko sem prebral en stavek, sem bil iz tistega prostora izrinjen, kot da sem se stopil. No, to, kar se je v slikarstvu zgodilo z novo podobo. Nenadoma nastopi novi mladi bog in nadomesti starega, s tem pa odpre popolnoma nov svet, novo okolje in novo zgodovino. Vse je potem drugače. Tudi jezik. To je na neki način kot prihod drugega sistema. Ali morda, kot da nova človeška vrsta požre staro.

Literatura: *Si se čutil v svoji osebni mitologiji ogroženega?*

Šalamun: Sploh me ni bilo več. Vse, kar je bilo pomembno od te točke naprej, se je dogajalo drugje. To je trajalo nekaj časa. Po tistem sem moral v službo. Postal sem besen trgovec. Itak nisem mogel pisati. Tri leta nisem napisal verza. Lahko sem bral samo časopise. Spominjam se tega, kar je Pirjevec govoril: »Na na na, sedaj pa Kocbek ne more več pisati. Začel je pisati točno tako kot Šalamun.« Takrat sem mislim, da je to super pretiravanje. Kocbek je v določeni točki res prišel pod vpliv Pokra in tudi reagiral nanj skoraj podobno kot jaz na Aleša. Julian Schnabel je bil tak primer. Zatulil sem od veselja in radosti, ko sem videl njegove slike. Pa Francesco Clemente, za katerega je bilo dovolj, da sem videl reprodukcijo, ko sem šel mimo neke trgovine v New Yorku. To se mi je zgodilo na poti iz Mehike v Evropo. V začetku osemdesetih je Achille Bonita Oliva lansiral svojo transavantgardo. Imel sem ravno tak občutek. Konec je bilo vsega slikarstva, ki ga poznam, zdaj so se zgodile ključne stvari, ki so popolnoma redefinirale zgodovino umetnosti. Od vseh slikarjev ravno Julian Schnabel in Francesco Clemente. V prostoru mojega jezika, se pravi slovenske poezije, se je to zgodilo z Debeljakom.

Literatura: *Kako to, da si se po treh letih sploh lahko vrnil k poeziji?*

Šalamun: Ker sem si enostavno to lahko privoščil. Ves čas sem svobodni umetnik. Moral sem si določena leta svojega življenja striktno izsekati in delati zgolj denar. V teh treh, štirih letih sem bil popolnoma v trgovini, da sem lahko ustvaril toliko denarja, da sem sploh preživel. Vrnil sem se, ko sem pač mogel.

Literatura: V tvojih pesmih kar mrgoli referenc iz umetnostne zgodovine, videnih originalov ali reprodukcij nekega Clementeja, Caravagija, Stupice in kipov Brdarja, Džamonje, Michelangela. Je to dediščina tvoje poklicne izobrazbe ali gre za kaj drugega, recimo za strukturne podobnosti med dvema sicer različnima medijema oziroma umetnostnima jezikoma?

Šalamun: Napajam in hranim se s slikarstvom in kiparstvom. Kar se me dotakne in me opredeli, nekako pricurlija na dan skozi verze. Samo začasna točka pretoka sem. Bakla, ki tu pa tam zagori. Pišem vedno samo to, kar vidim. Če mi podoba ne pride naproti skoraj čisto v fizičnem smislu, sploh ne morem začeti, se ne sprožim. Poklicna izobrazba je bila važna bolj v mladih letih. Še zdaj mislim, da je umetnostna zgodovina ena izmed najboljših izobrazb za pesnika, boljša kot primerjalna književnost. Sliko doživljam na drugem polju tega istega procesa. Verz pride vedno vizualno. Tako življenje tudi imam. Obkrožen sem s samimi likovniki. Moj brat je slikar, ženo imam slikarko, navsezadnje, moji najboljši prijatelji so bili slikarji. Sam sem bil v določeni epizodi svojega življenja konceptualist. Tugo Šušnik je zelo vplival na mojo poezijo. Ko pišem Sokole, čutim Tuga, kako skupaj piševa. In dostikrat sem prišel na rob, da bi sam začel slikati. Ko sem leta 1972 prišel iz Amerike, sem hotel naslikati nekaj takega, kar je medtem že naredil Tugo, ki ga takrat ni še nihče poznal.

Literatura: Na začetku sedemdesetih si se kot član skupine OHO ukvarjal s konceptualnim kiparstvom. Je bilo to sorodno poeziji, ki si jo sočasno pisal?

Šalamun: Sploh ne. To je prišlo čisto drugače. Začelo se je leta 1967, ko sem bil v Parizu, kjer naj bi doktoriral iz umetnostne zgodovine. Sedel sem v Bibliothèque Doucet in se ukvarjal z zelo dolgočasno in zoprno temo, ki me sploh ni zanimala. V določenem trenutku sem neko omaro v tej knjižnici zagledal kot kip. Bilo je kot blisk, kot iluminacija. (Tleskne s prsti.) Videl sem, da je ta omara pravzaprav kip, in sem ga hotel razstaviti. Seveda so me galeristi imeli za blazneža. Zato sem kasneje na to pozabil, čeprav sem si lahko razložil, zakaj se je to zgodilo. Šlo je za naslednjo točko *pop arta*, kjer je objekt še naslikan, medtem ko tu sam objekt prevzame to funkcijo. Potem se mi je ponovno zgodilo, da sem iz avtobusa na poti Ljubljana–Koper ujel neko kopicico sena in videl napis nekega bifeja v Postojni. In se je ta iluminacija spet zgodila. Takrat sem pa že vedel, da je to tako močno, da moram okrog tega nekaj narediti. In sem zgrabil Milenka Matanovića, ki je že bil OHOjevec, in mu rekel: »Sedaj sem tudi jaz kipar, sedaj bomo naredili to pa to.« Pisal sem direktorju Galerije suvremene umjetnosti Beku v Zagreb: »To pa to se mi je zgodilo, to pa to hočem razstaviti. Priključujem se tem pa tem, se pravi Matanoviću, Andražu, Davidu Nezu, ki so to že počeli, in so jih ljudje že začeli tako sprejemati. Če pa se vam bo zdel moj prispevek neumesten, ga bom nesel na cesto.« Šlo je za opeke, kupe sena. Bilo

je potrebno najeti kamion, da sem to lahko pripeljal v Zagreb. Ne, to je bilo prvič, da sem risal, sicer samo kot otroček, sedaj ne znam več risati. Katalog z razstave, ki smo jo leta 1969 imeli v Zagrebu, je Taja Vidmar-Brejc pokazala *Kynastonu McShineu* v Frankfurtu. Kot eden glavnih kustosov Muzeja moderne umetnosti v New Yorku je povabil OHOjevce na veliko razstavo konceptualne umetnosti leta 1970, zraven pa še mene osebno za štirinajst dni. Takrat sem ostal en mesec v New Yorku. Ta skušnja je bila tako močna, da je prekrila prejšnjo skušnjo Pariza, Rima in Londona.

Literatura: *Takrat si bil prvič v Ameriki?*

Šalamun: Ja, takrat sem bil prvič, pri devetindvajsetih. Praktično z zelo slabim znanjem angleščine, z gimnazijskim znanjem tedanje angleščine, ki je bila katastrofalno slaba. Ko me je McShine vprašal, ali bi Ashberyju dal intervju, sem rekel ne, ker sem mislil da je novinar. Čez dve leti sem ga sam poiskal, ko sem ga začel brati.

Literatura: *Slovenska kritika je zlasti zbirke iz sedemdesetih ocenila kot »ameriške«: Amerika, Arena, Imre, Sokol, Druidi idr., kar ni nič čudnega, saj si v tistih letih večkrat potoval ali celo daljši čas preživel v ZDA. Kateri ameriški pesniki so najbolj vplivali na tvojo poezijo?*

Šalamun: Ko je kritika ocenjevala zbirke iz sedemdesetih let, ni imela niti približne predstave, kaj se dogaja na sočasni ameriški sceni, zato je pač ocenjevala zunanji, geografski okvir. V zgodnjih sedemdesetih sem bil v Iowi pod podobnimi vplivi kot moji deset let mlajši kolegi, študenti. Takrat sem tekmoval predvsem z Bobom Perelmanom, mislim, da sva oba kar precej vplivala drug na drugega. Vplivi so bili: Ashbery, Frank O'Hara, Charles Simic, W.C. Williams, Wallace Stevens, Vallejo, Katul, Kavafis. Ashberyja takrat v Iowi niso razumeli oziroma je bil zanje predalet. Samo jaz sem bil obseden od njega, drugi so bili bolj pod vplivom Zukofskega in nekaterih drugih pesnikov, ki jih pa jaz nisem cenil. John Ashbery je verjetno največji živeči ameriški pesnik in eden – vsaj zame – največjih svetovnih pesnikov.

Literatura: *Na Slovenskem smo šele leta 1986 dobili prvo antologijo ameriške poezije dvajsetega stoletja. Izdala jo je Cankarjeva založba.*

Šalamun: To je tudi moj spor, bolje, nesreča. Vsega, kar se mi je bistvenega v življenju zgodilo, nisem mogel deliti s Slovenci. Meni se je zgodil Borges v šestdesetih, ki so ga Slovenci spoznali šele v osemdesetih. To veselje sem lahko delil samo z Danilom Kišem. V zgodnjih sedemdesetih se mi je zgodil Castaneda, toda ko so ga začeli brati v Sloveniji, nisem bil več zainteresiran. Vse bistvene konstitutivne vplive sem dobil od drugod: Celana sem bral v hrvaščini, Hlebnikova v srbsščini in poljščini, samo Eliota sem odkril na ta način, da me je konstituiral skozi slovenščino.

Prvi slovenski pesnik, ki je živ name vplival, je bil poleg Daneta Zajca Franci Zagoričnik v nekem majhnem segmentu, na začetku. Leta 1976 Iztok Osojnik, nato pa Aleš Debeljak.

Literatura: *Se ti ne zdi, da je slovensko literarno prizorišče preveč zaprto, da deluje izrazito klavstrofobično? Samo na izid prevoda nekega bestsellerja je potrebno čakati dve do tri leta.*

Šalamun: Že, ampak to je normalno. Primerjamo se lahko z neko literaturo, kot je danska, slovaška, finska, hrvaška, kar so edino realne primerjave. Recimo Nizozemci, ki jih je štirinajst milijonov, ne morejo odtisniti niti enega zares velikega imena, ker vseeno ni dovolj moči. So sicer narod, ki ima knjige po svetu, ampak da bi to ostalo v zavesti sveta, so vseeno premajhni.

Literatura: *Ali obstaja poseben pripravljalni ceremonial, preden se lotiš pesmi? Potrebuješ morda zunanje spodbude, kot so cigarete, alkohol, hašiš, ljubljenje...?*

Šalamun: To sploh ne. Zunanja spodbuda je izolacija, samota in nekakšna priprava na to, da bom prišel na točko, kjer bom popolnoma izoliran, predan in bom pobožno čakal, da se bo mogoče kaj začelo. Kot mlajši sem lahko pisal vsak dan zjutraj, popoldan pa študiral, hodil na predavanja ali prevajal, sedaj pa se moram zapreti, se popolnoma izolirati in biti prepričan, da naslednja dva meseca nimam nikakršnih obveznosti. Cela ta zadeva je postala težja.

Literatura: *Se večkrat vračaš k že napisani pesmi, jo spreminjaš, piliš ali se ti rodi v hipu, en bloc?*

Šalamun: V glavnem nimam moči dosti spreminjati. Oziroma spreminjam, ampak se v glavnem vrnem na prvo ali pa zavržem. Sem izrazilo neroden, štorast, poln peska, ampak tak je moj ritem. Da sem mojster jezika, je grozovita mistifikacija, zelo nemočen sem ob tem, kar prihaja ven. V glavnem nemo gledam to, kar se rodi.

Literatura: *Zahteva pesnjenje posebno vrsto duhovne in fiziološke energije, posebno stanje vznemirjenosti, nervoznosti ali česa podobnega?*

Šalamun: Ja. To je tako kot potovanje. V določeni točki priprave oziroma tega čakanja – recimo kot alpinist, ki nenadoma začuti, da postaja zrak vse redkejši – nastopi neka *pnevma*, ki jo dobivam in jo oddajam. Energija je nekakšen pretok. Začnem se premikati, hoditi, počutim se, kot da bi igral klavir. Toda to navadno še ni dovolj močno, da bi ostalo kot poezija, je šele priprava. Potem – seveda, če imam srečo – sedaj šele tretji, četrti, peti dan začnem zares. Priti mora tak stavek, ki ima tako kvaliteto, tako moč, da me pelje naslednjih dvajset vrst in se tam neha. Ampak prvi kontakt, prvi stavek, ki ga podajam... Ni dovolj, da ga vidim, da opisujem podobe, neko popolnoma alogično, nadrealistično sliko. Te stvari imam na neki način zelo rad in včasih si mislim, madona, to je popolnoma pošastno za brat, samo kaj pa, če je to tisto, kar... Dogaja se *puddling* jezika, neki cmočki, mehurčki pokajo. Vsa stvar izgleda približno tako: vulkan budim, lava se začne premikati:

tok, tok, mehurčki grejo gor, vse se nekako mehča, mehča, dokler... Ko se pa zares zgodi, je to eksplozija.

Literatura: *Od kod črpaš motive za svoje pesmi: iz osebne življenjske izkušnje, iz prebranih teoretskih spisov ali iz pesmi nekega drugega pesnika?*

Šalamun: Vedno iz tega, kar se mi dogaja. Lahko sicer berem neko razpravo in sem motiviran, recimo Francesa A. Yatesa *Zgodovino spomina*, razne spise o imaginaciji, neoplatonike, Steinberga, Blooma. Vse to berem, ampak me to ne sproži. Navadno je tako, da vzamem s sabo trideset do štirideset knjig in se nastavim v točko čakanja, ki je vselej ista. Listam, čakam in kaj preberem in čutim, kje sem. Tukaj, ta je tisti, ki me bo hranil, ali Pavese ali Rumi ali Murn. To mi pomaga v tem smislu, da me pripelje do dovolj visoke lege, v kateri se lahko sam sprožim. Idej nobenih. Bolj je podobno vonju. Pes, ki teče za sledjo, ali volk, ki plane na fizični objekt, ki sicer ne obstaja, a ga jaz imam. Začne dišati. Sanjam, kot da sem v čebru z oljem in da plavam v tem svetem olju. V tem obstaja tudi nevarnost v mojem poslu. Včasih se mi zgodi, da lahko pišem uro, uro pa pol, nato se pa moram ves dan počasi in precizno vračati nazaj na zemljo, da se ne poškodujem, zlasti če je to mistična iniciacija.

Literatura: *Pišeš z užitkom ali se mučiš?*

Šalamun: Oboje, ampak to je užitek, ki je strahotno boleč, mučen. Zaradi tega užitka lahko čaram, norim, toda to ni tisto, kar bi se lahko ohranilo. Pišem z nagonom, pišem z ritmom, ki je verjetno nagon.

Literatura: *Igra kontinuiteta dela pomembno vlogo, da nastane dobra pesem oziroma da pesnik dozori v resnično močnega pesnika?*

Šalamun: Kontinuiteta pesnjenja sama po sebi ne prinaša ničesar. Ja, je neki trening. Telo mora biti trenirano, da lahko vzpostavi hitrost. Ta deal, ja, ampak dostikrat je važno, da človek pusti vse skupaj, zato da se stvari nakapljajo. V zadnjem času imam čedalje bolj občutek organskega, kot da se neka voda, neki nektar, neka melasa nakapljajo v vodnjak. Ko začnem to trošiti, lahko trošim le do določene točke. Včasih sem to potrošil v mesecu in pol. *Praznik* pomeni eno seanso v Yaddu, *Analogija svetlobe* je ena seansa v Parizu, pa tri pesmi na Kreti. Sedaj pa se ta voda hitreje potroši. Če skušam pisati še potem, postane strahotno nevarno. To je tako, kot da se dam na razpolago neodgovorni kozmični mašini, ki se hoče še hraniti s tem, kar je znotraj vodnjaka. Ampak ker tega ni več, poškoduje moje žile, moje telo. Kot da bi dobil vampirja vase, pošast, ki mi načenja življenjsko, še več, možgansko substanco. Tako da mora čas preteči, da se sploh kaj natoči.

Literatura: *Bi te prizadel negativen odziv? Negativna kritika ali celo popolna ignoranca?*

Šalamun: Ne, negativna kritika je lahko zelo stimulativna. Popoln neinteres, občutek, da ni več očesa, ki bi me bralo, to je pa zelo destimulativno. Na neki način se mi je to zgodilo v Sloveniji. Ker sem bil toliko

časa preglasen, me zdaj ni več. Če bi bil v tem trenutku odvisen samo od slovenske recepcije, bi se počutil zelo *down*. Zdelo bi se mi, da sem popolnoma izginil. So pa še druge kulture, ki me berejo, ki jih še nisem zasitil. V Ameriki me šele sedaj lansirajo. Tam še preveč. Tam so ti študentje, ki se me učijo na pamet, buljijo vame in me recitirajo, kar je za znoret, zato ker pač projicirajo ogromno nekih fantazem. Za njih so to velike fantazme ali pa dosti *juicea*. Po Jugoslaviji sem trenutno bolj prisoten kot v Sloveniji. Seveda, če je nekdo popolnoma brez enega samega bralca na dolgo rundo, dobi občutek, da je mrtev, da ne utripa več.

Literatura: *Veliko si objavljaj v tujini, tvoja poezija je izšla v mnogih prevodih. Kakšen odnos imaš do prevajalcev svojih pesniških zbirk?*

Šalamun: Če se le da, sodelujem s prevajalci. Vedno obstajajo stvari, ki jih je bolje delati skupaj. Tudi s tistimi, ki me prevajajo v nemščino, sem se pogovarjal, čeprav je ne obvladam.

Literatura: *Je to sodelovanje prijateljsko, poslovno ali zgolj radovedno intelektualno?*

Šalamun: Zelo odvisno, kakšen je človek. Poslovno pravzaprav ne nastane nič. Poezija je itak izguba časa, izguba denarja, statusa, izguba vsega. To delajo ljudje z resničnim interesom ali pa s simpatijo.

Literatura: *Naj zaključiva to seanso z nekoliko delikatnim vprašanjem. Kateri od prevodov se ti je zdel najbolj »točen«, kateri – kolikor se sploh to da – je najdosledneje izrazil, posnel občutljivost in »duha« tvoje poezije?*

Šalamun: Na to bi težko odgovoril. Josip Osti, Zvonko Maković, Milan Djordjević, Charles Simic, vsi ti me dobro prevajajo. S Simicem morava biti skupaj. V angleščino sem se v glavnem sam prevedel. V poljščino me je sestra dobro prevedla, imam dober občutek.

Literatura: *Najlepša hvala za intervju.*

Ljubljana, marec–april 1990

Spraševala, po magnetofonskem zapisu uredila
in za objavo pripravila Tea Štoka

RUSKA »DRUGA« PROZA

Aleksander Skaza

»Novi val« oziroma »druga proza« v sodobni ruski literaturi osemdesetih let

Literarna dela, ki jih predstavlja naš izbor, pripadajo tistemu toku v alternativni ruski prozi, ki ga sodobna ruska kritika, tako emigrantska kot sovjetska, označuje kot »drugo prozo« oziroma »novi val«. Posebnosti te proze naj bi bile predvsem v njeni »drugačnosti«, ki da jo pogojujejo tako širši filozofski kot čisto literarnoestetski nazori njenih ustvarjalcev.

S kulturološkega vidika kulturologa Leonida Batkina, ki je blizu nazorom prozaistov »novega vala« (z nekaterimi od njih je na primer sodeloval pri izdaji »samizdatskega« literarnega almanaha *Metropol* že leta 1979), naj bi se ta »drugačnost« izrazila v posebnem pojmovanju »kulture kot ustvarjalnosti« in človeka kot individuuma, ki da je »kulturni človek« šele takrat, ko razrešuje vsa vprašanja sam in tako, kot da ta vprašanja ne bi bila nikoli obravnavana in tudi zastavljena ne. Po sodbi Leonida Batkina tako pojmovanje kulture odpravlja vse stereotipe in ruši ustaljeni red našega sveta. Človek se zaradi tega nenadoma znajde v tragični situaciji, ki nenehno poraja usodna vprašanja, ne daje pa odgovorov.

Vprašljiva je tudi tradicija, ker vzbuja vtis, kot da je že vse povedano, kot da ni prostora za nova (umetniška) sporočila. Prozaisti »novega vala« se zaradi tega spopadajo s tradicijo, na literarnem področju predvsem z dediščino socialističnega realizma, vendar tudi s tisto tradicijo klasične ruske literature, ki je po eni strani podpirala in negovala sinkretizem funkcij in ideoloških oblik, še posebej družbenoanalitično in kritično funkcijo literature, po drugi strani pa povzdigovala posebno poslanstvo Literature in njene Besede, ki da v imenu Lepote razrešuje vsemogoče dileme in probleme, razkriva »končne cilje in s tem odrešitev človeka in človeštva« ter tako odkriva Resnico samo.

Prozaisti »novega vala« se spopadajo s tradicijo tako, da ali zavračajo njene postulate ali pa odkrivajo v delih iz preteklosti nove pomene. Ironija, parodija in groteska so njihovo orožje, a ne samo v odnosu do tradicije, marveč do literarnega ustvarjanja nasploh. Literatura je zanje

predvsem »literarna literatura«, ta pleonazem pa pomeni, da se prozais-
ti »novega vala« potegujejo predvsem za nov izraz, možnosti literarnega
pisanja kot igre, novo senzibilnost, za nov model proze, ki temelji na
avtorskem pripovedovalcu oziroma zapisovalcu, a tudi izpovedovalcu,
na motivih in temah iz vsakdanjosti in »lastnega kroga«. »Druga proza«
se zadovoljuje z na videz »malimi temami«, toda med njimi so večkrat
tabu teme (erotika s prvini pornografije, narkomanija, celo kanibaliz-
em...); njeni pisci so ob tem največkrat brezbrizni do »poslednjih
ciljev in lastne odrešitve«, vendar s tem dosežejo, da ima njihova proza
ravno nasproten efekt: nihče v sodobni ruski literaturi ni tako sugestiv-
no upodobil grozljivosti in tudi absurdnosti v (sovjetskem) življenju in
s tem vprašanja: »Kako naprej?«

Vse to zahteva tudi nov odnos do jezika. Prozaisti »novega vala« ne
širijo območja pesniškega jezika samo z neoavantgardnim poudarjan-
jem idiolekt, marveč z vključevanjem v besedni izraz prvin argoja,
žargona, slenga in narečja oziroma uveljavljanjem teh govorov v celoti
literarnega besedila. S tem je povezano tudi zanimanje za tematske in
izrazne možnosti in posebnosti trivialne literature.

Proza »novega vala« ni enovita literarna smer, je samo »drugačen«
tok v sodobnem literarnem procesu oziroma ruskem literarnem življen-
ju. V skladu s tem je tudi sestavljen naš izbor, ki naj predstavi nekatera
– ne najkvalitetnejša (za takšno sodbo je še prezgodaj!), marveč naj-
značilnejša literarna dela »novega vala« (zaradi omejenega prostora so
objavljeni, žal, predvsem odlomki iz teh del). Tako sta v izboru še vedno
»samizdatska« oziroma »tamizdatska« Jevgenij Haritonov, predstavnik
»rozanovske« erotične proze, in Vladimir Sorokin, pisatelj t.i. soc-
artovske smeri, in tisti, ki so že bolj ali manj trdno zasidrani v ruskem
oziroma sovjetskem »oficialnem« tisku: »postmodernistična« Vjačeslav
Pječuh in Jevgenij Popov, najpomembnejša predstavnica sodobne
ruske »ženske literature« Ljudmila Petruševska, mojster anekdote in
fragmenta Mihail Žvanecki in Sergej Kaledin, ki med prvimi uveljavlja
brezkompromisno »novovalovsko« obravnavanje vojaške tematike.

Vjačeslav Pjecuh

Nova moskovska filozofija

Petek

Presenetljivo je, toda ruska osebnost se od nekdanj nahaja pod oblastjo, celo pod jarmom materine besede. Danci svojega Kierkegaarda niso brali sto let, za Francoze Stendhal, preden ni umrl, ni bil obvezno čtivo, pri nas pa neki saratovski učitelj, popov sin, napiše, da bi se zaradi prihodnosti naroda bilo treba naučiti spati na žeblih, in pol dežele začne spati na žeblih. Taka pokorščina umetniški besedi je dvakratno presenetljiva zato, ker je vsem razen otrokom in norcem jasno kot beli dan: za to isto besedo stoji samo mrtev odraz resničnosti, model. In to v najboljšem primeru; v najslabšem ljudje enostavno sedijo in si izmišljujejo vsakršne neresničnosti, v samopozabi se igrajo življenja in prisiljujejo moške in ženske, ki jih nikoli ni bilo, da se obnašajo tako, kot se nihče nikoli ni zares obnašal, oziroma dejansko zavajajo milijone poštenih bralcev, ko preresno predstavljajo svoje izmišljotine kot nekaj, kar je res bilo, še več, posegajo celo po nekaterih nadčloveških predpravica, ker se dogaja, da napišejo: »pomislil je«, »prešinila ga je misel«; toda kakšen bi moral biti človek, da bi lahko vedel, kaj točno je kdo pomislil in natančno kakšna misel ga je prešinila!

Čisto zares, kdaj drugič odpreš knjigo in prebereš: »V začetku julija, ob nenavadno vročem vremenu, je neki mlad človek proti večeru prišel iz svoje čumnate, ki jo je najel pri stanovalcih v S. prečni ulici, na ulico in se počasi, kot bi se obotavljal, odpravil proti K. mostu.« To torej prebereš in pomisliš: saj nikoli ni bilo ne vročega julija ne večera, ko je mladi človek prišel ven iz svoje sobice, ne sobice ne S. prečne ulice, tudi samega mladega človeka ni bilo, ampak si je vse to izmislil pisatelj ta in ta, da bi se rešil svojih mor in zaslužil za žemljico z maslom; no dobro, predpostavimo, da je vroč julij mogoče res bil in da je tudi S. prečna ulica bila in tudi sobica, ki je bila najeta pri stanovalcih, toda o mladem človeku ni bilo niti sledu. In četudi je bil, nikoli ni proti večeru hodil ven z dvorišča v smeri omenjenega mostu, in če je vendarle hodil, to ni bilo »kot bi se obotavljal«, temveč nasprotno z nemškimi korakom, in ne iz sobice, in ne proti večeru, in ne na začetku julija, ampak iz stanovanja v Izmajlovskem polku zgodaj zjutraj tridesetega septembra.

Najbolj zanimivo je, da so v sedanjih okoliščinah tovrstna spoznanja pri nas nemogoča in mi tako brezpogojno verujemo v literaturo, kot so naši pradedje v sodni dan. Ta kulturni fenomen je možno pojasniti s tem, da je naša literatura tako rekoč evangeljska, toda z druge strani je možno tudi tole – kakor je napisano, tako je tudi bilo; zares je bil in vroč julij in večer in mladi človek, ki se je res »kot bi se obotavljal« odpravil z dvorišča; in če to ni bilo v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, je bilo v štiridesetih letih stoletja pred tem ali pa za časa Borisa Godunova ali pa pred dvema letoma, kajti človek živi tako dolgo, bogato in raznoliko, da ni še tako obupno literarnega, celo nesmiselnega položaja, v katerem se resnični človek ne bi kdaj znašel. Tako kot še ni bilo take fantazije, ki ne bi postala resničnost, tako ni takega vzroka, ki ne bi imel svojih posledic, tako kot ne more obstajati taka kombinacija soglasnikov in samoglasnikov, ki v enem izmed človeških jezikov ne bi kaj pomenila, tako se tudi še ni pojavila taka umetniška izmišljotina, ki se ne bi toliko ujemala z resničnimi situacijami in stvarmi, da bi jo bilo nemogoče imeti za resnično. Za to tudi vedno gre, da je vse bilo, in Jevgenij Onjevin s Tatjano Larino, in Akakij Akakijevič s svojim nesrečnim plaščem, in kapetan Lebjadkin s fantastičnimi verzi, in Odnodum; kaj zato, da so imeli drugačna imena, da so bili v drugačnih okoliščinah, da niso živeli ravno takrat in ne ravno tam – toda saj to so malenkosti. Pomembno je nekaj drugega, namreč to, da je literatura predvsem, kako bi rekli, korenina življenja, pa tudi življenje samo, le da nekoliko premaknjeno po horizontali, in potemtakem nedvomno ni ničesar presenetljivega v tem, da je pri nas tako, da kamor gre življenje, gre tudi literatura, in po drugi strani, kamor gre literatura, tja gre tudi življenje, da pri nas ne samo da pišejo, zgledujoč se po življenju, ampak deloma tudi živijo, zgledujoč se po literaturi, da je duhovna moč literature pri nas tako velika, da v nekaterih romantičnih situacijah povsem zdravorazumskemu človeku lahko pride na misel: Aljoša Karamazov ne bi tako ravnal. In tukaj se sploh ni česa sramovati, ko se v nekaterih romantičnih situacijah oziramo na naše literarne svetnike tipa à la Tolstoj, Dostojevski ali Čehov, se zgledujemo po njih; kajti oni niso izmišljotina, ampak resnični svetei ruskega življenja, ki so zares obstajali, to je, trpeli in delovali po obrazcu, ki je vreden posnemanja, kajti za to tudi gre, da je vse bilo. Toliko je, kot kaže, neponovljivo nenavadna naslednja scena: »Kriknila je, vendar slabotno, in naenkrat se je sesedla na tla in je še utegnila dvigniti obe roki h glavi... Kri se je ulila kot iz prevrnjenega kozarca in telo se je zvalilo vznak... Bila je že mrtva. Oči so bile izbuljene, kot bi hotele izskočiti, čelo in ves obraz sta se zgubala v krču... lobanja je bila razbita in celo nekoliko obrnjena v stran...« Ta scena ne samo da se je z vsemi navedenimi podrobnostmi večkrat zgodila v življenju, temveč se je celo še pred kratkim kdove katerikrat ponovila...

Prevedla Vesna Periček

Jevgenij Haritonov

Solze na cvetovih

Evo, še nedavno, še pred kratkim je bil ta čas, in je ves izpuhtel, skupine so se pregrupirale, razpoloženje je izginilo in prijatelji so se razšli.

Zdaj so na svetu druge oblike življenja in zame je prepozno, da bi jih spoznaval. PTU, Vokalno-instrumentalni ansambel, Švedska družina. Obkolilo me je življenje, v katerem zame ni veselja. Mladina mi bo porekla: ne zanimate nas več, toda zelo nam ustrezate za to, da bi nas ljudje laže razumeli. Torej dajmo, pokazali vam bomo našo genialnost, vi nas pa skušajte razumeti. Ko pa bo končno prišel čas mojega nastopa, se bodo razšli ali pa samo zaradi prijaznosti ostali. Pri tem se bodo razbežali ravno *tisti* pravi, ostali pa bodo oni drugi.

Zdaj, ko sem star, ne maram vsega tistega, kar je novo. Oni pa si bodo vruga in pol izmislili, samo da bi nas odrinili. Cvetje se je obrnilo stran od mene, čeprav sem ga posadil z obrazom k sebi, in se je obrnilo k Soncu. Jaz pa sem zanj na drugem mestu.

Nekoč sem se odpravil posedet na svoj grob. Pojest jajce za dobro zdravje. In vidim. In kaj vidim. Ničesar ne vidim. In ne morem videti. Samo slišim lahko. In voham. In kaj voham: k meni leti cvetec, s tačica-mi maha. Pozdravljen, ljubi cvetec. Kaj želiš od mene? Od tebe želim, pravi, vse tvoje življenje. Na, vzemi moje življenje in mi daj vso mojo smrt. Takrat sem tudi umrl, on pa je na meni zrasel.

Za življenje mi je zmanjkovalo ritma in moči. Rad sem imel negibnost in otrplost. Vedno sem iskal kot, kamor bi lahko prisedel, kjer bi v miru posedel, pokadil, ne da bi se premikal, iztegnil noge. Pa tudi pretegnil. Seveda, vedno je bila prisotna iluzija, da se je treba samo zares zaljubiti in da bo v tej ljubezni tudi upanje – in zagorel bom, zaživel, vzplamenel bo moj pravi nevsakdanji značaj, ki se namreč razigra samo, ko se pokaže prava priložnost. Seveda prave priložnosti ni in ni bilo, da pa bi jo človek ujel, bi se zanj moral boriti, jo znati s čim

pritegniti, toda – jaz tega nisem znal, ker sem ves čas tratil za to, da bi se lahko osredotočil na pisanje. Pisanja sem se lotil, ker se mi življenje na nogah, telovadba, ne bi posrečilo. Družil sem se lahko večinoma z deklami. Ki nimajo grobih nravi in se ne pretepajo. Bal sem se odmora v šoli, ko se tolpa neotesanih, divjih, brezdušnih, neobčutljivih, duševno nerazvitih dečkov pretepa, in se stiskal k stenam in zapiral oči ali pa sploh nisem hodil ven iz razreda.

(Bomo razvozlavali verigo vzrokov in posledic in ali bomo razumeli, da vzroki niso v vzrokih?) – in tako se pisatelj vse bolj in bolj odtuja od vseh, vse globlje in globlje se zapleta v svoj brezizhodni položaj. Na svidenje. Želim vam, da tudi vi najdete svoj brezizhodni položaj.

Je mogoče, da je v mojem življenju že vse izračunano in znano? In od nikoder ni več kaj pričakovati. Za to so mladi in sveži. Meni pa ostane samo še godrnjanje.

»Radi godrnjate?«

»O, jaz godrnjam kot Bog. Počakajte! Ne odhajajte! Saj vam še nisem godrnjal.«

Danes mi je odbilo sto.

Vse, kar se da povedati, sem v življenju že povedal in premislil. Da, pesnik lahko pove malo in ves čas govori eno in isto. Grozno je brati njegovo zbrano delo. Prav grozno je, koliko se lahko govori o enem in istem!

Da, ne glede na to, kaj govoriš, cilj je samo eden, prebiti se do poštene besede. In to je najslajša sreča. Izreči resnično resnico. Pa vendarle je v vsakem izmed nas zrno neresnice. Vse pa zato, ker je zaradi previdnosti treba vzdrževati dobre odnose drug z drugim.

Komaj da sem se je dotaknil, nežno, da se ne bi, Bog ne daj, v odgovor začela stiskati k meni. Dotaknil sem pa se je zaradi človečnosti, ko sem opazil, kakšnih oči me opazuje, kako to pričakuje. Ona je najbrž pomislila, da nisem eden tistih, ki radi grobo stiskajo. Jaz pa sem se je tako dotaknil pravzaprav ne zaradi človečnosti. Pač pa da ji ne bi pokvaril razpoloženja. Da ne bi v njenih očeh zagledal odkrite nejevolje. In hladu, ker se je ne dotikam.

Malo te prizadane, ko kakšno dekle hodi in hodi za tabo, te ima za božanstvo, si šteje v čast, če te lahko spremlja, poprosi, da prideš na obisk, potem pa nenadoma v hipu zgine. In čeprav ti je do takrat morda že presedla, bi rad z njo znova nadaljeval to okrutno igro. Okrutnost igre je v tem, da si do nje tako sočuten kot ljubezniv, toda zanjo vse to ni to.

Da se do nje obnašaš kot prijatelj; vse to prijateljstvo je le zaradi tega, da bi jo obvaroval pred grobstvo in odkritosrčnostjo, ona si pa že zdavnaj, hote ali nehotе, ravno to želi, čemu tako zavlačevanje. Ubogo dekle! Saj je bila vajena tega, da se je moškim, fantom, moškemu spolu treba igranje izmikati, ne da bi jim karkoli dovoljevala, da je treba biti ponosna, včasih mu dati kaj upanja, potem pa, ko se on razvname, znova postati nedostopna. Tukaj je vsa večšina, ki se je je že od otroštva učila pri mami, morda tudi od prijateljic, in v kateri mora biti modrejša od kateregakoli moškega, kaže pa, da jo v tej nemoški večini on presega, tako da mora ona sama klicati, namigovati, naj jo povabijo na obisk, se potruditi, da se lahko usede zraven njega! Zdaj so jo zmedli; dobrohotno se ji smehljajo, toda to ni tisto pravo, to ni tisti pravi nasmeh. Kaže, toda ona tega zaenkrat ne more razumeti, da jo je gostitelj povabil zato, ker ni prišla sama, ampak s prijateljico in s še nekim fantom iz iste klape in pozneje gredo vsi spat ločeno. Ona morda še upa, da je to zaradi poštenosti lepo vzgojenega gostitelja. Vse, kar se dogaja, jo pelje v brezizhoden položaj. In ko ji nekdo končno pojasni, za kaj gre, ji na srcu ostane nezaceljena rana, a da bi se čimprej zacelila, sklene, da ne bo več hodila v to družbo, in ob nenadnem srečanju z vami v metroju je seveda ljubezniva in sprašuje, kako kaj živite, toda na svidenje reče nekoliko prej, kot bi bilo treba. Ne gre za to, da bi zaradi tega bili zlovoljni, ampak bi radi nadaljevali to igro, naenkrat si zaželite, vsega vas prežame nelepa želja, da bi ona tako kot prej bila zaljubljena v vas, saj ne da bi vas prizadelo, toda vendarle se majčkeno smilite sami sebi, kako to, da niste več ljubljени! Včasih celo pomislite, da bi ji telefonirali pod kakšno ustrezno pretvezo, češ, poslovno, tako, da bi vsaj malo vztrepetala in potem znova iskala priložnost, da bi vas poklicala, vi bi se pa, seveda, zopet pogovarjali v mejah človečnosti. Čeprav je to okrutna človečnost. Toda ugaja vam, da vas nikakor ne more ujeti, v tem je okrutnost te človečnosti; čeprav to čuti. Istočasno pa ne vidi, na čem bi vas lahko ujela; na zunaj ste namreč sama ljubeznivost.

Toda če se še lahko ukvarjam s to igro, torej še nisem povsem izgubil zanimanja za ljudi. In za življenje.

Seveda, navadna ženska, ki mora biti v vaši bližini, to je zaljubljena ženska, ki od vas samih ve vse o vas, in s katero se lahko spogledata zaradi mladega in neumnega telefonista; zaradi fanta pevca (ki v glasu ima nekaj mehkega in gladkega; ima več glasu kot grla; čeprav je še navaden piščanček); zaradi mimoidočega fanta; fanta iz servisa za popravilo hladilnikov. In kako, da se vi ne spogledate s svojim *naravnim* vrstnikom. Ki se mora spogledovati s prijateljem, ko mimo stopi kakšna ženska-kobila. In je vendarle nekako pomembno, prijetno, da je ta vaša zelo blizka znanka, ki tako dobro razume vas in vaša razpoloženja, vendarle zaljubljena v vas, pri tem pa vas je pripravljena ljubiti

platonsko. Čeprav je vseeno boljše, da z njo ne ostaneta skupaj na samem. Ko pa sta skupaj v prisotnosti drugih ljudi, ko ona zna prebrati in razumeti vse vaše poglede na druge in vsa vaša razpoloženja; ko se na primer pogovarjate z nekim mladeničem, ki je prišel v vašo družbo; nekaj zabavnih domislic v pogovoru, iz katerih je razvidno, da vam je fant všeč in da vas ne razume; ko potrebujete nekoga, ki bo opazil vaš mračni pogled; slišala vaše pretanjene pripombe, mimogrede izrečeno, posrečeno oblikovano besedo, ki bo izrazila vse vaše osebne izkušnje. Ki jih ona odlično razume, on pa ne. Boljšega ocenjevalca vaših žalostnih dovtipov, kot je ona, ne boste našli.

Kakšna naj bi bila. Če je že do tega prišlo. Torej, prvič, naj ne bo intelektualka. Ne ženska-prijatelj, ki vse razume prav nič slabše kot ti. Kako naj s tako žensko sploh kaj počneš! Ki je pametna ravno tako kot ti. Bolje, da ni. Potem se še kaj da narediti. Jo priganjati. Ji ukazovati. Jo zmerjati. Morda jo celo pretepati. In jo zaradi tega vzljubiti. Mora biti majhna. In neemancipirana. In seveda mlada. In neumna. Da ji lahko naravnost rečeš, da je neumna. Naj za vsako stvar sprašuje, ali naj jo naredi tako ali drugače. In ko jo dela, naj poje. Potihem naj prepeva, da ne bi motila.

Če pa do nje čutiš človeško spoštovanje, je vsega konec. Kako si človeka, če gojiš do njega spoštljiv odnos in razumevanje, kako si ga moreš predstavljati golega in spodaj. Saj to je naravnost norčevanje z njeno častjo, s tistim človeškim v njej.

Moj znani življenjski tonus je opazil že leta 1961. Kaj bi govoril o današnjem stanju. To se je pokazalo v šoli pri telovadbi in koordinaciji. Zakaj se mi nikoli ne posreči swing. Ljudje swinga so prožni, gibki, čutijo ritem in prek njega in ob njem izvajajo še različne ritmične figure. Hvala Bogu, da se lahko držim vsaj enakomernega ritma. Jaz, ki sem aritmičen.

V skladbah pa se trudim, da bi po kapljicah zbral čim več, da bi ustvaril prizor trdno nasičenega, v kepo koncentriranega, zgoščenega življenja, sebi v tolažbo, ter da bi pokazal ljudem, češ kako trdno, nape-to prožno živim.

Obstaja umetnost, ki je razdrobljena, izrezljana, mnogo mnogo koščkov, vsi med seboj zlepljeni in spojeni v celoto; zbereš najrazličnejše koščke in jim še kaj dodaš. Pravzaprav izdih! pesem! na neki način je to ah! in vse nekako v en mah – to je resnični talent; sicer pa najprej pretanjenost, v redu; da, to lahko opazujemo, ko si nataknejo očala, ali pa zelo pozorno poslušamo, kar se tukaj poslušati da. Toda talent je ah. Talent vas prevzame in odnese na krilih.

Tam pa – o! tam vas tisto zajame in vas kliče s seboj v boj ali

v ljubezen. Tam vas ima, da bi zapeli zraven. Tukaj pa se ne sme in tudi na misel vam ne pride, da bi; pač pa se očarani zatopite v poslušanje. Tukaj je treba prisluhniti tihi in oddaljeni-oddaljeni glasbi, tam pa malodane morate zatiskati ušesa zaradi njenega navala ali pa se prepustiti – a, odnesi me! Tukaj je treba vzeti listič z besedilom in ga pazljivo preučiti, tam pa – o! tam pa si vse zapomniti po posluhu in udarjati po sebi s pestjo, aj, kako ste s tem vse povedali! in se pridružiti.

Tukaj je nekaj zelo redkega, nekaj, kar bi moralo očarati kot življenje rib v akvariju. Češ, pogledjte, kakšna raznolikost. To gledajo in poslušajo kot nekaj, kar je daleč od njih. Tam pa te nekaj zgrabi k sebi, te okuži, izvablja solze, sili, da plešeš in poješ hkrati. Eno se obrača k ljudem, drugo je od ljudi oddaljeno, samo potopljeno v svoj čudoviti skriti vzorec in mora očarati ljudi, ki ga opazujejo skozi steklo. Tisto pa sili ljudi, da skačejo, da jim srca začnejo močnejše biti. V to je treba prodirati in zadovoljstvo je v samem procesu branja in prodiranja. Tam pa tisto samo prodira v vas, vas zajame, prebode in odvleče s seboj; potem se morda pokaže kot prazno. Prehod v pop kulturo. Kolikokrat sem sanjari o tem, da bi zašel tja. – Četudi se naveličaš, je zdaj vendarle – tako! zdaj! S to grobstvijo se nikakršna pretanjenost ne da primerjati. Komaj je pri meni nehala peti Pugačova, je deset oken naprej znova začela.

Ne, sladka ljubezen, ko koprniš, ni mogoča. Zame, izbirčneža. Stanovanje imam, večer je, poletje je, mladosti je bolj malo, pravega gosta pa ni. Tak bo ostal spomin na štiri mesece. Čedalje bolj neresničen. Ki pozablja, da tudi tisto, kar je bilo, ni bilo tisto pravo. Ne, ne, vsaj to, to mi pustite, da mislim, da je bilo, in bo ostalo, kot da je bilo. Čeprav me je motilo pri pisanju in nikakor ni združevalo vseh niti mojega življenja. Zato, ker pri pisanju moje vrste nič, kar mi ne dovoljuje, da bi živel sam, ne združuje. Razen če mi uspe, da si bom omislil mucka in ga začaral v sedemnajstletnega učenca iz desetega razreda. Podobnega meni (vendar nekoliko lepšega). Poštavi bi mu krožniček v kuhinjo, vsako jutro bi ga peljal na sprehod. On bi praskal po vratih, me pričakoval, ležal ob mojih nogah zavrt v klobčič, ko pišem te besede. Jaz pa bi opravljal poskuse na njegovem telesu in osvobajal svoje srce očitkov.

Potrebujem mlajšega brata, ki potrebuje starejšega brata.

Zaslišal sem, kako se odpirajo vrata, in prišel sem jaz. Pristopil sem k sebi, objela sva se s suhimi previdnimi telesi, bala sva se, da ne bi bila preveč strastna in zlezla drug na drugega, tako blizka človeka, ki drug o drugem vse vesta, resnična ljubimca. Midva sva imela skupno otroštvo. Samo otrók ne more biti.

Nekoč sem prispel iz enega sveta v drugega in tako živim na prelo-

mu dveh svetov. Svet družine, zvestobe, skrbi zame in svet brez družine in zvestobe; prepuščen sam sebi.

Strahota. Starost se bliža. V njej so starci nasploh podobni starčkam, stare ženičke pa starčkom.

Nekaj (znano je Kaj) preprečuje, da bi se lotil dela, domnevno dobrega in uspešnega; v življenju ne bi smelo biti ničesar, nikakršnih uspešnih del in tesno zaprtih krogov ljudi, in takrat! in takrat!

Šele takrat bi se v duši pojavilo tisto, kar je potrebno. In ta bledica na lastnem obrazu. Ne glede na rdečo pego na nosu, na primer.

Če pa *bi*, potem bi vse. Življenje bi krenilo po drugačni poti. Toda *bi* ne obstaja. Ker je žalost moj dom.

Ah ne, zame sreče ni, ne morem je čutiti. Ves čas jo, ne vem zakaj, vidim z napačne strani, in to brez razloga; in se jezim, ker vem, da brez razloga: in vem, da vsega ni treba vedeti, pa vendarle vem.

Zdi se, da sem se včeraj povsem približal temu, kar bi bilo treba, pa nič, zatrl sem to zavoljo znanosti.

O, hudič moj. Kdaj se bo že odlepila od mene.

Vse so oblike, vse so soodnosi med predmeti, za kakšne predmete gre, pa ji je vseeno. Vse so funkcije in sheme. Morda je v tem neki duh, toda duše ni! In srca ni! Kajti srce mora k nečemu prirasti. In ne k čemurkoli, temveč k temu: kdo si, kaj ljubiš, zaradi česa se zjočeš, zaradi česa zapreš oči, ko si srečen, kaj so te kot otroka naučili, koliko so te razvajali v otroštvu.

Človek se mora na nekaj vezati in sprejeti neko vero. Toda ne na karkoli in ne kakršnokoli, ampak ravno to in ravno na to. Našo vero in na nas; če pa kakršnokoli, potem te, na primer, lahko vzame Hudič. Z nami pa je Bog. In ne na primer hudič, pač pa Hudič. Z nami pa je Bog, Bog, točno tale, ne pa kakršenkoli. Jaz nisem matematik!!!

Ohraniti nacijo. Ohraniti ljudstvo. Zakaj obvezno ohraniti? Zakaj ne dovoliti dotoka nove krvi? Kaj ne bo pri tem prišlo do izroditev in odmikov? Zakaj se želi vsak samostojen organizem, vsaka osebnost ohraniti? Je tak zakon? V vsakem primeru, če je nad tem zakonom še neki zakon, da se vsak samostojen organizem mora odpreti zaradi izmenjave snovi, mi se ne nameravamo dvigati do tega zakona nad zakonom, pač pa smo se dolžni pokoriti samo instinktu, ki je v svojem bistvu zakon samoohranitve, in ne dovoliti, da razpademo. Tako je, če razumemo z umom. In s srcem. (Saj Bog ni zaman v nas vsadil judofobijo.)

Treba je bilo biti vojak. Vsako leto rekrutirajo nove. Za Domovino. Predpisov si gotovo nisi ti sumljivo izmislil.

Človeka nič ne zagreje tako kot spretni gibi mladih ljudi, kako skačejo, besnijo, se obešajo na podboje, se prekucavajo, majice se jim dvigujejo, hlače drsijo navzdol do trtice, rekordi njihove drugačne ognjene energije. Tam, kjer sta zdravje in mladost, tam je vojna!

Predstava o sreči.

To je, na primer, oditi v javno kopališče in se preprosto in lahkotno s kom spoznati. Toda žal ne znam začeti pogovora. Tukaj je treba biti zvit. Ne pa tako kot sem nekoč še devetnajstleten na železniški postaji stopil k nekemu privlačnemu božanstvu, da bi ga pošteno prosil. Gotovo je mislil, da sem bolan. Treba je biti zvit in znati z ljudmi. To nasprotuje Duši Pesnika. Toda kako, kako? In ne smemo se preveč zasanjati, zamisliti, preveč siliti vanj, ker se bo sicer vprašal – zakaj bi se tale rad pogovarjal z menoj? Ni se treba bati, da bo grobo odgovoril ali se posmehoval, ni se treba bati, da se bomo opekli. Zavedati se je treba, da osvajanje, dvorjenje ni stvar prefinjenosti, temveč zahteva iznajdljivost in tudi dobrikanje, morda celo tudi najbolj navadne, vsakdanje prostaške izraze, treba je vedeti, kaj si ljudje dandanes želijo, treba je vedeti, kako nadaljevati pogovor, kaj pa drugega. Kot na primer B., kako jih zna obdelati v avtobusih, v gneči jim takoj položi roko tja na zadrgo in se temu pogosto dvigne in se še sam prižme, petnajstletnik, če pa se odmakne in reče kaj grobega, se Borja ne da zмести, še sam preide v napad, češ, za kaj prosim gre? Če naj verjamemo njegovemu pripovedovanju. Torej javno kopališče. Treba je znati, znati. Ne biti v zadregi, ne, temveč urno prisesti in začeti pogovor. Če odgovori z grobstvo, je najboljše oditi, ne počutiti se premaganega in užaljenega v svojem dostojanstvu. Evo, to je življenjska sreča, to, da ujameš divjačino z lastnimi rokami, jo sam osvojiš, ne pa da je od kogarkoli in da potem nekako pripade tudi tebi, nekdo je nekoga našel in potem še tebi naredil uslugo. Ti sam, sam moraš iskati. Ne bodi Čehov, človek iz posrane lupine. Toda potrebni so močni živci. Ne smeš se predajati brezizhodni nemi žalosti, ampak delovati, delovati, se približati, otipati, biti izvidnik, Jack London, celo prevarati, kaj obljubiti, vzbuditi zanimanje; delovati! In se ne zadovoljevati z lepoto lastne žalosti. Saj je ta hip nihče ne vidi. Ne pa tako, kot delam jaz, vse na osnovi človečnosti. Bojda osvajam z razumevanjem. Tako si poln razumevanja, da nenadoma njemu ni do tega, o, ne bom, seveda ne bom. No, in – kdo ima korist od tega? Sedaj pa o iskanju in gnili morali čakanja. Odkrivamo zadovoljstvo v tisti domnevni privlačnosti tragične poze Smrti v Benetkah. V resnici gre samo za strahopetnost in nepodjetnost. Saj opazovalcev tvoje tragične paralize in brezupnega pogleda na ljubljeno bitje zdaj vseeno ni. Morda samo še kje v teatru lahko prikažejo Fedro, otrplo

v brezupu svoje strasti. Fedra pa bo, v naporu, da bi dosegla svoje, vsaj videti lepa; mimogrede, vse je premagoval spanec in so odhajali z Družinskega portreta v interieru. Komu je še do tega, da bi gledal nekega plemenitega starčka, ki ne ve, kaj bi rad, če pa kaj bi, zakaj se ne izjasni. Boji se, da mu bodo zlomili stare kosti, boji se, da ga bo kdo poimenoval z grdo besedo. Sam pa seveda misli, da preprosto ne želi prizadeti mladega človeka, da se tako obnaša zaradi globoke uvidevnosti in popolnega razumevanja, da mladega človeka zanima nekaj povsem drugega. Dobro, recimo, da ju res zanimajo različne stvari. Toda starčevska nepodjetnost in neuspešnost sta brezupno dolgočasni. In v vseh vzbujajo potrnost, nihče ga ne želi posnemati. Da, tukaj gre še za nekaj: dolgo premišljuješ, kako začeti, kaj reči, dolgo pričakuješ; upaš, da te bo sam opazil in nekako začel pogovor. Toda nikoli ne bo opazil in še manj odgovoril. On ničesar ne potrebuje. Treba je začeti takoj, brez zavlačevanja. Bolj boš zavlačeval, tem bolj boš otrpel – češ, zdaj je res nerodno začenjati z razgovorom, on je že opazil, da ga ves čas gledam in gledam, da se nekaj obotavljam. In seveda je treba vedeti, kje so mesta, kjer jih lahko poiščeš. Povejmo, na primer, da je bilo neko deklet s pozdravi od Ljoše, za določen čas se je zaposlilo v tovarni »Zarja«. Tako kot so nekoč dekleta z vasi prihajala, da bi se zaposlila kot gospodinjske pomočnice, samo da se zdaj zaposlujejo s posredovanjem tovarne »Zarja« kot zunanje gospodinjske pomočnice. Ni presenetljivo, da jih je pogosto sram pisati domov, kje delajo. In tako živijo, ta mlada neporočena dekleta, kako je to ljubko, v domu, najpogosteje jim dajo skupno stanovanje s kuhinjo, kopalnico in tremi sobami, v vsaki živita po dve dekleti. Kaj pa fantje, sem vprašal, ali oni tudi prihajajo delat za določen čas k vam, v »Zarjo«? Ne, fantje ne, vsa dela so za dekleta, fantje čistijo tla in pomivajo okna, za nedoločen čas, ker so Moskovčani. Pa se torej vrnimo k problemu poznanstva. Treba je poklicati npr. čistilca tal. Naj si sleče srajco in jih namaže. Poskrbeti za glasbo, naročiti pri Saši kakšne najnovejše skupine. Ponuditi mu pijačo. Slike na stenah bodo same zase zadosti zgovorne in bodo spodbudile začetna vprašanja. Pri sebi doma je laže vzbuditi zanimanje. Na telefonski centrali vedno delajo čudoviti mladi ljudje, mladeniči. Toda oni hitro popravijo telefon, tukaj pa je treba dolgo loščiti, imel bi zadosti časa, da nastavim past. Toda škoda je, da niso za določen čas! kje najdeš prišleke? V ZPTU-ju.* Toda kako priti do njih. Še dodatna pot. Poleg študentskega doma je menza, kjer kosijo, v menzi so stranišča, treba je napisati svojo telefonsko. Za vsak slučaj se ne podpisati s pravim imenom. In me tako nekoč pokliče neki mlad glas, glas, ki notranje prežema z upanjem, in sprašuje po Viktorju. »Viktor? Tukaj ni Viktorja, zmotili ste se, žalostno odgovorim.« In spet kliče: »Viktorja ni?« »Katero štvilko ste poklicali?« »To in to.« »Vse je pravilno, toda Viktorja tukaj ni.« In še drug glas se je oglasil

* Zvezna poštna telefonska uprava (op. prev.).

čez teden in tudi on je iskal Viktorja. (Ste opazili, da v pavzo med dvema dolgima znakoma gre šest kratkih? V enega dolgega pa najbrž trije kratki.) Toda moj Bog, kaj sem naredil! Poleti sem se pod svojo številko podpisal kot Viktor in potem pozabil. Poleti so se študentje razšli in se zdaj, na začetku šolskega leta, vračajo. Morda bi bilo treba poiskati vojaško enoto in preučiti njihov režim življenja, kdaj imajo prosto. Morda bi se tudi tam kje v bližini dalo zapisati številko z odprto ponudbo. Ali poleg Suvorovske vojaške akademije. Ko sem se nekoč na poti iz Kaluge sprehodil po celi prazni kompoziciji – in naenkrat! v enem izmed vagonov! sami gojenci vojaške akademije! Usedel sem se na prosto klop. Neki človek je tudi šel mimo, opazil gojence in se hotel uvesti na tisto klop, kjer so oni sedeli. »Je tukaj prosto?« je vprašal. Oni pa so ga seveda takoj začeli grdo in nezaupljivo gledati – saj je povsod vse polno prostih mest. In vendarle je pokazal pogum. Nasploh je treba hitro reagirati. Začeti pogovor brez predhodnega preišljevanja. Dlje ko preišljeuješ, teže ti je začeti. In ne smeš se bati, da se boš opekel. No, in kaj? Vstal sem in odšel naprej. (Odšel in se zjokal.)

»Oni«.

Torej, za vsakim oklepom moškosti vsakdo skriva svoje mehko, občutljivo srce. Razumete, da bi se nekdo odprl kot cvet, ga je treba spodbujati, mu pritrjevati, ga hvaliti. In tako se, evo, vsak človek morda želi odpreti, toda zaradi previdnosti, da se kdo ne bi s tem okoristil v njegovo škodo, se ne odpre. Da bi se zaščitil, je ograjen s trdnim samoobrambnim oklepom.

Veste, v življenju nastopi obdobje, ko bi se dečki radi božali in ljubkovali, in ker dekleta še ni pri roki, hočeš nočeš sedi on objet s prijateljem ali se mu razteguje na kolenih, toda to ni, ni homoseksualnost. To samo pomeni, da ne ve, kaj bi s svojo toplino. In se začasno prižme k prijatelju. Jaz pa iz te začasnosti nisem več hotel oditi. Jaz sem v tej prelepi začasnosti strastno hotel ostati večno.

Torej ONI. Indijanci, mornarji, oni imajo radi potovanja. Kako naj bi jaz zadovoljil njihov notranji svet? Ko pa imamo različne (svetove). Nam je ta ljubezen do pustolovščin, do jader, tuja in se ob njej mrščimo. Ne beremo njihovih knjig. Votline, Indijanci, pirati in podobne neumnosti.

Čeprav imajo nekateri med njimi roznata lica, se takoj vidi, da so jim duše kmetavzarske, in čeprav sem bolj izkušen in starejši od njih, imam dušo nežnega fanta, bojazljivo, trepetajočo, toda nevidno pod pokrovom surovih oči v očesnih votlinah, oni pa – oni so na videz mladi in krhki in lahkotni, toda znotraj je jedro kmetavzarja. Če bi mi bili vrstniki, bi se mi oni posmehovali, še od majhnega bi težko shajali skupaj, ni prostora zame med njimi, ne prenašam jih, gabi se mi njihova topost in duševna zaostalost, njihove zgodbe o popivanju in avtomobilih. Nimajo: krotkosti, pretvarjanja, lokavosti, strahu, da so odvečni,

obzirnosti do drugih – kaj si bo o meni mislil, se mu ne bom zadel neprijeten. Oziroma, vse to je, toda vseeno ne to in ne tako, kot je treba. In njihove zabave: kako so na vasi pijani pregnali raco iz ribnika na breg in ji zavili vrat (eno njihovih deklet je nežno reklo – konjeder-ci) in ni jim bilo žal ne race ne kmetice, lastnice race.

Da, некоč v določeni starosti je bilo treba nekaj premagati, povzpeti se na bradljo, ne se bati padca. Toda moj Bog, kaj, ko se potem pojavi vzhičenje nad tistimi, ki ničesar niso ne premagali ne zmogli in so si upali ostati slabiči. Kako čudoviti junaki šibkosti!

Branje me je naredilo zasanjanega; oziroma obratno, pomanjkanje nagnjenja k živahnim igram me je pregnalo med bralce in sanjače. Kakorkoli se vzame, krog je sklenjen. Začel sem živeti v sanjarjenju. Z leti se je zgodilo še to, da se je upanje zmanjšalo. In povsem izginilo.

Oj, kako me privlači ležišče. Tako me vleče, da bi se ulegel nanj.
»Pozdravljen, Divan Odejalič!«

»Pozdravljen, Rjuhan Človekovič.«

Razmišljanje me je privedlo do tega, da sem zvonec na vhodnih vratih povezal s stikalom poleg svoje postelje, in ko sem tako ležal v temi in tonil v sen, sem pomislil, zdaj bo nekdo prišel k meni, in sem na skrivaj pritiskal na stikalo, in se je v tišini razlegalo ostro zvonjenje. Tako sem se igral s svojim srcem in ono je, resnično, zastajalo.

Vnaprej se je treba pripraviti na hudo, potem se ga laže preživi. Ko sem bil majhen, sem vedno, ko sem vtikal noge v superge, pomislil, kaj, če se je vanje skrila miš? Za vsak slučaj, če je tam, se ne bom nepričakovano prestrašil. Če pa je ni, in je seveda tam nikoli ni bilo, bom pomislil, no, evo, hvala Bogu, da je ni. Toda to je slabo zato, ker si v duši vedno pripravljen na miš in nikoli nisi miren. Tudi zdaj, ko dvigujem slušalko, sem pripravljen na to, da me kliče preiskovalni sodnik. Če me ne, vseeno, hvala Bogu. Za vsakdanji mir je škodljivo, če v duši živi preiskovalni sodnik. Če pa smo kristjani, je tudi potrebno, da se vse življenje čutimo obtožene in se ne smemo veseliti.

Pišeta se dve nelažnivi knjigi, pišemo ju in oni pišeta za nas. Mi, kuhinjski pisatelji pišemo v sobi in v kuhinji beremo gostom, še bolj skrivna knjiga se piše o kuhinjskih pisateljih pri n j i h in jo hranijo za sedmimi pečati in nihče je ne bo nikoli prebral.

V teh knjigah sta dve pglavitni vprašanji: kdo je kriv? in kaj storiti? In dva odgovora: nihče ni kriv in, kar je najpomembnejše, ničesar ni treba storiti.

Pisatelj si mora dobro predstavljati razpored sil v mestu, zato da bi KGB zamikalo, da ga ujame. Saj mu že s tem, da vas je spoznal, delate uslugo. Vsi, za katere se zanima KGB, so že njegovi pomočniki. Brž ko vas pokliče, to pomeni, da je vsaj zvedel za vas.

Toda ni treba misliti, da, če so oni, smo tudi mi; saj (kaj saj?) A! Saj oni (njim) nam (mi) – kaj mi? kaj nam? O!

Jutri bo spet tisti poklical (Ječar).

Morebiti me zaprejo, morebiti tudi ne, toda v strahu me morajo držati.

Kitaro sem podaril Gulji, zato da bi mi odnesla rokopise na Zahod. In zato sem bil trikratno, desetkratno kaznovan! Zaradi tega, ker sem ji podaril kitaro, ki je bila meni podarjena, in zato, ker je nisem podaril kar tako, ampak zato, da bi mi odnesla rokopise. In zaradi tega, ker je po vsem tem v meni umrl pevec. Tako se nisem naučil igrati na kitaro in se nikoli ne bom naučil, ker je zdaj nikjer več ne morem kupiti. In mi ne preostane nič drugega, kot za vekomaj pisati samo pretanjeno prozo, ki je za preprosta mlada srca nezanimiva. Pesmi pa bi vsi imeli radi. Kako je Bog natančno določil mojo usodo!

V meni

je umrl

pevec.

(Kra! Kra!)

Ne, to vendarle ni talent, ko nas neki mlad človek preseneča s svobodo, s katero lahko v hipu zapoje ali načečka kup verzov.

Talent je zvestoba. Ko se nič ne posreči, pa vendarle ničesar drugega v življenju nočeš delati in tudi ne boš, pa naj se ti vse življenje nič ne posreči.

O, ko bi vsaj en list napolnil. Že misliš, da ga v luči zastavljene naloge nimaš s čim napolniti, ampak ko bi ga samo napolnil. Še tri petine strani je ostalo. In jaz je ne bom napolnil. Samo z besedami, česar ne delam. Evo, kaj pomeni šibkost (herojska). In nihče moje šibkosti ne bo razumel. Bo kdo preučeval moja dela? Seveda ne bo. Ne, tukaj je nekaj bolj pomembnega, kot bo ali ne bo. Čudaško delo (so pomislili o meni, ko so videli, da si v presledkih nekaj zapisujem na listke; Ej, ti, na balkonu, zadaj za mačehami). Bolje bi bilo, ko bi jaz kaj pomislil o njih. Uf. Hvala Bogu. Ne, še ni hvala Bogu. Evo, še dve vrstici dopišem, pa bo hvala Bogu. Zdaj še eno. Zdaj še eno polovico. Zdaj se ne več, koliko. Zdaj je že končano.

Prvih pet let sem pisal eno pesem mesec-dva; nekoč sem pisal pesem pol leta – in pri tem sem se samo s tem ukvarjal, nisem hodil ven, nisem se zabaval, samo pisal sem jo pol leta in nekaj tudi napisal. In nikoli tega nikomur ne bi povedal, da je pri meni za vse potrebno toliko napora. Sedaj pa sem navdušen nad tem, kakšno nadpovprečno sposobnost vztrajati sem imel.

Saj se vse, kar se je dogajalo, še naprej dogaja: ukvarjam se s tem, da ves čas nekaj premišljam in premišljam; ves čas o enem in istem, o enem in istem, in šele takrat, ko ne več o enem in istem, to opažam in vnašam v zbornike. Glejte, tako delujejo samo novosti in svežina.

Jaz sem miška. Hitro hitro tekam, iščem prepečenček.

Koliko usedlin, nepotrebnih, ki otežujejo celo življenje. Potrebna pa je neobremenjena, svetla struktura, četudi z vijugami. In potrebni so tudi otroci.

Torej: oženil se je z žensko. In je z njo dobro živel. Rodili so se jima otroci. In otroci so bili dobri. Opravljala sta koristno in zanimivo delo in sta bila večkrat pohvaljena. Pomagala sta drug drugemu in sta drug drugega ljubila. In je Bog ljubil njiju. Imela sta prijatelje, ob praznikih so se zbirali.

Stanovanje pa je propadalo, ni bilo več tako kot takrat, ko sta se vselila. Moj Bog, kako je vse minljivo. Kako nič ne more biti večno.

Brez položaja, brez zvez, kam usmeriti sina. O, ne, v PTT šolo že ne. Npr. sin se noče učiti. Sin je zašel s prave poti. Sin nima sreče. Z ženo sva se trudila, da bi odrasel, se izšolal, postal spodoben človek z visoko izobrazbo, z dobrim poklicem, njega pa so zapeljale zabave. In kaj naj z njim narediš. Morda se bo po vojaščini spametoval, se vpisal na fakulteto, kot pesnik, samo še tega bi se manjkalo, kot genij. Naj se ukvarja s čim zmerno, brez skrajnosti. In naj nama naredi vnukov, midva se bova tako veselila.

Jaz pa, vidite, nisem narodil otrok in nisem (zaenkrat) razveselil svojih staršev, naj se ne zgleduje po meni.

Zasanjal sem se v kariero ne-genija; človeka, ki pošteno opravlja svoje delo. Utilitarno obdobje zahteva strokovnjake. Da, otroški pisatelj. In bom ponosen na svoje uradne uspehe. Poleg tega, kako vzvišena usoda: vsajati s pisano besedo meni ljuba razpoloženja v tiste, ki bodo nekoč postali mladeniči.

Saj vse, kar se je dogajalo v otroštvu, pozneje iz tebe naredi odraslega človeka. Kako pomembne so zame bile otroške predstave Švarca, hudič ga vzemi, ker je Žid (Bog z njim), z njihovo mehko in zabavnostjo, in s prisrčnostjo. (Niso samo Goli kralji in Zmaji proti oblasti.) In Gajdar in Maršak. In tako utilitarno delo ni sramotno. Otroci bodo v mojih rokah. In bodo govorili z mojimi besedami.

Šibki dečki (in deklice), razširite, prosim, govornice, da sem tiran. In vas bom ljubil.

Torej, n j e g o v a mama je osamljena ženska, kadi, ljubezen je zanjo nad vsem, so take priletne ženske in celo matere sina edinca, ki želijo pokazati, kako svobodnih nazorov da so, da niso kot druge in da jih to dela lepše – da, jaz nisem kot druge matere, jaz pač vse razumem, naj tudi on ne bo tak kot so drugi, pomembni sta samo svoboda in ljubezen, vseeno do kogarkoli, da, četudi do moškega, no dobro, pa kaj, tudi jaz sem, evo, ženska, ki kadi in vse razume, in ne hodi spat prej kot ob treh ponoči. (Groza, kako je to neumno. Mati mora biti uzda.) Torej tako je to. Ima mladega, ženskastega sina in jaz, na primer – da, prihajam k nji-

ma in tam tudi prespim, in midva z materjo sva skorajda v dogovoru, materi je všeč, da ima njen sin tako prijetnega moškega. Posvetujeva se, kaj naj narediva z njenim sinom, da ne bo zašel s poti. Da bo z dečkom vse v redu. Jaz sem njej kot zet. In ona se s sinom na skrivaj, da jaz ne bi vedel, dogovarja, kako se je treba obnašati z moškim. Kot bi mu dajala ginekološke nasvete, nabavlja mu najboljši vazelin. Ne, gammelisovo mazilo, proti vnetju in za zmehčanje sfinkterja. Saj nista kot mati in sin, ampak kot dve prijateljici. Poleg tega sva midva s taščo na družinskem posvetu sklenila, da se fant mora odločiti. Za ta korak. Skrbno sem ga odpeljal k pravemu kirurgu. Na Madžarsko. Midva z materjo sva bila zelo razburjena. Toda vse se je dobro končalo. Posušeno odrezano stvar pa sem jaz začel nositi v medaljonu v spomin na našo žrtev.

1. »Tepel me je in me o vsem poučil. Potem me je izročil Gruzincu, ta pa je z menoj delal, kar je hotel. O, z moškimi je treba znati. Na tem področju mi ni bilo enakih. Za menoj niso hoteli nikakršnih deklet, tako sem jih znal razgibati. Pri moškem sem poznal vsak živec in sem znal nanj tako igrati, da je ječal in izgubljal zavest. In sem ga lahko prosil, kar sem hotel. Četudi zvezdo s kremeljskega stolpa.

Fukal me je do krvi, do izgube zavesti in me vsega naučil – in zato sem mu zdaj hvaležen, ker mi potem v moji umetnosti ni bilo enakega. Kako me je učil? Tepel me je, če mi ni prišlo skupaj z njim. In če mi je prišlo, me je tudi tepel. Toda jaz sem se za vekomaj naučil, da mi pride, ko moškemu prihaja v meni. Nekoč me je vsega pretepel s kurcem, počasi. Razvleče kurca (stoječega) in me takooo počí po nosu ali mi prisoli zaušnico, jaz pa tiščim oči skupaj, kot mucek. Naučil me je, da sem se odzval samo na žensko ime. Da se z dušo in s telesom zavedam, da sem ona. Nikoli me ni spraševal, ali si želim ali ne, oblastno bi me zagrabil in me porinil k svojim nogam. In me potem spet tepel. Tako da so tisti, ki sem jim potem ustregel, noreli in mi poljubljali tisto luknjico, v katero so tako radi lezli s svojimi odurnimi klobasami. Tisti pa je bil pravi moški, samo tepel me je in me učil. In me je še prisiljeval, da sem mu prinašal jermen, poslušno spuščal hlače in se ulegal pred njega z ritjo navzgor. To je bila moja šola. Potem se je začelo življenje, za katero sem se izšolal. O njem veste vse.«

(Brez hlač, roman)

2. V nekega mladega človeka se je nekdo iskreno zaljubil, njemu pa (ml. človeku), no, enkrat mu je zadostovalo, ta pa ves čas telefonari, rad bi prišel, ta ml. čl., pa, no, ničesar več ne potrebuje, zabava ga samo, da se mu preprosto vdaja, brez ljubezni, da se vdaja kot kurba. Vdajati se je prav res prijetno, toda ko se mu enkrat vda, je konec, več kot to ni potrebno, samo da čim prej odide. Ta pa vsak dan kliče, na vsak način bi rad prišel. Takrat mu je moral natvesti zgodnico o tem, kako je sklenil, da bo začel živeti z neko žensko. Češ ona me že od nekdaj ljubi in

ravno zdaj sva spet skupaj, kaj morem. In ves čas se je nanjo izgovarjal, ko je ta klical, češ ne morem, ona je doma, tudi govoriti ne morem s tabo, oprosti. Toda ni več mogel zdržati, ko je ta spet poklical, mu je rekel, pridi, medtem ko je čakal, pa se je razvnel s takimi fantazijami (o Gruzincu) in ni več zdržal in se je odločil, da si ga bo vrgel na roko, dokler tisti ne pride. In ko mu je prišlo, je pomislil, kaj mu bo zdaj tisti, celo noč bo ležal zraven mene in silil vame s poljubi. Naj gre nekam! (Ta pa že gre, se približuje. Prihaja, slišijo se koraki na stopnišču.) In takrat mladi človek hitro ugasne vse luči, na vrata z zunanje strani pa obesi listek, oprosti, zaman sva se zmenila, nepričakovano sem moral oditi. Ta že zvoni na vratih. Mladi človek stoji v stanovanju z druge strani vrat in ne diha, počepne do tal in začne mijavkati, kot da sta si z dozdevno ženo, o kateri mu je toliko natvezil, zavoljo družinskega življenja omislila celo mačko. Kot da sta odšla, in mačka, sama, mijavka. Tako se je on(a) tisto noč obvaroval(a) razvrata; morda celo s pomočjo križca, ki si ga je, ko je ta pozvonil, pripel(a) – čeprav resda samo za okras.

To sem torej vendarle JAZ ali NISEM JAZ (sem na primer rekel jaz, ko sem vrgel pogled na svoje čačke). Kot bi bil jaz. Toda tudi nisem jaz. Če bi bil v časopisu, med drugimi pisatelji, potem bi to bil jaz, toda takole, na tem neobljudenem otoku in nikogar več ni v bližini, sem to vseeno jaz, in zato nisem več jaz, ampak na splošno.

O, zakaj, zakaj ne morem za zmeraj odleteti v lepoto čudovitih besed. Besed brez žalosti. In golobjih. In oblakojavorastih in dušezvočnih in svetloobrvorjavih in kodrastosladkih sedemnajstojesenskih in zvezdnordečemornarskih.

Nehajte že enkrat dvomiti. Vse, kar napišete, bo čudovito (in vse, česar ne napišete, še bolj).

Prevedla Vesna Periček

Vladimir Sorokin

Začetek sezone

Sergej je stopil na komaj opazno ozko stezico, ki je drsela prek močvirja, vendar ga je Kuzma Jegorič prijel za ramo in opozoril:

»Ne, Serjož, tja čez je ne bova usekala.«

»Zakaj?« se je obrnil k njemu Sergej.

Lovec je odganjal od obraza obada in mirno odgovoril:

»Predvčerajšnjim je lilo kot iz škafa, sedaj je močvirje nabreklo. Tam zraven Paninske nižine ti bo do pasu, meni pa do vratu. Pojdiva raje naokrog.«

»Čez poseke?«

»Zakaj le? Več kot dve vrsti daljša pot je tam čez. Po glavni cesti je bliže.«

»Greva pa tja, kaj bi. Tebi je bolj znano,« je povedal Sergej in se obrnil nazaj.

»Ja, res je,« se je medlo nasmehnil lovec in si popravljal kučmo z naušniki, ki mu je lezla na oči. »Ta kraj poznam kot lasten žep. Že petdeset let se klatim tod naokrog.«

»Gotovo poznaš že vsako drevo.«

»Poznam dragec, poznam...« je zavzdihnil lovec in zakorakal pred Sergeja.

Grmovje, ki se je razraslo ob močvirju, je kmalu zamenjalo mlado brezovje. Tu je bilo bolj suho; rumena, že prezrela trava je segala do pasu in mehko škripala pod nogami. Lovec si je med potjo prižgal, za njegovim sključenim hrbtom v vatiranem suknjiču se je povlekel sladkoben, moder oblaček dima. Sergej je segel v žep, izvlekel prazno škatlico »Jave«, jo zmečkal in vrgel v travo. Lahen vetrič je šelestel v brezovih listih in zibal travnate metlice. Sergej je na poti utrgal travico, vtaknil jo je v usta in se ozrl. Nad močvirjem, ki je ostalo za njima, je ležala rahla meglica; dva jastreba sta krožila v rumeno-rožnati kopreni in se tu in tam oglasila s piski. Na koncu brezovja je Kuzma Jegorič začel vedno bolj zavijati proti desni. Presekala sta majhno sotesko, obšla vrsto skal, vraščenih v zemljo, in stopila v jelov gozd. Sergej je izvlekel iz ust trav-

nato bilko in jo vrgel v majhno jelovo mladiko. Travica se je izgubila med mlečno zelenimi igličastimi vejami. Pot se je razširila in počrnela. Lovec se je obrnil k Sergeju in si popravil puškin jermen, ki mu je zdrsel z rame.

»A nisi nikoli hodil tod?«
 »Ne, Jegorič. Še nikoli nisem bil tu.«
 »Zapuščen kraj...« lovec je stopil z njim v korak in gledal pod noge.

»Jelke so lepe. Pokončne.«
 »Ja, jelka je tukaj naravnost čudovita.«
 »Pa kako gosto je to jelovje!« je zamrmral Sergej, razgledujoč se okrog sebe. »Verjetno je tu veliko divjih petelinov, pa leščark...«

»Divji petelini so bili, prav imaš. Močvirje, jagodičevje je tudi tu, pa so živeli. Potem so počasi izginili. Kdo bi vedel, zakaj. Leščark je vse polno. Na piščalko zvabiš cele jate. Samo streljati je treba.«

»Zakaj pa so divji petelini izginili?« je vprašal Sergej.
 »Teга res ne vem,« je namrgodeno odgovoril lovec in si gladil brado. »Ne vem. Pravzaprav ni nikogar, ki bi jih ubijal, pa tudi kraji sami so zakotni. Vem samo to, da je divji petelin zelo muhast. Previden. Leščarka in ruševca, tadva... tudi če trava ne raste. Živela bosta kjerkoli. Ta drugi pa...«

Sergej je pogledal navzgor. Visoke jelke so se strnile nad potjo, sonce je blede svetilo skozi. Zemlja pod nogami je bila mehka in suha.

»Jegorič, kaj pa... drugih vasi razen Korobke tukaj ni bilo?«
 Lovec je zmajal z glavo:
 »Kako ni bilo! Tri vasi so bile. Dve majhni kot pristava in ena, ki je štela okrog štirideset hiš.«

»Kaj pa zdaj?«
 »Ja, vsi so se odselili. Stari so pomrli. Mlade pa vleče v mesto. Vrata in okna na bajtah so z žebli zabita in bajte trohnijo.«

»A so daleč od tod?«
 »Približno pet vrst od tod je prva, pristavi pa sta še bolj daleč.«
 »Ja, tja bi morala pogledat.«

»Zakaj pa? Bova že šla. Videl boš, kako kopriva skozi okna raste.«
 Sergej je zmajal z glavo in si popravil puško:
 »Slabo je to.«

»Seveda! Kako naj bo dobro! Žalostno je gledati na vse te hiše. Kakšna bruna so to, ravna, sama jelovina. O pravem času bi jih morali odpeljati, pri Bogu...«

»Ja, kaj boš, ko pa še odpeljati nima kdo.«
 Lovec je zamahnil z roko.
 »Aaaa... Nihče se noče ubadati s tem. Ljudje so se polenili.«

»O, to pa govoriš kar tako. Lej, danes so na žagi vaši garali.«
 »A se tako gara?« se je začudil Kuzma Jegorič.

»Ja kaj, a so po tvojem slabo delali?«

Lovec je spet zamahnil z roko:

»Tako se ne dela. Smo mar pred vojno takole delali? Smo gledali na uro? Iz gozda sploh nismo šli, svojo zemljo si zanemarjal, da te je rajna žena s kletvicami obkladala – košnja je, mi pa – zdaj preštevamo, zdaj šiške nabiramo, zdaj pogozdujemo! Kosiš zadnji, ko so že vsi vse pospravili in pijejo čaj.«

Sergej ga je pogledal z nasmeškom. Lovec je široko korakal in mahal z lopatastimi rokami pred seboj.

»Pa med vojsko. Če bi mužiki takrat vedeli, da pet vrst daleč leži deset hlovov kar tako, bi jih že naslednji dan pobrali. Zdaj pa ti kar tako gnijejo.«

Pomolčal je in si popravil kučmo.

Jelov gozd se je začel redčiti, sončni žarki, ki so se prebili skozi igličje, so se usuli na pot in zdrseli po sivkastih deblih.

»Zdaj bova krenila vstran, nimava več daleč,« je pokazal z roko Sergej.

Skrenila sta in stopila na stezico, obraščeno z grmovjem. Spredej se je naenkrat zaslišal šum, zaplahutala so težka krila in med debli so se pojavili divji petelini, ki so leteli na vse strani. Lovec se je ustavil in jih spremljal z očmi.

»Lej jih, tu so. Mladi zarod... se pravi, niso še izginili.«

Obstala sta in poslušala oddaljujoče se ptice.

»Kako krepki so,« je zmajal z glavo Sergej.

»Res je. Še pred jesenjo ne boš ločil mladih od starih... Lej, kako so zašumeli...«

Kuzma Jegorič se je previdno pomaknil naprej, pozorno pogledal in se nagnil:

»Poglej, Serjož...«

Sergej se je približal in počepnil. Na zemlji, posuti z igličjem, je bilo vse polno iztrebkov divjih petelinov, tu in tam so bile gladke prašne jamice.

»Živijo torej le...« se je nasmehnil Kuzma Jegorič, vzel v dlan posušen košček iztrebka, ga pomel med prsti in odvrgel. »Ko bi vsaj tile tukaj ne odleteli...«

Sergej je razumevajoče prikimal.

Za jelovjem se je raztezal velik travnik. Trava je bila pokošena, trije samotni hrasti so stali sredi travnika. Na drugem koncu, prav na robu, je bilo videti ogromen stog sena.

Lovec se je popraskal po sencah in se ozrl.

»No, pa sva prišla na plano. Še pol vrste je pred nama in poseke...«

Sergej je snel z obraza pajčevino, ki se je prilepila nanj.

»Ovinek sva torej napravila po desni?«

»Aha.«

»Hitro. Jaz sem pa hotel čez poseke.«

Lovec se je zasmejal:

»Tukaj je krajše.«

Sergej je zmajal z glavo:

»Ti bi moral v Susanino, Jegorič!«

»Ja, res...«

Šla sta čez travnik in prišla v gost mešani gozd. Kuzma Jegorič je samozavestno hodil spredaj, odmikal in pridrževal gibke leskove vejice, pod njegovimi nogami pa je pokala suhljad. Njegov sivi vatirani jopič je hitro oblepila pajčevina, suha vejica se mu je zataknila za ovratnik.

»Jegorič, tukaj je pa najbrž dosti gob, kaj?« je spregovoril Sergej v vatirani hrbet lovca.

»Kakor kdaj.«

»Pa letos, kako je?«

»Nič posebnega. Marja jih je nabrala tri vedra. Dali smo jih v sol.«

Na levi se je med grmovjem pokazal od strele razcefran hrast. Po dolgem razklano deblo se je belilo sredi mračnega zelenja.

»Poglej, kako ga je,« je z glavo pokazal Sergej.

»Ja. Pa je videti, kot da ni rasel na samem.«

»Tisti tam mu je podoben. Zakaj je treščilo ravno vanj...«

»Sam Bog ve, zakaj.«

Sergej se je zasmejal.

»Kaj se pa smeješ. A veš, kako je bilo osemindesetega, ko so se štirje kosci vračali čez polje domov z vilami in kosami na ramah? Neka ženska pa je šla brez vsega, samo skledo za kašo je nesla. In je ravno vanjo udarilo. Pa ni imela ničesar iz železa na sebi, pa še prav velika ni bila. Potemtakem jo je sam Bog kaznoval za grehe...«

»Slučaj,« je zamrmral Sergej.

»Slučajnosti ni,« ga je prepričljivo prekinil lovec.

Gozda je bilo konec, med debli se je pokazala široka, s soncem zalita poseka.

Kuzma Jegorič se je obrnil k Sergeju in dvignil prst:

»No, zdaj pa tiho. Lahko nas zasliši in zgubljeno bo.«

»Kako bova šla?« je šepnil Sergej in snemal z rame puško.

»Le-ej, tamle skozi grmovje se bova prerinila...«

Lovec je snel z rame svojo dvocevko, napel petelina in vtaknil puškino kopito pod pazduho, cev spustil navzdol in se odpravil čez poseko. Sergej se je premikal komaj opazno. Poseka je bila široka. Masivne šture sta že obrasla grmičevje in praprotna, visoka trava se je kot stena dvigala po vsej poseki. Lovec je previdno obšel šture in stopal čez ležeča debela. Sergej se je trudil, da ne bi zaostajal. Na sredini poseke se je izpod lovčevih nog dvignil rušavec in nerodno odletel. Kuzma Jegorič je veselo zaklel, ko je spremljal z očmi ptico, in se potem zopet odpravil naprej. Ko se je približal robu poseke, je molče pokazal Sergeju na visoko jelko. Sergej je prikimal, položil puško na zemljo, si snel nahrbtnik in ga začel odvezovati. Lovec je stal s puško, pripravljeno na

strel, razgledoval se je in prisluškoval. Sergej je vzel iz nahrbtnika vrvico in majhen kasetofon. Privezal je na vrvico kamen, zamahnil je in ga zavihтел v goščo vej. Kamen je takoj potegnil vrvico čez tri debele veje in ko je priletel nazaj dol, se je zazibal ob Sergejevi glavi, Sergej ga je hitro ujel, odvezal in začel privezovati k vrvici kasetofon. Ko je končal, je pritisnil na tipko in potegnil za prosti konec. Kasetofon je zapel s hripavim glasom Visockega¹ in se začel hitro dvigati kvišku. Čim više se je dvigal, tem glasneje je – nihajoč na zategnjeni vrvici – odmeval po tihem jesenskem gozdu ritmični zven kitare in prodorni, na vse grlo kričeči glas:

»Na pokopališču je vse prav spokojno, nikogar, nikamor videti ni; vse prav kulturno, vse prav dostojno, izredna sreča, večje ni!«

Kasetofon se je povsem skril med igličjem, pomolčal je in znova zapel:

»Kupil sem nekaj žganja in sladke halve, riiiiizškega piva in kerčenski slaniiiik. In se odpeljal v Bele Stebre, da bi videl bratca pa še druge norce...«

Sergej je previdno pripognil vejico k jelkinemu deblu, dvignil puško, počepnil in s prstom odmaknil zaklep.

»Norci, ti pa znajo žveee! Tako bi živu vsaaaak. Počneeeš, kar čeeeeš. Če češ, greš spat, češ pet, pa poj!« se je razlegalo iz jelke.

Lovec je napeto gledal v globino gozda. Kasetofon je zapel pesem o norcih in začel novo – o fantu, ki ni streljal. Lovec in Sergej sta kot prej nepremično čakala. Nad njima sta zleteli dve raci. Gozdni odmev je doneče mešal besede in jih vračal nazaj. Sergej je pokleknil, da bi mu bilo udobneje.

»Nemški ostrrostrrrelec je pomerrril vamee in ubil človekaa, ki ni streljaal,« je zapel do konca Visocki in utihnil.

Iz jelke se je slišal njegov pridušeni pogovor, nato smeh maloštevilne publike.

Lovec se je še bolj sklonil naprej, zdajci zamahnil z roko in pokazal na puško. Visocki je nestrpno uglaševal kitaro. Sergej je med drevjem zagledal čokato postavo, vzel jo je na muho.

»Ne še! Ne še!« je obupano zašepetal lovec, skrivaje se za grmom. »Predalec je! Pusti ga bliže, boš prezgodaj, pa ti bo ušel!«

Sergej je obliznil osušene ustnice in povetil puškino cev. Visocki je rezko udaril po strunah: »Morrskiih zaliivov že zdaavnaj več niiii, o hraastih ne duuha ne sluuha. Hrast gre leee za parket šeee – pa saaaj ga niiii. Prišliiii iz baajte so hruust gorilastiii, pa poseeeekaliiii hraasteee za krrrste miiii!«

Pritlikava postava je stekla k jelki, suhljad je pokala pod njenimi nogami. Sergej je dvignil puško, pomeril, zadržujoč trepetanje potnih

¹ Vladimir Semjonovič Visocki (1938–1980), znan ruski pesnik, kantavtor in igralec moskovskega gledališča na Taganki.

rok, ter hitro dvakrat zaporedoma ustrelil. Tresk je udušil pesem, ki se je razlegala iz igličja. Temna postava se je prevrnila, potem se je premaknila in se poskušala dvigniti. Medtem ko je Sergej mrzlično hitel znova nabiti puško, se je lovec privzdignil izza grma in spustil dva strela iz svoje cevi. Premikanje je zamrlo.

»Utiihni, utiihni v prsih hrepenenje tiii! To je le začetek, pravljica slediii!« je zategnjeno pel Visocki. Sergej je oprezoval skozi prašni dim in znova dvignil puško, vendar mu je lovec pomahal z roko:

»Dovolj, kaj bi streljal v mrtveca. Greva pogledat...«

Previdno sta se približala z naperjenima puškama. Ležal je približno trideset metrov stran, razširjenih rok in z glavo, zasajeno v majhno mravljišče. Lovec se je približal prvi in ga brcnil s škornjem v vatirani bok. Mrlič se ni ganil. Sergej je s škornjem udaril v okrvavljeno glavo. Mlahavo se je prevrnila vstran, tako da se je pokazalo uho z ušesno mečico, priraščeno k licu. Po ušesu so lezle vznemirjene mravlje. Sergej je položil puško zraven in hitro izvlekel iz usnjene nožnice nož, ki je visel na pasu. Lovec je zgrabil truplo za roko in ga obrnil na hrbet. Obraz je bil zalit s krvjo, v kateri so gomazele ujete mravlje. Vatirani suknjič je bil razpet, na golih prsih so se videli krvavi sledovi karteče. Sergej je z vso močjo zasadil nož v rjav sesek, se vzravnal in si s hrbtno stranjo dlani obrisal potno čelo. Iz ust trupla je brizgnila škrlatno rdeča kri.

»Zdrav je,« je zamrmral lovec in se nasmihal; iz žepa je vzel zločljiv nož in začel večje rezati z mrliča obleko.

»Tam je maček, prav zarees. Hodi v leeevo – pesem pojeee, v desno greee, pa vic poveee...«

»Sneti ga bo treba, Serjož,« je dvignil glavo lovec.

Sergej je prikimal in odšel k jelki.

»Glej, kje ga je zadelo... kako ga je preluknjalo...« je mrmral lovec, ko je razkrival okrvavljeni trebuh trupla.

Sergej je prišel k drevesu, razvezal voz in previdno spustil kasetofon.

»To je le začetek, pravljica slediii!« je še zapel Visocki in utihnil, ko ga je prekinil pritisk na gumb.

Sergej je zmotal vrstico v klopčič in jo skupaj s kasetofonom dal v nahrbtnik. Lovec je medtem večje odrezal glavo, jo porinil s škornjem proč in se vzravnal, težko sopeč:

»Pusti, da kri odteče, takrat ga bova razkosala...«

Sergej se je vrnil, počepnil je pred truplom:

»Kako hitro sva ga, kaj, Jegorič, kar težko se verjame...«

»Ti si ga zadel, jaz pa do kraja pobil!« se je zasmel lovec. »Kaže, da nisem še čisto oslepel.«

»Fant od fare si.«

»Prišel je, ta hudič, iz največje gošče.«

»Ja. Ni padel kar pred cev.«

»Ampak ti si mu pa posvetil! Ves vamp si mu prerešetal, pa kako!«

»V glavo si ga najbrž ti zadel...«

»No ja. Meni malo više nese... Morava ga odvreči stran od mravelj, če ne, ga bodo vsega oblezle...«

»Dajva, odvečiva ga pod hrast...«

Prijela sta truplo za noge in ga odvečla. Glava je ostala zraven mravljišča in je ležala tam. Lovec se je vrnil, prijel jo je za uho in prenesel pod hrast. Iz vratu mrliča je tekla kri. Sergej je vzel čutaro s konjekom, odpil in podal Kuzmu Jegoriču. Ta je obrisal lepljive prste ob hlače, previdno nastavil čutarico k ustom in odpil:

»Močan je...«

Sergej si je ogledoval truplo:

»Plečat tip je to. Lej, kako močna pleča ima.«

Lovec je spet potegnil in mu vrnil čutaro:

»Zdrav je... No, dosti, dajva ga odreti...«

Hitro je razparal trebuh, izrezal srce in potem, ko je potisnil nazaj neuporabna čreva, začel izrezovati jetra:

»Še sem ga je zadelo.«

Sergej se je nasmehnil, pogledal je navzgor. Komaj viden jastreb je plaval po zraku in čisto narahlo premikal krila.

»Tale jetrca bova pa kar zdaj spekla,« je mrmral Kuzma Jegorič in ril po črevesju.

»Tako je,« se je odzval Sergej. »Na žerjavici.«

»Pa tudi na palčki lahko. Taka sveža stvar, veš, kako je to dobro...«

»Vem,« se je nasmehnil Sergej in znova dvignil čutaro k ustnicam.

»No, na tvoje zdravje, Jegorič.«

»Na zdravje, na zdravje, Serjož...«

Prevedla Ana Zajec

Ljudmila Petruševska

Naš krog

V mojem spominu je nastala nekakšna zmešnjava v zvezi z zadnjimi dogodki mojega življenja, posebno še ob tem, da sem začela izgubljamti vid. Ali je ob teh petkovih žurih minilo deset, nemara petnajst let, zvrstili so se češki, poljski, kitajski ali jugoslovanski dogodki, bili so takšni in takšni procesi, potem procesi zoper tiste, ki so protestirali zoper rabsodbe prvih procesov, potem procesi zoper tiste, ki so zbirali denar za pomoč družinam zapornikov v taboriščih – vse to je odvihralo mimo. Včasih so priletele zablodele ptice iz drugih sosednjih področij človeškega ravnanja in nehanja. Ob petkih se je kar navadil prihajati okrajni miličnik Valera, mož, ki je obvladal samoobrambo brez orožja, nadut in samozavesten. Ob petkih se stanovanjska vrata niso zapirala, neposredno s pločnika so vodile tri stopnice – potem pa že vrata: ko je prišel prvič, je od vseh zahteval dokumente v zvezi s pritožbo stanovalcev iz nasproti stoječe hiše na Stulini ulici zaradi prehudega hrupa po enajsti uri zvečer tja do petih zjutraj. Valera je pozorno pregledal dokumente vseh, še bolj pa to, ali jih sploh imamo, saj nihče izmed fantov ni imel potnih listov. Pri dekletih jih ni preverjal, to je potem navajalo na misel, da je Valera nekoga iskal, in ves naslednji teden se je živahno in živčno telefonarilo zdaj sem zdaj tja, vsi smo bili zmedeni od tesnobe, prestrašeni in čisto iz sebe. Res, v našo tihotno družino, v kateri je ropotal samo magnetofon, je vdrla nekakšna nevarnost, vpričo Valere in preverjanja dokumentov smo se znašli v središču dogajanj. Naslednji petek so vsi že natanko predvidevali, da Valera išče ameriškega Rusa Ljovko, ki že leto dni živi z zapadlo vizo, potikajoč se po zasebnih stanovanjih in brlogih, pa ne, ker se ne bi maral vrniti v Združene države, kratko in malo je zamudil rok, za kar je, kot so mu povedali, po naših zakonih predviden zapor, in takrat se je začel skrivati, vsi pa so ga sprejemali s hrupom in smehom, pri Mariši pa ga nisem videla niti enkrat, pri Marišinih stanovalskih sosedih, sumljivi družčini, ki so jo sestavljali dve večni študentki brez stalnega dovoljenja za moskovsko bivanje in dva njuna sostanovalca različnih narodnosti, pa je Amerika-

nec Ljovka včasih prenočil na tleh in nekoč po naključju, kot sta pripovedovali študentki, ko je prišel po rubelj, preživel noč z ministrovo hčerko Rimko iz drugega letnika novinarske fakultete. O Amerikancu Ljovki potem ni bilo več ne duha ne sluha. Rimka pa se ni gnala in je zdaj, pravijo, stikala po vseh beznicah in iskala Ljovka, ki mu je po ruskem gledanju dala vse. Odtistihmal, pravijo, Ljovka ni več prenočeval v Stulini ulici, Valera je prihajal potemtakem zaman.

Vendar je Valera spet prišel pet minut čez enajsto, da bi izključili magnetofon, magnetofon smo izključili in posedeli, potihoma pili, Valera pa je sedel z nejasnimi nameni: morda se je odločil, da pričaka Ljovka, morda pa je kratko in malo moral priti naši krotki družini do dna, pa je obsedel in ni odšel. Mariša, ki je druge z vso ihto prepričevala, da so vsi ljudje zanimivi, pri njej so kar naprej prenočevali zgubljeni s kolodvorov, mesec dni je živel pri njej ženska s paralizirano enoletno deklico, prišla je v pediatrični inštitut na posvet, vendar ni imela pravice do hospitalizacije – Mariša torej je prva našla ključ in se začela obnašati tako, kot da je Valera nesrečen in osamljen človek, v tej hiši pa seveda nobenemu neznancu niso odrekli strehe, le da se je poredkoma kdo odločil, da bi bil v nadlego. Mariša in za njo tudi Serž sta se začela z Valero vneto pogovarjati o raznih temah, ponudila sta mu kozarec čistega vina, zraven pa črnega kruha in sira, edino, kar je bilo na mizi, in Valera se ni ognil nobenemu vprašanju in niti za hipec ni občutil, da bi bilo njegovo samoljubje kakorkoli prizadeto. Tako je denimo Serž vprašal:

»Ti, ali si šel k milici zaradi dovoljenja za bivanje?«

»Dovoljenje sem imel že poprej,« je odvrnil Valera.

»In kaj delaš?«

»Naporno področje,« je odgovoril Valera, »obvladam sambo, samoobrambo brez orožja, sem sambist, toda zaradi poškodbe ramena že v armadi nisem dobil drugega razreda. V samoobrambi brez orožja, ko te dobijo v klešče, moraš spustiti zvočni signal.«

»Kakšen zvočni signal?« sem vprašala jaz.

»No, opravičujem se za izraz, da vsaj prdneš ali spustiš plin, da ti ne zlomijo roke.«

Takoj sem vprašala, kako je mogoče prdniti na ukaz.

Valera je odvrnil, da se mu ni posrečilo spustiti močnega zvočnega signala in da so mu izpahnili roko v ramenu, tako je dobil tretji razred. Potem je Valera, loveč sapo, razložil svoje stališče o sedanjem položaju in o tem, da se bo kmalu vse zasukalo in da bo vse tako kot pod Stalinom, pod Stalinom pa je bil red.

Kratko in malo, ves naš večer je mineval v sociološkem preučevanju značaja, navsezadnje pa se je on bodisi izkazal za bolj iznajdljivega ali pa je bilo naše skupno ravnanje pasivno, toda namesto običajnega anketiranja, kakor se je to pri nas kdove kolikokrat že dogajalo z zablodelimi prostitutkami, ki jih je sem vlečil Andrej, ali s tistimi, ki so se iz

zanimanja za glasbo ustavljali na tihi Stulini ulici in čez okensko polico navezali z nami pogovor pa navsezadnje zlezli v sobo prav tu čez in so morali potem odgovarjati na celo kopico vprašanj – tokrat se je zasukalo drugače, in Valera, ki se konkretno ni dotaknil svojih službenih obveznosti, nas je polno uro na ves glas poučeval, kako je bilo pod Stalinom, in nihče mu ni naravnost ugovarjal, vsi so se očitno bali provokacije, strah jih je bilo, da bi pred predstavnikom oblasti razlagali svoje nazore, sicer pa je bilo med nami splošno sprejeto, da je izražanje lastnih nazorov nekakšna otročarija, še toliko bolj pred prismojenim zmuzljivim neznanecem Valero, ki je prišel z nejasnimi nameni in zdaj sedel za uborno okroglo mizo v beraški sobici Mariše in Serža.

Ob dvanajstih so vsi nekako osramočeni vstali in se začeli odpravljati, Valera pa ne. Ali je moral Valera nekje prebiti noč dežurstva ali pa je imel jasno določeno nalogo, obsedel je pač pri Mariši in Seržu do jutra, in Serž je povedal svoje mnenje, kar je bilo potem množicam prek Mariše sporočeno po telefonu, da je namreč to najbolj zanimiv človek, kar jih je bil srečal v zadnjih štirih letih, a to je bila njegova obrambna formulacija in nič drugega. Serž se je povsem posvetil Valeri, medtem ko se je Mariša odpravila leč na tla v Sonječkino sobo, Serž pa je kot možak ostal in srebal z Valero čaj iz šentjanžveve rože, poln čajnik tekočine, ki žene na vodo, pri čemer Valera niti enkrat ni stopil na stranišče, odšel je šele takrat, ko je bilo konec njegovega dežuranja na tem območju. Valera očitno ni hotel zapustiti OT¹ niti za hipec in se je izkazal s svojo vztrajnostjo. Serž pa sam tudi ni šel proč, saj se je bal preiskave, ko ga ne bi bilo zraven.

Kakorkoli že, tisti petek je bil petek zasliševalskega mučenja, vsi pa smo bili hudo namrgodeni. Še Lenka Marčukajte niti enkrat ni sedla komu na kolena, Valeri pa sploh ne, tudi Žora ni niti enkrat kriknil skozi podoknico mimoidočim šolarkam »Devičke!«, samo jaz sem naprej in naprej spraševala, kako se ti sambisti navadijo izpuščati zvočne signale – ali z močjo volje ali s posebno prehrano. To vprašanje sem gonila ves večer, Valera pa se je otepal prav tega – namreč o oddajanju signalov. Kar nekam se je mrščil, se izmikal tej stvari, niti enkrat več ni omenil teh zvočnih signalov in me tako kot vsi zasovražil od prvega trenutka in za vse večne čase. Vendar se ni mogel izmazati, saj grda beseda, ki se je kar naprej ponavljala, očitno ni v neobjavljenem spisku takih besed, zaradi katerih te na javnem prostoru vtaknejo za rešetke za petnajst dni, toliko bolj, ker jo je Valera sam prvi izgovoril. Jaz pa sem se edina vmešavala v ta pametnjakarski pogovor, ki ga je s primernimi vprašanji sprožil Serž, v upanju, da se bo vendarle postavil v položaj porogljivega opazovalca življenjskih pojavov, za kakršnega bi lahko imeli Valero, toda Valera se ni hotel požvižgati na očetovska vprašanja Serža, ampak je kar naravnost blebetal spričo svojega uradnega položaja

¹ Opazovalna točka.

ja nevarne reči glede tega, da prenekateri veliko razumejo in da boste prav kmalu vsi odkorakali tja in da bo gospodar že prišel.

»Pa vendar,« sem sitnarila naprej, »kje vas naučijo spuščati pline? Vi se tega očitno niste navadili, saj jih niste mogli spustiti o pravem času in niste dobili razreda.«

»V vojski so taki fantje, takšen tehnični kader,« je nadaljeval Valera, »v rokah imajo tehniko, v rokah imajo vse, ti fantje se spoznajo, glavo imajo na pravem mestu.«

Serž pa je na primer spraševal, ali mora ponoči pogosto dežurati in kje so mu dali sobico. Mariša je s svojo običajno dobrohotnostjo in prizanesljivostjo v glasu poizvedovala, ali je Valera oženjen in ali ima kaj otrok. Tanja, naša Valkira in lepotečka, se je samo potihoma smehljala in nagnjena nad skodelico polglasno komentirala posebno živahne Valerine replike in se kar naprej obračala na Žoro, kakor da mu daje oporo v tem zapletenem položaju, ko je ta napol Žid pokazal Valeri potni list (tokrat je edini imel potni list pri sebi), ki ga je Valera na glas odzlogoval: »Georgij Aleksandrovič Perevoščikov, Rus.«

No, Valera je tudi pri svojem drugem obisku zahteval, naj pokažemo potne liste, in spet je preveril Seržev potni list, a tudi tokrat ni dobil potnega lista ne od Andreja ne od mojega Kolje ne od nikogar, ki ga je po naključju zaneslo na ta nevarni zabavni večer – od kristjana Zilbermana, ki je poredkoma bival v Moskvi in je bil hudo prestrašen, pa je namesto potnega lista pokazal svojo staro študentovsko izkaznico, s katero je stalno dobival železniške vozovnice s popustom. Valera je Zilbermanu vzel izkaznico, jo meni nič tebi nič vtaknil v žep, Zilberman pa se je izmazal, ko je na ves glas vprašal, kje imamo stranišče. Čeprav je sprva grozilo, da bo Valera pritisnil Zilbermana ob zid in nazadnje ugotovil njegovo identiteto, ni stopil za njim niti koraka, mi pa smo vsi obnemeli in si gnali k srcu, kako se bo ubogi Zilberman zdaj tresel ko šiba na vodi, na vse to pa še ta njegov položaj, ko da bi bil privezan. Toda Valeri očitno ni šlo za Zilbermana.

Mene je zanimalo, kako se bo obnašal ovaduh Andrej, vendar je ravnal prav tako previdno in zadržano. Brž ko so ugasnili magnetofon, je bil Andrej ob možnosti, da bi plesal, s komer bi se mu hotelo plesati, ampak je plesal iz objestnosti. Kdaj pa kdaj sploh ni plesal, njegova žena Nadja, ki se je čisto zanemarila, je ne glede na svoj videz izprijene mladenke tisti trenutek prav tako sedela ko lipov bog in bila nazadnje ljubosumna – tako je torej Andrej sedel poleg svoje Nadje. Nadjin oče pa je bil polkovnik z možnostjo napredovanja in Nadja je vse besede Valere kot mlajšega kadra sprejemala samo s takega vidika, da je na vprašanje Serža, kakšen čin so mu vendarle dali, Valera odgovoril, da so prenekateri želeli, da mu ga sploh ne bi dali, njemu pa so takoj pripeli poročnika. Nadja se je edina med vsemi nemudoma znašla, začela je hoditi sem in tja, odvedla Andreja telefonirat neki Iročki, potem pa Andreja sploh odvela, Valera pa na to sploh ni reagiral. Ko bi bili mi

vsi odšli, bi bil on nemara kljub temu ostal, tu je bila njegova točka – morda pa tudi ne.

S Koljo tokrat nisva zapravljala denarja za taksi, ampak sva po metroju ujela avtobus in prišla prav spodobno domov in opazila, da Aljoška ob pol dveh ponoči še ne spi, ampak drema pred televizorjem, ekran pa gori v prazno. To je bila najina prva nočna vrnitev s petkovega žura – ne pa jutranja, in ugotovila sva, da Aljoška po svoje tudi praznuje to noč, ko pa sem ga dajala spat, je rekel, da se boji spati sam in da ga je strah ugasniti luč. Res, vse luči so bile prižgane, pa saj Aljoške poprej ni bilo strah, toda prej je kajpak še živel ded, nedavno tega pa je ded, moj oče, umrl, moja mati pa je umrla tri mesece pred tem, isto zimo sem izgubila starše, mati je umrla od boleznih ledvic, ki se je nekaj časa kazala tudi pri meni in ki se začenja s slepoto. Kakorkoli že, opazila sem, da se Aljoška boji zaspiti, kadar ni nikogar doma. Očitno sta pred njim vstajali senci dedka in babice, moj oče in mati sta ga vzgajala in razvajala, zdaj pa bo Aljoška sploh ostal sam, ko vem, da bom morala tudi sama kmalu umreti, moj dobri, vpričo drugih molčeči Kolja, ki se je doma dolgočasil ali pa grdo kričal na Aljoško, kadar je ta jedel skupaj z nama – ta Kolja pa se je očitno pripravljal, da me zapusti, a pri tem ni odhajal nikamor drugam kot prav k Maši.

Povedala sem že, da so nad našim mirnim petkovim gnezdom zvihrala mnoga leta, Andrej je iz zlatolasega mladostnega Parisa postal oče, zavržen mož, ovaduh na ekspedicijski ladji, pa spet zakonski mož in posestnik lepega kooperativnega stanovanja, ki ga je polkovnik kupil za Nadjušo, in navsezadnje alkoholik; še zmerom je ljubil samo Marišo, vse od študentovskih let, in Mariša je to vedela in cenila, vse druge dame na njegovi življenjski poti so bile kratko in malo nadomestek. Poglavitna točka Andrejevega programa pa so bili plesi, en ali dva neizogibna plesa na leto.

Žora je prav tako zrasel iz objestnega študenta v skromnega, revnega starejšega znanstvenega sodelavca v najbolj ceneni srajci in hlačah temnosive barve, očeta treh otrok, nekakšnega bodočega akademika in nagrajenca brez pretenzij, toda v njem je zmerom živelo in ostalo v srcu eno: ljubezen do Mariše, ki je od nekdanj ljubila samo Serža pa nikogar drugega.

Seveda je tudi moj Kolja oboževal in ljubil Marišo, že v prvem letniku na inštitutu sta na Marišino spodbudo čisto ponorela, in ta igra se je vlekla prav dotlej, dokler ni bilo tako daleč, da je Serž, ki je osvojil lepo Marišo, zaživel z njo in tako nenadoma našel žensko, ki jo je ljubil že od šolskih klopi naprej, nekoč na novoletni praznik pa, ko so se vsi napili in igrali šarado, je dejal: »Zdaj pa grem in pokličem ljubico,« – da je vse zadelo ko strela z jasnega, kajti če so moški ljubili Marišo in šteli Serža za enkratnega človeka, potem smo vsi čez vso mero imeli radi Marišo in Serža, Serža so kar naprej imeli vsi na jeziku, čeprav je sam bolj malo govoril, tako ga je pač povzdigovala v nebesa Mariša, ki ga je

oboževala zdaj kot mati, zdaj kot sodelavka, vzhičena je bila ob sleherni njegovi besedi in gibu, ker ga je svoj čas, še v prvem letniku, ko se je Serž ob vseh drugih zagledal vanjo in ji predlagal, da se vzameta, in pri njej spal, zapustila, najela sobico z nekim Žanom, se vdala ljubezenskim strastem in se odpovedala prvi in čisti Serževi ljubezni, potem pa jo je Serž zavrzel, in se sama po svoji volji vrnila k Seržu, potem ko se je za vse večne čase odpovedala misli na erotično strast čez plot, sama mu je predlagala, da se poročita, in sta se vzela, Mariša pa se je včasih v svetem ognju zagovorila, da je Serž – kristalna čaša. Jaz bi ji zdaj rekla, naj nikar ne spi s kristalno čašo, to le ne gre, če pa že, potem se pač porežeš. Toda takrat smo vsi živeli na pohodih in ob tabornih ognjih, pili smo suho vino, vsemu smo se zviška posmihali in se nismo dotikali spolnih stvari, saj smo bili premladi in nismo vedeli, kaj nas čaka; kar se tiče spolnosti, je vso družčino vznemirjalo samo to, da sem imela bele kopalke, skozi katere se je vse videlo, in ljudje so se norčevali iz mene, kakor so vedeli in znali; to se je dogajalo, ko smo vsi živeli v šotorčkih kje ob morskem obrežju, spolnost pa je prihajala na dan tudi takrat, ko se je Žora pritoževal, da ni slačilnice in da je zato težko v morje. Sicer pa je taisti Žora vpil na oddihajoče se predstavnice ženskega spola, da potrebujejo pošten abortarij, Andrej je v romantičnem zanosu odhajal na plese kakih šest kilometrov daleč v mesto Simeiz k jetičnim dekletom, Serž se je vztrajno šel podvodni ribolov in tako kazal svojo močatost, jaz pa sem ponoči vse slišala, ko je iz njunega šotora prihajalo enakomerno potrkavanje, toda Mariši je zmerom gorel v očeh nemirni ogenj, to pa ni povedalo nič lepega o sposobnostih Serža, fantje so bili ko na trnih zaradi Mariše, videti je bilo, ko da hočejo kolektivno zapolniti vrzel, vendar tega niso zmogli. Pravzaprav je ta seksualni ogenj, ki je gotal Marišo, boginjo ljubezni, hkrati z njeno nedostopnostjo tako dolgo omogočal, da smo se toliko časa držali naše skupne družčine, saj je tuja ljubezen nalezljiva, to je že dokazano. Dekleta smo ljubile Serža in obenem tudi Marišo, vznemirjale smo se zaradi nje in bile prav tako kot ona raztrgane na dele, vendar po svoje, po eni plati smo ljubile Serža in sanjale, da bi bile na mestu Mariše, po drugi plati pa to ni bilo mogoče zaradi vdanosti Mariši, zaradi ljubezni in sočutja do nje. Kratko in malo, vse je bilo prežeto z nedeljivo ljubeznijo Mariše in Serža, z neuresničljivostjo njune ljubezni, in vsi so drezali v to. Serž je bil besen, bil je edini, ki je užival vse pravice. Enkrat pa je ta tvor, čeprav ne do kraja, počil, ko je med običajnimi nedolžnimi seksualnimi pogovori pri mizi – to so bili pogovori čistih ljudi, zato so lahko govorili o čemerkoli že – beseda nanesla na knjigo poljskega avtorja »Seksopatologija«. To je bilo nekaj novega za vso našo družčino, v kateri je doslej vsakdo živel tako, ko da gre za nekaj edinstvenega, česar sam ne pogledaš in tudi drugim ne pokažeš. Novi val vednosti pa se je dotaknil tudi našega krožka in rekla sem:

»Pripovedovali so mi o knjižici 'Seksopatologija', v njej je spolni

akt razdeljen na stadije, ko zakonca vzburljato drug drugega. Serž, veš, menda je treba najprej ljubkovati partnerjev uheljček. Kaže, da je to erogena cona!»

Vsi so obnemeli, Serž pa je brž usekal, da me z vso ostrino zavrača, začel je pljuvati okrog sebe in kričati, jaz pa sem obsedela kot prikovana, saj sem zadela v črno.

Toda to je bilo še prej, preden je Serž našel ljubo na svoji ulici otroštva, srečal svojo mladostno romantično sanjo, zdaj jedro temnolasko, kot so vedeli povedati nekateri poučeni ljudje, in še preden je v stanovanje na Stulini ulici začel redno zahajati miličnik Valera in se tako bojevati za tišino po enajsti uri zvečer tja do sedme zjutraj, in tudi preden sem začela polagoma opazati, da izgubljam vid, pa še preden sem odkrila, da je Mariša ljubosumna na mojega Koljo zaradi Lenke Marčukajte.

Torej so se v hipu odmotali vsi vozli: Serž ni več prenočeval doma, odpadli so vsi petki, začeli pa so se enaki žuri na varnem kraju, v sobi Valkire Tanje, pa čeprav ob navzočnosti njenega mladega sina, ki je bil zaradi matere ljubosumen na čisto vse. Pozneje so mladeniča izolirali, saj so ga ob petkih pošiljali prenočevati skupaj z dekletom Sonječko na Stulino ulico, in s tem v zvezi sem pripomnila, da je za otroka koristno, če spita drug ob drugem, vendar so me kot vselej preslišali, čeprav sem govorila resnico.

Sploh je prihrumel nekakšen val burnega življenja v predahih med petkovimi srečanji: Mariši je umrl oče, ko jo je obiskal na Stulini ulici, ravno na tej ulici je tisti večer prišel na neprimernem kraju pod avto, in kot je pokazala obdukcija, celo v opitem stanju, saj se ga je Marišin oče pred odhodom domov strahovito nalokal s Seržem. Vse se je zavozlalo v tej strahotni nesreči: to, da se je hotel Marišin oče po moško pogovoriti s Seržem, zakaj zavrača Marišo, in to, da je pogovor potekal zvečer, ko Sonječka še ni spala, Mariša in Serž pa sta pred Sonječko skrivala, da Serž ne prenočuje doma, Serž je ljubeče spravljal Sonječko spat in šele takrat odhajal k drugi, zjutraj pa se je Sonja tako ali tako prebujala za v šolo, ko je Serž že bil na poti na delo, po opravljenem delu, med šesto in deveto, pa je Serž pazil na hčerko, se ji posvečal z muziko in si z njo izmišljal pravljice – in prav v tem ljubeznivem predahu se je naslikal namrgodeni Marišin oče, ki je, mimogrede povedano, že dolgo tudi sam živl z drugo družino, imel veliko in bridko izkušnjo in novega sina pri dvanajstih. Marišin oče se ga je nacedil, klatil tjavdan bog si ga vedi kaj in tjavdan končal pod avtom tik pred pragom hčerkinе hiše, na Stulini ulici, v tihotni večerni uri ob pol desetih.

V istem času je tiho ugasnila moja mati, ki je shujšala z osemdesetih na sedemindvajset kilogramov, pri tem pa je pogumno umirala, bodrila druge in tudi mene, zdravniki pa so tik pred njenim koncem hoteli najti bulo, ki je ni imela, jo odkrili, po naključju prišli črevo k trebušni mreni in jo pustili, da je umrla z za pest veliko odprto rano, in ko so nam jo mrtvo skotalili ven, razparano in zakrpano do podbradka

in z luknjo v trebuhu, si nisem mogla predstavljati, kaj vse se lahko nameri človeku, in začela sem preudarjati, da to ni moja mama, ampak da je moja mama nekje drugje. Kolje pri vseh teh procedurah ni bilo poleg, saj sva bila z njim formalno narazen že pet let, vendar nihče ni plačal ločitve, z bogala sva se, da bova kratko in malo bivala skupaj kot mož in žena brez zahtev, živela sva skupaj, kot pač vsi živijo, tedaj pa je on očitno plačal ločitev in mi po pogrebu modro predlagal, naj plačam tudi sama, in jaz sem plačala. Potem je umrl moj očka, na smrt prizadet od bridkosti, končal je za infarkt, lahko in srečno, v spanju, tako da sem ponoči, ko sem vstala, da bi pokrila Aljoško, opazila, da papa ne diha več. Spet sem legla, poležala do jutra in odpeljala Aljoško v šolo, potem pa še očka v mrtvašnico.

Prevedel Ciril Stani

Valerij Murzakov

Pozdravljena, Tonja!

Kratka zgodba

Pozdravljena, Tonja! Ne bodi huda, če sem te imenoval napak. Pišem iz norišnice. V moji glavi je še temno in nekam zmedeno. Spomin je izpuhtel. Toda polagoma se svetlika, kakor da bi se bistrilo. Nenadoma se prikaže droben ogenjček, kot od cigarete, kakor da bi se nekaj zablistalo, a kaj, niti ne moreš dojeti. In potem vnovič tema in pritisk na tilnik. Ne spominjam se, kako dolgo sem živel kot nekakšna klada. Jedel sem in spal. Zdravnik pravi: »To je normalno, dlje moraš spati.« Zdaj imam v glavi ploščo, pravijo, da je srebrna. Vendar tega ne verjamem, pri nas so ljudje malo čez les, čeprav glede na njihov videz tega ne bi rekel. Nasprotno, mnogi so celo zelo izobraženi. Da pa bi vstavljali srebrne plošče, mislim, da je to blebetanje. Srebro je v narodnem gospodarstvu zdaj potrebno na vsakem koraku, pa še veselje... Toda to nekdo zatrjuje na vse mile viže. Ne bom se prepiral. Seveda bi lahko vprašal zdravnika, pa me je sram. Si bo še kaj mislil. Če se ti prek znancev posreči kaj izvedeti, mi sporoči, je pa le zanimivo. Čeprav sam mislim, da krpajo našega brata z umetno kožo, z nekakšnim luknjičastim gumijastim podplatom. Saj se šalim! Sicer pa zdravnik pravi, da je dobro znamenje, ker se je v meni spet zganil humor. Čutim, da se humor v meni vnovič prebuja, a kaj, ko je spomin tako meglen. Če hočeš – verjemi, če nočeš – pa nič, vendar se ne morem spomniti, kako me kličejo. Zdravnik med obhodom vsak dan sprašuje: »No, si se spomnil?« Jaz pa zmigujem z rameni, ko da bi bilo to čisto blizu, a se za nič na svetu ne da zgrabiti. V naši bolniški sobi leži ob oknu neka pošast. Ne morem ga prenašati. Odkrito ti povem: brezupen bedak. Pogovarjam se z zdravnikom, ta pa ko strela z jasnega zarjove: »Fedja!« Vztrepetal sem od presenečenja, zdravnik pa je vprašal: »Si se spomnil?« Česa »spomnil?« Samo prestrašil sem se, nič drugega. Ni prav, da imajo takšnega hudiča na našem oddelku. Pri nas so mirni ljudje, z duševnimi motnjami in travmami, tako kot jaz. To pa je nekakšen nevrastenik. Tako sem se nekega dne pogovarjal z zdravnikom, ko je ta gad stopil čisto zraven in se zadril: »Maša!« Takrat se nisem prestrašil samo jaz, ampak tudi

zdravnik. Tega peklenščka sem nameraval kar obrcati, a ga nisem mogel. Kakšen izprijenec! Seveda je bolnik, in z njim ne moreš tako, vendar nam je zagrenil življenje, pesjan.

Potem ko sem se pomiril, me je zdravnik vprašal: »Morda pa vaši ženi ali sestri pravijo Maša?« Jaz sem odvrnil: o ženi nisem prepričan, rodne sestre pa nimam. Veš, spomnil sem se na sestro. Zdravnik pa pravi: »To je zelo dobro, to je dinamika.« Stvar se je torej začela popravljati. Zato sem se odločil, da ti pišem. Nemara se pa česa spomnim, ko ti bom pisal. Če bodo kaka mesta nerazumljiva, jih kar izpusti. Imam zapleteno diagnozo: alkoholična psihoza in lobanjska poškodba. O poškodbi za zdaj ne vem ničesar. Kje neki sem to staknil in kako? Nič nisem spraševal in tudi ne bom, niti spominjati se ne maram. Zaradi plošče pa poižvedi. Čisto mogoče, da je iz srebra. So pa le možgani, ne slepič. Glede slepiča mi prav tako piši, zdi se mi, da so me operirali, vendar ne najdejo brazgotine. To pač ni mogoče. Nemara je ostalo pri tebi kako potrdilo, pa mi ga pošlji, izročim ga zdravniku. Če je brazgotina na meni brez sledu izginila, bi to morda bilo zanimivo za znanost. Zdaj grem kosit, potem pa se po popoldanskem oddihu spet lotim pisanja. Marsikaj bi te rad povprašal, a se zdaj ne morem domisliti, kaj.

Dober dan, prijeten dan, kaj boš počela zdaj ta dan? Jaz sem se že zbudil, naši orlički pa še spijo in smrčijo. Sedim na postelji in pišem kar na nočni omarici.

Zdaj so se mi prikazovale sanje, vendar ti jih ne znam opisati. Ničesar si nisem zapomnil. Nekakšen siv oblak, to je tudi vse... Če pa bom čez mero napenjal možgane, me bo začela boleti glava in zasmrdelo bo po goreči čunji, ko da bi mi kdo vtaknil v vzglavnik goreč ogorek. Seveda pride to od bolezni, toda od tega mi postaja slabo in prevzame me nemir.

Zdravnik pravi, da bi se moral najbolj ogibati razburjanju in da ga moram na to nemudoma opozoriti. Vznemirjenje se me poloti kdaj pa kdaj, ko se na vse pretege trudim, da bi se česa spomnil.

Prizadevam si, da se ne bi napenjal. A se zgodi, da se zbudiš, zazdi se ti, da se boš zdaj zdaj vsega spomnil, ležiš, poslušas vase, ko da bi sam sebi pomagal, no, daj, daj... Kako se ne bi naprezal? A nič. Naš nevrastenik, o katerem sem ti bil pisal, pa sprašuje: čemu neki ti je tega treba? Jaz, pravi, se vsega spominjam, a ne vidim v tem nič koristnega. O tebi pa je rekel, naj si nikar ne ženem k srcu. Saj se nimaš česa spominjati. Ti, pravi, se boš spominjal, spominjal – in cel klobčič se ti bo odmotal.

Ona je nate sploh pozabila ali pa te je, pravi, nagnala kot garjavega psa, zraven vsega te je še poškodovala z likalnikom ali s kakim težkim predmetom. Morda pa sploh nikoli nisi obstajal.

Seveda je brezupen cepec, ne spleča se ga poslušati. A moj živčni sistem je razrvan do kraja, čeprav ga z zdravili blažijo. Vendar včasih ne pomaga. Táko bi mu primazal, da bi mu ušesa odpadla, ves se tresem.

Nemara me spoznaš po tej izmišljiji? Nekoč sem mu dejal: Če boš bezal vame, govedo, te utopim v čebru in za to ne bom odgovarjal. Pa misliš, da se je ustrašil? Sploh ne. Še razveselil se je. Dalo bi se, pravi, domnevati, da si zavlačeval. Le spomni se, no, v katerem taborišču si čemel, s kom si jo pobrisal. Potem, vidiš, se boš spomnil tudi drugih stvari in jih z nedolžnim srcem razgrnil stričku tožilcu, on pa ti bo vnovič napisal potni nalog za v pionirsko taborišče s strogim režimom.

Kaj ti misliš, ali je v resnici prismuknjen ali pa se dela? Zdravniki kajpak vedo bolje. Včasih pa ti prisede na posteljo, se zastrmi vate in vpraša: »Če ima človek bolno dušo, ali jo je mogoče pozdraviti s tabletkami?« Jaz pa njemu: kaj sem profesor? Ali pa, pravim, povprašaj zdravnike. On pa: no, ti že vedo, ti! Zakaj pa, rečem, potem ležiš tu? Daj no, daj, glej, koliko oglasov, pridnih rok povsod manjka. On pa mi zabrusi: povej, kam naj dam roke, naj naredijo z njimi, kakor vejo in znajo, skuhajo iz njih milo, meni je malo mar, jaz, pravi, dam tudi svojo glavo z ušesi vred za žolico, samo v dušo naj mi ne drezajo in naj je ne cefrajo...

Česa vsega si človek ne izmisli! Ni mu žal ne glave ne rok ne nog, vse bi dal za dušo, ta je pri njem nekaj čisto posebnega... Morda je res. Za nečim pa boleha. Viš, meni je splahnel spomin, njemu pa duša ne da miru. Mogoče misli, da ima samo on dušo, drugi ljudje pa ne? Vi vsi, pravi, niste vredni enega samega mojega lasu, saj moja duša trpi in krvavi za vas vse. Kaj čem, če že imam tako dušo, ali naj dajem petico na petico in ti še kupim darilo? Jaz pa ne zinem nobene. Vidim, kako se človek muči, zakaj bi ga dražil. Ko zgubiš spomin, je tudi neprijetno, zdravnik pa pravi, za to sta potrebna potrpljenje in čas. Res, roki niso določeni. Ta proces se lahko dogaja postopoma, lahko tudi kratek hip. Kakor da bi se zablistalo – pa se bom spomnil vsega prav od začetka. Tako pa zdaj sedim in ti pišem, toda kdo sem pravzaprav jaz, sploh ne vem. Pri sebi nisem imel nobenih dokumentov, še tramvajске vozovnice ne. Ko sem prvič pogledal v ogledalo, nisem vedel, da sem to jaz. Potem sem se seveda navadil, sprva pa sem se počutil zelo čudno: iz ogledala se reži neznana spaka, in to sem očitno jaz, glej, prav v žarišču. Ta izprijenec nevrastenik, čigar duša trpi za druge, se zanima za vse, o vseh vse ve in poizveduje. Zdaj sem v takšnem stanju, da me vprašaj, kar hočeš, pa si ne morem kaj, da ne bi odgovoril. Dobesodno vse izblebetam. Mogoče je celo prav, da sem se začasno otrešel spomina, kaj, če so mi bile zaupane državne skrivnosti? Ob misli na to me je groza.

Tako, vidiš, je torej nevrastenika zanimalo, komu pišem. Povedal sem mu. Njemu pa je bilo samo do tega, da bi me prizadel. Ti, pravi, ne pišeš ženi, ampak ženski nasploh. Jaz rečem: kaj, a kar vsem hkrati? Natanko tako, pravi. Poslal sem ga na stranišče, da mu scalnica ne bi usekala v glavo. Takšna globalna vprašanja postavlja kot na televiziji. Nemara je pa filozof ali tožilec? Le kaj ti ne pride na misel?

Ob drugem mi je postavil še eno vprašanje. Ti, mi je rekel, ali si

prepričan, da te bo žena hotela poznati? Pa pravim: prepričan sem! In da bi bil prepričljiv, sem udaril s pestjo po omarici. Veš, poprej mi nikdar še na misel ni prišlo, da me ti ne bi hotela prepoznati. Zdaj se me je nekako polotil strah. In nenadoma? Kdo lahko za žensko da roko v ogenj, kdo bi vedel, kaj se ji mota v glavi? Očitno me burijo prismuknjene misli. Kriv sem, nič ne bom zanikal. Vendar ne toliko, da se me ne bi dalo spoznati. Sicer pa lepo preudari.

* * *

Pozdravljena, Tonja. Za zdaj te ne morem razveseliti z ničimer. Včeraj je prišel major milice, me zaslíhal v ordinaciji zdravnika in me vsega pregledal. Podoben sem bil nekemu recidivistu. Celó močno, posebno v profilu. Major je predme položil fotografijo in dejal: »Ga poznaš?« Pozorno sem si jo ogledal: tega tiča, pravim, se ne spominjam, vendar tega ne morem ovreči. Zdaj, tako si mislim, mi bodo vse pojasnili, pa bo mojih in tvojih muk konec. Z doktorjem sta me gnjavila in vrtala vame. Tudi v usta in povsod drugod sta mi gledala. Pa se je pokazalo, da nisem pravi, ki ga potrebujeta. Recidivist je imel posebna znamenja, jaz nobena. Major je vprašal zdravnika: nemara bi pa bilo mogoče, da bi vendarle kaj bilo? Zdravnik je dejal: izključeno. Sumim, da je bilo to v zvezi z mojím slepičém, se spominjaš, ko sem ti pisal? Če najdeš spričevalo, ga za križano voljo strgaj in sežgi.

No, med sabo sta se menila, tehtala sem in tja, nato pa se je major pobral. Jaz pa sem rekel: in z menoj? Za zdaj nič, češ, morate počakati. Pa pravim: mesečno plačo dobivate za prazen nič, ničesar ne veste, ne kdo je razbil glavo ne komu so jo razbili. Major pa reče: si pa čudak! Bodi vesel. Tisti, pravi, ki ga mi iščemo, je ubil žensko in dvoje otrok... Ali so res lahko ljudje takšni? Ne gre mi v glavo. Prišel sem v bolniško sobo in prevzela me je takšna groza, kaj pa, si mislim, če sem tudi jaz... Takšna žalost se je zgrnila name, Tonja.

Tonja, pozdravljena. Na ulici je že kar toplo. V bolniški sobi odpirajo nadoknice. Meni je pa vedno bolj bridko, bridko. Zdravnik me začne spraševati, a mene niti ni volja, da bi odgovarjal. Te boli glava, sprašuje? Ne boli me, pravim. Se ti vrti? Ne vrti se mi. Si nemiren? Kje pa. Žalosten sem. Toda o tem, Tonja, ne govorim nikomur drugemu razen tebi. Minulo noč je nekdo v nadstropju nad nami tako pošastno kričal. Nekako tako: »A-a-a-a.« Potem je vse utihnilo. Zjutraj sem spraševal: ali je kdo v bolniški sobi slišal? Nihče prav nič. Nevrastenik pa: to, pravi, je kričala tvoja vest, ti jo mučiš, in kriči. Ti, reče, kar priznaj, saj je tako ali tako na dlani, da se vsega spominjaš, tu pa se delaš norca, da bi se izognil odgovornosti. Priznaj, laže ti bo. Jaz pa rečem: zgini mi spred oči, drugače ne bom zdržal in te bom pahnil. Kakšen maščevalen gad. Sama duša in vest sta ga, v resnici pa je poln strupa.

Pozdravljena, Tonja. Vidiš, kako se je zapletlo. Pridržali so me.

Krompir ste morali posaditi brez mene. Okopavali pa ga bomo skupaj. To ti trdno obljubim. Spomin se mi ne vrne. A kaj storiti? Saj ljudje živijo brez noge in roke. A ko si tako želim, da bi videl tebe in otroke. Tako močno si želim, da sem čisto ob spanec. Ponoči ležim tiho, ne obračam se in ne stokam. Tako torej za to nihče ne ve. Kar naprej premišljam, kako se snidemo. Z milico pač ni veliko upanja, saj nimam posebnih znamenj. Dokler te sam ne poiščem, nama nihče ne bo pomagal. Ta zadeva ni preprosta. Tu je treba vse do potankosti premisliti. Vidiš, s tem se zdaj ubadam. Podnevi in ponoči tuhtam. Pobрати jo od tod ni težko, oblečeš se v delovno obleko in greš. Kam? Na gradbišče. Naprej pa, Tonja, je vse zavito v gost mrak. Zemljevid je nujen. Razkosal ga bom na kvadratke in jih drugega za drugim obhodil, potem pa si bom zarisal. To je seveda zamudno, a drugega izhoda za naju ni. Zdaj jih imam štirideset, torej je še petnajst, dvajset let časa. Mogoče bo pa šlo po sreči, morda bova še srečna. Glavno je, da se dokopljem do zemljevida.

Sicer pa, tvoja stvar je, da čakaš, moja pa, da iščem, takšen je moj nepreklicni sklep.

Na svidenje.

»Dne 26. maja tega leta smo opazili, da je duševni bolnik z vedno globljo lobanjsko-možgansko poškodbo izginil iz bolnišnice. Orientacijsko se je to lahko zgodilo kmalu po zdravniški viziti, to je med 11. in 12. uro. Prav v tem času odhajajo nekateri bolniki na gradbišče stranskega zdravstvenega poslopja, kjer se ukvarjajo z delovno terapijo. Nihče izmed bolnikov, prav tako nihče iz medicinskega personala, ni mogel dati dodatnih podatkov o izginotju zgoraj imenovanega bolnika. Ukrepi za iskanje in vrnitev bolnika so sprejeti...«

(Iz zapisnika glavnega zdravnika specializirane bolnišnice št. ...)

Pred letom dni je za rakom na jetrih umrla molznica v sovhozu »Lokšinski« Lopareva Anna Pavlovna, stara dvaintrideset let. Zapustila je dve deklici, stari dvanajst in osem let. Najprej ju je vzela k sebi babica, mati Anne Pavlovne, sedemdesetletna starka, nekdanja kolhoz-nica Matrjona Stepanovna Bologova, imela pa je šestintrideset rubljev pokojnine, zato je morala dati deklici v otroški zavod.

O počitnicah prihajata k babici in ji pomagata v gospodinjstvu. Njunega očeta Vasilija Ivanoviča Lopareva, mehanika v sovhozu, so pred dvema letoma prestavili v oblastno upravo »Kmetijske tehnike« in je izginil. Anna Pavlovna ga je iskala prav do zadnjega dne, vendar zaman. Kadar prideta deklici k babici, najprej vprašata, ali je kaj novic o očetu.

To je pravzaprav vse. Pa še nekaj: ko se pelješ ob robu sovhoza »Lokšinski«, zagledaš dolgo živo mejo, ki obdaja teritorij, kjer so spravljene kmetijski inventar in kombajni. Pred letom dni je še ni bilo in molznice so hodile na farmo kar naravnost počez.

Sergej Kaledin

Bojna enota*

Kostja je kihnil. Še enkrat, še... In se zbudil. Od kiha očiščeni nos je takoj začutil znani vonj. Travo pripravljajo! Vrhnače! Kostja se je usedel na postelji, rahlo ga je zaneslo. Pogledal je na uro – ure ni bilo. Bela sled je bla, ura pa – kot da bi se v zemlo udrla.

»Sunel so jo,« je zamrmral Kostja in se oziral okrog. Tatu ni blo videt. Je bil pa vonj, vonj dobrega, full močnega grassa. Super traparija.

Kostja je vstal, si plunu v roke, popravu si je vojaško srajco pa hlače: Vsaka svinarija se prlep za ta bombaž. Žimnca je čist zgonena. Jo bo treba pr ta mladih zamenat. Potem se mu je pa posvetil: Kašna žimnca? Jutr grem dam!

Nekam zlo hitr se ga je napil pri Valerku na KPP.¹ Oddaje »Vremja« se še dobro spominja, Bratov Karamazovih že bolj mal, od konca je pa ostal en sam zmazek. Kjer so cigani začeli pet pa plesat. Sam, zakaj pa cigani? Pri Dostojevskem so židje za Mitjo Karamazova plesal pred zaporom. To si je Kostja čist natančno zapomnu. Še čudu se je, ko je bral...

Kasarna je smrčala.

Vonj po travi je prhajal iz Bogdanovga kota, prebijal se je skoz kasarniški smrad. Izbit ven iz tega pa ni lahko: več sto parov škornjev in prav tolko obujkov.

Kostja si je poiskal cigaret in dolgo prižigal v upanju, da bo Ženjka opazu.

In ta je opazu, čist potiho je žvižgnu:

»Mu-ucek!...«

Kadilci trave so bli v zboru. Ženjka, Miša Popov, Kolja Belošicki,

¹ KPP – Kontrol'no – propusknj punkt: kontrolni prehod pred vstopom na ozemlje vojašnice.

* Lektura pogovornega jezika ni bilo – tekst je objavljen, kot ga je pripravila prevajalka.

Edik Štajc in neznani fant, ogrnjen v platnen mornarski jopič. Mornarska kapa, ki jo je imel na glavi, mu je zakrivala obraz. Fant je sedel zraven Ženjke. Na nočni omarici v konzervni škatli je gorela svečka.

»Kolk je ura, Muci?« se je zasmel Ženjka in pomolil Kostji uro. »Jo morš spravl za ponoč. Sej nis doma. Kdaj bomo pa odhodnco?«

»Predn se odpelem.« Kostja je zgrabu za uro.

»Ti, ta fosfor pa zdrgn dol s ciferplaca,« je svetoval Kolja Belošički. »Je nevarn za zdravje.«

»Bogdan,« je zastokal Miša Popov, »nehaj zavlačvat, bo učink popustu.«

»Used se, Moskva.« Edik Štajc se je odmaknu, da mu je napravo prostor.

Ženjka je nataknil na ostro konico steklene pipe² nov nastavek, prilil v posodo za vodo vina iz vrča in začel prižigati.

»Ti, kako s pa ti od Tanjuške pršou?« je med požvižgavanjem vprašal Kostjo.

»Marik Miljgotin me je prpelou.«

»Od kakšne Tanjuške pa?« je zagrulil fant v kapi. Z znanim ženskim glasom.

»Ljusja?« Kostja se je zmedel. »Vi?«

»Na, demobilziranc!« Ženjka mu je podal razbeljeno pipo »Še za ta zadn dim. A ste vse naredl?«

Kostja je previdno potegnu vase sijajen dim. V pipi je prijetno zaklokotalo.

»Skor. Do zutri bomo končal, pa – ajd zdravo.«

»Nas pa do prvomajskih praznikov verjetn naujo spustil. De nis ti mojga naslova zgubu, piterskega?«

Kostja je preveru v beležnici: »Tle je.«

»A neb en koleščk?« Kolja Belošički je vzel iz žepa tableto.

Kostja je odkimal z glavo.

»Bo šla po ta najdražji tarif.«

»Dej!« se je vrgu za tableto Edik Štajc.

»Teb je treba dat en šus, ne pa koleščk!« je mračno navrgu Miša Popov. Miša je bil že en teden jezen na Edika: Poslal ga je v lekarno k ženski, ki jo je poznal, po »romarčke«. Edik pa ni kupu teh tablet, našrl se je in pol dneva četa ni imela miru pred njim. Letal je okrog sam v enem škornju pa se drl, kača.

»Tss!« je naenkrat siknu Kolja Belošički in previdno dvignu kvišku povešeni nos. »A se mi je sam zdel?...«

»Kifeljci na vidiku,« se je medlo pošalu Miša Popov.

² ... (pipe)... – gre za vodno pipo, znano zlasti v orientalskem okolju; tobakov dim gre po dolgi cevi skozi posodo z vodo. Cev je lahko dolga 1–2 m, na vrhu je neke vrste pipa. Na eno vodno pipo lahko istočasno kadi tudi več ljudi, vsak na svojo cev.

»Vislce,« je njemu v ton slinasto dodal Edik in se z dvema prstoma prjel za vrat.

Za vsak primer je Ženjka izpulu pipo Kostji iz rok pa jo je skril v nočno omarco. Previdno skril, tako, da se s špice zagotov ne bi stresu nepokajeni bakšiš. Ženjka je otrpnil, potem ko je s kretnjo dal znamenje, naj se ne premikajo. Postalo je tako tiho, da se je slišalo, kako se v pločevinki s svečo premetava težka, ne pravi čas oživela muha.

»Mim so šli,« je butnil Miša Popov.

Ženjka je skoraj zlezu v omarico. Podal je Mišu pipo. Miša je strastno potegnu in zaprl oči. Potegnu je še enkrat in še s priprtimi usti odmaknu roko s pipo proč od sebe – naslednjemu.

»Bednik,« je reku Edik Štajc, ki je sedel nasproti Miše. »Zazjal je.«

Ženjka je ta čas iz uvele Mišove roke potegnu pipo, obrisal sesalo in nastavu Ljusenjki.

»Bogdan,« se je iz dremavične omame zaslišal glas Miše Popova, »a boš kašno novino vzel za demobilizacijo?«

Tako apatično in nezainteresirano je to vprašal, da Ženjka ni odgovoril.

»Pokaž, kako j treba!« ni zdržal Edik Štajc, ko je vidu, kako nespretno se Ljusenjka loteva pipe. »Ljudmila Anatoljevna, ne inhaliraj, sam mal potegnite, pa vdihnite, pa ne močn... Bogdan, jasn ji pokaž!...«

Ljusenjka je potegnila premočno, v pipi je zaklokotal.

»Te bom tko prtegnu, de uš kozla rodiu,« je z zaprtimi očmi zagrozu neznanemu nasprotniku Miša Popov.

»Prje-ema!« je z veseljem ugotovu Edik Štajc. »Prpravljen, Mišel. Konoplca je naša, od tlele. Ne pa prej, tist drek.«

V tem redkem primeru je Edik Štajc mel prav. Ravn zdaj so kadir njegovo travo, njegove priprave in – kar je najbolj važno – po njegovi zamisli.

Lansk let so ves odred ob nedelah, namesto, da bi bli prosti, kar naenkrat začeli vozit ven na polja, krompir pobirat. Kot pionirje. Sam da so jih, bogved zakaj, vozil v zaporniških maricah – dolgih tovarnakih, z visokimi stranicami, znotraj klopi povprek, nad glavo pa rešetke, da še vstati nisi mogu. Še dobr, da vsaj brez paznikov. Krompirček smo torej pobiral. In sebi, in mestu, in bogved komu še... Kolja Belošicki je pa brž pogruntal, kako se da brez dela izmazat. Šel je po brazdi, krompirjevko trgal, zraven brazdice polagal, njegov delovni tovariš pa mu je prav za petami hodil in z ročajem lopate grede obračal. Krompirčka se dotaknila nista, Bog ne daj! Krompirček sta lepo za zimo pustila, prezimvat. Oficerija pa v avtomobilih sedi, ne gleda. Še bolj zato, ker je mrzlo – že sneg je začel počasi padat. Neprijazno. Plan so izračunal po gredah, ne pa po krompirju; pa se ti zgodi, da so v Bogdanovem oddelku celo presegl plan, pobirala sta pa samo Fiša in Nuco. Pa še prav zares sta delala. No ja, za tadv se razume. Ena kmetavza sta.

Takrat je Edik Štajc tudi opazu, da je tu konople na kupe. Res da ti

seže sam do kolen, ampak za te vojaške razmere bo že. Začel so mrzlično pobirat. Potem je Edik prerezal konoplo, dobil je vrhnake prve vrste. Sam navadit se je treba, od začetka te ne vrže. Potem pa je užitek: s tobakcem zmešaš, pipo nabašeš – pa vse štir od sebe!...

»Bogdan,« je z odhajajčim glasom zabrbral Miša Popov, »Dej mi en shot gun...«

Ženjka ni reagiral. Zabarikadiral se je prav na vogalu, prijel Ljusjenjko pod pazduho in jo skrivaj ošlataval. Kostja je sedel nasprot, izredno dobr mu je postal in, kot zmeraj, kadar je bil omamlen, se mu je zahotel smejat in še majčken pesmice zlagat. Svečka se je povsem razgorela, kadeči se jeziček plamena je vzrastel iz pločevinke in migotal pred okenskim steklom.

»Poskakuje po četi svetloba svetlo modra in tajinstvena...« je zlagal Kostja, z obrazom, skritim v dlani. »Poskakuje po četi svetloba modra in tajinstvena... In nisem jaz povsem prepričan, da oseba sem edina tebi ljubljena...«

»Bogda-an!« je grozeče zatulil Miša Popov. Ženjka se je odlepil od Ljusjenjke.

»Kva b rad?«

»Dej mi en shot gun...«

»Nehaj že, Mišel, a razumeš? Sm reku – ne, pomen – ne,« in je znova stisnil k sebi knjižničarko.

Miša Popov zadn čas ni bil čist pri sebi. Sploh je mal kadil, je bil na igli. Zdaj se mu je pa še inekcija zlomila, dnarja je blo pri Mišu konc. Ker drugega ni blo, je neke vrste kapljice prpravlal, z vodo jih je redču in se je fiksiral. Pa se je tudi zafiksiral – vene so mu šle. Na rokah in na nogah, vse je blo napihnen in zaneč. Ženjka se sam ni šprical, dealer je bil pa znan, k njemu so celo s polka prihajal. On je tudi Mišo šprical. Pred kratkim je pa reku: »Konc, nkamor več t nimam dat.«

Mišanja pa v jok: Kako nkamor, dej pa u vrat! Ženjka pa vpit: »Cel živlene si uš zafiksiral, de uš čist prbit, jest pa zarad tebe u arest!«

Od škripanja postelj se je zbudu Stari. Prej je ležal, gledal jih je, ampak je spal, zdaj se je pa premaknu – zbudil so ga.

Kostja mu je primaknu pipo, Stari jo je prijel v mozoljasto skorjasto roko. Nobeden v četi ni imel takih grabelj kot Stari. Ko bi ga vsaj kapitan Doščinin spustil na svobodo, zakaj je bil ravn k njemu priključen?...

»A češ, se bom z Lisodorjem pomenu zarad tebe?« je vprašal Kostja.

»Kaj bo tle Lisodor, on brez KP³ ne odloč,« je odgovoru Stari in vrnu Kostji pipo. »Nočem. Doščinin me pa ne bo spustu.«

Vzel si je navaden cigaret in, kot je kazalo, iz obupa tako močno pihnu v njega, da je spihal ves tobak na Edika Štajca.

»Konstanc, pust mi jopič tle,« je prosu Stari. »Kva bo teb?«

³ KP – Komandnyj punkt: poveljstvo.

»Ni treba govort!« je pokimal Kostja. »Zmenen!«

Kostja se je nenadoma zavedu, da je demobilizacija jutri, on je pa tukaj. Pa še čist odtrgan. In je vstal.

»Kva pa ti? je vprašal Ženjka.

»Grem, bom pomagal, fantje se trudjo, Fiša pa Nuco...«

»Sed se!« Ženjka ga je za jermen povlekel dol. »Sam užitek ti bo popustu. Sed se.«

Ljusenjka je zadremala. Ženjka ji je pod glavo porinu svojo blazino in ji nadel svojo čepico, da bi je plapolajoči jeziček plamenčka ne motil.

Potem se je Ženjka postavu na sredo prehoda in z obema rokama čofnil po obeh zgornjih posteljah. Postelji sta zaškripali, oglasili sta se nerusko.

»Ni treba, Ženj...« je brezvoljno začel nekaj protestirati Kostja.

Bogdan pa je že potegnu odeje dol z vrhnjih postelj.

»Jegorka, Maksimka!...«

Z vrha so zabingljale noge v spodnjih hlačkah, na tla je doskočil najprej precej močni Jegorka, nato pa še neskladni, stopničasto zgrajeni Maksimka. Oba sta nekaj godrnjala, vsak po svoje.

»Vstat! Vstat!« je ponavljal Ženjka in ju ploskal po hrbtih. »Naloga: Oblečt se po normi – in v skret. Tam sta Ickovič in Nuco, bota že povedala, kaj boste delal. Kašn vprašanje? Ni vprašanj. Norma – dvajst sekund.«

Jegorka in Maksimka sta se začela žalostno oblačit.

»Ne tle, ne tle.« Ženjka jih je zrinu v prehod.

»Zja!« Kolja Belošički je dregnu Ženjko in kazal na Ljusenjko. »Ljudmila Anatoljevna!«

»A-a...« se je zaslišal od Ljusenjke.

»To s se ga nalezla, baba frdamana...« je zaškripal Miša Popov.

»Sliš, Bogdan, prmejduš, en hudič pod okni grebe, nekaj laz.«

»A dej, dej!« se je Miše otepal Ženjka, ampak za vsak primer je le prisluhnu. Tiho je blo.

»Ženja-aa...« je šepnila Ljusenjka.

»Kva j s tabo? A t ni dobr?«

»Slabo mi je...«

»Pes hudičev, edn laz pod oknam,« je gonil svojo Miša Popov.

»Mam-ma...« je zastokala Ljusenjka, »slaboo mi je.«

»Ni ji pasal,« se je nasmehnu Edik Štajc, »čist res – kozlala bo!«

»Ven jo dejva,« je predlagal Stari, ki še ni zaspal. »Na frišn zrak.«

»Ni treba...« je stokala Ljusenjka. »Ma-ma...«

Kostja je stegnu roko k oknu, iz špranje je udarjal hladn zrak. »Sem jo dejva, k šipi, tle je hladnejš,« je rekel.

Ljusenjko sta premaknila k oknu, z obrazom se je uprla v hladno steklo.

»Aga-a...« je zastokala. »Boljše jeee...«

»Kozlala bo,« je prepričano ponovu Edik, »zdej bo...« Edik ni

uspel dokončat. Ljusenjko je vrglo naravnost v šipo. Konzervna škatla je padla na tla, svečka je ugasnila. Ljusenjka se je prislonila z licem k oknu in je od časa do časa prav tiho zastokala.

»Cunjo!« je zarjul Ženjka in se obrnil k prehodu, kjer sta mencala že skoraj oblečena Jegorka in Maksimka.

»Bogdan!« je zavpil iz oddaljenega kota zbujeni Saška Kunik, kovač iz drugega voda. »Nehaj s tem cirkusom!«

»Počivaj pa spi!« je zakričal Ženjka in mu pokazal zobe. V odgovor so v kotu zacvilile vzmeti. Kunik je vstal.

»Komu sem reku: Cunjo!« Ženjka je plosknu z dlanmi.

Za oknom je švignila senca, zazvenelo je razbito steklo, glava Ljusenjke trznila.

»A-a« je zakričala Ljusenjka, prijemala se je za obraz z rokami.

»Luč!« je zatulil Ženjka na ves glas. »Babaj, luč!«

»Četa, vstan!« je iz polsna zakričal Babaj in prižgal glavno luč v kasarni.

Prevedla Ana Zajec

Mihail Žvanecki
Pismo zmagovalca

Vam pišem, prebivalci Zeeren!

Vse to nič ne pomeni, mlatili smo vas in vas bomo mlatili. Jaz osebno sem vas mlatil in premagal dvakrat, če pa bo treba – vas bom potolkel še tretjič. Toda zdaj pustimo to. Kost naj se vam zatakne v grlu – dobro živim. V čast praznika kapitulacije prosim poslati zmagovalcu dva para nedeljskih šolnov – 42, praznji poletni plašč in proti dežju, pralni prašek – tri pakete, kavni mlinček, navadne nogavice dva para 42, ženske hulahopke za babo, topljeno maslo dozo tri kilograme, bučke za otroka – 34, drsalke za punco, pa tudi direktno pomoč za pridobitev dovoljenja za predmet ogleda ruševin vaših mest. Vaš zmagovalec – številka 54, tretja velikost. Prav tako otroške stvari in sir. Pa bižuterija. In o naslovu pošiljatelja niti besede. Za otroka štirih let. Žena – številka 56, druga velikost, noga 39. Pa kofe. In magnetofon. Vseeno, kdaj. Prav tako otroški bicikel. Zdravilo za srce in za kosti noge. Pa kaj za zimo, iz čiste volne. Drugače pa imate sintetiko. K sebi ne vabim, saj to zmagovalcu ne pristoji. Če so – temna očala za hčerko. V zvezi z dopisovanjem prosim: jezik za zobe – mojo roko poznate.

Prevedel Ciril Stani

Ivan Verč

»Novi val« in tradicija ruske literature

Josif Brodski pravi, da je tragedijo ruskega naroda mogoče odkrivati tudi v »slovnični odvisnosti« od jezika, ki je udejanil »fiktivni svet«. Jezikovna konstrukcija je postala stvarnost, zaradi svoje genetske neosnovanosti pa je sprožila katastrofo. »Novi val« ruske proze tako izhodišče implicitno sprejema, eksplicitno pa ugotavlja, da nobena ubesedena resnica, nobena Literatura ni rešila ruskega naroda zgodovinskih tragedij.

Soodvisnost med literaturo in življenjem je stalnica ruske in evropske kulture nasploh, saj je celotno judovsko-krščansko civilizacijo mogoče določiti kot »kulturo knjige« oziroma kot binom »knjiga–Resnica«, za rusko kulturo pa to velja še posebej. Medtem ko je z renesanso Zahodna Evropa odkrivala pomen in vrednost »laičnega« odnosa do sveta, se je tudi v modernem obdobju ruska literatura še naprej razvijala po tirnicah, ki izhajajo iz njene lastne, »nerenesančne« tradicije in ki je še v osemnajstem stoletju sprejemala pisano besedo kot jamstvo za Resnico, od pisatelja pa je zahtevala, da se svojega dela loti s prepričanjem v »poslanstvo« umetnosti, ki bo odrešilo narod in morda tudi svet (svetla in nezamenljiva izjema je v tem pogledu le Puškin). Literatura torej kot prostor, kjer se prepletajo vse mogoče politične, ekonomske, filozofske, religiozne in sociološke dileme, pisatelj pa kot centralna figura, ki naj bi te dileme razrešila.

Z izhodiščem v kulturni tradiciji ruske literature bomo verjetno lažje razumeli skrito polemiko, ki preveva skoraj celotno prozo sodobnega ruskega novega vala in ki se izraža zdaj parodično, zdaj ironično, včasih pa tudi groteskno. Ko Vjačeslav Pjecuh skoraj dobesedno ponavlja Brodskega in trdi, da je »ruska osebnost ... pod jarmom lastne besede«, ko opozarja na rusko »poslušnost umetniški besedi« in Rusa, ki »veruje v literaturo, kot so naši pradedje v sodni dan«, obenem pa razkrinkuje navidezno »poslanstvo« pisatelja, ki piše le zato, da bi zaslužil za »žemljo z maslom«, se ironično distancira od bistva ruske literarne tradicije oziroma od »kulturnega fenomena«, ki se udejanja

kot »evangeljska literatura« (*Nova moskovska filozofija*). Tudi polemika, ki jo Jevgenij Popov sicer razvija z literaturo socrealizma, ima širše kulturološke razsežnosti, saj nasploh odklanja literaturo, ki bi bila »koristna za družbo«, ki bi pokazala na »napake«, zato da bi jih »popravila« in se proti »strogi Literaturi« zavzema za táko, ki ne bi obstajala zaradi »obsojanja« in »razkrinkanja«, ampak zgolj zaradi »konstatacije bivanja... ljudi na zemlji«. J. Popov se zavestno vprašuje o samostojnosti literarne specifike, prekrite v ruski tradiciji z vsakovrstnimi zunajliterarnimi konotacijami: literatura naj le »opisuje«, drugim (tožilcu, družbi, Bogu) pa pušča obsojanje in obrambo. Ko zabrede v družbenopolitična vprašanja, je zato njegov komentar nedefiniran: »Ne vem, ne vem.« (*Billy Bonce in Kako so pojedli petelina*).

Odklon od ruskega v tradiciji zakoreninjenega odnosa do literature pomeni za novo prozo tudi zavest, da je stvarnost, ki naj bi jo literatura odražala, neoprijemljiva: beseda je samo »model« stvarnosti (tu Pjecuh citira Lotmana), »formalno vzeta točka v svetu« (Petruševska). Literarni spomin do take mere davi s svojo navidezno »življenjskostjo«, da sploh ni več mogoče razlikovati »življenja po literaturi« od »literature življenja« (Pjecuh). Izhod iz začaranega kroga je kategoričen: »Spomin sem izgubil,« pravi junak Valerija Murzakova (*Pozdravljena, Tonja!*), Jevgenij Haritonov pa dokončno zrelativizira literaturo kot kažipot v življenje: »Vse, kar napišete, bo čudovito (in vse, česar ne napišete, še bolj čudovito).« (*Solze na cveticah*).

Vse to seveda ne pomeni, da bi literarna tradicija ne bila prisotna v novi ruski prozi. Navsezadnje je vsak odklon od splošno sprejetega modela že sam po sebi priznanje njegove aktivne prisotnosti, dialoškost literature pa se kaže kot preseganje same sebe prav z izhodiščem v literaturi. Za sodobno rusko prozo je še posebno zanimivo bistveno enačenje med izročilom klasične ruske literature in »sovjetsko« literaturo socrealizma, kar potrjuje hipotezo, da je tudi na »sovjetizacijo« literature mogoče gledati kot na problem literarne evolucije (v tem primeru: literarne involucije) in ne le kot na »politični« problem, ki nam sicer govori o sociologiji literarnega dela, nikakor pa ne o njegovi (psevdo) literarni fakturi.

Med klasične avtorje, ki so v poslanstvo »nove besede« še posebno verjeli, sodi nedvomno F. M. Dostojevski, zato je razumljivo, da je parodična ali ironična ost sodobne ruske proze uperjena prav vanj. Dva znana citata iz *Zločina in kazni* sta na primer V. Pjecuhu potrebna, da razkrinkuje »izmišljotine« ruskih literarnih »svetnikov« (poleg Dostojevskega še Tolstoja in Čehova), ki naj bi »fantazijo« spremenili v »stvarnost«, ob tem pa že spet parodira Dostojevskega, ki je zatrjeval, da nič ni tako fantastičnega kot realnost. Parodičen je prizor v povesti J. Popova *Billy Bonce, ko nekdo opazi, da truplo dobre, vljudne, vendar popolnoma »neliterarne« starke »sploh ne smrdi«, kar se direktno navezuje na smrt starca Zosime v Bratih Karamazovih: Aljoša prvič podvo-*

mi v večnost in absolutnost Zosimove svetosti prav ob razpadajočem truplu, ki »smrdi«. Namig na *Človeka iz podtalja* je zaznati tudi v prozi Ljudmile Petruševske (*Naš krog*), ki svojo pripoved pričinja z besedami: »Krut človek sem...«, Dostojevski pa z besedami: »Bolan človek sem...«; razlika je le v tem, da se podtalni človek pojavlja kot deformirano merilo »visokih in svetlih« idealov, junakinja L. Petruševske pa se zadovoljuje s tem, da je »merilo vesti«. Dobesedno nasičena s parodičnimi in ironičnimi reminiscencami na Dostojevskega je proza J. Haritonova: iz Bobka je motiv smrti z gostijo (»Šel sem tako nekako sedet na svoj grob. Pojest jajčka na svoje zdravje.«), iz *Sanj smešnega človeka* prizor lastne smrti (»K meni leti cvetica... Umrli sem, cvetica pa je na meni zrasla.«), še posebno razvidna pa je tudi tu parodija na *Človeka iz podtalja*. Junak Dostojevskega je svojevrsten »sanjač«, tipična figura ruske klasične literature, ki ne verjame v možnost obvezne izbire »dobrega« pred »zlim« (prizor z Lizo) in zaide zato v slepo ulico lastne samote in popolne odtujenosti. Tudi junak J. Haritonova je sanjač (»Začel sem živeti v sanjah.«), tudi on pozna »resnico«, zato želi vsem, da bi našli »svojo slepo ulico«, vendar se v tem položaju bistveno razlikuje od človeka iz podtalja: namesto da bi se »zadovoljeval z lepoto svoje žalosti«, namesto da bi se zaradi svoje drugačnosti (homoseksualnosti) čutil »pobit in užaljen v dostojanstvu«, razglša svojo odtujenost za izhodišče »dejanja«, ki naj povzdigne »junaka šibkosti« v edino sprejemljivo merilo vrednotenja in opomenjanja sodobne stvarnosti. Od tod tudi naslov njegovega »romana«: *Brez strahopetcev*. To niso »pogumni« junaki, ki so v literaturi devetnajstega stoletja in tudi kasneje iskali odgovore na vsa ključna (»prekleta«) vprašanja človekovega bivanja in biti, pač pa junaki »šibke misli« (kot bi dejal G. Vattimo), čeprav tudi tu pred filozofijo prevladuje literatura. J. Haritonov na primer odkriva v dveh znamenitih romanih prejšnjega stoletja (A. I. Hercen: *Kdo je kriv?* in N. G. Černiševski: *Kaj storiti?*, verjetno tudi z namigom na Lenina) dva prototipa nesprijemljivega »močnega« mišljenja: »V teh knjigah sta dve glavni vprašanji: kdo je kriv? in kaj storiti? In nanje sta dva odgovora: nihče ni kriv in, najvažneje, prav nič ni treba storiti.« (*Solze na cvetovih*)

Posebno neprizanesljiv do »sovjetske« tradicije v ruski literaturi je J. Popov. Zanj ima sočrealizem vse negativne značilnosti »politične« angažiranosti, hkrati pa tudi značilnosti, ki so last ruske literature nasploh. »Poslanstvo« pisatelja je sicer možno zamenjati z družbenim priznanjem »nagrajenca«, njegovo vlogo kot stičišče vsakršnih kulturno-politično-filozofskih vprašanj z vlogo tolmača ali nositelja »ljudskih pričakovanj« in upanj, vloga literature, ki bi »učila«, pa ostane nespremenjena. Dodatno poglavje je seveda podrejenost tovrstne literature zunajliterarnim zahtevam »jasne opredelitve«: uradni tolmači sveta in umetnosti sicer vabijo k opisu »dogodka iz resničnega življenja«, vsako svobodno izbiro predmeta in jezika opisa pa s tipično frazeologijo

socrealistine literarne kritike označujejo kot »modernizem, uvelost, dolgčas, nejasnost« in podobno (*Billy Bonce*). »Vzgojno« funkcijo literature socrealizma odkriva tudi J. Haritonov (namig na A. Gajdara in S. Maršaka), sam pa o njej parodično pravi: »O zakaj, zakaj ne morem poleteti v lepoto čudovitih besed. In brezskrbnih. In krotkih. In oblačnojavorovih in vdušozvnečih in svetloobrvnotemnorjavih in kodrastoveselosladkih sedemnajstihjesenskih in rdečezvezdomornariških.« (*Solze na cvetovih*) Popolno profanacijo »dobronamenskosti« literature socrealizma je mogoče zaznati v kratkem *Pismu zmagovalca* Mihaila Žvaneckega, ki odkrito parodira celo serijo »humanističnih« poslanic »ideološkemu« nasprotniku, od L. Leonova z njegovimi *Pismi ameriškanskemu prijatelju* do J. Jevtušenka z njegovimi »pacifističnimi« verzi *Ali si Rusi vojne želijo?* Skrita polemika z verzi J. Jevtušenka *Na svetu ljudi nezanimivih ni* je prisotna tudi v prozi L. Petruševske, za katero je stereotipna fraza »vsi ljudje so zanimivi« nič več kot »obrambna formulacija« (*Naš krog*). Parodiji se ne izognejo niti »soft« oporečniki, kakršna naj bi bila A. Galič in V. Visocki. Do njiju je še posebno oster Vladimir Sorokin, ki se eksplicitno navezuje na Galičevo *Gusarsko pesem*, v kateri se »lovski polk« pojavlja kot metafora stalne grožnje sovjetskemu državljanu. Razlika je v tem, da V. Sorokin dobesedno »realizira« metaforo, ob tem pa ubeseduje pesmi Visockega kot »vabo« za tiste, ki si v privatnem krogu »dovoljujejo nekake izjave«, kot pravi J. Popov. Metaforično verbalna opozicija je jalova: »Nemški ostrostrelec me je ustrelil in ubil tistega, ki ni streljal! – je zapel Visocki in obmolnil.« Na eni strani orožje in oblast, na drugi pa zgolj »vici« na njun račun (*Začetek sezone*). Beseda pač (literarna ali ne), ki ničesar ne rešuje.

Stalno soočanje s starejšo in sodobnejšo literarno ter polliterarno tradicijo (J. Haritonov se na primer obregne tudi ob »režimsko pevko nežnih čustev« Allo Pugačovo) zahteva tako poetološko nastavo, ki bi dopuščala nevezano premikanje po poti svobodnih asociacij. Intertekstualnost in avtorska pripoved sta zato dve osnovni značilnosti nove ruske proze, ki tudi v tem, prej kot k postmodernizmu, teži k tipično literarnemu kritičnemu vzpostavljanju odnosa do lastne tradicije. »Poetološka« intertekstualnost se na primer kaže pri V. Pjecuhu, ko odkriva »laž« zunanjega gledišča: »... pišejo: ‚pomislil je‘, v glavo mu je šinila misel; kdo bi pa moral sploh biti, da bi lahko vedel, na kaj je kdo pomislil in katera misel mu je šinila v glavo.« (*Nova moskovska filozofija*) Tako V. Murzakov kot L. Petruševska zagovarjata načelo »ponotranjenega« sprejemanja sveta: »Česar ne razumem, tega sploh ni,« pravi junakinja L. Petruševska (*Naš krog*), junak V. Murzakova pa podvomi v možnost, da bi sploh karkoli obstajalo pred trenutkom, ko je izgubil spomin: »Mogoče pa tebe sploh nikoli ni bilo.« (*Pozdravljena, Tonja!*) Značilna poetološka poteza nadslojevanja avtorja in junaka se razkrinjuje do take mere, da na primer J. Haritonov svobodno razdvaja in enači sebe kot avtorja in sebe kot junaka: »Slišati je bilo, kako se odpi-

rajo vrata, in sem vstopil. Približal sem se k meni, objela sva se...« (*Solze na cvetovih*), včasih pa prehaja na pripoved v prvi osebi tudi takrat, ko se pojavijo navidezno »drugi« junaki (kot je že delal Aksjonov v romanu *Opeklina*). Tudi J. Popov oblikuje svojo pripoved ob stalnem parodičnem poudarjanju razlik med Popovom–avtorjem in Popovom–junakom, ob tem pa svobodno pripisuje zdaj junaku avtorjeve, zdaj avtorju junakove značilnosti.

Táko ponotranjeno gledišče močno zrelativizira vse vrednostne lestvice, vsako zahtevo po pisatelju kot glasniku Resnice in ne navsezadnje tudi vsak poskus, da bi literaturo spremenil v sredstvo političnega protesta. V nekem intervjuju L. Petruševska ugotavlja, da pozna zdaj sovjetska družba le dve »zvezdi«, Solženicina in Stalina, na človeka s svojo malo vsakdanjostjo, kjer se prepletajo up, trpljenje in razočaranja, pa je pozabila. »Politične« teme so zato skoraj obrobne, mimogrede komaj omenjene. Za prozo novega ruskega vala je značilno, da bi se rada izognila nevarnosti ponavljanja stare »vzgojne« funkcije literature, ki bi se kljub spremembi vrednostno-političnega predznaka vrnila k nezaželenim tirnicam poslanstva in odrešitve. Ljubezen in sočutje sta edini realni vrednosti, edini vrednostni gledišči, po katerih je mogoče opomenjati stvarnost. Za J. Haritonova, na primer, absolut nacionalizma ni nič boljši od absoluta internacionalizma (»Ohraniti nacijo. Ohraniti narod. Zakaj pa obvezno ohraniti?«), absolut krščanstva pa nič boljši od ateizma (»Krščansko čustvo zahteva, da do smrti živiš kot obtoženec in se ne veseliš.«) (*Solze na cvetovih*). Napačno bi bilo seveda misliti, da nova ruska proza ustvarja literaturo v splošnem odklonu od ruske tradicije. Iz bogate dediščine črpa pač tisto, kar ji najbolj ustreza. (»Kriv sem, ne oporekam. Vendar ne do take mere, da me ne bi spoznali,« pravi junak V. Murzakova v povesti *Pozdravljena, Tonja!*) Iz Puškina, ki je življenje povzdignil nad vsako njegovo literarno-idejno opomenjanje, J. Popov črpa sproščenost, ironijo in avtoironijo (»NEKAJ zori, kot v pijancu alkohol.« – *Billy Bonce*), V. Pjecuh pa pripovedni obrat, po katerem je »dogodek« življenjski tudi takrat, ko ne sledi »literarnemu« pričakovanju bralca (*Nova moskovska filozofija*). Še posebno je nova ruska proza pozorna do »pozabljenih« pisateljev, med katere se uvrščajo tudi sami njeni predstavniki: takó, na primer, J. Popov nekajkrat omenja J. Haritonova in »kaj pomeni, da ga ni več«, direktno pa se navezuje tudi na J. Olješo, ko svojega junaka (in samega sebe) opredeli kot »zavistneža« (*Billy Bonce*). Tematsko se Sergej Kaledin navezuje na sicer skromno tradicijo ruske antimilitaristične proze z demitizacijo vojaške etike, poguma in samožrtvovanja (začetek tovrstne tematike sega h koncu prejšnjega stoletja, ko V. Garšin napiše povest *Štiri dni*), tema homoseksualnosti pa ima svojega najvidnejšega predstavnika v M. Kuzminu (roman *Peruti*, 1906). Iz realne Kuzminove biografije J. Haritonov črpa tudi pripoved o ljubezenskem trikotniku med homoseksualcem, ljubimcem in njegovo materjo. Lahko bi omenili tudi Bul-

gakova, ki se pri V. Sorokinu (*Začetek sezone*) pojavlja z »volandsko« modrostjo: »Slučajnosti ni!«, vsem pa je nekako skupna tradicija V. Rozanova, »prekletega« pisatelja, ki je vsak pojav stvarnosti meril izključno skozi lastni »jaz« in je že na začetku stoletja postavil sebe, individuuma in umetnika, kot merilo slehernega opomenjanja sveta. Tu smo seveda že pri simbolizmu, pri »lirizaciji« besede v prozi in pri tisti najboljši romaneskni tradiciji svobodnih asociacij, ki jo predstavlja A. Beli. Kot kaže, se nova ruska proza vrača nazaj k svojim »predsovjetskim« koreninam, svoj odklonilni odnos do vsakršne Literature pa lahko utemeljuje že spet z izhodiščem v literaturi.

Miha Javornik

Ruska »druga« proza in slovenska »mlada« proza

Pisati o slovenski in ruski prozi osemdesetih let pomeni govoriti o dveh načinih modeliranja sveta, ki rasteta vsak iz specifične svoje (kulturne) tradicije. Specifičnost nas sili k nedoslednosti pri izbiri kriterijev za primerjavo.

Vedeti je treba, da se je ruska literatura več kot petdeset let razvijala pod vplivom ideološke dogme, ki je vsak poskus izstopiti iz začrtanega okvira proglasila za protirevolucionarno dejanje in ga kot takega skušala eliminirati. Neoficialna literatura je bila obsojena na anonimnost in se je lahko širila le ilegalno, ustno, v prepisih ali v t. i. sam- in tamizdatih. Nič nenavadnega ni, da je popuščanje cenzurnih spon v dobi perestrojke povzročilo pravi boom v izdajanju nekonformistične literature v Sovjetski zvezi.

Ko govorimo o ruski literaturi osemdesetih let, smo se ravnali po kriteriju, da v izbor uvrstimo tista dela, ki so nastajala v zadnjih dvajsetih letih v opoziciji do oficialne kulture (in bila objavljena šele v zadnjem desetletju), za razliko od slovenske literature, kjer nam okvir, do katerega seže primerjava, predstavlja generacijska zamejenost, ko govorimo o vse bolj uveljavljajočem se poimenovanju, o najmlajši generaciji slovenskih pisateljev – »mladi prozi«.

Nedoslednost pri izbiri kriterijev morda poraja misel, da je iskanje stičišč med literaturama stvar konstrukta. Začetni dvom se po branju umakne spoznanju, da navzlic skromnemu pretoku informacij med SZ in Slovenijo (v primerjavi s pozornostjo, ki jo je SZ deležna na Zahodu) o aktualnem literarnem izrazu¹ najdevamo podobnosti, ki govorijo, ob

¹ Za informiranost slovenskega kulturnega prostora o dogajanju v sodobni ruski literaturi ima največ zasluge Drago Bajt s članki v periodičnem in dnevnem tisku (npr. Obzornik Prešernove družbe, Delo), vsekakor pa največ pozornosti zasluži zbornik besedil, tiskanih kot sam- in tamizdat, v katerem je Bajt skušal na poljuden način orisati specifično ruske literature od oktobrske revolucije naprej (prim. D. Bajt, *Samizdat*, Maribor 1983). Trenutno enega najpopolnejših pregledov ruske alternativne proze daje D. Ugrešič v knjigi *Pljuska u ruci*, Zagreb 1989.

vsej specifikki posamezne kulture, o skupnem občutju oziroma mišljenjskem vzorcu (ali gre pri tem za pojav, ki se kaže v rezultatu kot hoteno ali nehoteno oblikovanje skupnega evropskega kulturnega prostora, je ambiciozno trditi, vendar naj ostane zapisano kot opažanje, vredno pozornosti).

Ko nakazujemo stične točke, je treba opozoriti, da primerjava zajema le tisti pojav v ruski literaturi, za katerega ruska kritika predlaga naziv »druga proza« (Genis, Potapov – gl. objavljeni članek), zanj pa se pojavlja tudi ime »novi val«.

Perestrojka je v sovjetsko stvarnost prinesla pluralizem na različnih ravneh družbenega življenja. Tesna povezava literature z družbenopolitičnim vsakdanom, ki je že v šestdesetih letih (času odjuge) napovedovala iskanje »resnice« za vsako ceno, se je v osemdesetih letih še okrepila. Če je za kritiko šestdesetih let značilno, da presoja literaturo z zunajliterarnimi kriteriji in ugotavlja, kaj je v njej »resnica« in kaj »laž«, literatura v času perestrojke prehaja v službo brezkompromisne kritike, razkrivanja in vrednotenja stalinističnega obdobja. Ob memoarski, (avto)biografski literaturi, kjer izstopa družbenotendenčna funkcija, pa nastaja drug tip (realistične) literature. Značilen zanjo je premik od družbene tematike v sfero zasebnega, individualnega. »Individualizacija« pa ni vidna zgolj v izboru tematike (najpogosteje ti prozaisti prikazujejo življenje povprečnega prebivalca Sovjetske zveze), temveč tudi v iskanju novih načinov umetniškega izraza, kar naj bi utrdilo vrednost drugačnega (individualnega). Spontano iskanje »novuma« – v poudarjanju različnosti – priča o tem, da »druga proza« ne nastaja kot posledica, izraz vnaprej izdelanega, enotnega literarno-ideološkega sistema; med »drugo prozo« uvrščamo tako mimetično kot nemimetično, fabulativno in nefabulativno literaturo ipd.

V našem pojmovanju izraz »druga proza« označuje alternativno prozo, če z izrazom »alternativen« označujemo opozicijo oficialni kulturi. Nasprotovanje je vidno tako na tematski kot na formalni ravni: ukvarjanje z obrobni temi, negativnimi pojavi družbenega vsakdana (npr. alkoholizem, narkomanija), pred katerimi si je etabrirana kultura zatiskala oči, kot pred nečim, kar v ruski (idealni) socialistični družbi ne obstaja; po formalni plati iskanje novega izraza v navezavi na avantgardo, ki je v času socrealistične vladavine veljala za nesprejemljiv, družbeno škodljiv in tako večkrat prepovedan umetniški izraz.

Ker se izrazi alternativna, underground, nekonformistična literatura, predlagani za poimenovanje predstavljene literature, niso uveljavili, sprejemamo ime »druga proza«. V primerjavi (ki je prej opažanje kot tehtnejša primerjava) se omejujemo prvenstveno na avtorje, ki jih predstavljamo v tem izboru. S tem obsega in specifikke literarnih del, ki jih prištevamo k »drugi prozi«, nismo izčrpali.

Raznorodnost poetik je dejstvo, ki »drugo prozo« povezuje z literaturo najmlajše generacije slovenskih prozaistov, za katero se uveljavlja izraz »mlada proza«. ² M. Juvan v predstavitvi »težiščnih modelov« slovenske »mlade proze« ³ vidi razloge za heterogenost v zapoznelem konsolidiranju generacije, za katero je značilna samoniklost poetik, to je privedlo do »pluralnosti smislov, življenjskih ter izraznih stilov«. V ruski literaturi kljub drugačni (družbeni) situaciji opazimo soroden pojav. Rušenje aksiološkega sistema, ki ga je sovjetska uradna ideologija ohranjala kot edino možnega več kot pol stoletja, je v zavest ruskega človeka prineslo negotovost in nezaupanje do vsakršnih vseobsegajočih totalitet. ⁴ Posledica tega občutja je resignacija, zanihanje obstoječega načina življenja in umik v zasebnost, družinsko življenje (prim. novele J. Popova) oziroma v svoji skrajni fazi v asocialnost in odtujenost (literatura V. Pjecuha, V. Murzakova). V intenzivnem procesu dezintegracije enotnega, dirigiranega kulturnega modela se uveljavljajoča oponentska generacija (razen posameznih izjem kot npr. skupina Transponans, ki neguje izključno avantgardno tradicijo, ali soc-art kot način umetniškega mišljenja, ki povezuje najnovejše tokove ruske kulture) ni mogla uveljaviti kot skupina z izdelanim estetskim oziroma literarno-ideološkim konceptom, kar je navzlic sorodnemu občutju sveta pripeljalo do heteronomije.

Zaprto subjekta v svoj lastni svet je po T. Virku (ki je prvi poskušal sistematično in v obliki sinteze spregovoriti o »prozi osemdesetih«) skupni imenovalec »mlade proze«, kar naj bi bil izraz nostalgije po metafiziki in transcendenci. Če sprejemamo Virkovo mnenje, ne da bi razglabljali o njegovi upravičenosti, za povod in ozadje, na katerem nastaja »mlada proza«, pa se zdi, da načelno enakega občutja (zaprtosti subjekta v svoj lastni svet) – značilnega za ruske prozaiste – niso povzročili oziroma pogojevali enaki razlogi.

Prezgodaj je za načelne ugotovitve, vendar že dosedanja opažanja navajajo na to, da je razloge pri ruskih prozaistih iskati v globoki skepsi do vsega obstoječega. Skrajni skepticizem je viden v zanihanju vsakršnih vrednostnih razmerij, v dejstvu, da so kategorije kot npr. dobro–zlo, veselje–žalost, realnost–fikcija med seboj izenačene. Ruska kritika A. Genis in P. Vajl govorita o prozi »ničte kategorije«, ko beseda izgublja funkcijo znaka, to v skrajni fazi pomeni razpad komunikacijske verige. Od tod pogosto v »drugi prozi« nejasnosti, redundanca, kar naj bi pričalo o jezikovno-mentalni zasičenosti in miselnem avtomatizmu (npr. pri D. Prigovu), o dvomu v besedo, ki je zgolj priča nezmožnosti

² Poimenovanje je v slovenski kritiki »vpeljal« Tomo Virk v eseju *Rošlin in Verjanko ali Mlada slovenska proza*, Problemi – Literatura 1988.

³ M. Juvan, *Postmodernizem in »mlada slovenska proza«*, Jezik in slovstvo 1988/89, št. 3.

⁴ Dvom v totaliteto je po Juvanu občutje, ki karakteristično zaznamuje (ne glede na heteronomnost avtopoetik) ustvarjalnost »mlade proze«.

človekove komunikacije (L. Petruševska). Odziv na nastali položaj je logičen: izrisovati »svoje malo veselje« (T. Tolstoj), ko naj bi človek v svetu lastne imanence, odtrgan od profanosti zunanjega sveta, v slikanju detajlov svojega »vesolja« našel nadomestilo za komunikacijo.

Naštete posebnosti »drugo prozo« približujejo tistemu »težiščnemu modelu mlade proze«, ki ga Juvan imenuje »subjektni realizem«. F. Frančič, B. Seliškar, A. Morovič, L. B. Njatin organizirajo besedila kot izraz subjektive-intimne realnosti, navadno v formi prvoosebne pripovedi, podobno kot pri ruskih prozaistih, prežeti s »skazom«, kolokvizmi (Frančič), kjer je fragment oziroma detajl kompozicijsko vodilo v dialoški situaciji s fiktivnim sogovornikom, potencialnim bralcem (prim. z novelami L. Petruševske).

Prehod od družbeno angažirane proze v svet intimizma (ki v ruski kulturi in družbi napoveduje oziroma pomeni (dokončen)? prelom s t. i. tradicijo »kolektivnega jaza«) je hkrati zahteva po pravici do drugačnosti oziroma različnosti. Težnjo po preoblikovanju sveta zamenja poskus priličiti zunanji svet sebi, govoriti o vsem (kajti vse – slučajno in neslučajno – je predmet umetnosti) z vidika subjekta.

Drugačnost se kaže tudi v uvajanju tem z družbenega obrobja (npr. homoseksualnost, narkomanija, kanibalizem). Pri tem ne gre zgolj za pasivno dokumentiranje »različnega«, temveč za protest proti cenzuri družbenega mnenja, kar lahko razumemo kot zahtevo po uveljavljanju marginalnih skupin kot enakopravnega elementa družbe in kulture. Dejstvo je, da se sovjetska družba še vedno kljub izjemno hitremu procesu spreminjanja iz monolitnosti v smeri demokratskega pluralizma ni zmožna soočiti z obstoječo stvarnostjo. Tako ne preseneča, da del avtorjev, kot sta E. Haritonov in V. Sorokin, do leta 1990 »uradne« založbe v Sovjetski zvezi niso objavljale, brati jih je bilo mogoče v samizdatskih časopisih (37, Časy, Katalog ipd.).

Upor proti socializacijskim in obstoječim moralnim normam je v »mladi prozi« neposrednejši in radikalnejši. Morda najbolj radikalen je Frančičev literarni subjekt v odkritem sporu z družbenimi institucijami (zapori, vojska), ko jih napada z družbenega roba. Vendar stičišča med Frančičem in Sorokinom oziroma Haritonovom niso vidna zgolj na idejni ravni, družji jih ambivalenca pretanjenega lirskega izraza in grobih »slengizmov« oziroma kletvic. Stilna mnogoplastnost in kontrastiranje brez vnaprej pripravljenih prehodov kažeta na sorodno svetovno-nazorsko osnovo/izhodišče – pri omenjenih treh avtorjih na groteskno občutenje sveta.

* * *

Čeprav je nehvaležno posploševati, ko z vidika, ki ne pozna časovne distance, govorimo (dejansko) o še trajajočem literarnem procesu, ki ga imenujemo »druga proza«, pa pregled razkriva stičišča. Če ostajamo

v mejah načelnega posploševanja, lahko zapišemo, da je simptomatično za slovenske »subjektne realiste« kot za rusko »drugo prozo« odpovedovanje obravnavanju »velikih tem«, ki jih je pred ruskega pisca postavljala ideologija na oblasti oziroma odrekanje in izogibanje »velikim zgodbam« o slovenstvu, ki so vrsto let travmatizirale slovenskega ustvarjalca.

Izogibanje politično-družbeni komponenti v ruski literaturi pripomore posredno k »restavraciji« estetskega načela kot vodila umetniškemu tekstu oziroma vodi k poudarjanju individualnega. Če naj bi bila zaprtost subjekta v svojo imanenco v slovenski prozi povezana s postmodernizmom kot »duhom 80. let« (Juvan), je v ruski prozi čutiti močan vpliv avantgarde, hkrati s tem pa tesno navezanost (pogosto kot polemika – npr. pri Pjecuhu – prim. novela *Nova moskovska filozofija*) na literaturo devetnajstega stoletja in prvih desetletij dvajsetega (predvsem na Gogolja, Dostojevskega, Sologuba, Rozanova...). Kakor se slovenska literatura rada ogleduje pri angloameriškem postmodernizmu, francoskem poststrukturalizmu, se zdi, da je za rusko »drugo prozo« pomembna predvsem konfrontacija s svojo tradicijo. To razumemo kot poskus, da bi povsem jasno opozorili na kontinuiteto v procesu literarne evolucije – ki je bil nasilno pretrgan s sorealizmom – in tako v pogojih pluralizma svobodno ustvarili nov, avtohton literarni izraz.

Petruševskaja, Ljudmila Stefanovna, rojena 26. 5. 1938 v Moskvi, pisateljica, dramatik. Pisati je začela sredi šestdesetih let, prve novele je objavila leta 1972 v reviji *Avrora*. V sedemdesetih letih se je občinstvu polprofesionalnih gledaliških skupin predstavila kot dramatik, dokler v sezoni 1981/82 Ju. Ljubimov ni vključil njene enodejanke *Ljubezen* v repertoar Gledališča na Taganki. Vsesplošno priznanje je doživela 1985, ko so v gledališču *Sovremennik* uprizorili njeno dramo *Stanovanje Kolombine*. Pozornost P. je osredotočena na prikazovanje konfliktov v vsakodnevnem življenju. Z neprizanesljivo odkritostjo razkriva človeka, ki je okužen z nepojasnljivo krutostjo in brezsrčnostjo. Čeprav P. ne opozarja na vzroke niti ne nakazuje izhoda iz nastale situacije, daje vedeti, da je razloge iskati v pogojih, ki jih je oziroma ni izgradila sovjetska družba, njen protest, ki ostaja brez odgovora v svetu nesporazumov in trpljenja, pa priča o nezmožnosti besede kot take. (Odlomek iz novele *Naš krog* je preveden po objavi v reviji *Novyj mir* 1988/5).

Sorokin, Vladimir, rojen 1955 v naselju Bikovo pri Moskvi, pisatelj. Pisati je začel v sedemdesetih letih, avtor prozne variante soc-arta, parodira stilne sisteme in (socialno) tematiko sovjetske literature. Pripoved je navadno grajena po utečenem modelu: sprva umetelna stilizacija, ki ji sledi zanikanje etabliranih (pogosto tudi etičnih) vrednot – svet, sam po sebi grotesken in absurden. Vidno je imitiranje modela realistične proze, ki ga nato brezobzirno degradira in destruira z rezko menjavo perspektive, rabo vulgarizmov, črnim humorjem (novela *Zacetek sezone* je prevedena po objavi v zborniku sodobne ruske literature A-Ja, Amsterdam 1985).

Haritonov, Jevgenij Vladimirovič (1941–1981), ruski pesnik, prozaist in dramatik, igralec in režiser. Študiral je igrilstvo na Zveznem inštitutu za kinematografijo, bil režiser Moskovskega gledališča mimike in giba. Za časa življenja ni objavljajal, prve publikacije se pojavijo v samizdatovskih časopisih (*Katalog*, 37, *Bronzovij vek* ipd.). Značilnost njegove hermetične poetike (pogosto je tema njegovega ustvarjanja erotika) je tesna zveza vulgarnosti in rafinirane občutljivosti. Izkaže se, da sta grobost in telesnost zgolj povod za premagovanje tega, saj je ozadje Haritonovega »grobega« izraza globoka spiritualnost (novela je prevedena po objavi v zborniku A-Ja, Amsterdam 1985).

Natančnejših biografskih in bibliografskih podatkov o V. Pjecuahu, V. Murzakovu, S. Kaledinu, M. Žvaneckem žal nismo dobili. Odlomek iz novele Pjecuaha je preveden po objavi v reviji *Novyj mir* 1989/1, Murzakova iz revije *Novyj mir* 1988/5, Kaledina iz revije *Novyj mir* 1989/4, povest M. Žvaneckega pa je prevedena po magnetofonskem zapisu.

ZADNJA IZMENA

Maxine Hong Kingston

* * *

Ko smo kitajske deklice poslušale zgodbe, ki so jih pripovedovali odrasli, smo vedele, da bomo doživele neuspeh, če bomo, ko odrastemo, samo sužnje in žene. Lahko bi bile junakinje, vojščakinje. Četudi bi morala divjati po vsej Kitajski, bi vojščakinja obračunala s komerkoli,

ki bi razžalil njeno družino. Mogoče so bile ženske nekdam tako nevarne, da so jim morali zvezati stopala. Neka ženska si je izmislila boks belih žerjavov samo dvesto let tega. Znala se je odlično boriti s palico, bila je hči učitelja, ki se je izuril v templju Shao-lin, kjer je živel red bojevnikiških menihov. Nekega jutra si je razčesavala lase, ko je na njenem oknu pristal bel žerjav. Podražila ga je s svojo palico, žerjav pa jo je z mehkim zamahom krila odrinil stran. Presenečena je planila ven in poskusila suniti žerjava z gredi. Palico je presekal na dvoje. Ker se je zavedala prisotnosti velike moči, je poprosila duha belega žerjava, naj jo nauči bojevanja. Odgovoril ji je s krikom, ki ga danes oponašajo pri boksu belih žerjavov. Pozneje se je žerjav vrnil v podobi starega moža in več let jo je učil boksanja. Tako je svet naučila nove borilne veščine.

To je bila ena izmed krotkejših, sodobnejših zgodb, zgolj uvod. Mati mi je povedala še druge, ki so sledile vojščakinjam leta dolgo skozi gozdove in palače. Noč za nočjo nam je mati pripovedovala zgodbe, dokler nismo zaspale. Nisem mogla razločiti, kje so se nehale zgodbe in začele sanje, njen glas je bil glas junakinj v mojem snu. In ob nedeljah, od poldneva do polnoči, smo gledali filme v Konfucijevi cerkvi. Videle smo vojščakinje, ki so preskakovale hiše; niti zaleta niso potrebovale.

(Bojevnica, 1975)

Stoletnik

Vem za moža, ki bi bil danes star sto sedemnajst let. Svoj stošesti rojstni dan je praznoval v kitajskem domu Palolo na Havajih leta 1969. Gostom je povedal, da je prišel na Havaje leta 1885 z ladjo S. S. Coptic. S seboj je pripeljal prašiče, v kletkah pa drobnjak in čebulo, posajena v konzervah. Svoj delež sveže vode si je delil s prašiči, drobnjakom in čebulo.

Delal je na poljih s sladkornim trsom za štiri dolarje na mesec in njegovo prvo opravilo je bilo, da je krčil goščavo za sajenje. Živel je v hiši iz trave, pozneje pa se je preselil v skupne spalnice, kjer je ležal na pogradu, pokritem s slamnjačo. Polovico denarja, ki ga je zaslužil, je pošiljal svoji družini na Kitajsko. Takole pa je zapravil, kar mu je ostalo: kupoval si je petrolej in drva, povrnil je nekaj svojih dolgov, si plačal pot na Havaje in dvanajstdolarsko takso, da so mu uredili papirje; šest dolarjev je porabil za članstvo v svojem Podpornem združenju, ki mu je priskrbelo hrano in prenočišče enkrat na mesec, takrat, ko je na plačilni dan odšel v Honolulu. V mesto se je odpeljal s konjsko vprego, kar ga je stalo trideset centov; na vozu se je peljalo pet potnikov. Kadar si ni mogel privoščiti tridesetih centov, je šel peš.

Oddahnil si je, kadar je kadil opij, ki so ga prodajali delovodje s plantaže. Polurni dozi so pravili zmajevo seme; veljala je petdeset centov. Ko so na Havajih prepovedali opij, je predsedal na cigare.

Videl je kralja Kalakauo in princa Kuhio. Leta 1893 ni hodil v mesto zaradi ameriške revolucije proti kraljici Lili Uokalani, ki je bila »velika in prijazna«, kot je pripovedoval. »Bil sem za Američane,« je še dodal.

Od leta 1885 je otok zapustil le dvakrat, prvokrat, ko je šel v Maui in drugokrat, ko je bil v Kauaiju.

Ko je imel stošesti rojstni dan, so se Združene države še vedno vojskovale v Vietnamu, in ljudje so ga spraševali, kako bi končali to vojno. »Vsi naj zapustijo vojsko,« je odgovoril.

»In kaj vam je bilo v teh stošestih letih v največje veselje?« je zanimalo novinarje.

Zamislil se je. Potem je odgovoril: »Najraje delam na polju sladkornega trsa takrat, ko mlade zelene rastline komaj poganjajo.«

»Na koncu,« je dejal Tu Fu, »bom nosil motiko.«

(Kitajci, 1977)

O umrljivosti

Kot veš, je lahko katerikoli najnavadnejši človek, ki ga srečaš po naključju, v resnici mogočno neumrljivo bitje, ki se je spremenilo, da bi te preizkusilo.

Li Fu-yen je povedala zgodbo o Iu Izu-chunu, ki je živel od leta 558 do leta 618 po Kristusu, v času dinastij Chou in Sui. Iujev izpraševalec je bil taoistični menih, ki mu je dvakrat pomagal obogateti, in Iu je obakrat vse zapravljal, čeprav je za to potreboval dve življenji. Ko mu je taoist tretjič dal denar, je kupil tisoč lijev dobre zemlje, jo sam zoral, posejal, zgradil hiše, ceste in mostove in potem povabil vdove in sirote, naj pridejo tja živeti. Z denarjem, ki mu je ostal, je vsem samskim ženskam v svoji družini priskrbel može in vsem samcem žene, plačal pa je tudi vse svatbe. Ko je spet srečal taoista, je dejal: »Ves denar sem porabil za nesrečnike, ki sem jih spoznal.«

»Poplačati mi boš moral tako, da boš delal zame,« je dejal taoistični menih. »Tvoja pomoč mi je potrebna pri posebno zahtevni nalogi.« Iuju je dal tri bele tablete. »Pogoltni jih,« je dejal in mu nalil skodelico vina. »Vse, kar boš videl, je le privid. Naj se zgodi karkoli, ne smeš spregovoriti; ne smeš zavpiti. Spomni se rekla: ‚Skrijte svoje zlomljene roke v rokave.‘«

»Kako preprosto,« je dejal Iu in poplaknil tablete s tremi požirki vina. »Zakaj bi vpil, ko pa vem, da je vse le privid?« Postopoma se je spuščal skozi devet peklov. Najprej je zagledal volovske glave, konjske gobce in glave generalov, ki so jih obglavili v vojni. Prividi. Samo nenevarni prividi. Zasmeljal se je, ko jih je videl. Glave je vendar videl že kdaj prej. Kmalu je bilo glav, ki so brnele skozi temo, vedno manj, in potem so izginile.

Nenadoma je videl, kako mučijo njegovo ženo. Demoni so jo rezali

na kosce, začeli so pri prstih na nogah. Slišal jo je, kako kriči; slišal je, kako se ji lomijo kosti. Opomnil se je, da je to privid. *Privid*, je pomislil. Zmleli so jo v krvavo kašo.

Potem so začeli trpinčiti njega. Demoni so mu po grlu zlili bron in ga tolkli z železnimi palicami in verigami. Zdrobili so ga in zmleli in stisnili v tableto.

Moral je čez gore iz nožev in po poljih iz nožev in skoz gozdove iz mečev. Ubili so ga, mu odrezali glavo, ga poslali ljudem v njihove hude sanje.

Slišal je bogove in boginje, ki so se pogovarjali o njem: »Ta mož je preveč hudoben, da bi se lahko znova rodil kot moški. Naj se rodi kot ženska.« Zgledal je vhod v predor in polotila se ga je utrujenost. Z glavo in rameni se bo moral zriniti skozi odprtino in premagati veliko razdaljo. Skoz vhod je najprej potisnil glavo. Čisto malo. Neki bog ga je sunil v zadnjico, da bi mu dal zaleta. (Zaradi te brce ima veliko kitajskih dojenčkov na zadnjici ali na spodnjem delu hrbta sivomodro znamenje – »mongolsko znamenje«.) Zdaj je obtičal v predoru, zdaj spet se je nemočno prebijal skozenj; ko se je spet znašel na svetlem, ga je čakalo veliko nujnih reči, za katere je moral poskrbeti, veliko nujnih sporočil, ki jih je moral predati, toda njegove roke so bile nebogljene dojenčkove roke, njegove noge majave dojenčkove noge, njegov glas dojenčkov jok brez besed. Dolga leta so morala preteči, preden si je spet pridobil moči odraslega človeka; tarna je, ko je začel pozabljati na veselje, saj je to, da se je učil plaziti, stati, hoditi, nadzirati svoje drobovje, terjalo vso njegovo pozornost.

Spoznal je, da se je znova rodil kot gluhonema deklica po imenu Tu. Ko je postala ženska, so jo starši poročili z moškim po imenu Lu, ki ga sprva ni motilo. »Le kaj je dobri ženi treba govoriti,« je dejal Lu. »Naj se druge ženske zgledujejo po njej.« Imela sta otroka. Toda čez nekaj let se je Lu naveličal Tujinega molka. »Samo trmasta si,« je dejal in dvignil njunega otroka za stopala. »Govori, ali pa mu bom razbil glavo ob skalah.« Uboga mati si je segla z roko k ustom. Lu je zagugal otroka in mu raztreščil glavo ob steni.

Tu je zakričal: »Oh! Oh!« – in že je bil spet pri taoistu, ki mu je žalostno povedal, da je prav v trenutku, ko je Tu zaklical »Oh! Oh!« skoraj do konca izdelal čudodelno pijačo nesmrtnosti. Ker je Tu razbil tišino, je urok minil, nesmrtnosti za človeško vrsto ne bo. »Premagal si veselje in žalost, jezo, strah in pregrešno slo, ljubezni pa ne,« je dejal taoist in odšel svojo pot.

(Kitajci, 1977)

O očetih

Ko smo moji bratje, sestre in jaz pred vrati čakali, da se bo oče vrnil z dela domov, sem zagledala moža, ki je prihitel izza ogla. Oče! »Baba!« »Baba!« Stekli smo od vrat; poskakali smo z ograje. »Baba!« Obkolili smo ga, ga vlekli za roke, tiščali nosove v njegov plašč, da bi zaduhali vonj po tobaku, stikali po njegovih žepih za listki in zlatniki, ki so bili v resnici čokolada. Manjši so se oklepali njegovih nog, ker so hoteli jezdit na njegovih čevljih. Osuplo se je zasmel. »Ampak jaz nisem vaš oče. Zmotili ste se.« Potegnil je naše roke iz svojih žepov. »Jaz vendar nisem vaš oče.« Ko smo ga поблиže pogledali, smo ugotovili, da najbrž res ni. Vrnili smo se na dvorišče, moški pa je odšel po cesti naprej in takole, z roko v žepu, je bil od zadaj zares podoben našemu očetu. Visok je bil in suh, oblečen v očetovo obleko za dvesto dolarjev, ki mu je bila kot ulita. Naglo jo je mahal v očetovih dobrih usnjenih čevljih.

Iz hiše je prišla mama in obesili smo se nanjo, ona pa je pojasnjevala: »Ne, to ni bil vaš oče. Ampak vseeno je bil podoben Babi, kajne? Od zadaj sta bila skoraj enaka.« Skupaj smo stali na pločniku in gledali za odhajajočim moškim. Samo trenutek zatem je iz druge smeri prišel naš pravi oče; v pozdrav se je s prstom dotaknil klobuka. Spet smo mu stekli naproti.

(Kitajci, 1977)

O odkritju

Nekoč je živel mož po imenu Tang Ao, ki je iskal Zlato goro. Šel je čez ocean in prišel v Deželo žensk. Ženske so ga nemudoma zaprle, saj ni bil pozoren nanje. Ko so dejale Tang Au, naj gre z njimi, je ubogal; če bi bil s tovariši, bi jim čez ramo pomežiknil.

»Pripraviti te moramo na srečanje s kraljico,« so dejale ženske. Zaklenile so ga v sobo z baldahinom, ki je bila polna lončkov z ličili, ogledal in ženskih oblačil. »Daj, da ti pomagamo iz oklepa in škornjev,« so dejale ženske. Z ramen so mu snele plašč, mu ga potegnile z rok in mu na hrbtu zvezale zapestja. Ženski, ki sta poklekneli, da bi ga sezuli, sta mu uklenili gležnje.

Vrata so se odprla in mislil je, da bo zagledal sotrpina, toda vstopili sta le starki s škatlami za šivanje v rokah. »Manj se boš upiral, manj bo bolelo,« je dejala prva in mežikala z bleščečim očesom, medtem ko je vdevala nit. Dve napadalki sta sedli nanj, tretja pa ga je prijela za glavo. Na ušesu je začutil suhe starkine prste; dolg noht na njenem mezincu ga je popraskal po vratu. »Kaj počnete?« je vprašal. »Zašile ti bomo ustnice,« se je pošalila in s plamenom sveče počrnila igle. Tisti dve, ki sta sedeli na njem, sta od smeha poskočili. Toda starka mu ni zašila ustnic.

Napele so mu ušesne mečice in skoz vsako zabodle iglo. Morale so drezati in bezati, preden so pravilno preluknjale kožne plasti, tako da se je luknja na sprednji strani mečice ujemala s tisto zadaj, saj so se kožne plasti izmikale. Z iglo so predrle mečico – zadnji sunek z debelim šivan-kinim ušesom (»šivankin nos« po kitajsko). Skozi odprto rano so potegnile svilene niti; čutil je njihova vlakna.

Ženski, ki sta sedeli na njem, sta se obrnili in se posvetili njegovim stopalom. Prste sta mu ukrivili tako daleč nazaj, da mu je počil lok na podplatu. Starki sta mu stisnili stopali in zdrobili koščice ob straneh. Povezale so mu prste drugega vrh drugega, da so bili kot vozli na ingverjevi korenini. Tang Ao je jokal od bolečine. Ko so s povoji tesno in še tesneje ovijale njegova stopala, so ženske zato, da bi ga raztresle, prepevale pesmi, ki sodijo k temu opravilu: »Aloa je boljša za povezana stopala kot za učenjake.«

V rodovitnih mesecih so ga krmile z žensko hrano; v čaju je bilo polno bele krizanteme, ki je razgibala sveže ženske sape v njegovem telesu; od piščančjih perutnic so se mu svetili lasje; kislja juha je dobro dela njegovi maternici. Skoz kraste, ki so vsak dan prerasle luknje v njegovih mečicah, so vlekla zavozlane niti. Nekega dne so mu nataknila zlate obroče. Sleherno noč so mu odvezale stopala, toda žile so se mu skrčile in ko se je skoznje pretakala kri, je tako bolelo, da je prosil, naj mu jih spet tesno povežejo. Prisilile so ga, da si je sam pral rabljene povoje z izvezenimi cveticami, ki so smrdeli po gnilobi in siru. Povoje je obešal, da bi se posušili – zastavice, ki so visele in vihrale od stene do stene; ovoji so bili kot spodnje perilo in bili so njegovi.

Nekega dne so njegove strežnice zamenjale zlate obroče z žadastimi gumbi in mu stlačile stopala v čevlje, ki so se bočili kot mostovi. Populile so vse dlake na njegovem obrazu, ga belo popudrale, mu pobarvale obrvi, da so bile kot moljeva krila in ga rdeče poslikale po licih in ustnicah. Na kraljičinem dvoru je stregel pri kosilu. Boki so se mu pozibavali in ramena so se mu premikala zaradi preoblikovanih stopal. »Ljubka je, kajne?« so govorili gostje in cmokali ob pogledu na njegova negovana stopala, ko je prednje postavljaj jedila.

V Ženski deželi ni davkov niti vojn. Nekateri učenjaki pravijo, da so deželo odkrili med vladanjem Cesarice Wu (v letih 694–705 po Kristusu), nekateri pa trdijo, da še prej, leta 441 po Kristusu, in sicer v Severni Ameriki.

(Kitajci, 1977)

* * *

Kitajsko nastrojenemu občinstvu je vseh morala zgodbe, povedane s toliko besedami. In ameriško gledališče je uživalo v zmerjanju; črnici so vdiral skozi četrto steno. Belci so hodili v gledališče in odštevali lepe

denarce, da bi črnici vpili nanje in še radi so jih imeli zaradi tega. Wittman Ah Sing je čakal, da bo občinstvo nehalo ploskati, žvižgati, vzklikati imena – »Kamiyama!« »Shaw!« »Nanci!« – tradicija kabukija. Igralci so se po arijah in prizorih in dejanjih posamič priklanjali. Dvignil je roke – dovolj, dovolj je – obrnil stol naokrog, si prižgal cigareto, kadil, se okobal usedel na stol. Hotel se je obrniti k svetu kot vpijoči Daruma, z dvignjenimi pestmi in črpajoč svojo moč iz lotosove drže, s telesom, ki je trikotnik sile, s široko odprtimi rjovečimi poraščenimi usti. Ne kot Darumova lutka, ki jo pehaš okoli, ampak kot Vpijoči Daruma.

»Rad bi govoril z vami,« je dejal Wittman. »Sem Wittman Ah Sing, dramatik.« Občinstvo je zaploskalo dramatiku. Potem se jim je predstavil tako, da je spregovoril o svojem imenu. »Spadam med ameriške Ah Singe. Na Kitajskem najbrž sploh ni nobenih Ah Singov. Meni in moji družini se lahko za hrbtom posmehujete, ker imamo v priimku Ah in ker mislimo, da to nekaj pomeni. Vem, da je samo glas. Vokativ, ki stoji pred vsemi imeni. Ah Smith. Ah Jones. Vsakdo ima svoj ah, samo da ga naša družina tudi zapisuje. V tem Ah-u lahko slišite, da smo imeli prednika, ki je zapustil deželo, kjer ima jezik glasove, ki ne pomenijo ničesar – la in ma in wa – kot glasba. Sam in nepismen je odšel tja, kjer ni bilo nobenega Kitajca. Nikogar, ki bi mu povedal, kako in kaj. Ko so ga novi prijatelji vprašali po imenu, se je spomnil, da so tisti, ki so hoteli njega, klicali: 'Ah Sing'. In tako je učiteljici dejal: 'Ah Sing, gospa,' in zapisala mu je dva zloga novega ameriškega imena.«

(*Tripmaster Monkey*, 1989)

* * *

Kmalu hočem na Kitajsko in odkriti, kdo laže – komunisti, ki pravijo, da imajo hrano in službo za vsakogar, ali sorodniki, ki pišejo, da nimajo niti toliko denarja, da bi si kupili sol. Moja mati pošilja denar, ki ga zasluži z delom na poljih paradižnika, v Hong Kong. Tamkajšnji sorodniki ga lahko pošljejo naprej preostalim tetam in njihovim otrokom in ob dobri letini tudi otrokom in vnukom stranskih žena mojega starega očeta. »Vsaka ženska na plantaži paradižnika pošilja denar domov,« pravi moja mati, »v kitajske vasi, kjer tudi govorijo kitajsko. Ženske prihajajo na delo, pa najsí bodo bolne ali zdrave. 'Ne morem umreti,' pravijo, 'petdeset jih preživljam,' ali 'Sto jih preživljam.'«

Nekoč bom podedovala zelen adresar, poln imen. Sorodnikom bom pošljala denar, oni pa mi bodo pisali zgodbe o svoji lakoti. Moja mati trga pisma, ki jih pošilja najmlajši vnuk tretje žene njenega očeta. Prosi jo za petdeset dolarjev, da bi si kupil kolo. Pravi, da bi mu kolo spremenilo življenje. Lahko bi nahranil svojo ženo in otroke, če bi le imel kolo. »Še sami bi morali stradati,« pravi moja mati. »Ne razumejo, da moramo prehraniti tudi sebe.« Služim denar; mislim, da sem zdaj jaz na vrsti.

Rada bi odšla na Kitajsko in videla tiste ljudi in odkrila, kaj je goljufiva zgodba in kaj ne. Jih je moja stara mati zares dočakala devetindevetdeset? Ali pa so nas vsa ta leta vlekli, da bi dobili naš denar? Ali dojenčki zares nosijo Maov gumb kot kapljo krvi na svojih pajacih? Ali denar, ki ga pošiljamo čezmorski Kitajci, sorodniki res razdelijo na enake dele? Ali pa res plačajo dva odstotka davka in ostanek obdržijo? Dobro bi bilo, ko bi komunisti sami skrbeli zase; potem bi si lahko kupila barvni TV.

* * *

Tule je zgodba, ki mi jo je povedala mati; ne takrat, ko sem bila majhna, ampak pred kratkim, ko sem ji povedala, da tudi sama pripovedujem zgodbe. Začetek je njen, konec moj.

Moja stara mati na Kitajskem je ljubila gledališče (ki ga jaz zaradi svojega petošolskega znanja gramatike ne bi nikoli mogla razumeti, je dejala moja mati). Ko so igralci prišli v vas in postavili oder, je moja stara mati zakupila velik prostor v ospredju. Zakupila je dovolj prostora za vso družino in za posteljo; ostajala je tam podnevi in ponoči in ni zamudila niti ponovitev.

Grozila je nevarnost, da bodo razbojniki ropali hiše, v katerih je bilo med predstavami manj ljudi. Razbojniki so sledili igralcem.

»Toda stara mati,« so se pritoževali domači, »razbojniki bodo pokradli mize, ko nas ne bo.« Stole so prinesli s seboj v gledališče.

»Hočem, da vsi do zadnjega pridete v to gledališče,« je rohnela stara mati. »Sužnje, čisto vsi. Te igre nočem gledati sama. Hočete, da sama ploskam, kaj? Zahtevam, da vsi pridete tja. Dojenčki, vsi.«

»Razbojniki bodo pokradli hrano.«

»Pa naj jo. Skuhajte hrano in jo prinesite v gledališče. Če vas tako skrbi zaradi teh razbojnikov, če se ne boste osredotočili na igro zaradi peščice razbojnikov, pustite vrata odprta. Pustite okna odprta. Pustite hišo široko odprto. Ukazujem, da pustite vrata odprta. V gledališče bomo odšli brez skrbi.«

Torej so pustili vrata odprta in vsa moja družina je odšla gledat igralce. In seveda so tistega večera razbojniki v resnici napadli – ne hišo, ampak samo gledališče. »Razbojniki aa!« je kričalo občinstvo. »Razbojniki aa!« so kričali igralci. Moja družina se je razbežala na vse strani, stara mati in mati pa sta se oklenili in skočili v jarek. Potuhnili sta se, kajti stara mati, ki je imela povezana stopala, ni mogla teči dlje. Gledali sta razbojnika, kako je nataknil zanko moji najmlajši teti, Lepi Orhideji, in se pripravil, da jo odvede proč. Nenadoma jo je izpustil. »Ta je lepša,« je dejal in zgrabil neko drugo. Ob zori, ko je stari materi in materi uspelo priti domov, je bila vsa družina že doma na varnem; za staro mater je bil to dokaz, da bo naša družina varna pred nesrečo, dokler bo hodila v gledališče. Poslej so pogosto hodili v gledališče.

Rada pomislim na to, da so pri nekaterih predstavah poslušali pesmi Ts'ai Yen pesnice, ki je bila rojena leta 175 po Kristusu. Bila je hči Ts'ai Yunga, učenjaka, ki je slovel po svoji knjižnici. Ko ji je bilo dvajset let, jo je med napadom ob severni Hsiung-nu ugrabil roparski poglavar. Morala je sedeti poleg njega, medtem ko je pleme kot preganjano divjalo od ene oaze do druge, in morala se ga je okleniti okrog pasu, da ne bi padla s konja. Ko je zanosila, je ukradel kobilo in ji jo podaril. Tako kot drugi ujeti vojaki pred Maom, čigar vojaki so bili prostovoljci, se je tudi Ts'ai Yen borila zelo brezbrizno, dokler je šlo za boj na daljavo, toda v blaznosti neposrednega spopada je pobila vsakogar, ki ji je prišel na pot. Pleme se je bojevalo s konj ter v gručah vdiralo v vasi in taborišča. Rodila je na produ; o barbarskih ženskah se je širil glas, da lahko rojevajo v sedlu. V dvanajstih letih, ki jih je preživela med barbari, je rodila dva otroka. Njena otroka nista znala kitajsko. Z njima je govorila v svojem jeziku, kadar njunega očeta ni bilo v šotoru, vendar sta jo le posnemala z nesmiselnimi pojočimi besedami in se smejala.

Barbari so bili primitivno pleme. Kadar so taborili ob rekah, so nabirali neužitni trs in ga sušili na soncu. Trs so sušili tako, da so ga privezovali na drogove za zastave ter na konjske grive in repe. Potem so izrezali zagozde in izdolbli luknje. Peresa in puščice so vtaknili v krajše koščke trsa, ki so postali piščali. Med bitko so puščice žvižgale z visokim, zavijajočim piskom, ki je nenadoma prenehal, ko je puščica zadela. Celo kadar so barbari zgrešili, so prestrašili svoje sovražnike, ker so napolnili zrak s smrtnimi zvoki, za katere je Ts'ai Yen mislila, da so njihova edina glasba, dokler neke noči ni zaslišala glasbe, ki je trepetala in se dvigala kot puščavski veter. Stopila je iz šotor in zagledala na stotine barbarov, kako sedijo na produ, na produ, ki se je pod mesecem zlato lesketal. Komolce so imeli dvignjene in piskali so na piščali. Vedno znova so se poganjali za visoko noto, hlepeli so po visoki noti, ki so jo nazadnje našli in zadržali – ledeno svečo v puščavi. Glasba je zmotila Ts'ai Yen; njena ostrina in njen mrzaz sta jo zbolela. Zmotila jo je tako, da se ni mogla osredotočiti na svoje misli. Noč za nočjo so pesmi polnile puščavo, tudi če je šla še toliko sipin stran. Skrila se je v šotor, vendar ob tem zvoku ni mogla zaspati. Potem pa so iz šotor Ts'ai Yen, ki je stal proč od drugih, barbari zaslišali peti ženski glas, kot da bi pel otročičkom: pesem, tako visoka in jasna, se je ujemala z glasom piščali. Ts'ai Yen je prepevala o Kitajski in o svoji družini tam. Njene besede so zvenele kitajsko, toda barbari so razumeli njihovo žalost in jezo. Včasih se jim je zazdelo, da slišijo barbarske stavke o večnem popotovanju. Njena otroka se nista smejala, ampak sta začela peti z njo, ko je odšla iz šotor in sedla k zimskim ognjem, ki so jih zakurili barbari.

Po dvanajstih letih v severnjaškem plemenu Hsiung-nu so za Ts'ai Yen plačali odkupnino in jo omožili s Tung Ssujem, tako da bi imel njen oče naslednike iz družine Han. Svoje pesmi je prinesla nazaj iz divjih

dežel in ena od treh, ki je prišla do nas, se imenuje »Osemnajst kitic za barbarsko trsteno piščal,« pesem, ki jo Kitajci prepevajo ob spremljavi svojih instrumentov. Lepo jo je bilo slišati tako.

(*Bojevnica*, 1975)

Izbrala, prevedla in spremno opombo napisala
Staša Grahek

Sredi osemdesetih je bilo, površno gledano, z ameriško književnostjo nekako takole: na eni strani so ždeli bolj ali manj preživetji metafikcionalisti, z druge strani pa so v literarni establishment rinili medijski vnovčljivi bratpakovci. V splošni naveličnosti se je začelo literarno zanimanje usmerjati h književnostim, ki dotlej niso zanimale nikogar razen tistih, ki so bili poklicno ali po prepričanju zavezani obrobni in eksotičnemu. Naenkrat se s književnostmi nacionalnih in družbenih manjšin in marginalcev niso ukvarjali več samo etnologi, feministke in drugi posebneži, ampak je eksotika postala *trendy*. Kot kdaj prej Judje, so zdaj postale zanimive hermetične nacionalne skupnosti, ženske, črni Američani in vse presečne množice teh obrobni skupin.

Z radovednostjo nerodnega robustneža, ki si ogleduje krhke kuriozitet, se je Amerika trudila, da bi se otresla podobe »meltingpota«, taličnega lonca. Neuspešno, seveda. Kajti sposobnost institucij, kot je Amerika, je to, kako iz marginalnega narediti mainstream. Potem ko so temnopolti pisatelji postali legitimni del ameriške književnosti, so ostale še temnopolte pisateljice; ko je ameriški trebucher prevabil fenomen pišoče ženske, mu je ostala še pišoča priseljenka. To pojasnjuje navdušenje, ki so ga bile v zadnjih letih deležne temnopolte Alice Walker (*The Color Purple* – mimogrede, odnos ameriške uveljavljene kulture do takšnih marginalnih pojavov odlično ilustrira Spielbergov film, ki v delu Alice Walker odkriva nov izvir pravega sentimenta) in Toni Morrison (njen roman *Beloved* je bil še ne tako dolgo tega na vrhu lestvice uspešnic), ameriška Kitajka (ali Američanka kitajskega rodu) Maxine Hong Kingston in nenazadnje Margaret Atwood, ki je sicer Kanadčanka, ampak kot prebivalca »ameriškega podstrešja« zato še tembolj zanimiva.

V to evforijo, ki se je ravnala po načelu »unimportant is beautiful,« se je zlasti lepo prilegla literatura Maxine Hong Kingston. Zelo ilustrativen je podatek, da sta prvi dve od treh knjig, ki jih je napisala, izšli že daleč v sedemdesetih letih (*The Woman Warrior / Bojevnica*, 1975, in *China Men / Kitajci*, 1977), ob izidu nista zbudili kakšne posebne pozornosti. To ob upoštevanju načela, da je resničnost tvojega obstoja premosorazmerna z zanimanjem medijev, pomeni, da gre pravzaprav za novejši deli. Obe nosita oznako »nonfiction« in se štejeta za pisateljicini avtobiografiji, kar daje knjigama v obeh bralca še dodaten čar, saj gre po splošno priznanih merilih za očiten »fiction«. In spet: tretja knjiga Maxine Hong Kingston *Tripmaster Monkey – His Fake Book* (1989) si lasti oznako roman, čeprav je za razliko od obeh prejšnjih še najbolj podobna nekakšni biografiji. To dobro ponazarja odnos etablirane kulture do marginalne literature, ki je podoben odnosu razvedrila željnega moškega do napol neznane ljubice: odkrivanje prevare.

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Janez Strehovec

Tretja in četrta narava

Mediji, fraktali, interaktivnost in modelirana čutnost

Teoretik filma Pascal Bonitzer je v svojem delu *Slepo polje* razmišljal tudi o videu. Za razliko od filma, ki šarmira s svojevrstnimi postopki suspenza, madeža, potujitve, paralelne montaže, presežne vednosti pogleda in slepega polja, se mu je video razkril kot pravcati hladni monstrum. Recimo, da je Bonitzer izbral prave besede, ko je zapisal: »Video prostor je čista površina, zategadelj ob elektronski sliki tudi ne govorijo o ‚režiji‘, marveč o ‚oblikovanju strani‘ (‚mise-en pages‘). Tukaj ni globine, razslojene na lestvico planov, niti bolj ali manj konfliktnega in torej za pripoved, zgodbo, dramo ugodnega soobstoja teles, marveč le brezkonfliktna inkrustracija... V filmu so dogodki v bistvu vselej nepovratni, kar dokazujejo celo učinki ‚vračanja nazaj‘. V videu ni nič nepovratnega, ker je vse krožno in brez posledic, plasticirana breztelesna telesa se razkrajajo in znova sestavljajo po volji ‚oblikovanja strani‘... Video nima mašinerije, nobenih ljudi zadaj, nobene varljive realnosti, ker sploh nima realnosti, ali pa je ima zelo malo.«¹

1. Trženje s krizo umetnosti

Video, na katerega prvenstveno misli Bonitzer, je umetniški video, videofilm, ki je zanj znosen samo, če je kratek, kajti takoj zasiti pozornost. Glede na tehnološki izvor je ta model še vedno analogni video in ne digitalni, ki je totalno zavezan prehodu iz optičnega v digitalno. Ne gre več za predstavljanje, temveč za simulacijo realnosti z matematičnimi modeli, ki poteka na podlagi matric števil, ki oživljajo elektronske impulze. Računalniški video je »morebiti – še – umetnost«, ki naseljuje virtualne prostore in gradi čisto umetelnost slik, ki so povsem različne od tradicionalnih, vezanih na upodabljanje analogonov. To so slike

¹ P. Bonitzer, *Slepo polje*, Studia humanitatis, Ljubljana 1985, s. 26, 27.

skrajne manipulativnosti, kar je Martin Burckhardt duhovito (ob primeru glasbenega videoklipa) opisal z besedami: »Jabolka so hruške in Stalin je Hitler in Mickey Mouse je vsakdo.«² Pri videu se namreč predmeti zaskočijo in strto izgube svojo obliko in identiteto; spremenijo se v svobodno plavajoče znake, ki sledijo neki drugi zakonitosti, kot je tista realnosti. Digitalizacija namreč pomeni popolno razrešitev predmetov v številčnem kodu in s tem njihovo transformacijo v poljubno, računalniški programski kombinatoriki dostopno surovino, v kateri je ukinjena sleherna predmetna odpornost, identiteta in avtoritarnost. Tisto, kar izhaja iz tega svojevrstnega manka realnosti, je gospodovalni triumf čiste manipulativnosti, značilne za računalnik, o kateri madžarski umetnik računalniške grafike Tamás Waliczky razmišlja takole: »Videorekorder in filmski projektor se lahko vrtita samo naravnost ali nazaj. Iz računalniškega pomnilnika pa se lahko nasprotno slikovne kocke predvajajo v poljubnih zaporedjih; če želimo, računalnik ne projicira samo naprej in nazaj, temveč tudi postrani, navzgor in navzdol.«³

Opraviti imamo torej s tridimenzionalno projekcijo, 3-D animacijo in z globinskim gledanjem s posebnimi očali, ki jih v zadnjem letu, dveh pospešeno razvijajo razvojni oddelki številnih izdelovalcev računalniške opreme. Tisto na elektronskem mediju, kar Bonitzer odklanja, ker je pač v primerjavi s filmom siromašnejše, pa povzdigujejo že prvi zagovorniki nove zvrsti, recimo Peter Weibel: »Svoboda, po kateri lahko vse sodi k vsemu, vse slike k vsem tonom, vse oblike k vsem pokrajinam, vsak dekor k vsem plesom, vsa gibanja k vsem maskam – vendar samo v trajanju treh do petih minut in znotraj imaterialno vzgibanih slik – je pristna podlaga glasbenega videa.«⁴

V primerjavi s šarmom filma je čista površinskost in neobvezna, utrudljiva in na videz nesmiselna igrivost videa za Bonitzerja povezana tudi z njegovim zanj sumljivim nosilcem, kajti magnetni trak je zanj »goljufiv, nezanesljiv material, vreden 20. stoletja«⁵ Posebna, v mnogem glede na umetnostno tradicijo tudi neprijetna sprememba pa z novim (video) medijem prihaja tudi s tem, da je postavljena v oklepaj svetloba kot »nekoč« osnovni pogoj slike. Toni Verità je v razpravi Elektronski kino opozoril prav na dejstvo računalniških slik, ki nastajajo brez tradicionalne svetlobe, kajti njihova svetloba je proizvod številčnih operacij. Proti fiziki in kemiji filma se postavlja elektronska električnost: Walter Benjamin (pisec *Umetniškega dela v času tehniške reprodukcije*) bi iz perspektive sedanjih »hladnih« elektronskih slik gotovo tudi še pri tradicionalnem filmu odkrival svojevrstno avro (kot jo je na prvih fotografijah).

² M. Burckhardt, *Digitale Metaphysik*, Merkur št. 6, junij 1928, s. 528.

³ T. Waliczky, *Manifest der Computerkunst*, separat Ars electronice, Linz 1989, s. 6, 7.

⁴ V. Bódy – P. Weibel, *Clip, Klapp, Bum*, Du Mont, Köln 1987, s. 117.

⁵ P. Bonitzer, isto delo (*Slepo polje*), s. 28.

Dejstvo elektronskega, še posebno računalniškega videa nas usmerja k premisleku o čutnih koordinatah sveta, ki ga generira, in o vprašljivosti umetnosti, ki se dela z njim. Na trgu pojmov in idej, ki jih skorajda že industrijsko producirajo različne teorije družbenega sistema umetnosti, ima že vrsto let ceno tudi ideja o krizi umetnostnega pogona, ki je tako rekoč normalni proizvod samega avtopoetičnega pogona umetniških govoric, hkrati pa tudi simptom sprememb v čutni ekonomiji sedanje postindustrijske družbe. V času, ki je v Jugoslaviji končno spravil na trg celo politiko, se kriza pojavlja kot konkurenčno blago (v tej zvezi tudi trženje s krizo, krizni marketing); ob njej se oblikuje borza različnih konkurenčnih govoric in idej za njeno premaganje. Delati posel s krizo je iznenada tudi postala možnost sodobnega človeka. Tukaj nas tehnologija tega posla ne zanima, pozornost usmerjamo najprej k filozofski misli o kriznem in negativnem.

Kot primer značilnega filozofskega pristopa nam lahko rabi spis *O vprašanju biti* Martina Heideggra kot svojevrsten dialog z deli *Totalna mobilizacija*, *Delavec* in *Čez črto* Ernsta Jüngra, v katerih je Jünger razvijal misel o tehniki kot mobilizaciji sveta s postavo delavca in s svojevrstno topologijo »začrtanega« nihilizma, ki ga je – takšna je vsaj naravnost Jüngerovih razmišljanj – mogoče ozdraviti, napraviti korak prek njegovega risa (trans lineam).

Heideggrov odgovor na ta problem je drugačen, v mnogočem heglovski, zato tukaj navedimo eno njegovih temeljnih misli iz razprave *O vprašanju biti*: »Če je v nihilizmu torej nič zagospodoval na izrecen način, človek od nihilizma tedaj ni samo prizadet, marveč je bistvenostno soudeležen v njem. Tedaj pa tudi celoten človeški ‚sestav‘ ni nikjer tostran črte, da bi jo potem prečkal in se onstran nje zasidral pri biti. Človeška bitnost sama spada k bistvu nihilizma in s tem v fazo njegove dovršitve... Človek ni le v kritični coni črte. On sam je, a ne za sebe, zlasti pa ne edino sam po sebi ta cona in s tem črta. V nobenem primeru črta, mišljena kot znak cone dovršenega nihilizma, ni nekaj, kar bi bilo tu pred človekom kot nekaj, kar se da prekoračiti. Tedaj pa odpade tudi možnost *trans lineam* in njenega prečkanja.«⁶ Korak s črte, vendar ne prek nje, implicira svojevrstno demobilizacijo »pogona« kriznega sveta, o kateri je v tekstu *Kopernikanska mobilizacija in ptolemejska razorožitve* razmišljal tudi Peter Sloterdijk in upravičeno razumeval industrijsko in estetsko moderno kot pristni kopernikanski ekskluzivizem, temelječ na militantnih kategorijah.

Sprejemanje resnice nihilizma, ne pa abstraktna odvrnitev in elegantno abstrahiranje – to je jedro filozofskega stališča, ki pravzaprav, gledano seveda veliko širše, Heideggra povezuje s Heglovim napotilom iz *Fenomenologije duha*. V tem delu je Hegel razmišljal o smrti kot najstrašnejšem nedejanskem in o odnosu duha do nje: »Življenje duha

⁶ M. Heidegger, *O vprašanju biti*, Obzorja, Maribor 1989, s. 31.

ni tisto, ki se boji smrti in se kot čisto varuje pred opustošenjem, temveč je tisto življenje, ki smrt prenaša in se pri njej zadržuje. Svojo resnico zadobiva duh samo, če v absolutni raztrganosti najde samega sebe.«⁷

Zadrževati se – v našem primeru – ne pri smrti, temveč pri krizi umetnosti, pogledati v njen recimo kar tridimenzionalno projicirani in v vse smeri obrnjeni obraz? Krizi umetnosti dejansko ni mogoče ubežati trans lineam in njena kriznost je v mnogočem tudi simptom svojevrstnih procesov, ki jih generira samoreferencialni in avtopoetični družbeni sistem umetnosti, zavezan čisti igri estetizacije in njenim fasciniranim učinkom.

2. Institucionalizirana kriza in intenzivna aktualnost

Theodor W. Adorno je začel svojo *Estetsko teorijo* z besedami: »Samoumevno je postalo, da ni nič več samoumevno, kar zadeva umetnost, niti v njej sami niti v njenem razmerju do celote, še celo njena pravica do obstoja ne.«⁸ Adorno je ugotavljal odmiranje vrste snovi in motivov, ki so nekoč generirali umetnost, omenjal je simptomatično Rimbaudovo življenjsko izkušnjo (prehod od pesnika mojstra k onemulemu uslužbencu) in poudarjal zvezo umetnosti z neumetniškim, s fermentom, ki presega čisti umetniški medij in ki ga tako zavezuje deliti usodo z njim, tudi propad. Znana je Heglova misel o koncu umetnosti kot enega najvišjih načinov, s katerimi si duh priskrbi eksistenco (iz *Predavanj o estetiki*) in Benjaminovo spoznanje o skrajni spremenljivosti umetnosti v tehnološki sedanosti, opisano v eseju *Umetniško delo v času tehniške reprodukcije* z besedami: »Kot je namreč umetniško delo v davni zaradi svoje absolutne teže, ki je bila v njegovi kulturni vrednosti, postajalo magični instrument in je bilo do neke mere kot umetniško delo razumljivo šele kasneje, tako postaja danes zaradi absolutne veljave, zajete v razstavni vrednosti, tvorba s povsem novimi funkcijami, od katerih se znana, se pravi umetniška, ločuje od njih tako, da jo imamo kasneje za naključno.«⁹

Kriza umetnosti v 20. stoletju pa ni povezana samo s tistimi razsežnostmi, ki zadevajo njeno temeljno strukturo in jih je mogoče misliti filozofsko, marveč tudi s spremembami njene ekonomije, družbene sprejemljivosti (percepcije), distribucije, osmišljanja in izdelave. Narasla je plast stvarnega na umetninah, namreč tista čutna faktičnost, ki jo je Martin Heidegger v razpravi *O izvoru umetniškega dela* opisal s primerjavo, da ležijo Beethovnovi kvarteti v skladišču založbe kot krompir

⁷ G. W. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, 3 (Phänomenologie des Geistes), Suhrkamp, Frankfurt na Meni 1970, s. 36.

⁸ T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt na Meni 1974, s. 9.

⁹ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I. 2*, Suhrkamp, Frankfurt na Meni 1974, s. 484.

v kleti. In ta stvarnost (razumljena na primer kot materialna prva plast v Hartmannovi *Eстетики*) postaja v delih umetnosti dvajsetega stoletja vedno bolj osamosvojena, vedno manj preparirana z duhom, vedno manj transparentna za »globino« ozadja, za ideje, zato pa tudi vedno bolj spremenljiva, slabo obstojna, odvisna od usode vsakokratne stvarnosti in dejstvenosti.

K problematiki krize (tradicionalnega) umetniškega materiala, ki je zdaj pravzaprav imaterialno energetska polje, se bomo še vrnili v tem besedilu, tukaj skušajmo najprej opisati nekaj splošnih značilnosti družbenega pogona oziroma ustanove umetnosti. Opraviti imamo z – glede na pojmovni aparat sistemske teorije – samoreferencialnim in avtopoetičnim družbenim sistemom umetnosti, ki se v dvajsetem stoletju nenehno reproducira na podlagi svojih lastnih predpostavk in elementov. To je kompleksni nelinearni sistem (pojem Christopherja G. Langtona), ki ima vrsto ekscentričnih vstopov in nehomogenih virtualnih sestavin, prav tako pa ni enosrediščen, temveč ima več »motorjev«, recimo tradicijo, avantgardo, trg, nove medije, akademizem, ki generirajo njegove akcije. Izpad enega izmed motorjev ga ne ustavi, spremeni se samo rezultanta sil v njegovi interni ekonomiji.

Družbeni sistem umetnosti brez tveganja proizvaja novo; napake, napadi nanj, poskusi z uveljavitvijo protismernih tendenc in gibanj (recimo »antiumetnost«) ga ne rušijo, temveč svojevrstno obnavljajo. Vsi umetnostni izumi dvajsetega stoletja (in teh je na desetine, morda že več kot sto) ga niso sesuli, kvečjemu so mu nabili menjalno vrednost. Seveda pa je ustanova umetnosti ob tem svojem skrajno kriznem dogajanju (načelo krize je tu aplicirano kot eden motorjev pogona) drastično spremenila svoj videz in tendence. Ob netvegani aplikaciji krizne tehnologije in ekonomije v sam večsrediščni umetniški pogon je verjetno njegova odlikujoča lastnost danes samo še skrajna estetizacija in vztrajanje na razlikah do neumetniškega okolja. Oglejmo si značilen primer: Igralci dveh košarkarskih moštev odigrajo povsem po pravilih prvih dvanajst minut igre. Potem pa obe moštvi dobita do sedem žog, s tribun vsako moštvo povabi po dva gledalca in v nadaljevanju igra poteka tako, da igralci obeh povečanih moštev vodijo žogo do sredine igrišča (igralni prostor so namreč razpolovili z velikim ogledalom, ki so ga ob prekinitvi postavili na sredini igrišča) proti košu in iz različnih razdalj mečejo nanj.

Zadetki odslej štejejo le še za posameznike, ne več za moštvi. Igro po novih pravilih (trajala bo dvanajst minut) snemajo in projicirajo na enega od obeh velikih, pod kupolo arene obešenih zaslonov. Na drugem zaslonu pa ves čas prikazujejo nazaj zavrtene posnetke regularne igre obeh moštev v prvih dvanajstih minutah. Zadnje tri minute nove igre štirinajstih igralcev je igrišče izmenično osvetljeno z modro, vijolično in rdečo svetlobo, igralce pa škropi rahel umeten dež.

Do takšne, doslej še ne izpeljane deformacije košarkarske igre bi

lahko prišlo, če bi se tudi na športnem področju dogodile tako velike spremembe, kot so se na umetniškem z gibanji zgodovinske avantgarde, neoavantgarde šestdesetih let in z razvojem tehnološke umetnosti v sedemdesetih in osemdesetih letih tega stoletja. Samo čista igra znotraj tradicionalnega koda slikarstva, literature, baleta, glasbe in gledališča je očitno številnim umetnikom postala premalo. Začel se je svojevrsten »napad« umetniških avantgardistov na tradicionalno ustanovo umetnosti (pojmem Petra Bürgerja). Radikalni prehod k protitendencam, tako rekoč fetišizacija principa »anti«, je tukaj izpeljana kar se da intenzivno; kaj podobnega nikoli ne izvedejo druge družbene prakse – recimo politika, znanost, religija in šport. Umetnost pa, ki se v posameznih primerih le zaradi ideološke sposobnosti in udobnosti pa tudi tržne ekskluzivnosti še oklepa tega skupnega pojma, vendarle ogrožajo nekatere spremembe v neumetniškem okolju, povezane z njegovim postmodernim in postindustrijskim designom, torej spremembe, ki vendarle zaostrejejo vprašanje o smiselnosti umetniškega in njegovem nadaljnjem obstoju.

V letu 1989 so na Slovenskem izšla tri knjižna dela s področja aktualnopolitične publicistike, ki so jih napisali avtorji iz družbene skupine slovenskega kulturnega in družboslovnega razumništva. Mislimo na knjige S. Žižka, T. Hribarja in B. Rotarja (in sicer *Druga smrt J. B. Tita, Slovenska državnost in Pisma iz mojega Bantustana*), ki nas po svoji vsebini tu niti malo ne zanimajo, omenjamo jih le zaradi nekega stranskega pojava, ki je spremljal njihovo promocijo. Mislimo na tiskovne sestanke, na katerih so avtorji predstavljali ta dela, torej spregovorili o njih ... Takoj se popravimo (in za to gre tukaj), pisci o njih tako rekoč niso spregovorili, ker – vsaj tak občutek je dobil avtor tega besedila, ki je bil zraven na vseh treh tiskovnih konferencah – jih je tema, namreč slovenska in jugoslovanska dnevna politika, v trenutku izida knjige že zanimala iz čisto nove, prek izkustva in refleksije teh del segajoče perspektive. Videti je bilo, kot da je dejstvo (dnevne) politike, za katero gre v njihovih knjigah, že nekaj, kar je v mnogočem preseženo, in da je tisto, kar šteje in kar priklepa tudi njihovo trenutno pozornost, že v čisto novi, z drugačnimi razsežnostmi opredeljeni aktualnosti.

Ali bi sploh lahko bilo drugače, se vprašamo? Ali ne živi politika v modernem in recimo tudi kar kulturnem, evropskem smislu intenzivno le v dneh in urah, torej v že zelo zgoščenem času? Ali ni dan, opazovan s političnega stališča, v sedanjem medijskem času avtentično doživet samo, če ga razumemo kot vsoto realih (posameznikovih) doživetij in medijskih (tv, radijskih in časopisnih) poročil in komentarjev? In pri lovljenju teh virov moramo biti podjetni, se pravi prebrati na primer tri časopise dnevno, poslušati radijska poročila vsako uro in si ogledati več tv dnevno informativnih oddaj različnih tv postaj. Je to histerija zainteresiranega posameznika ali pa diktat politike same? Naš odgovor meri na drugo možnost, tudi v smislu teorije Paula Virilia o »kronopolitiki«, ki je danes nadomestila geopolitiko.

Samo politično dejansko tiči v dnevih in urah, se dogaja v živi, živčni in profano ozarjeni aktualnosti, v sedanjosti, ki jo hočejo tisti, ki producirajo njene učinke, zamrzniti oziroma poglobiti in razširiti v različnosmerne prostore. Walter Benjamin je v svojih *Zgodovinsko filozofskih tezah* omenjal francoske revolucionarje, ki so v dnevih zanosnega julijskega bojevanja streljali na stolpne ure, da bi zaustavili čas. Obvladovati življenje, zgodovino – ta politični imperativ želi, da se sliši vsaka sekunda in tudi vidijo sledovi volje naglega spreminjanja. Knjiga o političnem, mišljenem v sedanjem – včerajšnjem evropskem smislu, je tukaj povsem zastarela. Vezana je na neko drugo, ne politično prakso, in sicer na ritual in njegovo produkcijo svetega. Ta proces se danes še smiselno ohranja v literaturi, se pravi v umetnostni ustanovi, medtem ko se, preprosto rečeno, knjiga o politiki (če je knjiga politika in ne njena teoretska analiza) tepe s samim toposom političnega, ki preprosto je v živi aktualnosti.

Ritual kot podlaga, recimo kar družbeni kontekst na eni in politika s svojimi aktualističnimi učinki na drugi strani. Že omenjeni Walter Benjamin je ob njuni razliki razvijal tudi misel o dveh vrstah umetnosti, in sicer tradicionalni z učinkom avre in s kultno vrednostjo ter tehnološki oziroma reproduktivni, ki je brez učinka avre in s primatom razstavne vrednosti nad kultno. Primeri te druge umetnosti so dela grafike, fotografije, radia in predvsem filma kot za Benjamina tipične postavračne in postestetske umetnosti.

V leta 1988 izšlem delu *Stroj za gledanje* teoretik dromologije Paul Virilio uvaja podobno delitev, le da jo pogloblja še za eno stopnjo, namreč širi v sedanjost in njen kontekst, opisan in definiran kot virtualnost. Njegova delitev prvenstveno meri na slikovno in mehanizme predstavljanja, pri tem pa ugotavlja: 1) obdobje formalne logike slike kot čas slikarstva, radiranje in arhitekture, ki se je iztekel z 18. stoletjem; 2) obdobje dialektične logike slike kot čas fotografije in kinematografije, vezan na 19. stoletje in 3) obdobje paradoksnе logike slike, ki označuje sedanji čas konca javne reprezentacije, zanj pa sta značilni videografija in holografija. Prvo obdobje meri na realnost, drugo na aktualnost in tretje, ki je že zelo težko predstavljivo, na virtualnost.¹⁰ Če že omenjamo delitve in sheme, ki so, to se zavedamo, nujno nasilje, ostri rez v kompleksno dejanskost različnih plasti in segmentov in v njihovo življenje, potem vpeljimo tukaj še našo, recimo kar tretjo delitev, ki je zaenkrat ne povezujemo (razširjamo) še z različnimi umetnostnimi usmeritvami. Delitev med tremi družbenimi in ontološkimi konteksti (podlagami) novejšе zgodovine, oblikami dominantnih praks v njih in njim ustreznimi oblikami gospojev vidimo v naslednjih vzporednicah:

realnost – kulturni rituali – države-mesta

¹⁰ P. Virilio, *Die Sehmaschine*, Merve, Berlin 1989, s. 143, 144.

aktualnost – politika – nacionalna država

virtualnost – transpolitika – naddržavna središča moči

3. Ledena hitrost transpolitičnega

Obzorje politične aktualnosti, ki ga opredeljujeta svojevrstna nestrpnost in hitrost, sodi v resničnost; nelagodno smo ga doživeli ob avtorski predstavitvi omenjenih knjig (Hribarja, Rotarja in Žižka). Gre za aktualnost in politiko v njej, ki sodita v okrožje nacionalne države. V omenjeni tristopenjski delitvi pa vpeljujemo tudi najnovejše obdobje in družbeni kontekst virtualnosti, ki korespondira s transpolitičnim in z naddržavnimi središči moči. Za kaj gre pri tem, kako lahko opišemo transpolitiko? Najprej povejmo, da gre pri transpolitičnem za še bolj koncentriran in intenziven čas kot pri političnem, torej ne več samo za ure in dneve, temveč že za sekunde, nano- in piko sekunde, to pomeni skrajno kratke enote v kar se da zgoščenem času, ki implicira tudi velike družbene spremembe.

Tu gre za čas, v katerem zmanjkuje časa za nadaljevanje evropskega političnega projekta, ki temelji na trajanju, demokraciji, posvetih, dialogih, dialektiki govora in protigovora in parlamentu, torej na nekem razpotegnjenem forumu, ki mora upoštevati pravila igre in načela pravne države (zakone, sprejete v nacionalnih skupščinah). Transpolitično torej prehiteva politiko, ki se nam je ob omenjenem primeru slovenskih političnih knjig izkazala celo kot prehitra za medij knjige in njen z rituali povezan čas. Transpolitično, vezano na ozek krog ljudi (ekspertov, predstavnikov multinacionalk in mednarodnih organizacij in ne voljenih nacionalnih politikov), ki sprejema odločitve v naddržavnih središčih moči (ki so pogosto tudi sama že virtualna in imaterialna), v njihovem prizemlju in podzemlju, je vključeno v telematični in teletehniški pogon sveta in je celo sovražno sami politiki, ki spoštuje pravila igre, izhajajoče iz realnosti nacionalnih držav. (Kot primer vdora transpolitičnega v politično omenimo tukaj sicer obroben, vendar za konkretno življenje v Jugoslaviji ilustrativen primer. Na stvari, ki dejansko zadevajo vsakega posameznika, namreč na njegov konkretni materialni položaj, povezan z vrednostjo nacionalne valute, vpliva bolj od razvpihtih politikov (Kučana, Markovića, Miloševića ...) zadnji anonimni uslužbenec Mednarodnega denarnega sklada, ki je zadolžen za spremljanje uresničevanja sporazumov naše države s to mednarodno organizacijo in tekoče ugotavlja jugoslovanske zunanje plačilne obveznosti).

Transpolitično povezujemo s hitrostnimi pojavi (v smislu teorije Paula Virilia) in z virtualnostjo kot prostorom in časom paradoksnih, večinoma že sintetičnih slik brez vidnega nosilca. To je okolje agonije realnosti, prehoda iz materialnega v imaterialno, od uresničevanja k simulaciji in disimulaciji, in novih konceptov znanosti in tehnologije. »Satelit bo uničil nacionalno državo, kot so topovi nekdaj viteško utrd-

bo in polis. Napredna teletehnologija od televizije do tele-slišanja uničuje stare meje ozemlja, zgodovinske tehnologije in tudi na njih temelječe oblike političnega organiziranja.¹¹ To je misel Petra Weibla iz razprave *Ozemlje in tehnika*, v kateri ugotavlja veliko odvisnost teritorialne in politične organiziranosti od tehnoloških sprememb. Tudi Paul Virilio v *Stroju za gledanje* ugotavlja vrsto radikalnih sprememb človekovega okolja in spremenjeno posameznikovo zaznavanje v njem, kajti v virtualnem prostoru sintetičnih slik in virtualnih strojev-protez že lahko govorimo o tele-prisotnosti, teleshoppingu, teleakcijah, mestu kot telecitta.

Tele-predstavitev na primer nadomešča (iz oddaljenosti) realno predstavitev posameznika ali predmeta tukaj in sedaj, napada avtoritarost reči in nas umešča v okolje integralne disimulacije (prikazovanje tistega, česar ni). Virilio v svojem skorajda znanstvenofantastičnem slikanju sedanosti omenja tudi primere novega tipa vojne, značilne prav za virtualne procese. Mišljena je tele-vojna slik in zvokov, ki nadomešča vojno ljudi in objektov. Nov tip vojaštva v postzgodovinskem času uporablja potencialna in aleatorična orožja, ki delujejo samo tako, da definitivno izključujejo realno in njegovo slikovno predstavitev. Gre za navidezna orožja s »kinematično« energijo, ki naj nasprotnika prevarajo z elektronskimi manevri slepljenja, zgolj s slikami (in zvoki) projektivov.

Ali pripada virtualnemu postzgodovinskemu (brez)temelju sveta ob transpolitiki kot dominantni praksi (temelječi na teleakcijah in nadzoru satelitskega, orbitalnega pogleda) že tudi kaka ustrezna umetniška praksa, vezana torej na telematične tehnologije in področje kinematične energije sploh? Ali lahko napravimo korak naprej od Benjaminove delitve na tradicionalno umetnost avre (utemeljene na ritualu) in postavratično tehnološko umetnost (utemeljeno na politiki in preverljivi aktualnosti) v tem smislu, da skušamo opisati in definirati umetnost, ki sovpada z nizom *virtualnost – transpolitika – naddržavna središča moči* in z vzporedno, v zadnji Viriliovih knjigi definirano »verigo«, ki vključuje obdobje paradoksnе logike slike in ki vanj shematsko že umešča videografijo, holografijo in infografijo?

Napotilo za ta premislek lahko najdemo že v omenjenem delu Paula Virilia, iz katerega navedimo avtorjevo značilno misel: »Medtem ko se foto-kinematografija še naseljuje v realnem času in podpira *suspense*, pričakovanje in pozornost, se videografija že od začetka umešča v intenzivni čas in podpira *surprise*, nepričakovano in nepozorno.«¹² Kakšna umetnost odgovarja na *surprise* in intenzivni čas, kajti Virilio omenja le tri »grafije«, torej tehnologije slikovnega? In ali more-

¹¹ P. Weibel, *Territorium und Technik*, v: *Philosophien der neuen Technologie*, Merve, Berlin 1989, s. 86.

¹² P. Virilio, *Die Schmaschine*, s. 164.

biti nekateri sedanji umetniški procesi, vezani na to novo (virtualno, sintetično, postzgodovinsko) situacijo, vendarle izražajo tudi dejansko krizo družbenega sistema umetnosti, ki se nam je doslej kazal kot imun do kakršnihkoli pretresov spričo svoje elegantne aplikacije načel krize in novega v sam večsrediščni in kompleksni »pogon«?

4. Interaktivna dela, kaotični vstopi

Za družbeno ustanovo (sistem) umetnosti so v procesih njene zgodovinske avtomatizacije bistvena razlikovanja od okolja. Biti drugo kot empirija, praktično življenje, narava, zgodovina in tudi že oblike družbene zavesti (od znanosti do politike) je tudi eno od gibal njenega razvoja. Zavezano je načelu »meta« in izrablja široko področje fiktivnega in irealnega, kamor se umešča, za te svoje pretežno estetizirane odklone, kot da išče posebne prostore, kjer lahko člani svojo govorico. Premislek o današnjem okolju nas seveda usmerja k pojavom recimo že kar tretje narave – energetskega imaterialnega polja, členjenega na informacije in simulirane akcije in (disimulirane) protiakcije. Ne gre več samo za prvo naravo (biotop) niti ne več za že na drugo potenco transformiran svet kot okolje industrijskih artefaktov, temveč za še nadaljnje prepariranje in mediatiziranje sveta v informacijske, pretežno že digitalizirane, torej sintetične enote; to je značilnost tako imenovane postindustrijske družbe. Okolje današnjega posameznika torej ni več samo »prva narava«, ta je morebiti v tej vlogi celo manj pomembna, temveč že po človeku ustvarjeni »environment«, umetelni svet reči, znakov in slik, ki je, če uporabimo izraz Gerharda J. Lischka, v monitorskem stanju. »Po procesu imaterializacije okolja smo bili prisiljeni, da ločitveni proces med subjektom in objektom (ki je bil pri Lacanu opisan kot stadij ogledala) razširimo še za en dejavnik, in sicer prav za imaterializacijo – in to stanje imenujemo monitorski stadij. Monitor požira okolje in nam ga bruha nazaj kot imaterializiranega, vendar ne kot zrcalno sliko, temveč kot klon.«¹³ Umetelno, z monitorskim pogonom preparirano okolje kloniranih slik in znakov tudi zabrisuje razlike med znaki in predmeti, živim bitjem in klonom, življenjem in umetelnim življenjem, jazom in umetno inteligenco.

Umetelno okolje par excellence je območje, pravzaprav proces medijskih slik in dogodkov, ki imajo pogosto namen že sami v sebi, ne pa v kaki zunajmedijski referenci. Vprašanje je, kako se umetnost artikulira v takšni spremenjeni konstelaciji, ko je okolje kot stalni izziv za njeno razlikovanje in samorazlikovanje že samo tako umetelno in tudi umetniško, se pravi posredovano, preparirano, izumetničeno? Ali bo umetnosti uspelo tudi v novi situaciji recimo monitorskega stadija še

¹³ Konstforum, Bd. 103, september/oktober 1989 – Im Netz der Systeme, s. 68.

zadržati svojo pozicijo »trans«, to, kar jo kritično, zaostreno loči od neumetniškega?

Odgovor na to vprašanje skušajmo poiskati v kratki analizi dveh umetniških del oziroma dogodkov z letnico 1989 in v filozofiji konteksta, v katerega sta se vpisali; gre za razstavi oziroma festivala *V mreži sistemov* (Ars electronica, Linz 1989) in *Kaos in red* (Štajerska jesen, Gradec 1989). Za prvo prireditvev sta posebno filozofijo njene postavitve razvila Gerhard J. Lischka in Peter Weibel v razpravi *Polilog* (vključeni v katalog Ars electronica, 1989). Pravzaprav je njuno stališče (v besedilu ga je definirala G. J. Lischka) pričakovano: Z mediatizacijo (okolja), ki se razkriva v obliki aktivnosti »kot-da« (nem. Als-Ob), le na prvi pogled prihaja do stiske umetniških iskanj, kajti tudi sedaj se jim odpira novo, vendar bolj zapleteno področje. Ker je logika »kot-da« v postmoderni značilnost mediatizacije okolja (znano pa je, da prav način »kot-da« ontološko konstituira umetnost), mora umetnost sama postati, se pravi vztrajati na poziciji »kot-da«, to pomeni, da mora biti kot – da medijskega kot – da, se pravi meta – jezik medijev oziroma intermedij in interakcija. Glede na naše opredelitve v tem besedilu lahko torej zapišemo, da si mora tudi v situaciji tretje, mediatizirane in simulirane narave umetnost poiskati novo naravo svoje členitve, ki jo lahko označimo kot četrta narava. Umetnost, ki je tukaj v igri, je medijska umetnost – troši nove medije, vendar v svojih artikulacijah ne uporablja njihovega funkcionalnega koda, temveč jih ali estetizira ali parodira ali kritizira ali individualizira ali sintetizira (na primer *Gesamtdatenwerk* in *Netzwerk* kot konkretizaciji ideje *Gesamtkunstwerka*), v vsakem primeru torej izloči iz njihove utečene vloge v vsakdanjem življenju. To je značilnost tudi dveh del z omenjenih prireditev, in sicer Jeffreya Shawa interaktivne instalacije *Berljivo mesto* in Petra Weibla ambientalne razstave *Virtualne arhitekture* kot kaotičnega prostora videoinstalacij.

Berljivo mesto je bilo postavljeno-prikazano v okviru prireditve *V mreži sistemov* (Ars electronica, 1989). O profilu tega festivala v letu 1989 lahko poleg že omenjene teze o priložnosti medijske umetnosti kot intermedija in interakcije omenimo še naslednja dejstva: Mediatizirano okolje ustvarja kompleksnost, ki jo lahko urejamo prek ustrezne organizacije, prek sistemov kot strukturalnih oblik, ki so tudi same kompleksne in specializirane glede na kompleksnost okolja (miljeja, medija). Umetnost sodi med družbene sisteme, ki se ločijo od naravnih v tem smislu, da pomanjkljivosti, napake, incidenti ne pomenijo slabitve sistema, temveč ohranitev življenja, ki ga motnje in alternative celo bogatijo. Avtorja »poliloga« ugotavljata, da so v sedanji dobi produktivni predvsem dinamični sistemi, povezani s substitucijo materije (kot osrednjega dejavnika mehanskih sistemov) z energijo, ki se reproducirajo po načelih samoorganizacije in komunikacije ter vključujejo interakcije med sistemom in opazovalcem. Interakcija je sploh osrednji pojem teorije umetniškega videa in računalništva (kot umetnosti), ki

namesto kvaziparticipacije publike, ki jo skuša vpeljati tako imenovana teorija osvobajanja medijev, programira in osmišljuje interaktivne vstopne in prazna mesta in vmesne prostore umetniškega območja. Kako je bil v okviru takega obzorja razumevanja uspešen Jeffrey Shaw?

Z *Berljivim mestom* je izdelal interaktivni ambient v obliki simulirane urbane in literarne pokrajine; po njej potuješ s kolesom (sicer fiksi-ranim), katerega komande in pedala so v funkciji joysticka; svojo pot, ki jo gledaš na velikem zaslonu pred sabo (simulirana je s 3-D računalniško grafiko), voziš s poganjanjem pedal (s »kontro« tudi zaviraš in se ustavljaš in celo vračaš) in z obračanjem krmila. Trenutni položaj na načrtu mesta pa (kot premikajočo se točko) spremljaš na monitorju v bližini krmila, tako da ne voziš na pamet, temveč skušaš najti izhod iz velemestnega labirinta z načrtno izbiro poti; omenimo naj, da je velemestni načrt dejansko kompilacija zemljevidov New Yorka, Pariza, Milana in Amsterdama. Pri tem je zanimivo, da so ta mesta vizualizirana z besedami in krajšimi stavki (frazami), ki 3-D začrtujejo dejansko razsežnost in strukturiranost omenjenih mest – ceste, križišča in trge. Ne hiše, temveč vrste maket črk, besed in stavkov tvorijo arhitekturo Berljivega mesta.

Tako vizualizirana arhitektura ni le v funkciji simulacije urbanega okolja, temveč je tudi tridimenzionalna knjiga, ki jo lahko beremo v različnih smereh, in vsak bralec-kolesar s svojim posegom v besedilo realizira svojo zgodbo, kajti izbira smeri je popolnoma odvisna od njega (in njegovega razpoloženja ob prebranih »bežečih« besedah-hišah). Poudarek je torej na individualni izbiri (iskanju psihološke identitete mesta) in na že kar kompleksni interakciji gledalca-opazovalca takega dela z ambientalnimi napravami, to pomeni, da se »umetniško delo« (tukaj gre nedvomno za njegovo »tekočo«, slabo obstojno varianto) vsakemu dogodi na poseben način. Že takoj naj omenimo, da je to Shawovo delo ena najbolj izvirnih interaktivnih umetnin doslej sploh, znane pa so tudi nekatere druge interaktivne instalacije tega umetnika, na primer *Hoja v središče vrta naslad* (1986), *Videonarcis* (1987) in *Samoportret z Eifflovim stolpom* (1988).

Razstava *Virtualne arhitekture* Petra Weibla je ambient vrste videoinstalacij in vizualnih modelov znanosti kaosa in fraktalov, v katerem je video postavljen kot avtonomni medij v ustrezno prostorsko in časovno okolje, to pomeni, da ni v funkciji kina, kjer nad gledalci vlada tako imenovana vizualna piramida. Video arhitektura je koncipirana kot nelinearni sistem, ki obravnava opazovalca kot virtualni del, kot interaktivnega partnerja v sistemu umetelnega življenja. Opazovalec lahko vstopa v ambient na kateremkoli mestu (torej naključno, kaotično), počne, kar hoče, in tudi časovno ni prisiljen, da vidi vse (po vrsti). Nelinearni kompleksni sistemi namreč nimajo osrednjega nadzornega mehanizma in enega, globalnega motorja, temveč so večsrediščni. Weiblova razstava torej aplicira znanstvene teorije kaosa kompleksnih

sistemov in fraktalov na področje umetnosti in uporablja tiste dosežke videotehnologije, ki so z vrtenjem naprej in nazaj in s pospešenim vrtenjem razbili linearni čas, ga fragmentarizirali. V igri te postavitve (ambient je obsegal približno 1200 m³ prostora) so bile tudi interaktivne instalacije, recimo delo *Označevanje kaotičnega prostora* Eda Tannenbama, na vrsti videoinstalacij pa je potekalo tudi predvajanje video trakov na temo fraktalov. Kontekst »virtualne arhitekture« je bil namreč *Kaos in red* kot osrednja tema Štajerske jeseni 1989, ki je vključevala tudi simpozij, na katerem je vrsta znanstvenikov spregovorila o Mandelbrotovi fraktalni geometriji narave in njenih estetskih aplikacijah v računalniški grafiki in animaciji.

5. Baudrillardova polemika z Enzensbergerjem o naravi medijev

Shawovi in Weiblovi deli razumemo kot drzni iskanji medijskih umetnikov, ki sta skušala (nove) medije obravnavati v njihovi posebnosti (Weibel, na primer, pri svoji postavitvi virtualne arhitekture poudarja celo razlike med videom in filmom in gradi na njih svoj koncept kaotičnih vstopov v interaktivni umetnostni sistem) in iskati njihovo umetniškost onstran njihove vsakdanje aplikacije v velikih komunikacijskih sistemih. Gre za deli za eksplicitno namero vpisa v ustanovo umetnosti in ne za proizvode množične kulture, ki sicer na veliko in uspešno troši medije pri svojih fiksijskih podjetjih. Referenčni okvir obeh del je tradicija luminokinetične tehnološke in informacijske umetnosti, ki je po začetkih v okviru gibanj zgodovinske avantgarde (npr. dela Marcela Duchampa in Lászla Moholy-Nagyja) dobila spodbude predvsem v gibanjih evropske in ameriške neoavantgarde šestdesetih let, še posebno z videoartom Nam June Paika. Gre za deli, ki sta namenjeni specializirani publiki-strokovnjakom, umetnostnim zgodovinarjem in kritikom, številnejšemu občinstvu pa v tem smislu, da bodo v njih opazili veliko predvsem tisti, ki so vključeni v taktilno percepcijo sedanjih informacijskih procesov. To so dela za posameznika, ki živi med zasloni, udarja po tipkah, ustvarja in izbira svoje programe.

Razmišljanje o posebnostih medijske umetnosti danes smo že v začetku tega besedila povezali s premislekom o krizi (umetnosti). Tu nas zato zanima, če omenjeni značilni deli sedanje medijske umetnosti povsem uhajata območju krize in v kolikšni meri interaktivni vstopi oziroma programiran dialog in polilog sprejemnika z umetnino dejansko temelji na njegovem svobodnem soustvarjanju dela? K premisleku o tej temi pa bomo pristopili na podlagi polemike Jeana Baudrillarda z Enzensbergerjevimi stališči, podanimi v delu *Konstituenti za teorijo medijev*. Enzensberger uvodoma ugotavlja, da evropska levica ni izdelala teorije medijev, ki so zanjo za razliko od monopolnega kapitalizma (slednji je razvil »industrijo oblikovanja zavesti« hitreje in ekstenzivne-

je od drugih sektorjev produkcije) ostali družbena skrivnost. Videti je, kot da v marksizmu ostaja teoretska alergija do vsega, kar ni materialna produkcija in produktivno delo. Ker pa so mediji dejansko družbena moč s fascinantnim vplivanjem, je skušal Enzensberger razviti optimistično in ofenzivno strategijo (levice) do medijev. Njegova prva referenca na tej poti je bil Bertold Brecht s svojo znano mislijo iz sestavka *Radio kot komunikacijski aparat* (1932): »Radio je treba spremeniti iz distribucijskega aparata v komunikacijski aparat. Radio bi bil nadvse čudovit komunikacijski aparat javnega življenja, ogromen sistem kanalov, se pravi, bil bi to, če bi znal ne le oddajati, temveč tudi sprejemati, torej spodbujati poslušalca ne le k poslušanju, temveč tudi h govorjenju, ter ga ne osamiti, temveč ga povezati v razmerje.«¹⁴

Da se ta funkcija radia ne uveljavi, je krivo prisvajanje medijev s strani monopolnega kapitalizma, vendar pa so po svoji naravi mediji egalitarni in emancipatorični; treba jih je le osvoboditi in podružbiti (vsakdo mora postati medijski manipulator) in s tem uresničiti tisto, kar tehnično ni zahtevno, kajti: »Elektronske tehnike ne priznavajo načelnega nasprotja med oddajnikom in sprejemnikom. Vsak tranzistorski radio je po naravi svoje konstrukcije hkrati tudi potencialni oddajnik... Razvoj od čisto distribucijskega sredstva v komunikacijski medij ni tehnični problem.«¹⁵ Enzensberger zato predlaga svobodno rabo medijev, ki vključuje decentraliziran program, obravnavo sprejemnika kot potencialnega oddajnika, mobilizacijo množic, interaktivnost, feedback, kolektivno produkcijo in družbeni nadzor s samoorganiziranjem.¹⁶

In kako je Baudrillard relativiral to Enzensbergerjevo idealizacijo in optimizem, povezan z možnostjo demokratičnega prisvajanja (novih) medijev? V razpravi *Rekvjem za mediji*, ki je vključena v njegovo delo *Za kritiko politične ekonomije znaka* (Pariz, 1972), očita Enzensbergerju, da pri vseh svojih alternativnih predlogih za demokratično rabo medijev ni postavil pod vprašaj samega sistema množičnih medijev, namreč »terorja« koda in enosmiselnega modeliranja govornice, ki poteka prek njih, kajti medijski tok se vedno vkalupi po predpisanem obrazcu »oddajnik – sporočilo – sprejemnik«. Tudi če sprejemnik in oddajnik zamenjata mesti, se struktura medijske govornice, ki – to je poglavitno Baudrillardovo stališče – preprečuje simbolno menjavo in dejanski odgovor, ne spremeni. Množični mediji so »protiposredovalni« in neprehodni, proizvajajo nekomunikacijo, kajti komunikacija je nekaj drugega kot preprosto oddajanje in sprejemanje sporočila. Medijski monopol dejansko temelji na govoru, ki izključuje odgovor, podobno, kot si moč v prepro-

¹⁴ B. Brecht, *Umetnikova pot*, CZ, Ljubljana 1987, s. 96.

¹⁵ Video culture, ur. J. G. Hanhardt, Visual Studies W.P., New York 1986, s. 98.

¹⁶ Isto delo, s. 110, 111.

stih družbah pridobi tisti, ki da(ru)je na takšen način, da mu ni nihče sposoben povrniti.

Medijsko sporočilo je vedno strukturirano s kodom, določeno s kontekstom in vektorizirano v smeri od oddajnika k sprejemniku. Prevedba na medijsko obliko je zato abstrahiranje in krnitev simbolne govornice, ki dopušča simultani odgovor na obeh straneh in dopušča ambivalenco pomena (onstran enopomenskosti »sporočila«). Ker medijsko kodiranje in modeliranje sporočil v praksi »lika« in siromaši govornico revolucionarnih akcij (recimo študentskega gibanja), opozarja Baudrillard na tisti medij, ki je bil v letu 1968 resnično revolucionaren. To so bile (pariške) ceste s popisanimi zidovi, z grafiti, na katerih se je govornica menjavala in odgovarjala. Grafiti so subverzivni zato, ker odgovarjajo in ne zamenjujejo en kod z drugim, temveč razbijajo njegovo avtoritarno strukturo.

Tako Enzensbergerjev kot Baudrillardov pogled na medije je danes že zgodovinski, vendar pa je za naše razmišljanje produktiven v smislu kritične refleksije tako o kibernetični iluziji o demokratični in predvsem ustvarjalni naravi (medijske) interaktivnosti kot tudi o slepem verovanju v možnost decentraliziranega inputa, ki kar naenkrat na široko odpira možnost za množičen vstop na pol medijske ustvarjalnosti. Dela medijske umetnosti namreč v mnogočem (še) živijo iz sveta novolevičarskega optimizma ob možnosti demokratizacije in humanizacije velikih sistemov in njihovih govoric. Tukaj zato opozarjamo na naslednja predvsem za današnji pogled na medijsko umetnost relevantna dejstva:

1. V osemdesetih letih se z razmahom novih medijev in njihovo relativno dostopnostjo zaostri razlika med množično kulturo in medijsko umetnostjo. Osebni računalniki in oprema za avdio in video snemanje (pa tudi naprave, kot so fotokopirni stroj, laserski tiskalnik in telefaks) dejansko omogočijo razmah množične ustvarjalnosti, ki pa ostaja vezana na ljubiteljstvo. Milijoni videorekorderjev in videokamer so pomembna sestavina kvalitete življenja ljudi v postmodernih družbah, niso pa nikakršen garant medijske umetnosti in njenega razcveta.

2. Novi mediji kot umetnost nasprotno zahtevajo umetnika eksperta-tehnologa, ki obvlada delo z novimi produkcijskimi sredstvi, je politehniško in poliumetniško izobražen. Gre za tip umetnika kot poli-umetnika. Tudi sedanji medijski umetnik namreč še vedno dela svoje umetnine (kot programe in instalacije) glede na v dvajsetem stoletju uveljavljeni kod umetnosti kot umetnosti, ki vključuje naslednje posebnosti: redkost, izbranost, nepredvidljivost, možno, velike amplitude v diagramu kaosa in reda, dramatično, transcendentno, kot-da-dejansko in kot-da-akcijo. Ekstremna iskanja na področju medijske umetnosti nam lahko celo rabijo kot kontrastna podlaga, ki omogoča jasnejši pogled na ne-medijsko, ne-programsko institucijo tradicionalne umetnine.

3. Razvoj in množična dostopnost novih medijev sta omogočila velike spremembe na receptivnem področju sedanjega posameznika. Te naprave mu rabijo kot virtualne proteze, kot podaljški čutil, ki mu omogočajo sintetično zaznavanje in tudi sintetično, umetelno produkcijo zvočnega in slikovnega. Posameznikov senzorni aparat danes torej deluje kot vsota naravnih in sintetičnih (strojnih) zaznav. Posameznik je priključen (na naprave in mreže sistemov) in v njih deluje interaktivno. Te spremembe pa so relevantne tako za estetiko kot teorijo umetniškega kakor za estetiko v smislu teorije čutnosti; mislimo na teorijo, ki misli in analizira usodo čutnosti v postindustrijski družbi.

4. Vprašanje demokratizacije medijev kot podružbljanja velikih sistemov v smislu (novo)levičarske strategije do medijev od B. Brechta do H. M. Enzensbergerja se nam v sedanjosti navzlic veliki dostopnosti medijskih vhodnih enot izkaže kot naivno, polno nekakšnega pozitivističnega optimizma. Vprašanja in odgovori, ki jih velikim sistemom postavlja posameznik v funkciji sprejemnika-oddajnika, so namreč naddoločena z medijskim kodom; sporočilo (govor) medija implicira samo določene, recimo kar omejene odgovore. Z mediji se pogovarjaš tako, da odgovarjaš na retorična vprašanja. Odgovor je predpisan, kodirano zaukazano.

5. Tudi interaktivnost, vključena v umetniška dela medijske umetnosti, je povsem določena s kodom, ki ga je v takšna dela »vstavil« umetnik. Sooblikovanje umetnin pri kibernetičnih delih je torej kvaziustvarjalnost v smislu simplifikatorske igre, ki jo je za sprejemnika programiral umetnik. Sprejemnik umetnine lahko počne v prostoru dela samo toliko, kolikor mu je predpisal umetnik, in nič več. Tudi dela medijske umetnosti zato potrjujejo tezo, da vsi niso umetniki. Sprejemnikov »decentraliziran« vstop v prostor umetnine je zgolj psevdovstop. Dela, ki štejejo, so tudi na področju digitalne umetnosti dela elite in ne ljubiteljskih množic. Te participirajo na sedanjem umetniškem pogonu le v funkciji zabave, nove družabnosti in igre.

6. Implorizacija umetnostne ustanove?

Ta dejstva pa so obvezujoča tudi za razumevanje obravnavanih Weiblovih in Shawovih del. Interaktivni vstopi publike v prostore Virtualne arhitekture in Berljivega mesta so namreč povsem naddoločeni z medijskim kodom, ki avtoritarno modelira posameznikovo »obnašanje« v prostoru dela. Shawovo Berljivo mesto se lahko tisočkrat prebere, vendar le po predpisanih poteh, po točno določenem »zemljevidu«. In bralec takšne medijske knjige ne bo nikoli vedel več od pisatelja, avtorja dela. Zanimiva je le ideja videoinstalacije-knjige, ki parodira simulator vožnje z dirkalnim avtomobilom ali motociklom v dvorani igralnih avtomatov in ki posameznika, navajenega na vsakdanje pose-

danje pred videoterminalom, vendarle animira za drugačno, taktilno interaktivnost.

Tudi v Weiblovi Virtualni arhitekturi je posameznik (sprejemnik) povsem odvisen od »perspektive« in načrta »vsevednega« umetnika; programiran je sicer v koncept umetnine, vendar le kot njena virtualna surovina, ki preprosto ne sme manjkati. Morebiti ni niti nujno, da gleda (in posluša in preklaplja stikala), važno je, da ljudje tam, med prižganimi napravami preprosto so. Seveda ni ne pri Weiblu ne pri Shawu govora o kakršnikoli »soustvarjalnosti« sprejemnika; interaktivni bralec je še vedno bralec, interaktivni gledalec (video) slike je še vedno gledalec, pa čeprav gre, to moramo priznati, za dovolj zanimivi in kompleksni postavitvi sedanje medijske umetnosti, ki izvirno motivira sprejemnika. Vendar pa ne prvi ne drugi umetnik ne napadeta radikalno medijskega koda, nasprotno, videti je, da ga celo poudarita (še posebno Weibel).

Smo razočarani ob tem dejstvu? Tudi pri delih medijske umetnosti lahko kljub vrsti inovacij in spremenjeni (interaktivni, taktilni) percepciji še vedno odkrivamo tradicionalno strukturo umetnosti in na njihovi današnji razvojni stopnji tudi še zelo skromno »simbolizacijo« in destrukcijo »vsakdanje medijske govornice«. Razumljivo, da nam negativen odgovor na to vprašanje omogoča tudi spoznanje, da sedanje oblike (medijske, tehnološke) umetnosti ne razrešujejo krize umetnosti v sedanjosti, vsaj na videz jo le še poglobljajo in širijo in prispevajo h kar se da disperznemu vtisu ob današnjem dogajanju družbene ustanove umetnosti oziroma njenega »pogona«. Toda ali gre pri tem res za krizo, recimo kar v tradicionalnem smislu, ali pa je ustanova umetnosti kot večsrediščni kompleksni dinamični sistem (ki brez tveganja proizvaja novo), že ustanova drugačne, postkrizne samoorganizacije, ki nam lahko rabi celo za paradigmo novega ustroja in tudi funkcioniranja družbenih sistemov? O medijski interaktivni umetnosti in hkrati o skrajno kompleksni ustanovi, recimo kar »stavbi« med seboj tako rekoč samo še dogovorno (in prek trga, procesov muzealizacije in govoric osmišljanja) povezanih umetnosti namreč razmišljamo v letu 1989.

Kateri dogodek opredeljuje značilno to leto, podobno kot je leto 1968 usodno zaznamovalo majsko študentsko gibanje v Parizu in njegovi odmevi po Franciji in svetu sploh? Nedvomno je to novembrski padec berlinskega zidu kot dogodek, ki si ga v začetku tistega leta sploh še ni bilo mogoče zamisliti in ki je mejnik v procesu, ki ga nikakor niso mogli izsiliti ne parlamentarna razprava ne bilateralna srečanja voditeljev obeh Nemčij ne dogovori velesil. Kaj je povzročilo njegovo prehodnost, se pravi odvečnost in arhaičnost, da bi še naprej kot jez in mavzolej hkrati razmejeval ozemlje, branil prehode in onemogočal komunikacijo? Kaj je tako usodno zadelo ustanovo realnega socializma, da ni eksplodirala in silovito »udarila« nazaj, torej sprožila virusno verigo revolucij, temveč se je osula in sesula? Zakaj so postale odveč meje ozemlja?

Odgovor opiramo na teorijo simulacije in implozije Jeana Baud-

rillarda in na teorijo kronopolitike Paula Virilia. Po tej postavljajo sedanjih hitrostni fenomeni in telematični in telekinetični sistemi v oklepaje geopolitiko kot politiko zemlje (ozemeljskih enot in njihovih razmejitev). Jean Baudrillard pa v okolju (postmodernih, postindustrijskih) simuliranih akcij in simuliranih dogodkov, ki uhajajo (kavzalni) logiki realnega, ugotavlja, da sedanje družbene ustanove več ne eksplodirajo (se razletijo po predvidljivih zakonih realnega), temveč implodirajo, se rušijo navznoter. Proces implozije primerja z astrofizičnim pojavom nastanka črnih lukenj, v katere se spremenijo zvezdni sistemi in pri tem absorbirajo energijo okolja. Implozija se začne v trenutku konca dialektike in začetka simulacije, ko se poli več ne razlikujejo med seboj, ko začetka ni več mogoče ločiti od konca in aktivnega stanja ne več od pasivnega, ko je likvidirano sleherni referencialno in je postalo realno nadomeščeno z znakom za realno.

V gošči, recimo kar džungli socialnega zadeva proces implozije kot zamah ali, bolje, virus implozivne sile pglavitne družbene ustanove (recimo mesto, nacionalno državo, idejo revolucije), ki z nepričakovano naglico »eksplodirajo navznoter«, zakrknjejo in se sesujejo. Baudrillard je pojav implozivne sile opisal z besedami: »Danes se pojavlja popolnoma drugačna sila, o kateri ne vemo, kako naj jo analiziramo, kajti ne sodi v tradicionalno shemo eksplozivne sile; to je implozivna sila, ki ne izhaja več iz širjenja sistema, temveč iz njegove nasičenosti in zakrknjenosti, podobno kot pri ozvezdijih. Ta sila je posledica neizmerne zgoščanja socialnega, ki je doseglo stanje skrajno upravljanega sistema... Te sile ne moremo pojmovati, kajti naše celotne področje imaginarnega je usmerjeno na logiko sistemov, ki se lahko širijo.«¹⁷ Pomembna je predvsem ta zadnja Baudrillardova ugotovitev. Smo morebiti prav zato, ker teh procesov ne moremo misliti in presojati tradicionalno, tudi tako zelo osupli ob naglem sesipanju ustanov realnega socializma in njihovih tabuiziranih ustanov? Ustanove torej nepričakovano implodirajo v gošči družbenega spričo pretirano razvitega nadzora, feedbacka in preobteženosti omrežja, pri tem pa gre za procese, ki imajo nepreračunljive posledice in ki lahko povzročijo večje pretese od tistih, ki jih zanetijo eksplozije (včerašnjih) revolucij.

Vprašanje, ki ga tukaj postavljamo, je: ali ni spričo svojevrstne gostote umetniškega (ustanova umetnosti se reproducira v že povsem nepregledni množici smeri, gibanj, oblik in izmov) zajela implozivna sila tudi že umetnostno ustanovo, v kateri so se očitno sesuli kriteriji, imena, tradicionalni kanoni in ostre razmejitve sploh? Ali ni postalo povsem prehodno tudi umetnostno ozemlje in zidovje, kjer se stalno odpirajo vrata klasike in modernizma in se rušijo meje med tradicijo in avantgardo, umetniškim in neumetniškim? Ali ni implozija umetnostnega sistema povzročila tudi vrsto težkih in nepredvidljivih posledic za

¹⁷ J. Baudrillard, *Kool Killer*, Merve, Berlin 1978, s. 77.

vso tradicionalno logiko umetniškega »berlinskega zidu«, torej za umetnostno pedagogiko, kritiko, muzealizacijo in tudi procese osmišljanja, v katerih se pojavlja usodna nemoč spričo sesutja toliko postav tradicionalne umetnostne ustanove?

Na ta vprašanja lahko odgovorimo pozitivno ali negativno (tudi misel o implozivni sili lahko zavrnemo, kajti konec koncev je metaforična in zelo poljubna), vsekakor pa gre pri današnjem umetnostnem pogonu za dramatične procese soobstajanja, interakcije in zgoščanja povsem heterogenih elementov, za pravcato preobteženost umetniškega in kot-da-umetniškega, za nepredvidljivo in šokantno aplikacijo krize in destruktivnih momentov v samo načelo samoorganiziranosti ustanove umetnosti, za drzna sesutja kriterijev in za počezna in kar se da podjetna vključevanja neumetniških elementov in postopkov v umetniško oblikovanje. Tako maj 68 kot november 89 sta se v »hiši« svetovne umetnosti očitno že dogodila. Na koncu tega razmišljanja, spodbujenega predvsem z deli medijske interaktivne umetnosti in njihovimi tendencami, se nam zato morebitna postimplozivna in postkrizna »obnova« umetnostne ustanove izkaže predvsem kot napor po zaostranju in poglobljanju razlik med umetnostnim sistemom in okoljem, pri čemer naj pozornost velja tudi reševanju zgodovinskega koda umetnosti (kot umetnosti). V epohi medijske umetnosti naj umetniška dela zato zasedejo mesto ne le četrte, temveč tudi pete »narave« (torej naj se še izraziteje artifizirajo, odmaknejo vsakdanjemu), ali pa naj simulirani tretji, »tekoči« naravi (postindustrijskih mediatiziranih produktov kot informacij in spektakelskih slik) postavijo nasproti ponovno investiranje prve, recimo kar čvrste, obstojne narave.

Donald Hall

Smrt »smrti poezije«!

Odgovor objokovalcem

So dnevi, ko se človeku ob prebiranju časopisov zdi, da so Združene države dežela, predana poeziji. Športne strani ponujajo svojevrstno prevaro. O »poeziji gibanja« kar dvakrat beremo v poročilu s tekmovanja v umetnostnem drsanju, prispevek s kentuckyjskega derbija pravi, da je bil igralec basebala »pesnik svojega položaja«, na regati pa so jadrnice tekmoval pod »poetično modrim nebom«. V zabavni rubriki Zippy občuduje Zerbinin videz z besedami: »Ti si pesem v poliestru.« Upravnik pogrebnega zavoda v oglasu za svoje storitve sanja o neobhodnosti poezije v vsakdanjem življenju. Težko je razvozljati, o čem pravzaprav govori, toda kmalu postane jasno, da ta poezija nima nič skupnega s pesnimi.

Kot kaže, je torej poezija (1.) puhel sinonim za popolnost ali nevednost.

Kaj še velja za vsesplošen odnos do poezije?

2. V glavnem je nesporno, da je nihče ne bere.

3. V glavnem je nesporno, da je ne-branje poezije (a) sodoben in (b) naraščajoč problem. Iz (a) sledi, da so nekoč (v neki fantazijski preteklosti, na primer »v starih časih«, kot jih pojmuje šestleten otrok) naši predniki brali pesmi in so bili pesniki bogati in slavni. Iz (b) sledi, da je vsako leto manj ljudi, ki berejo poezijo, kupujejo knjige in hodijo na literarne večere.

Nadaljnji primeri vsesplošnega prepričanja so:

4. Poezijo berejo le pesniki.

5. Pesniki sami so krivi, da je poezija izgubila občinstvo.

6. Danes vsakdo ve, da je poezija »neuporabna in popolnoma iz mode«, kot je že pred stoletjem ugotavljal Flaubert v delu *Bouvard in Pécuchet*.

Razširitev in ponovitev teh znanih dejstev najdemo v reviji *Time* pod naslovom *Is Verse a Dying Technique?* (*Ali verz izumira?*) Edmunda Wilsona, vsepovsod v dnevnem časopisju, v intervjujih z založniki, v knjižnih recenzijah, ki jih pišejo pesniki, in v avgustovski številki

revije *Commentary* iz leta 1988, kjer je Joseph Epstein zbral vse zadnjih dvesto let znane šablonske poglede na poezijo pod naslovom *Who Killed Poetry? (Kdo je ubil poezijo?)*.

Time, ki je leta 1922 označil *Pusto deželo* za potegavščino, je leta 1950 v zgodbi z naslovne strani T. S. Eliota povzdignil v svetnika. Seveda so se v razponu tridesetih let novinarji in uredniki revije *Time* zamenjali, toda spremenili se niso: *veliki in močni vedno* ostarijo in pomro, majhni in slabotni pa so prepuščeni pozabi. Po obdobju Eliota, Frosta, Stevensa, Moora in Williama so na stranskem odru preživeli Lowell, Berryman, Jarrell in Bishop. In po njihovi smrti so kritiki odkrili, da so bili umrli pritlikavci v resnici pravzaprav vseskozi velikani, in označili mladi pesniški rod za skrate. Smeli nekrologi v čast Allenu Ginsbergu so že napisani; se kdo spominja pisanja revije *Life* pred tridesetimi leti o beatniški generaciji?

»Ali verz izumira?« Odgovor Edmunda Wilsona iz leta 1928 je pritriljen. Gre za eno slabših mojstrovih razprav. Wilsonova daljnovidnost odkriva, da zdravniki in fiziki, ko pišejo o medicini in nebesnih pojavih, ne uporabljajo več poezije. Da, Lukrecij je mrtev. In seveda, Coleridge je poezijo dojemal precej drugače kot Horac. Toda Wilson leta 1928 naglaša tudi, da je do zloma poezije prišlo, ker »je verz od obdobja Sandburga in Pounda doživel nov razvoj. Ostrina in moč sta izginili; beatništvo je utrla pot izprijenemu dolgočasju«. (Wilson seveda govori tako v času razcveta poezije Mooreove, Williama, Frosta, Stevensa in Eliota. Leta 1948 doda sestavek, v katerem živčno priznava tudi Audena, katerega je dvajset let prej zavrnil.) Nadaljuje, presenetljivo, z razlago srži problema: »Težava je v tem, da ni tehnike verza, ki bi bila danes bolj obrabljena, kot je prosti verz. Stari jambski petomer nima več nič skupnega s tempom in jezikom našega časa. Yeats je bil zadnji, ki ga je lahko uporabil.«

In vendar, Yeats ni ustvaril resnično zanimivega prostega verza, medtem ko je to v veliki meri uspelo kar dvema Američanoma v Wilsonovem času. Frost, izhajajoč iz Wordsworthovega vpliva, je ustvaril idiomatični ameriški prosti verz predvsem v svojih dramskih monologih, ki so bržkone najboljši sodobni primer te oblike. Stevens, izhajajoč iz Tenysonovega vpliva, je v prostem verzu pesnil veličastno kot Titon. Berite Frostov *Home Burial* in Stevensovo *Nedeljsko jutro* in mi potem recite, da je bil prosti verz leta 1928 obrabljena pesniška oblika!

Poezija ni bila nikoli Wilsonova močnejša stran. Omembe vredno je, da je označil Edno St. Vincent Millay za veliko pesnico njene dobe, večjo od Roberta Frosta, Marianne Moore, T. S. Eliota, Ezre Pounda, Wallacea Stevensa in Williama Carlosa Williama. V nedavnem samo-intervjuju v tedniku *The New Yorker* Wilson razkriva, da je med sodobnimi pesniki le Robert Lowell vreden pozornosti. Prihranek časa je seveda velik, če se človeku ne zdi potrebno posvetiti pozornosti Eli-

zabeth Bishop, Johnu Ashberyju, Galwayu Kinellu, Louisu Simpsonu, Adrianne Rich, Sylvii Plath, Johnu Berrymanu ...

Šestdeset let po tistem, ko nam je Edmund Wilson povedal, da je verz na smrtni postelji, nam Epstein v reviji *Commentary* odkrije, da je šlo za umor. Seveda, kar je za Epsteinova zlata doba (Stevens, Frost, Williams), pomeni Wilsonu obdobje »izprijenega dolgočasja«. Vse se spreminja in vse ostaja isto. Poezija je bila pred dvajsetimi ali tridesetimi leti vedno v »dobri formi«; tukaj in zdaj pa jo (vedno) jemlje vrag. To žalostinko poslušam že štirideset let, ne le od uglednih kritikov in esejistov, pač pa tudi od profesorjev in časnikarjev, ki radi dvigujejo preplah zaradi stanja v naši kulturi. Ponovitev obrazca v spremenjenih razmerah in z drugačnimi sestavinami ne pomeni, da je obrazec nenehnih tožb neveljaven, ampak vodi k spoznanju, da predstavlja še nekaj, kar je sicer očem skrito.

Ko se sprašuje »Kdo je ubil poezijo?«, Joseph Epstein vztraja, da on sam proti poeziji nima nič. »Učili so me, da je poezija sama po sebi nekaj vzvišenega« pravi in priznava svoj »kvazireligiozni stil« ter trdi, da »je takšen naboj poezija nazadnje vsebovala v petdesetih letih«. Je Epstein hodil v šolo v petdesetih letih? Če bi v letu 1989 neustrašno hodil na literarne večere, bi videl dvajsetletnike, podvržene kvazireligioznim čustvom – nekdo od njih bo, skoraj zagotovo, v tridesetih letih naslednjega stoletja napisal razpravo, v kateri bo svetu oznanil, da poezija trohni v grobu.

Častiti ne pomeni ljubiti. Tiste, ki v starosti petdesetih let objokujejo smrt poezije, so pri dvajsetih učili, naj jo povelečujejo. Obrekovalec poezije v srednjih letih je tisti, ki pred tridesetimi leti kot študent ni zamudil nobenega literarnega večera v Wilsonovem obdobju »Pounda in Sandburga« ali Epsteinovem »fluidnem obdobju T. S. Eliota in Wallacea Stevensa, Roberta Frosta in Williama Carlosa Williamsa«. Po zaključnem šolanju ljudje prenehajo z branjem sodobne poezije. Zakaj pa ne? Začno se ukvarjati z novinarstvom, poučevanjem, esejistiko, urednikovanjem, delničarstvom itd. in odpadejo od študentske »Cerkve poezije«. Leta pozneje, ko bežno in mnogo prepozno preletijo pesniško prizorišče, nam razlagajo, da je poezija mrtva. Zapustili so jo in zdaj jo krivijo, da je ona zapustila njih. Pravzaprav objokujejo svoje lastno staranje. Mar ne počnemo tega vsi? Le da nas je nekaj, ki za to ne krivimo pesnikov.

Epstein usmeri svojo ost v dva poeta, ki ju ne imenuje, ampak etnično označi: »Prvi je bil Havajec japonskega porekla, drugi Žid, pripadnik srednjega sloja.« O njiju govori prezirljivo, ironično nergaje in njune pesmi imenuje »močno domišljave in ne dovolj jezikovno izjemne ter miselno prefinjene, da bi si jih bilo moč zapomniti«. Tipično čvekanje. Epstein pesnika odkloni, ne da bi navedel en sam njun verz. Tako kot Wilson tudi on varčuje s časom in se ne seznanja podrobneje z umetnostjo, ki jo omalovažuje.

Dvomljive žalostinke ob smrti poezije na potrebujejo odgovora. Vseeno pa lahko laž, ki se pogosto pojavi, postane resnica. Epstein poroča, da je *Los Angeles Times* lani objavil, da pesniških zbirk ne bodo več recenzirali. V dnevniku *Washington Post* je Jonathan Yardley omenil to objavo, ki je nikoli ni bilo, in potem ploskal nečemu, kar se nikoli ni zgodilo.

Urednik *The Los Angeles Times Book Review* je le naznanil, da bo časopis objavljajl manj recenzij in bo namesto njih vsak teden predstavil izbrano pesem in ob njej avtorja. V dveh letih takega pristopa je *LATBR* nadaljeval z recenzijami poezije (v večji meri kot *The New York Times Book Review*) in ob tem v nadaljevanjih objavil antologijo sodobne ameriške poezije. *The Los Angeles Times* verjetno posveča poeziji več pozornosti kot katerikoli drug časopis v deželi. Ko je objavil nov pristop, pa so ga pesniki sprva bojkotirali. Radi namreč nastopamo kot žrtve, ljubimo romantično odmaknjenost in užaljenost.

Vsako leto v tej deželi izide več kot tisoč pesniških zbirk. Več ljudi kot kdajkoli prej pesmi piše, objavlja, posluša in verjetno tudi bere. Jasno in glasno priznajmo, da se najbolje prodaja Stephen King, da poezija ni tako priljubljena kot profesionalna rokoborba in da se javnega branja poezije v Združenih državah udeležuje manj ljudi kot v sovjetski Rusiji. Pa vseeno: v Združenih državah bere poezijo več ljudi kot kdajkoli prej.

Ko sem pred štiridesetimi leti hodil v šolo, so bili literarni večeri redkost. Izjema je bil le Frost, ki jih je priredil precej. Stevensova in Williamsova biografija nam povesta, da je bilo za ta dva moža javno branje pesmi nekaj nenavadnega. V reviji *Poetry* je bilo na ovitku moč prebrati trditev Walta Whitmana, da je »velikim pesnikom potrebno tudi takšno občinstvo«; to zveni kot puhla fraza. Pričetku literarnih srečanj v poznih petdesetih je sledil pravi plaz tovrstnih prireditev v šestdesetih letih, ki se nadaljuje zdaj, ko smo na pragu devetdesetih.

Literarna srečanja so osnova prodaje knjig. Ko je komercialni založnik leta 1950 izdal tretjo knjigo srednje uspešnega pesnika, so natisnili sedemsto petdeset, morda tisoč trdo vezanih izvodov. Če so knjigo razprodali v treh ali štirih letih, je bil to uspeh. Isti založnik bi v letu 1989 istemu pesniku skoraj zagotovo izdal knjigo v štiri do pet tisoč trdo vezanih in žepnih izvodih – in obstajale bi vse možnosti za ponatis. V zadnjem času je ducatu ali več ameriškim pesnikom uspelo prodati vsaj nekatere knjige v več desetisoč izvodih. To so Adrienne Rich, Robert Bly, Allen Ginsberg, John Ashbery, Galway Kinnell, Robert Creeley, Gary Snyder, Denis Levertov, Carolyn Forché; in nedvomno mnogi drugi. Zadnji, za katerega vem, Galway Kinnell, se je z delom *Book of Nightmares* iz leta 1971 približal številu 50 000.

Podatki o prodaji knjig niso edino, kar je moč navesti v podporo ugotovitvi, da se je število ljubiteljev poezije v zadnjih tridesetih letih

podeseterilo. Literarna srečanja so najboljši vir novega občinstva, toda več je tudi revij, posvečenih poeziji, in povečala se jim je prodaja. Leta 1955 bi vam nihče ne verjel, če bi napovedali, da bodo čez tri desetletja Združene države podprle dvomesečnik, tabloid v nakladi dvajset tisoč izvodov, ki bo na voljo pri prodajalcih časopisov od vzhodne do zahodne obale. Vsi se pritožujejo nad *American Poetry Review* in nihče se ne zaveda, kako presenetljivo je, da sploh obstaja.

Pred nekaj leti je časopis založniške industrije objavil lestvico največjih komercialnih knjižnih uspešnic vseh časov, ki se začneja s knjigo *The Joy of Sex*, prodano v milijon izvodih, ter končuje z uspešnicami, ki so dosegle število 250 000. Po naključju sem lestvico prebral kmalu potem, ko sem izvedel, da so knjigo *Coney Island of the Mind* Lawrence Ferlinghettija, komercialno žepno izdajo, prodali v več kot milijon izvodih. Ker gre za pesniško zbirko, se je sestavljalcem lestvice zdelo, da ta rezultat prodaje ne šteje.

Kadar govorim o vsem tem, naletim na odločno nasprotovanje. Nihče mi noče verjeti. Če mi le uspe prepričati ljudi, da so številke prave, mi takoj postrežejo z razlogi: Bly prodaja dobro zato, ker je spreten propagandist, Ginsberg je razvpit, Richova gre v prodajo zaradi svojih feminističnih idej. Ljudje se oklepajo takšnih razlag, ker so predstave o nepriljubljenosti poezije pomembne tako za obrekovalce kot za privrženca te zvrsti. Le zakaj skoraj vsakdo, ki je kakorkoli povezan s pesništvom, trdi, da je občinstva vedno manj? Brez dvoma je deloma temu kriv strah pred neuspehom in ponižanjem. Obstaja tudi razlog, ki gledano od daleč zveni prav ljubko: nekateri med nami tako močno ljubijo poezijo, da se jim zdi sramotno, ker ta nima svojega mesta v življenju prav vsakega posameznika. Zapeljani od strasti pretiravamo in trdimo, da »poezije ne bere nihče«.

Kadar se postavim po robu takšnim stališčem, sprva vztrajam zgolj pri številkah. Kljub temu, da nagnjeni k umetnosti sovražijo statistiko, nam zatrjujejo, da »poezije ne bere nihče«; to je spet numeričen, statističen podatek – in to napačen.

Vztrajati pa moram tudi pri naslednjem: verjamem v kakovost sodobne poezije v njeni najboljši luči; verjamem, da najboljša ameriška poezija našega časa sestavlja upoštevanja vredno literaturo. *Ameriška poezija po Lowellu*, antologija na štiristo straneh, ki bi se, na primer, omejila na pesnice in pesnike, rojene v letih 1920–1940, bi lahko zbrala obsežen, raznolik, razumen, lep, ganljiv in trajen opus. In pri tem ne pozabimo, da bi se omejila na komaj stotinko odstotka objavljenih pesmi. Če človek piše o »Poeziji danes«, mora priznati, da je večina pesmi obupno slabih – večina pesmi kateregakoli obdobja je obupno slabih. Če napiše članek in trdi, da je poezija v obupno slabem stanju, ima vedno prav. In je vedno tepec.

Naš problem ni poezija sama, temveč to, kako jo javnost sprejema.

Čeprav imamo danes več poezije, je ocen po revijah manj. Tako *Harper's Magazine* kot *The Atlantic* sta opustila četrtletna poročila o dogajanju na področju poezije. *The New York Times Book Review* ni nikoli kazal veliko zanimanja za poezijo, toda ko je ta postala priljubljena, je pozornost še bolj upadla. *The New York Review of Books*, vedno bolj političen kot poetičen, namenja poeziji vsako leto manj prostora. Najbolj nazadnjaški pa je *The New Yorker*. List je včasih redno objavljval razprave o poeziji Louise Boganove. V zadnjem času pa, kadar se časopis dotakne te teme, Helen Vendler raje piše o prevodih ali pa o že umrlih pesnikih, ker je to pač varneje. Avtorji kot Louise Bogan, Conrad Aiken in Malcolm Cowley so si z literarno kritiko služili kruh. Njihovi nasledniki poučujejo trikrat tedensko. Ljudje z redno zaposlitvijo naj ne pišejo knjižnih ocen.

To namreč pomeni izgubo za poezijo in njenega bralca – kar potrebujemo, so recenzenti, ki bodo presejali ogromno količino materiala. Teža številke jemlje pogum bralcem, ki se trudijo ostati na tekočem. Poezije je več kot kdajkoli prej. Kako ločiti zrnje od plev? Kako najti ali prepoznati nekaj novega in lepega? Ko bomo imeli dovolj recenzentov, ki se bodo redno oglašali in bodo uzakonili ustrezna merila, bodo na voljo potrebna tipala, s pomočjo katerih bo moč poročati o bogatem in zapletenem področju.

Poleg teže števil obstaja še en trajen vir zmešnjav: privrženost. Ko sem pri svojih dvajsetih pisal jambске stance, mi je *Howl* Allena Ginsberga predstavljal živ očitek. Za trenutek sem Allena oklevetal: »Če ima on prav, se jaz motim.« Takšen »ali – ali« pristop je nesmiseln in banalen: omejitve siromašijo. V dvajsetih letih tega stoletja ni bilo dovoljeno občudovati T. S. Eliota in Thomasa Hardyja obenem; intelektualci, ki so občudovali Wallacea Stevensa in njegov »*bric-a-brac*«, so stežka našli prostor še za Frosta in njegov subjekt. Če se ozremo na dolgotrajen razcvet sodobne poezije iz časovne razdalje (in brez bremena privrženosti), lahko občudujemo obdobje virtuoznosti in številna odličja raznolikih osebnosti, rojenih v sedemdesetih in osemdesetih letih preteklega stoletja, ki so se med seboj poznale in pisale, kot bi ne vedele druga za drugo. Katera četverica si je tako malo podobna kot ravno Mooreova, Williams, Stevens in Frost?

Morda pa je takšna četverica med nami zdaj. Morda smo ravno tako bogati in raznoliki, kot smo bili takrat. Če si danes dovolimo eklekticizem ali celo ekumenizem, lahko uživamo veličastno raznovrstnost. Če se omejimo na zadnja dela mlajših poetov, je z nami nova pripovedna poezija (Robert McDowell: *Quiet Money*; Wesley McNair: *Town of No*), omamlja nas duhovitost jezikovne poezije (Bob Perelman: *Captive Audience*), spodbuja nas energija (Molly Peacock: *Take Heart*) in užitek nam ponujajo dovršeni zaključki (Elizabeth Spires: *Annonciade*).

Pesem je moč ljubiti na tisoč načinov. Najboljši pesniki ponujajo

nove možnosti in predvsem na te nove možnosti se je treba navaditi. Javno branje poezije pripomore k razumevanju (to pojasnjuje, kako poezija cveti brez recenzij), ker pesnikov glas in gib ponujata vstop v poezijo. Branje pomaga, toda kot nadomestek kritike je neučinkovito. Težko razločimo, kaj nam je všeč, pesem ali njena predstavitev.

Navsezadnje je pesnikov in literarnih srečanj veliko. In tu je tudi občinstvo. Zame, ki sem rojen v dvajsetih letih (ki so nam dala veličastno poezijo, a zapostavila branje; in ko je založba Knopf pod ceno prodajala *Harmonium Wallacea Stevensa*), je naš poetični trenutek inspiracija. Ko sem odraščal, v 30-ih, 40-ih, 50-ih letih, so pesniki redko brali na glas in bili so srečni, če so prodali tisoč izvodov svoje knjige. Ko stopamo v devetdeseta leta, je ameriško ozračje neprimerno bolj naklonjeno poeziji. Med pošto, v vrstah poslušalcev, celo v bližnji trgovini naletim na širok odziv. Najdem ga v revijah in med poslušalci v od boga pozabljenih krajih, kot so Pocatello, Akron, Florence (Južna Karolina) in Quartz Mountain (Oklahoma). Prisoten je v knjigah, ki izhajajo, in v nadpovprečno dobri prodaji mnogih.

Medtem ko se večina bralcev in pesnikov strinja, da poezije ne bere nihče (in se grejemo ob črednih ognjih naše samotne umetnosti), se množica brezimnih zgrinja v veličastno občinstvo, ki ga je iskal Whitman.

Izbral in spremno opombo napisal

Aleš Debeljak,

prevedel Boštjan Leiler

Donald Hall je eden najbolj poznanih spremljevalcev (kritik, urednik, teoretik) svetovne poezije. Njegova knjiga *The One Day: A Poem in Three Parts* je prejela nagrado *National Book Critics Circle Award* za leto 1989. Eseg, ki ga povzemamo iz lanskoletne septembrske številke revije *Harper's Magazine*, tvori uvod v knjigo *The Best American Poetry* (1989), ki jo je Hall tudi sam uredil.

O FUNDAMENTALIZMU

Thomas Meyer

Reakcija fundamentalizma na moderno

V modernem svetu straši prikazen

V modernem svetu straši prikazen – prikazen fundamentalizma. Je vse kaj drugega kot zgolj strašilo v možganih tistih, ki temu, česar ne razumejo, takoj prilepijo ime, ki potiskajo publicistične oporečnike in politične nasprotnike v stran ali priklicujejo nad izobčence uradne družbe moderno prekletstvo. Čeprav – tudi to utegne biti.

Prikazen fundamentalizma ne straši samo v uredništvih in seminarjih, v prosvetljenih diskurzih in v zamegljevalskih semantičnih oddelkih političnih strank, kjer skušajo razumeti, klasificirati ali stigmatizirati tisto, kar se noče ujeti v že utečene postopke modernih rutin.

Vsi, ki se ponašajo z dediščino razsvetljenstva in moderne v tem svetu – starem in novem, tretjem in prvem, političnem in akademskem, religioznem in profanem, kulturnem in ekonomskem, v svetu duha in denarja, surove moči in lepega videza – vsi ti so zavezniki v borbi proti prikazni.

Pa vendar – po vsakem porazu ponovno sili v moderni svet, v novi podobi, z novimi zarotitvami, vendar tudi nespregljivo ona sama, kot nezadovoljni duh neke pretekle epohe, ki mu novi čas še nekaj dolguje in se zato ne more pomiriti, dokler tudi sam ne prejme svojega deleža.

Gotovo – prikazen fundamentalizma je tudi možganska prikazen. Vendar nikakor ni samo to. V valovih, sunkih in divjih metamorfozah je postala spodbujajoči duh in gonilna sila v možganih in srcih nešteti milijonov. Mladih in starih, kmetov, revežev, intelektualcev in lepo razvijajočih se meščanskih otrok, ki jih, kot se zdi, ne povezuje nič drugega kot zunanji čas njihovega življenja. Izobraženci in neizobraženi z vseh koncev sveta so podlegli tej prikazni: v Kreuzbergu, Hamburgu in Frankfurtu; v Teheranu, Bejrutu in Gazi; v Jeruzalemu in v naseljih njegovih zasedenih območij; v Ohio in v mestecih srednjega zahoda – kdo lahko danes pove, kako nadaljevati to vrsto, ki se lahko že jutri konča?

Vsi ti kraji in ljudje, ki tam žive, so lahko povsem različni, le v nečem so si edini. Domen razsvetljenstva in moderne, vseh ali zgolj

nekaterih, nočejo sprejeti kot zakonov svojega mišljenja in življenja, ne glede na to, kako različno te domene ob različnih dobah, na različnih krajih zadevajo različne ljudi.

Vihar, ki ga je zanetil človeški duh z razsvetljenjskim preobratom v samopremislek, ga pomnožil v prevratih moderne, v politiki, gospodarstvu, družbi ter življenjskem okolju in prevetрил z njim vsak kotiček človeške eksistence, je sčasoma odnesel skoraj vse, s čimer so se ljudje zavarovali pred mrazom, neprijaznostjo in nemočjo.

Ne povsod naenkrat vse. Vendar marsikje več, kot se je zdelo znosno. Vedno pa pravico do neomajne gotovosti o tem, kaj je človek, kaj naj bi bile stvari, kaj lahko pričakujemo in kaj moramo upati.

Razsvetljenstvo in modernizacija v dveh stoletjih nista ometla samo »pajčevin z vseh kotičkov neba«, ampak sta odstranila tudi vse gotovosti in mišljenjske opore, ki so nastale v prejšnjih tisočletjih iz najgloblje potrebe. V luči razsvetljenega uma se kot sneg v spomladanskem soncu samo od sebe stopi vse, kar ne zmore prikazati prepričljivega razloga za svoj obstoj. Prepričan ali neprepričan je lahko vsakdo, ki sprašuje: vendar vedno le v svojem imenu, za sebe.

Razsvetljevanje in modernizacija sta najprej porušila kletke in jetniške zidove, nato pa sta potrgala še vezi in tančice, ki so omogočale varnost in trdnost. Z razpustitvijo tradicij in ustaljenih življenjskih oblik sta prinesla svobodo in možnost samopremisleka ter svobodnega ravnanja. Z odpravo hierarhij in podedovanih pravic ter z enormnim stopnjevanjem proizvodnje in potrošnje sta dala neprimerljivo več ljudem kot kadarkoli v zgodovini človeštva realno možnost svobode. Pri tem so bile potrgane meje, ki so služile tudi v oporo in zaščito, polomljene so bile berge, ki so sicer lahko bile v pomoč prizadetim. In zdaj se naenkrat pokaže, da grozi celoten program razsvetljevanja in modernizacije – ki je bil sprožen poln samogotovega upanja in obetov, ob marsikateri žrtvi, proti vsem pritiskom, zmedenostim in starim nasiljem – uničiti samo naravno podlago življenja človeškega rodu najradikalneje prav tam, kjer je bil najtemeljiteje uresničen. Moderna nastopi v vlogi Moloha, ki požre skupaj s svojimi darovi še ljudi, ki so jim bili ti darovi namenjeni.

Ta očitna dvoličnost osvoboditve in zapustitve, emancipacije in osamljenosti, sprostitev in nezaščitenosti, prostosti in poljubnosti, perfekcionizma sredstev in zamegljevanja ciljev, ki se je od vsega začetka vtiskovala v obraz razsvetljevanja in modernizacije, je bila videti znosna in so jo tudi prenašali, dokler se je zdelo kot nekaj prehodnega, to se bo končalo, ko bosta oba pokazala svoj pravi obraz in bosta dopolnila spravo človeka s samim seboj, z naravo in s svojimi soljudmi. Do nedavnega je veljalo, da gre razsvetljevanju in modernizaciji v zgodovini konec koncev ravno za izpolnitev stare, predmoderne obljube odrešitve, brez iluzij in vraževernosti, zgolj s sredstvi razuma, razumne organizacije družbenega dela in izmenjave snovi z naravo zunaj in z našo notranjo

naravo. Zmagoviti mit trojne sprave, s katerim je moderna s svojimi lastnimi sredstvi v obliki obljube vzdrževala predmoderno hrepenenje po odrešitvi, je bil skrivna ali ponosno razglašana, do nedavnega tudi edina gonilna sila leve razsvetljenske tradicije. Ta mit, produkt same moderne, je bil razlog, da so se dvoličnosti zdele znosne, saj so bile videti v njegovi luči zgolj prehodne narave.

Zdaj pa so naenkrat – ne brez razloga – z izčrpanjem njegovih utopičnih energij in z izginotjem prihodnosti kot privlačne domovine obljube razsvetljenstva postale prazne. Problem ni samo v tem, da se je stara dvoličnost izkazala pravzaprav kot njegova lastna dokončna podoba; skraj vse kaže tudi na to, da se vse bolj spreminja v nedvoumno grožnjo človeškemu življenju samemu in njegovi podlagi. Kar naenkrat se nam pokaže, da zaupna steza odrešitve precej strmo vodi pravzaprav v apokalipso. Ta šok je močnejši od onega, ki ga je razsvetljenstvo samo povzročilo v svoji dobi.

Gre za historični bankrot razuma? Ali ni to zadosten razlog, da povrnemo življenje, mišljenje, verovanje in delovanje k utrjenim fundamentom, ki so zmogli vzdrževati življenje skozi tisočletja in so omogočali življenjsko, pomirljivo razlago njegovega smisla in nesmiselnosti? Ta vprašanja se postavljajo povsod, kjer bilanca obetov in domen razsvetljevanja in modernizacije ni uravnovešena in je ravnotežje porušeno, drugače. In tam, kjer se postavljajo, se tudi ne nanašajo na iste obljube in iste domene. Vendar pa so povsod razumljena kot obtožba modernega razuma, katerega obljube so zdaj razumljene kot laži, njegove domene pa kot prevara.

Tako se dogaja, da so povodi, oblike in posledice fundamentalističnega pobega iz moderne vsakokrat drugačni, pač glede na čas, kraj in predzgodovino izbruhlega protislovja. Pa vendar sta pogonska sila in smer tega pobega vedno enaki. Fundamentalizem kot smer bega je enako univerzalen kot sama moderna. Po zbleditvi njenih zadnjih mitov v našem času se izkaže namreč prav on kot dejanska dialektika razsvetljenstva.

Načini duhovnega, kulturnega ali političnega pobega, ki nimajo na prvi pogled nič skupnega, so vendarle prežeti s skupnim sovraštvom do substance razsvetljenstva in moderne, kjerkoli se že pojavijo:

Tam, kjer se je – tako kot sprva v občinah in mestecih ameriške province – zastarelo verovanje-po-črki naduto in nepopustljivo uprlo vsakemu drugačnemu spoznanju, da je zaščitilo svojo samogotovost in se je v vedno novih valovih tako razprostrlo po deželi, da ni postavilo nedotakljivih pravil samo svojemu mišljenju in življenju, ampak celo tistemu, kar se sme poučevati v šolah, danes pa tudi mišljenju, življenju in delovanju milijonskih čred v elektronskih cerkvah.

Tam, kjer se je – tako kot v Iranu in vedno bolj tudi v ostalih islamskih deželah – neka stara religija, ki se je v napornih spremembah novega časa že pričela odpirati, ponovno vrnila na že dolgo zamrznjeno vero-

vanje-po-črki in je s strogostjo, brezkompromisnostjo in predapokaliptično nasilnostjo ponovno postala zakon delovanja, mišljenja, življenja in brepogojne vdanosti despotski oblasti ali zakon trpljenja in smrti za vsakogar, ki se upira temu pobegu nazaj.

Tam, kjer se – tako kot v feljtonih in v znanstvenem okolju metropol zahodnega sveta – rogajo razsvetljenemu razumu, odprtemu diskurzu, kritiki in argumentu in je tisto, kar jim je bilo kot skrivno pravilo, vedno že podloženo, intronizirano kot nova skrivnost resničnega spoznanja.

Tam, kjer se – tako kot v Nemčiji in v drugih industrijskih deželah – politične skupine predstavljajo kot izbrani odvetniki življenja in uradnemu svetu ne očitajo le pomanjkanja odgovornosti, slepote in zarotništva, ampak mu tudi jemljejo pravico, da se legitimira s strpnostjo, političnim relativizmom, pravno normo in večinskim principom.

Tam, kjer – tako kot povsod v modernem svetu – razočarani in nemočni ljudje množično kot balast odvržejo svojo avtonomijo in se podredijo svobodno izbrani prisili nove poslušnosti mišljenja ali načina življenja v mladinskih sektah, kulturnih skupinah in spiritističnih družbah, da bi tako našli nove mitske obljube ali strogo skrbništvo.

Tam, kjer je – tako kot v vedno vplivnejših in vedno bolj agresivnih skupinah Izraelcev, Palestinecev – postala odločna vera-po-črki predpreteklih časov za milijone nasprotnikov prisilni zakon javnega in privatnega življenja in zemljiška knjiga pravic skupinske prevlade, ki je ne more prepričati noben moderen argument, tam se tudi pokaže, kar v bistvu grozi povsod: da namreč en fundamentalizem – ki nad vse pravice in na račun trpljenja, umiranja in obupa drugače mislečih postavlja brezpogojno zahtevo po izpolnitvi stare obljube in po lastnem preživetju – poraja drugega. Tako si stojita iz oči v oči dva osovražena fundamentalizma, ki komunicirata samo s sovraštvom, nasiljem in željo po uničenju sovražnika. To je za same udeležence, morda pa tudi za ves svet, brezupna situacija.

Za tiste, ki so v to vključeni proti svoji volji, je seveda velika razlika med fundamentalističnim povratkom v obliki diskurza, ki je sovražno nastrojen proti razumu, v obliki sosedovega pobega v sekto, ki zanika osebnost, ali v obliki instance moči, ki postane gospodar nad mirom in vojno, življenjem in smrtjo mnogih ljudi. Pa vendar številne oblike fundamentalističnega pobega iz modernega sveta utemeljevanja, pluralizma, tolerance, relativizma, demokracije in človekovih pravic niso brez medsebojnih vezi. In celo njihove najmilejše oblike so nevarnosti prehoda v trde oblike gospostva neprimerno bliže kot tista prizadevanja, ki se trudijo ohraniti dosežke moderne in razsvetljenstva, čeprav hkrati raste tudi zavest, da ti dosežki še niso vse.

Prikazen modernega sveta – prikazen fundamentalizma – že dolgo ni več zgolj predmet mišljenja, ki ga postavljajo na preizkušnjo protislovja obljub in domen moderne, protislovja, ki bi jih bilo mogoče s kri-

tičnimi argumenti in temeljito debato z lahko roko odpraviti. Tam, kjer so njegovi nastavki močni in trajni, postaja moč, ki raste, ki se kmalu prične hraniti z lastnimi uspehi in lahko postane grobar razsvetljenega mišljenja in modernega življenja. Včasih korakoma, komaj opazno, večsah skokovito in s strahovitim pompom. Ni prezkodaj, prav tako pa tudi še ne prepozno, da posvetimo tej moči svojo pozornost.

Prevedel Tomo Virk

Vrnitev mita

Negostoljubnost moderne je neizogibna posledica racionalnega odčaranja sveta. Metafizična izguba domovine, dokončen izgon otrok razsvetljenstva iz rajev njihovih lastnih spravnih mitov in zdaj tudi iz njihovega zadnjega rezervata, obeta prihajajoče izpolnitve, vse to je v zavesti časa povzročilo nagel odklon kurza stran od znanosti, racionalnosti in mišljenja napredka. Mit ima spet konjunkturo.

Vsak regres proti preteklim oblikam mišljenja in življenja se kaže dobrodošel, da le na novo začara svet in spet prinese nazaj toplino, orientacijo in trdno upanje. Če se ves domnevni napredek, z njim pa tudi ponosni duh znanosti in razuma, ki ga je utemeljil, kaže le kot življenjsko nevarna slepa ulica, na čem bi potem lahko sploh utemeljili njegovo pravico do nadrejenosti v primerjavi s starejšimi oblikami védenja? Kaj ni vsa resnica skrita že v velikih mističnih pripovedkah o prepletenosti in usodi, spravi in pripadnosti v razmerju človeka in narave? Se ne skriva prava resnica že v tem, česar ne moremo razumeti v mitičnem dogajanju narave in ciklusih dogodkov, v tem, kar je hkrati globoko domače in grozljivo v svetu podob in ugank mita? Ni napredek védenja od tedaj le nečimrno zavajanje, kaj ne gre, če opazujemo pri luči, le za izgubo vpogleda, vednosti in univerzalnega sočutja? Ni mistična vednost resnično dojetje skrivnosti narave, življenja in našega položaja v nji?

Mit ima novo konjunkturo. Svet spoznava kot izvorno enovitost. Občutja in razpoloženja subjekta pripadajo bistvu narave, naravo pa lahko razumemo, ker je zadaj za vsem videzom takšna kot mi. Velika kavzalnost usode, jasno razvidna povezava postave in kazni, zločina in povračila, zaporedja časov, ciklov in rokov, razumljiva povezava velikega in malega, kozmosa s posebno usodo, vse to dela svet spet razumljiv po človekovi meri, svet, ki nam je kljub nespoštljivemu posegu moderne znanosti vanj vedno bolj tuj in vedno bolj drsi od nas.

V renesansi mita tiči nekaj takega kot obrambni nasip sil človekovih čutov, občutij in razuma, ki jih je znanost razlastila. Če nam vse izmodrovane znanstvene konstrukcije ne približajo narave, temveč jo potisnejo še bolj stran, če je ne naredijo bolj razpoznavne, temveč šele

zares nerazumljivo, in če poleg vsega niti ne priskrbijo pravila, po katerem bi se v majhnem in velikem lahko zanesljivo orientirali, zakaj potem ne bi posegli po živih mitih, ki razumljivo razlagajo povezavo stvari in dejanj in jo v vsakdanu delajo oprijemljivo?

Mit o dobri materi Zemlji, imenovani Gaja, ki hrani in varuje tistega, ki se ji poslušno in ljubeče zaupa, toda kaznuje in zavrne tistega, ki jo želi prevarati, je zelo uporaben. Tako tudi na stotine drugih mitov o živežu in življenjskih ciklih, pokrajinah in naravnih silah, življenjskih oblikah in navadah.

Botho Strauß in Christa Wolf nam dajeta znova vedeti, da lahko zares velike resnice o ljubezni, življenju in modrosti najdemo nikjer drugje kot v najstarejšem mitu. In pomembna znanstvena razprava nas želi z veliko učenostjo na novo učiti, kaj je »Resnica mita«. Znanost in razum naj ne bi mita niti ovrгла niti preseгла. Mit naj bi na svoj način veljavno razpoznaval realnost, na način, ki ga znanost in razum nikoli ne moreta doseči, sploh pa ne nadomestiti.

Čas za vrnitev mita, tako se zdi. S starim čarom prinaša nazaj orientacije in tolažbe, bližino in nazornost, ki jih je uničila novodobna racionalizacija. Ponuja razlago, ki se zdi primerna človeškim razmeram, in omogoča ravnanje, katerega vzroki in posledice se pregledno ujemajo. Predvsem pa posamezno življenje smiselno strukturira kot celovito in ga preprosto in lepo razvršča v celoto.

Čar mita v človeško razmerje z naravo prinaša nazaj resnico in lepoto, simpatijo in pravičnost. Več kot kompleksen sistem vedenja moderne krči uporabno, toda ne nezanesljivo, čustveno, vendar ne poljubno. Poleg uradne vednosti postavlja svoje preproste slike, med katerimi si lahko naredi po domače, kdor si hoče.

Novi miti lahko simpatično iskreno napolnijo vakuum osebne življenjske orientacije, ki ga proizvaja moderna, in v preprosti sliki pripravno in toplo, sicer ne povsem točno, vendar vsaj približno povsem pravilno razlagajo, kar moderno vedenje dekodira v nerazumljive sisteme. Kot taki ne stojijo nasproti znanosti in razumu. Na dolgi rok bi z njima lahko mirno koeksistirali.

Novi miti pa lahko znanosti in razumu tudi sovražno in brezkompromisno napovejo boj, svojo resnico lahko v diskurzu in v življenju povzdignejo za najvišjega rabsodnika. Lahko postanejo instrument fundamentalizma, kot kaže primer nove zelene mitologije.

Možno, da je na nas, da se na novo naučimo razumno ravnati z mitom, namesto da se mu popolnoma predajamo ali frontalno postavljamo po robu.

Izbral, drugo poglavje prevedel
in spremno opombo napisal Jani Virk

Thomas Meyer se je rodil leta 1943 v Leipzigu, od leta 1960 živi v ZRN. V Frankfurtu je študiral filozofijo (pri Horkheimerju, Adornu in Habermasu), politične znanosti, psihologijo in nemško literaturo. Je član programske komisi-

je SPD-ja, izdal je številne spise o zgodovini in teoriji socializma, pa tudi s filozofskimi in socialno-filozofskimi temami. Njegova zadnja knjiga *Fundamentalismus. Aufstand gegen die Moderne* (Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1989), iz katere sta prevedena odlomka, kritično obravnava fundamentalizem v njegovih aktualnih oblikah (fundamentalizem v Iranu, Izraelu, ZDA, v ekološkem gibanju, v terorizmu ipd.). Njegova glavna teza je, da je recimo v nasprotju s konzervativnim tradicionalizmom, ki je element dialektike znotraj moderne, fundamentalizem, ki ne priznava odprtosti, relativnosti in pluralnosti resnic, dialektično nasprotje moderne in tej nasprotuje kot celoti. Po Meyerju so krizni položaji najlepša priložnost za fundamentalizem.

VARUHI BRANJA

Harold Bloom

Transumpcija: k diahronični retoriki (praznine, listi, kriki)

V čem je torej poezija več kot zgolj verz? Emerson je videl odgovor v témi, ki je nadrejena metričnosti. Silovitost in točnost njegovega odziva na prvo izdajo *Travnih bilk* mu zagotavljata neminljiv in visok položaj v skupini kritikov, ki se spopadajo s povsem sodobnim. To, kar emersonstvo pričakuje od pesmi, je »sveža misel«, kljub temu, »da je bila sleherna beseda nekoč pesem«. Sleherna beseda, kot pravi Nietzsche, je *Vorurteil*, vnaprejšnja sodba, pristranskost ali nagib k predhodni pesmi oziroma stran od nje. Emersonov pogled na to je bil bolj črnogled, ko je poimenoval jezik »grobnica navdiha«. Kaj je lahko pesniška téma, če je bila sleherna beseda nekoč pesem ali če je »jezik fosilni ostanek poezije«? Če »vidimo Ameriko kot pesem«, katera beseda potemtakem zaznamuje naše videnje?

Transumpcija je za Emersona to, kar je za Freuda obramba, tj. koncept, ki kontaminira vsak drug miselni premik. Freud v svoji zadnji knjigi razlaga, kako je teorija nagonov utemeljevala njegovo mitologijo tako dolgo, dokler ni na koncu sam kontaminiral obrambnega mehanizma proti nagonom z nagoni samimi, kar mu je delalo veliko preglavic pri določanju meje med njimi. Sila predhodništva je Emersonova različica nagona po smrti, pri čemer predstavlja transumpcija temeljno emersonsko obrambo proti temu nagonu. Vendar je tudi pri Emersonu opazna kontaminacija, njegovo ameriško različico transumpcije pa zaznamuje strah, ki ga sili v razvrednotenje celo najboljših pesnikov, a ne zato, ker bi jih odkrito podcenjeval, pač pa zato, ker motijo njegov revizijski program. To svojo dvomljivo metodo je nedvomno najbolj presenettljivo predstavil v svojem eseju o Shakespearu, uvrščenem v knjigo *Ugledne osebnosti*, kjer prikazuje pesnika bolj kot ustvarjalca in manj kot smrtnika, nato pa največjemu izmed vseh duhov zelo resno in žalobno očita neke vrste kozmični nihilizem: »Ali si povzročitelji narave in pa moč, da jih razumemo, ne zaslužijo boljšega kot ulično serenado ali cigaretni dim?« Vprašanje samo je očarljivo shakespearsko, toda postavil bi ga Falstaff v posmeh kralju ali nadškofu. Transumpcija je pri

Shakespearu neizvedljiva, česar se je Emerson, kot kaže, zavedal. Očitno se je tega zavedal tudi Freud, in to nam pomaga odgovoriti na vprašanje, zakaj se je v visoki starosti tako trdovratno oklepal prepričanja, da je bil Mojzes Egipčan, ki so ga ubili Judje, ter da je avtor Shakespearovih del bodisi Bacon bodisi neki oxfordski plemič – dva neučinkovita tropa, ki ju lahko označimo za ponesrečeno transumpcijo.

Transumpcija ali metalepsa je uzakonjen in ustaljen izraz v retoriki za to, kar John Hollander imenuje »figura interpretativne aluzije«. Tako kot Hollanderju se tudi meni, Angusu Fletcherju in nekaterim mlajšim kritikom kaže kot nepogrešljiv termin in koncept, ki utegne sčasoma postati primeren naziv za smer ameriške literarne kritike in hkrati naš avtentični odgovor na prevzeto metodo dekonstrukcije.

Transumpcijska ali metaleptična literarna kritika se opira na diahronični koncept retorike, v skladu s katerim lahko ironija neke dobe postane učinkovita sinekdoha v neki drugi. Takšna redefiniranja starih tropov bi lahko označili za transumpcijske ali metaleptične odmeve, primere interpretativne in revizionistične moči poezije, ki se nenehno spoprijema s svojo zapoznelostjo. Tu navajam iz Hollanderjevega opisa takih odmevov:

Pravilno branje metafore zahteva hkratno občudovanje lepote vozila ter pomembnosti njegovega tovora (v morebitni povezavi z občutkom za popolnejšo lepoto usklajenosti načina prenosa). Vendar ima interpretacija metalepse za posledico ponovno vzpostavitev transumpcijske snovi. Transumpcijski slog je treba strogo ločevati od tistega, za katerega pravimo, da je nabuhel, in ki ga navadno povezujemo z baročno patetičnostjo ter še zlasti z angleškim pesništvom sedemnajstega stoletja. Zanj je značilno, da izpušča, namesto da bi preizkušal možnosti nadaljnje figuracije. Zdi se, da je metalepsa kot jasno opredeljena vrsta tropa eluzivna in aluzivna hkrati...

Trop, ki je eluziven in obenem aluziven, se močno približuje figuraciji, značilni za romantično in post-romantično poezijo v širšem smislu. Figurativno gledano gre v našem primeru zvečine za transumpcijsko mišljenje, znotraj katerega se konceptualne podobe vežejo v aluzivne verige. Yeatsova misel, da pesniki živijo smrti in umirajo življenja drugih pesnikov, zadobi jasnejši pomen v kontekstu transumpcije, v katerem proces vplivanja na skrivnosten način deluje v obratni smeri, tako da Stevens postane oče Whitmana, Shelley spočne Wordswortha in Milton spremeni *Biblijo* v tipološko razlago *Izgubljenega raja*. Branje transumpcijske verige nujno postane kritiško urjenje v transumpcijskem mišljenju.

Transumpcijskih verig je na pretek, a kljub temu se nenehno vračamo k določenim osrednjim sklopom, ki so vitalnega pomena za tradicijo, ter križanjem v samih tradicijah in med njimi. Konkretno vsebuje transumpcijski niz Milton-Coleridge-Emerson-Stevens trop praznine, belino oziroma brezbarvnost, a obenem na čuden način tudi črnino.

O tej verigi sem že govoril, zdaj pa bi jo rad podrobneje raziskal. Oglejmo si niz:

Tako se ob letu
vračajo letni časi; a k meni se ne vrača
dan in nežni dih večera ali jutra,
prizor prebujanja pomladi ali rožnega poletja,
jate, črede ali božansko obličje človeka;
namesto tega me obdajata oblak in pa brezdanji
mrak, ko sem prikrajšan za vedrino, ki živi v navadah
mož, in s knjigo bogastva znanj
deležen vsesplošne praznine
dejanj Narave, meni nevidnih in nedostopnih,
modrosti, ki so ji na eni strani duri že zaprte.

O Gospa! to blede in brezdušno razpoloženje,
po drugih mislih onkraj čez navdaja drozga hrepenenje,
ves dolgi ta večer, tako spokojen in dišeč,
upiram svoj pogled v nebo tam na zahodu,
v njegovo nenavadno barvo, rumenkasto zeleno, strmeč:
še gledam – kako prazno je oko na tem sprehodu!

Problem ponovne vzpostavitve izvirne in večne lepote na svetu se razreši z osvoboditvijo duše. Razvaline oziroma praznina, ki jo vidimo, ko gledamo naravo, je v našem lastnem očesu. Os vidnega polja ne sovпада z osjo stvari, ki so zato neprozorne in nerazločne...

Tukaj, biti viden pomeni biti bel,
pomeni biti v temelju bel, dosežek
skrajneža med urjenjem...

Letni čas je na prehodu. Mrzel veter hladi obalo.
Njene dolge črte postajajo daljše, bolj prazne,
mrak se gosti, vendar ne pade

in belina na zidovih izgublja svojo živahnost.
Moški, ki se sprehaja, se prazno zazre v pesek.
Ugotavlja, da sever vedno raztegne prehod

s svojim ledenim sijajem, modrordečim vršenjem
in plamtečo naslado, s svojo polarno zeleno barvo,
barvo ledu in ognja in samote.

Njegova barva je skoraj barva komedije,
ne povsem. Ko pride do odločilnega trenutka,
odpove. Moč v središču je pomembna.

Morda je njegov neuspeh le zavrnitev, tako kot pomembna moč zavrača nepomembno brezdelje. Praznina je osnova za preizkuse sredstva, prevladujoča praznina, nepristopna.

Pot od Miltonove slepote prek Coleridgeovega malodušja in Emersonove moči do Stevensovega rožnatega obupa se vzpne najvišje v grobi privolitvi slednjega nekega običajnega večera v tistem najbolj običajnem mestu New Haven. Stevensova poezija je obsedena s podobo praznine in kot taka zahteva temeljitejšo obravnavo, ki bi dala primerno skico. Ne glede na to je mogoče nakazati glavno potezo te njegove posebnosti, in sicer kot niz parodij na Emersona. Človek se vpraša o usodi prozornega zrkla v Stevensovi pesmi *Ameriško vzvišeno*, ki zastavlja ostro vprašanje: »Naj gre človek bosonog, / popoln in prazen?«, ali o pomanjšanju emersonske maksime »Postavi si, torej, svoj lastni svet« v *Razglednici z vulkana*, kjer noben od nas ne pušča za sabo dvorca transcendentalne duše, temveč:

duh, ki divja na praznem obzidju;
umazana hiša na izropanem svetu,
razcapane sence s koničasto belino,
popackane z zlatom žarkega sonca.

V poznejših Stevensovih pesmih postane to parodistično iskanje transumpcija in vzpostavi enak odnos do Emersona, kot ga ima ta do Coleridgea, čigar odnos do Miliona pa je zopet drugačen. Toda preden se spustimo v razvoj od Miliona dalje, se moramo sprehoditi po tropu praznine.

Praznino, ki je hkrati nepopisana stran in nevidna vrzel ali brezno, bi Freud označil kot podobo prvobitne potlačitve, kot obrambo, ki je pred vsemi nagoni, pred katerimi se moramo zaščititi. V kritičnem jeziku pa je praznina brezbarvna vse-barva, ki je bela luč tropa. Melville imenuje to ateizem, pri čemer ima, po mojem mnenju, v mislih ateizem s pozicije gnostike, zanikanje tujega, pravega boga, ali pa idejo o formiranju nevidnih sfer iz golega strahu. Praznina je črna ali bela, v vsakem primeru brez barve. Od tod Stevensova patetika v pesmi *Fosfor bere ob svoji lastni luči*:

Težko je brati. Stran je temna.
Vendar ve, kaj je tisto, kar pričakuje.

Stran je prazna ali okvir brez stekla
ali steklo, ki je prazno, ko ga gleda.

To je podobno komični zanemarjenosti romantiziranja etimona, ki ga raziskuje Beckett v enem od vzvišenih momentov v delu *Konec igre*. Hamm sprašuje o svojem psu. Clov mu izroči trinožnega črnega psalutko. Hamm ga ljubkujoče potipa in reče: »Bel je, kajne?« In Clov odvrne: »Skoraj.« Hamm razkačen zahteva pojasnilo, ali je pes bel ali ne, na kar Clov preprosto odgovori: »Ni.« Fosforjeva stran je temna in prazna, Hammov pes je črn in prazen, ker imata besedi črn in prazen isti koren (black and blank, op. prev.), namreč *bhel*, ki pomeni svetiti ali bleščati se, iz česar se je v različnih oblikah razvilo to, kar Freud imenuje nasprotujoče si prvobitne besede. Od ognja, ki je gorel z belim plamenom in tako zapustil belo znamenje, je ostal tudi črn pepel. Belina in črnina, praznina in plamen, nasprotujoča si podoba pesnika Fosforja, ki bere ob svetlobi svoje lastne večerne zvezde, se norčuje iz miltonske tradicije, kljub temu da Hamm in Clov vnašata to tradicijo v konec igre.

Miltonska tradicija praznine se zaplete v slavnem odlomku iz *Aeropagitice*:

Potemtakem je krepost, ki ni nič drugega kot razmišljanje mladeniča o zlu, mladeniča, ki ne pozna vseh razsežnosti, ki jih sprijenost obljublja svojim privržencem, in jo zato zavrne, samo prazna, ne pa brezmadežna krepost; njena belina ni nič drugega kot umazana belina...

Na poti od prvega k zadnjemu poglavju *Narave*, od prozornega zrkla do razkroja ali praznine, ki jo vidimo v naravi, a je v resnici v našem očesu, je Emerson transumpciral tudi omenjeno prazno krepost ter umazano belino. Barbara Packer je analizirala razmerje med Emersonovim doživetjem histerične praznine, do katerega je prišlo že davno prej, preden je umrl njegov brat Charles, ter razlikami med začetkom in koncem *Narave*. Emerson je dejal, da gleda z bratovimi očmi, brez katerih ne more videti prozorno. Z videanjem razkroja ali praznine ter pripisovanjem takšne histerične motnosti svoji lastni pomanjkljivosti Emerson korigira hkrati Milтона in Coleridgea, pri tem pa opominja tudi samega sebe. Njegova prejšnja pozornost ni bila nič drugega kot prazna krepost in umazana belina, take pa so bile tudi prazne oči njegovih junaških predhodnikov, ko so strmele v vsesplošno praznino narave.

Kljub temu, da je lahko Emerson prebral *Preludij* šele dvanajst let pozneje, ima njegova transumpcija Miltonove kozmične praznine presenetljive stične točke z Wordsworthovo nenadkriljivo transformacijo miltonskega tropa:

... ta umišljeni dražljaj, ki prihaja
od onega vodovja, od tistih lesketavih skal,
nespremenjenih oblik mnogih svetov,
sinjenebeških brezmadežnih duš,
teh gozdov, kamor ne more smrt,
gozdov, ki bodo vzdržali, dokler bo človek vzdržal,
misliti, upati, častiti in čutiti,

trpeti, biti izgubljen v samem sebi
od obupa, iz praznine brezna
gledati s telesnimi očmi in najti uteho.

Naše oko vidi v tem ravno toliko samopokore kot razkroja oziroma praznine, toda Wordsworth značilno obrne svoj pogled *proč* od praznine brezna in tako najde uteho. Kako čudna je bila raba Miltonove univerzalne praznine in kako pestri so bili učinki post-miltonske transumpcije.

Miltonova »univerzalna praznina« sama po sebi pomeni mračno nadomestilo za poglobitvi zahodnjaški trop narave kot knjige, trop, ki ga je temeljito raziskal E. R. Curtius. Če Milton v svoji prvi invokaciji ogovarja Duha svoje lastne ustvarjalnosti ter muzo svoje lastne izvirnosti, na tem mestu invocira luč, ki v nobenem smislu ni njegova lastna, niti telesna niti duhovna. Elohvistova luč iz Geneze je namreč poklicana, da napolni Miltonovo »prazno in brezoblično neskončnost«. Treba je razumeti, da je tu resnični motiv, tako kot pri invokaciji v Knjigi I, Miltonova osebna pesniška častihlepnost ali morda nagon njegove pesniške volje. Ponovno naletimo na izjavo, ki potrjuje, da se Milton sam postavlja ob Mojzesa in pesnika psalmov, »obsijan od ljubezni do posvečene pesmi«. Vroča želja, da bi poletel nad Helikon, se ohladi z njegovo izpovedjo o tem, kako malokdaj pozabi na svoje slepe predhodnike, Tamirisa in Homerja, ali slepe, ne več hebrejske preroke, Teiresiasa in Fineusa. Iz nič ni nič, in če je Milton obsojen na slepoto, potem lahko zahteva tudi pesniški in preroški ugled kot nagrado za slepoto, kakršne so bili deležni njegovi predhodniki. Če naj bo narava prazna stran ali brezno, transumpcija tropa, kot je pisanje narave, postane nujnost. Nebeška luč lahko potemtakem posije celo skozi meglo kaosa in oblije padle angele.

Toda kaj je tisto, kar invocira elohvistov trop o prvi božji besedi, luči, kot pesnikovi muzi? Ne verjamem, da je to Kristus, Dantejeva »živa Luč« ali neoplatonistična emanacija. Milton govori o popolni luči v vsem božjem stvarstvu, kajti prav to je izgubil, namreč senzualno luč. Čemu tvegati in patetično razglašati takšno izgubo, še posebno, če gre za ponovno vzpostavljanje junaškega položaja pesnika? Tako kot podobne praznine pri naslednikih je njegova »vsesplošna praznina« prisposodba za pesniško krizo. Neposredno pod vplivom Emersonovega »razkroja ali praznine«, ki se kaže v naravi, a dejansko obstaja v pesnikovem očesu, so tudi verzi o razočaranju v Whitmanovem *Brooklynskem trajektu*:

Ne padajo le nate temne lise,
tema je tudi name vrgla svoje lise,
moja najboljša dela so se mi zazdela prazna
in dvomljiva,

moje globokoumne misli – vsaj po mojem mnenju – mar niso bile v resnici plehke?

Whitman, ki je emersonski in ameriški topos za poezijo in obenem pesnik, je vseskozi na križišču. Milton se nam je vedno zdel bolj zanesljiv, delno zaradi svoje evropske tradicije, ki se kaže manj problematična, predvsem pa zaradi svojega ognjevitega temperamenta. Noben drug pesnik, niti Blake niti Browning ali Victor Hugo, se ne zdi manj primeren za pomanjševalno oznako pisateljski stroj. Vseeno pa je imel Milton dovolj skrbi, pravzaprav ogromnih skrbi, kar se je ujemalo z velikino njegovega temperamenta. Pozno poleti 1659. leta, sedem let po tem, ko je štiriinštiridesetleten popolnoma oslepel, je pretrpel javno sežiganje svojih knjig, bil jeseni istega leta odpeljan v zapor in ostal v njem do zime, in le malo je manjkalo, pa bi se mu bilo zdravje tako bistveno poslabšalo, da bi njega in nas prikrajšalo za *Izgubljeni raj*. Kakršnokoli kritiško metodo, ki bi nas ogoljufala za pravi kontekst njegovih pomenov, je treba na koncu z blagim prezirom zavriniti. Morda obstajajo besedila brez avtorjev, ki jih artikulira praznina za praznino, toda v Miltonu, tako kot v jahvistu ali Freudu, je temeljna izvornost, ki ohranja naš pogled na agnostično podobo človeškega, ki trpi, človeškega, ki misli, človeškega, ki piše, človeškega, ki ima namen, čeprav v vseh pogledih preveč človeškega, v tekmi, ki jo mora čvrst pesnik dobiti proti različnosti, proti sebi, proti prisotnosti sedanosti, proti predhodništvu, v nekem smislu proti prihodnosti. Celo Milton je med-pesnik, a zato nič manj avtor.

Vprašanje, kaj pomeni invocirati luč navadnega dne kot svojo muzo, pomeni vrnitev k smislu priklicevanja muze. S tem v zvezi nas Curtius kot nezaobidljiva avtoriteta opozarja, da so muze pripadale ne le poeziji, temveč vsemu intelektualnemu znanju, in sicer kot duhovi tistih izvirkov, ki so bili posvečeni zmagi Zeusa nad bogovi prvobitnega brezna. Muze nas učijo in njihovo znanje, ko ga enkrat osvojimo, je edino sredstvo, s katerim lahko premagamo svoj strah pred smrtjo in podzemljem. To pomeni, da so muze zaščitnice barv in prozornosti in s tem sovražnice tropa praznine. Univerzalna praznina je zamenjala »knjigo bogastva znanj«, toda Milton zdaj vpelje transcendentalno in resnično transparentno znanje, razum, ki izžareva vso svojo moč. Mojzesova muza navdihuje jahvista, vendar moramo pomisliti tudi na Miltonovo najbolj drzno in domiselno invokacijo, ko v Knjigi I večidel nagovarja Duha, ki

je bil vse od začetka
navzoč, z iztegnjenim mogočnim krilom
je sedel kot golob in premišljal o neskončnem breznu
ter ga oplodil...

Normativna razlaga ni mogla blizu tej groteskno izvirni podobi, ki je v sorodstveni zvezi z določenimi podobno vzvišenimi grotesknostmi pri jahvistu ter pri Freudu. Malo pred tem je Milton častil svojo pesem zaradi njene drznosti v odkrivanju »še neobravnanih stvari, tako v prozi kot v poeziji«, kar naj bi pomenilo, da niso bile obravnavane niti v *Svetem pismu*. Miltonovi svojski postopki pri invokaciji Duha so gotovo novost v elohvistovem poročilu o nastanku sveta. Vergil je bil zaskrbljen nad plesnivostjo vsega, kar naj bi bilo rezultat prekomerne epske obravnave, in zato je prišel Horac s pesmimi, ki jih še nismo bili slišali poprej. Milton namiguje na Danteja in Ariosta, ko objublja nekaj še neobravnane v prozi ali poeziji. Ko pa riše svetega Duha, kako premišlja nad neskončnim breznom oziroma nad izvorno univerzalno praznino, namesto da bi jo preletel, imamo občutek, da ne gre za nikakršno namigovanje. Ne morem se strinjati s trditvijo Alastaira Fowlerja, da v tem primeru ne gre za mešano metaforo, ko pravi, da se Duh, ki hkrati vali in plodi, v nekem smislu navezuje na hermetično misel Nikolaja Kuzakovskega o dvospolni naravi hebrejskega Boga. Zares mnogo vrsten trop, ki drzno presega območje absurda. Taisti Duh, ki mu bolj ustreza Miltonovo čisto in ponosno srce pred vsemi templji, se je obnašal točno tako, kot se je obnašal Milton, ko je slep pisal *Izgubljeni raj*. Milton, čigar temperament niti malo ni podoben golobjemu, širi mogočna krila lastnega duha in premišlja o vsesplošni praznini ali neskončnem breznu, kjer zdaj stalno biva, dokler ne oplodi te praznine z barvami, tropi *Izgubljenega raja*. To daje skoraj dobeseden pomen njegovi nadaljnji molitvi: »kar je v meni temnega, / naj zasije.« Božji dih je prestopil brezno, tako kot Miltonov glas prestopi njegovo praznino; oba duhova sta dejansko identična. V Miltonovem velikem metaleptičnem zasuku je postalo poročilo v Genezi o stvarjenju sveta nekakšen midraš o Miltonu. Dejanski čas je sedanost, v kateri Milton piše svojo pesem, čas, v katerem je duh znova ustvarjalen tako kot na začetku, ves vmesni čas pa desakraliziramo, brž ko ga primerjamo z resnico stvaritve.

Coleridge je eden izmed avtentičnih pesnikov, a ne, kar zadeva resnico ustvarjanja, temveč vsesplošno praznino, praznino de-kreacije. Wordswortha je morda spodbudila zgodnejša verzija ode *Potrlost* med pisanjem osupljivega poglavja IX ode *Razodetja*, kjer na moč coleridgejanskem otrok z nenavadno praznim očesom strmi v spreminjanja realnosti:

Če ne bi bilo tistih vztrajnih spraševanj
o smislu in zunanjih predmetih,
naših padanj, izginjanj;
prazni dvomi Bitja,
tavajočega po neznanih svetovih...

Dvomi so prazni, ker se mladi Hartley Coleridge, tako kot že njegov oče pred njim, ni mogel sprijazniti s svetom, ki ga ureja princip realno-

sti, ne pa simpatetična in kompenzatorična domišljija. Toda Wordsworthova praznina transumpcira Coleridgea skoraj mimogrede, na poti k bolj tvegani in pustolovski transumpciji posvečenega Milтона. Prazni dvomi so navsezadnje poznejša verzija »slepčevega očesa« v delu *Tintnerska opatija*; dodaten zgleđ za tisto retroaktivno pomenskost, ki jo Freud imenuje *Nachträglichkeit*, človeški občutek, da je dogodek že mimo, tisti morasti občutek, da je groza že prešla. Grozljivo je to, kar se dogaja ta trenutek v odi *Potrlost*, ko Samuel Taylor Coleridge (in ne jezik) zavpije: »Še vedno strmim – in kako prazno je oko!« To pa med drugim pomeni: »Jaz nisem John Milton,« ki ni videl, marveč je globoko čutil, medtem pa:

Vidim jih, kako so čudoviti vsi,
vidim, ne čutim, kako lepi so!

Praznina se s strašno zgovornostjo spet pojavi v Coleridgeovih *Vicah*, kjer votlina kot svetinja ščiti »resnično grozo prazne praznine«. Coleridge na ta način zavrača transumpcijo in se sprijazni s pesniškim in človeškim porazom. Njegov ameriški dedič Emerson je zahteval zmago in s tem oblikoval ameriški še zmerom veljavni vzorec. Med pisanjem včasih listam po športni strani v časopisu in tako sem nekoč naletel na izjavo gospoda Billyja Martina iz Oaklanda, da poznamo odlične in manj odlične zmagovalce, ne poznamo pa odličnih poražencev; pravo emersonsko občutje, in to brez kančka ironije. To je bil véliki poraz, kot pravi naš oče Emerson o Golgoti, toda kot Američani zahtevamo: »neprimerno odličnejši nastop značaja, in sicer takega, ki bo ugajal tako čutom kot duši. To je bil véliki Poraz; zahtevamo Zmago.« Zmaga bo prišla šele s transumpcijo praznine, ko bo os vidnega polja ponovno sovpadla z osjo stvari, tako da bo megleno spet postalo prozorno. Razkroj oziroma praznina v Miltonovem očesu ni bila med našim branjem mišljena zgolj dobesedno, zato je celo Milton sam pozabil, kaj je bilo tisto prvobitno v njem, neka orfična moč, ki ni bila v nobeni zvezi s stvarjenjem.

Kaj je torej tisto, kar je prvobitno v Emersonu, ali z drugimi besedami, kakšen je trop za muzo oziroma duha njegove izvirnosti? Odgovor je najsijajnejša mogoča transumpcija Miltonove univerzalne praznine in Coleridgeovega strmečega očesa:

Ko stojim na goli zemlji – in mi radostni veter umiva glavo in se dvigam v neskončni prostor – vsa zlobna sebičnost izpuhti. Postajam prozorno zrklo; sem ničla; vidim vse; tokovi kozmičnega bitja mi prešinjajo telo; sem del Boga ali njegov glasnik...

Golota gole navadnosti, čemur bi Stevens v *Snežnem možu* rekel »isti goli kraj«, zamenja praznino, nato pa tokovi kozmičnega bitja zamenjajo vsesplošno praznino. Od praznega očesa do prozornega zrkla je korak naprej, kar je v tesni zvezi z Emersonovim stavkom iz njegove-

ga najboljšega eseja *Izkušnja*, kjer pravi, da je »pripravljen umreti naravne smrti, da bi se ponovno rodil v ta novi, a nepristopni svet Amerike, ki sem ga našel na zahodu«. Nov, a nepristopen; kot po navadi je Emersonov diskurz, v modernem izrazoslovju, avto-dekonstruktiven. Razkroj oziroma praznina se je tako kot usihanje oceana življenja morala vrniti z Whitmanom. Pozni Emerson *Usode* nas v *Načelu življenja* vsakega posebej roti, »naj se mu pridruži v njegovem odnosu do kozmosa, ki ga omogoča njegov propad«. Kako velika je končna cena transumpcije, gledano s človeške perspektive, ko lažem, ki zanikajo čas, ni mogoče več verjeti.

To razumem kot eno od Stevensovih izhodišč, eno od njegovih poti v območje prevladujoče praznine. Glede na to, da je Stevens na koncu moje transumpcijske verige in da bi rad spregovoril o nekaterih momentih v *Jesenskih jutrih ter Običajnem večeru v New Havenu* bolj nadrobno, se moram ponovno spustiti v razpravo o transumpcijski kritiki. Hollander pravi, da vibracije intertekstualnega odmeva na splošno izmaličijo izvorni glas, ki ga hočejo interpretirati. Kot sem že opozoril, gre pri Hollanderju za ločevanje med transumpcijskim slogom pri Miltonu in njegovih naslednikih ter nabuhlim slogom baročne poetike, kar po njegovem mnenju dokazuje trditev, da transumpcija onemogoča možnost nadaljnje figurativnosti. K temu bi rad postavil teoretično ali spekulativno vprašanje: kako imenovati pesniško silo ali voljo, ki hoče preprečiti nadaljnjo figuracijo? Nobenega dvoma ni, da vsebuje silno bojevit element, tak agon pa zahteva agresivnost, kakršno lahko povzroči samo ranjena narcisoidnost. Domnevam, da ni treba vnovič dokazovati psihološke povezave med transumpcijo ter fantazijami obrambe, ki jih Freud imenuje introjeksijska in projekcijska ter strne v težaven proces, *Verneinung*. Bolj kot trop ali obramba me tu zanima revizionistično razmerje, ker gre za očitno zvezo med vračanjem mrtvih predhodnikov v svojih lastnih barvah ali svoji lastni praznini in podobo časnosti, zgodnjosti v ravnotežju z zapoznelostjo, ki zaznamuje sleherni miltonski ter post-miltonski primer transumpcije. Zgodnjost je v tem kontekstu, ki je običajno konec pesmi, odvisna od identifikacije, medtem ko zapoznelost teži hkrati k ohranjanju in nastajanju iz neke zelo nevarne vrste ljubosumnosti, analogne tisti, ki jo Freud imenuje »projicirana ljubosumnost«.

Freud loči med tremi stopnjami ljubosumnosti, in sicer 1) med *tekmovalno* ali normalno, 2) *projicirano* in 3) *iluzorično*. Že tako imenovana normalna ljubosumnost je iracionalna, utemeljena na družinski romanci in sestavljena iz elementov, kot so žalost, bolečina, strah pred izgubo ljubljene osebe, odprtje stare narcistične rane ali prva neuspešna seksualna izkušnja. K temu bi lahko še dodali sovraštvo in zavist do uspešnega tekmeča, samokritičnost in do neke mere biseksualno aktiviranost, tako da celo v Freudovem dokaj suhoparnem opisu normalna ali tekmovalna ljubosumnost izzveni kot normalen ali tekmovalen

pek. Kakorkoli že, projicirana ljubosumnost prispeva ljubek preobrat ali rafiniranost. Moški ali ženska projicirata svoje lastne potlačene nagone na nezvestobo svojega partnerja in si nato razlagata vse svoje zaznave v zvezi z njim kot potrditev njegovih potlačenih nagonov po nezvestobi. Pri iluzorični ljubosumnosti se ponovi isti vzorec, vendar tokrat z zatrtim homoseksualnim elementom, ki preide v paranojo. Kolikor mi je znano, Freud nikjer ne povezuje ljubosumnosti z nagonom po smrti, kljub temu pa lahko vse tri stopnje reduciramo na potlačeni strah pred umiranjem in smrtjo, na divjo bojazen pred pomanjkanjem prostora ali časa. To se zdi še zlasti relevantno za drugo stopnjo, projicirano ljubosumnost, kajti očitno gre še za eno projekcijo, in sicer projekcijo strahu pred lastnim umiranjem, ki se kaže v povečani agresivnosti do partnerja ter lastnega jaza.

To srhljivo podobnost s projiciranim vidikom zapoznelosti v pesniškem zaključku navajam zato, ker prepogosto gledamo na projekcijo kot na neko vrsto izpljunka, ne da bi se zavedali njene psihične morilskosti. Transumpcija ne ugonablja predhodnikov, marveč raje usmerja svojo projicirano nasilnost *proti času*. Pesniško maščevanje je najbolj natančno definiral Nietzsche, ko je pisal o tem, kako se volja maščuje času, še posebno trditvi časa: »Bilo je.« Emersonova pozicija, ki vztraja pri tem, da duša je, ter nasprotuje vsemu predhodništvu, se močno približuje Nietzschejevi. Identifikacija je tako pri njem kot pri Emersonu stvar mitske zgodnosti: »Poskušaj živeti, kot bi bilo jutro.« Stevens v svojem iskanju prve ideje brez dvoma uporablja to metodo identifikacije in metodo introjekcije. Kako pa je z njegovimi projiciranimi ljubosumnostmi in strahovi, predvsem v psihoestetskem in manj v psiho seksualnem registru? Težko je potegniti ločnico med pesniško smrtjo v pesmih ter drugimi oblikami človeškega umiranja. Pesniška ustreznica nezvestobe družinski romanci ali transferenci je neizogibno laž o izviri in laž proti njim, laž, ki je ne moremo uveljaviti zgolj z zanikanjem svojih prednikov. Kadarkoli skuša Stevens zanikati svoj rodovnik, je vedno nemiren in negotov, a tudi neprepričljiv. Emersonove in Paterjeve knjige so nekje na podstrešju, in Whitman, mar ni bila njegova persona potepuške narave? Grozljivi trop beline postane emblematična projicirana ljubosumnosti, večne nezvestobe tradicije, ki se nenehno poslavlja od same sebe:

Zbogom, ideja ... Koliba stoji,
zapuščena, na obali.

Bele barve, kot da je tak običaj ali kot da je v skladu

s podedovano snovjo ali kot posledica
neskončnega toka. Rože ob zidu
so bele, rahlo posušene, nekakšen znak,

ki spominja, skuša spominjati, na belino,
ki je bila drugačna, nekaj drugega, lani
ali prej, ne belina starajočega se popoldneva,

bodisi bolj sveža ali pusta bodisi iz zimskega oblaka
ali zimskega neba, od obzorja do obzorja.
Veter prinaša in odnaša pesek.

Tukaj, biti viden pomeni biti bel,
pomeni biti v temelju bel, dosežek
skrajneža med urjenjem...

Letni čas je na prehodu. Mrzel veter hladi obalo.
Njene dolge črte postajajo daljše, bolj prazne,
mrak se gosti, vendar ne pade

in belina na zidovih izgublja svojo živahnost.
Moški, ki se sprehaja, se prazno zazre v pesek.
Ugotavlja, da sever vedno raztegne prehod.

s svojim ledenim sijajem, modrordečim vršenjem
in plamtečo naslado, s svojo polarno zeleno barvo,
barvo ledu in ognja in samote.

Belina prehaja v praznino, ko se tercine bližajo napovedujoči se katastrofi, kar je dosežek Stevensove tridesetletne vojne med razumom in nebom. Kot ekstremist ali fundamentalist prvobitne ideje je Stevens preusmeril delovanje svoje poezije v ustvarjanje beline. Moški, ki se sprehaja, pesnik pri osemindesetih, se prazno zazre v pesek, ker opazi praznino z očesom, ki je prazno, v kontekstu splošne praznine, zavedajoč se, da je vse, kar je do sedaj napisal, prazno. Po drugi strani je ta praznina kot vrsta tropa samouničujoča sinekdoha in vse kaj drugega kot transumpcija. Ta praznina je, tako kot pri Coleridgeu ali Whitmanu, a za razliko od Miltonove ali Emersonove, še en primer tiste romantične triade, ki jo Thomas McFarland zgovorno imenuje »nepopolnost, fragmentarnost in razkroj« oziroma »način fragmentarnosti«. Toda temu bi težko rekli Stevensovo končno počivališče v transumpciji vizionarne praznine. Njegov metaleptični obrat Milтона in Emersona, vesplošne praznine, je celoten program pesmi *Običajen večer v New Havenu*, fantazije, katere prikrita, če ne celo potlačena zgradba pomeni premagovanje tradicije, ki je oblikovala Stevensovo poezijo, ter projekcijo njegove ljubosumnosti na velikane tradicije z Whitmanom na čelu, ki se je bil sicer čudovito, a iluzorno podal v poskus kreacije »širše pesmi za širše občinstvo«. Odločilne poteze tega razgaljanja nastopijo skoraj natanko v osrednjem delu pesmi, v spevu XVII, kjer je: »Praznina osnova za

preizkuse sredstva, / prevladujoča praznina, nepristopna.« Stevens uzre, na tem mestu in tudi drugje, hieratično oblačilo domišljije v neke vrste preraphaelitskih podobah, ki jih najdemo že v potlačeni žalostinki za njegovo sestro, napisani pred več kot četrto stoletje, leta 1922, z naslovom *Njej, ki se zdi kot glasba*. »Skrbno stikano oblačilo« na njej, ki se zdi kot glasba, tu predstavlja domišljijo, ki jo je Stevens vedno ambivalentno odriaval in iskal. V žalostinki za svojim prijateljem Henryjem Churchom *Sova v sarkofagu*, napisani malo pred *Zarjami jeseni*, je Stevens orisal še nekoga, ki se zdi kot glasba, »mir po smrti, brat spanca, / nečloveški brat, tako verjeten, tako blizu«. Ta vizija doseže vrh še z nekom, »ki se blešči v svoji tkanini«, v drugačnem oblačilu ambivalentno ustvarjene domišljije:

Generacije domišljije, nakopičene
v slogu njenih šivov, njenih niti,
v tkanje krog čudesa njene nuje...

Negativna stran ambivalence spremlja pojav oblačila v kozmosu »prevladujoče praznine, nedostopne«, kjer se soočimo z naslednjim:

Zlata rahljanja in težkanja in pretikanja niti
ter udarjanja jermenov in luči glavnih kamnov,
kot blagoslovljena sporočila iz blagoslovljenega grma

ali odpadne figuracije odpadkov
noči, časa in domišljije,
spravljenih in zadolženih, v ogrinjalu žarkov.

Domišljija izvaja svoje preizkuse sredstva, medtem ko nepristopna praznina, ki nadomešča izgubljeno knjigo narave, ostaja dominantna. Stevensovo tenkočutno izogibanje nas ne sme zavesti, kajti izmislil si je posebno metaforo, ki uspešno zamenjuje elipso nadaljnje figuracije praznine. Sem ter tja si vseka rano in za take rane ni zdravila; »prezgodnja iskrenost« v *Zapiskih o popolni fikciji* je posledica te prevladujoče praznine. Poleg tega se je pri Stevensu znotraj praznine precej dolgo odvijala medsebojna igra popolne beline, pa tudi črnine. Osnova, sicer prazna in kamnita, se je pokazala kot črna leta 1935, ko je brezlistnost prvič dopustila razodetje:

Šele takrat, ko so drevesa prvič odvrгла liste v novembru
in je postala njihova črnina očitna, je človek
prvič spoznal, da bo ekscentričnost podlaga za načrt.

Prav v tem križanju praznine in brezlistnosti, beline in črnine vidim ne le težišče Stevensove transumpcijskosti, marveč tudi element, ki

osredinja post-romantično tradicijo. Primer za to najdemo med Stevencovimi zgodnejšimi teksti, s katerimi je prodril v poeziji, v globoki lirski pesmi *Prevlada črnine* iz leta 1916, nekakšni krajši obliki ode *Potrlost*, ki bi se po mojem mnenju lahko imenovala tudi *Prevlada praznine* ali celo *Prevladujoča praznina*:

Ponoči, ob ognju,
so barve grmovja
in odpadlih listov
pomnožene
vstopile v sobo,
kot listi sami
vstopajo v vrtnec vetra
da: toda barve težkih trobelik
so prišle z dolgimi koraki.
In spomnil sem se na krik pavov.

Barve njihovih repov
so bile kot listi, ki sami
vstopajo v vrtnec vetra,
v polmračni veter.
Zaplesali so po sobi
prav tako, kot so poleteli z vej trobelik
na zemljo.
Slišal sem kričanje – pavov.

Je bila njihova tožba zaradi polmraka
ali zaradi listov, ki sami
vstopajo v vrtnec vetra
in se vrtnčijo, kot so se plameni
vrtnčili v ognju,
vrtnčijo, kot so se repi pavov
vrtnčili v kričavem ognju,
tako kričavem kot trobelike,
polne vreščanja pavov?
Ali pa je bila tožba zaradi trobelik?

Skoz okno
sem videl, kako so se zbirali planeti,
kot listi, ki sami
vstopajo v vrtnec vetra.
Videl sem, kako je prišla noč,
z dolgimi koraki tako kot barva težkih trobelik.
Čutil sem strah.
In spomnil sem se na krik pavov.

Čeprav je Stevens praktično šele na začetku svojega pravega ustvarjanja, kot sedemintridesetleten pesnik precej uspešno transumpcira Coleridgea ter namiguje na svoje poznejše transumpcije Whitmana in Shelleya. V zvezi s tem navajam Hollanderjev komentar iz njegove študije o transumpciji z naslovom *Figura odmeva*:

vrtinčenje listov v vetru ... je aluzivna in transumpcijska ... podoba; vključuje tudi Whitmanove liste = bilke + liste ... Vrtinčenje je tako vrtinčenje listov kot vrtinčenje jesenskih barv, in tako se znova vzpostavi sibilčna sestavina tropa ob Whitmanovi navzočnosti ... Za Stevensa je podoba listov, ki sama sebe revidira v ognjenem odsevu domišljije, kot »listi, ki sami / vstopajo v vrtnec vetra.« Tako kot ptice pevke, ki simbolizirajo več kot samo naravne glasove, ki jih proizvajajo, ter združujejo cel razpon od slavcev do škrjancev v ozadju (na primer Hardyjev drozg), je tudi trop listov metalepitičen in ne zgolj metaforičen. Njegova aluzivnost se je znašla v domeni njegovega predmeta. Zdi se, da zdaj ta podoba med drugim »govori«: »celo ko listi spremenijo barvo in umrejo; in so Sibilini raztreseni listi ponovno metaforično vzpostavljeni v celotnem našem pisanju – kdorkoli smo in kadarkoli pišemo; celo ko ljudje odpadejo kot listi in pripravijo steljo za nove generacije, celo ko se listi knjige življenja obrnejo, tako se sama podoba odpadlih listov izroča v ponoven pretres.«

Hollanderja nameravam revidirati s svojo lastno transumpcijsko metodo, in sicer ob branju *Prevlade črnine* kot Stevensovega izbirnega presečišča med tremi ločenimi, a med sabo odvisnimi nizi tradicionalnih podob: praznine, listov ter nenadnega krika, ki deluje kot presenečenje, še zlasti, če pride iz oceana. Do neke mere sem že nakazal prikrito presečišče prevladujoče praznine in prevladujoče črnine, medtem ko krik pavov spominja na Yeatsa, namreč krik kot glasnik nasilnega strmoglavljenja ene dobe s pomočjo druge. Stevens naveže krik na barve trobelik, ki koračijo (tu se beseda »koračijo« poigra s »kričijo«), ter na »kričav ogenj«. Vendar se bo prevladujoči trop pojavil šele petintrideset let pozneje v pesmi *Skala*, in sicer v besedni zvezi »fikcija listov«. Omenjeno fikcijo, ki predstavlja transumpcijsko verigo od *biblije* in Homerja prek Vergila in Danteja do Miltonove *Vallombrese*, sem raziskoval že prej, v delu *A map of misreading*, tako da me zdaj zanima njena post-miltonska usoda pri Coleridgeu, Shelleyu, Whitmanu in Stevensu ter mimogrede še pri njenem velikem kritiku Ruskinu v zvezi z njegovim konceptom »patetične zablode«.

Shelley je nekoč dejal Byronu, da je najboljša moderna oda Coleridgeova *Francija*. Pravzaprav niti ni tako dobra in jo danes razumemo kot poskus pred *Odo zahodnemu vetru*, vendar mi je še zmeraj žal, da Ruskin ni našel coleridgeovskega primera patetične zablode raje v njej kot pa v očarljivem odlomku iz *Christabele*:

Veter je prešibek, da bi zavrtel
rdeči list, zadnji iz njegovega rodu,
ki zapleše vsakič, ko je plesáti dano mu,

prijet tako visoko in tako lahno
na najvišjo vejo, ki ozira se v nebo.

Ruskin je to razumel kot zablodo v pripisovanju zavesti predmetnemu svetu, in ker pri Coleridgeu prevladuje, ga je ožigosala kot drugorazrednega pesnika in ga pahnila v družbo vse prej kot slabih kolegov: Wordswortha, Shelleya, Keatsa in Tennysona. Pač pa vsebuje Coleridgeov trop lista v *Christabeli* čudovit poseben patos, kakršnega Ruskin nikoli ni bil pripravljen opaziti. V pesmi *Francija: oda* gozdovi ustvarjajo »svečano glasbo vetra« in njen ritem na koncu »zlijejo v eno samo oddaljeno mrmranje«. Kot instrument ali harfa vetra ti coleridgeovski gozdovi izvirajo iz starodavnega porekla, ki ima svoje korenine v 137. psalmu, kar potrjuje tudi eno od Hollanderjevih najuspešnejših dognanj, da prevladujoči simbol dobe sentimentalnosti in romantike, Eolova harfa, izvira iz tiste harfe, ki jo je hebrejsko ljudstvo obesilo na vrbe nad babilonskimi vodami, ko ni hotelo peti Gospodove pesmi v tuji deželi. V tej in tudi v drugih pesmih je Coleridge s svojim eolskim tropom zares slovesno ustoličil veliko patetično zablodo v zvezi s fikcijo listov.

Shelleyev trop je skupaj z Whitmanovo ameriško varianto postal odločilen za poznejšo pesniško tradicijo, katere vrh pomeni celoten Stevensov opus, predvsem pa njegova demonska lirična pesem *Smer posebnega*, kamor tudi sam usmerjam to verigo transumpcije. Zaradi pomanjkanja prostora za ponoven pretres *Ode zahodnemu vetru* naj vsaj opozorim na njeno revizionistično zvezo z Miltonom. Satan stoji na bregu gorečega jezera in vpije: »Njegova vojska angelskih oblik, ki je ležala neprehodna, (tako številna kot jesenski listi, ki so prekrili potoke) v Vallombrosi.« Če se ne bo predramila in vstala, bo za vedno obležala. V strahu pred Satanovo preizkušnjo Shelley niti ne kliče listom niti jim ne dovoli, da bi na glas zakričali. Kliče le vetru, tako kot že hebrejski prerok pred njim. Shelleyeva fikcija listov opušča Miltonovo revizijo poglavitnih zahodnih pesniških virov in porekel z zavračanjem Izaijevih podob nebeške vojske, ki odpade, kakor odpade list s trte; nadalje Homerjeve prispodobne, ki vzporeja generacije listov z generacijami ljudi; Vergilovih navidezno mrtvih jesenskih listov, iztegujočih roke v hrepenenju po daljni obali; Dantejevih prekletih duš, ki odpadejo nad temno vodo, kot listi odpadejo jeseni. Milton je združil vse te liste v svojo padlo satansko vojsko, medtem ko Shelley introjicira Coleridgeove revolucionarne in eolske liste med projiciranjem miltonske bere tradicije. Kaj sta bila Izaija in Milton sposobna ustvariti iz te več-kot-gnostične katastrofične tvorbe? Kajti iz tega whitmanskega komposta je zrasla popolnoma izvirna pesem:

Popelji moje otrple misli skoz veselje
kot ovelo listje, da se brž novo rojstvo zgodi!

Ti listi imajo dvojno naravo in kot taki prinašajo k miltonski sestavi podobo lista knjige. Shelleyeve besede, njegove otrple misli, spadajo tako v knjigo narave kot v knjigo novega razodetja. Kljub temu, da Stevens praktično ne spreminja Shelleyevega tropa, si prizadeva za pri-krojeno transumpcijo v zdaj že slavnem odlomku iz pesmi *Običajen večer v New Havenu*:

Premično in nepremično, ki miglja
na območju med je in je bilo, so listi,
listi, zloščeni na jesenskih zloščeni drevesih,
in listi, ki se vrtinčijo v obcestnem jarku, vrtinčijo
okrog in proč in spominjajo na prisotnost misli,
spominjajo na prisotnost misli, kot da bi
na koncu, v vsej psihologiji, jaz,
mesto in vreme v naključnem neredu
skupaj rekli, besede sveta so življenje sveta.

Trop listov kot besed sveta ima za Stevensa uporabno vrednost zato, ker jo je Shelley očistil miltonskega moralnega blišča. Občutek imam, da je to le del zgodbe, kajti Whitman igra pri Stevensu tudi tokrat vlogo posrednika podobnosti. Mogoče pa je to vendarle tvorilo glavno zgodbo pri Beckettu, ki ga tu omenjam kot slepo ulico tropa listov, čeprav sem prej omenil *Konec igre* kot ironično kodo v prazni vzajemni igri beline in črnine. V drugem dejanju igre *Čakajoč na Godota* se Estragon in Vladimir zapleteta v liričen dialog o »vseh mrtvih glasovih«. Vladimir meni, da mrtvi glasovi povzročajo tak hrup kot krila, pesek, perje ali kot pepel, na kar Estragon vsakič odvrne: »Kot listi.« V primerjavi s Stevensovim pogledom v *Običajnem večeru* je ta temačnejši, a vseeno nič bolj kot naslednji:

Danes listi kričijo, viseč na vejah, ki jih biča veter,
kljub temu se ničnost zime niti malo ne zmanjša.
Še vedno je polna ledenih obrisov in sneženih potez.

Listi kričijo... Človek postane in komaj sliši krik.
Je vsiljiv krik, ki boli nekoga drugega.
In čeprav pravimo, da smo del vsega,

ostaja konflikt in ostaja odpor;
biti del je napor, ki pojema:
čutiti je življenje tega, kar daje življenju to, kar je.

Listi kričijo. To ni krik božanske pozornosti
niti dim, ki uhaja iz napihnjenih junakov, ali človeški krik.
To je krik listov, ki se ne presegajo,

v odsotnosti fantazije, ko pomenijo zgolj to,
kar so v končno uslišanem ušesu, v stvari
sami, dokler, nazadnje, krik nobenega več ne boli.

V tej zaključeni pesmi manjka le beseda »praznina«, ki je ne glede na to prisotna vsepovsod, v ničnosti zime, ledenih obrisih, najbolj odločilno pa v odsotnosti fantazije. Na tem mestu želim upočasniti korak in s tem omogočiti natančnejše, predvsem pa transumpcijsko branje zaključka oziroma iluzije zaključka. Ruskin pričinja svoje razmišljanje o patetični zablodi v delu *Moderni slikarji III* tako, da poudari

razliko med običajnimi, točnimi in pravimi videzi stvari; ter nenavadnimi ali napačnimi videzi, ki nastopijo, kadar smo pod vplivom emocij ali kontemplativnih predstav; napačni videzi pravim zato, ker nimajo popolnoma nobene zveze s kakršnokoli resnično močjo ali značajem predmeta, temveč so plod našega pripisovanja...

Ruskin pozneje loči med Dantejem, ki »se ima docela v oblasti tudi v najburnejših razpoloženjih«, ter Keatsom in Tennysonom, ki »sta na splošno sužnja svojih občutkov med pisanjem ali kvečjemu pišeta, ker sta se tako namenila«. Ko je Stevens pisal *Snežnega moža*, se je morda motil, ko je mislil, da lahko piše tako kot Ruskinov Dante, zato pa v *Smeri posebnega* ni zaslediti značilne eliotske in poundovske samoprevare. To, kar Stevens sliši skozi vso pesem, je krik listov, pri čemer je pomembnejši krik kot pa listi ali prazni svet glasu v pesmi. Shelleyevi listi ne zakričijo, čeprav sem vedno imel občutek, da si je Stevens narobe zapomnil ta podatek. V *Travnih bilkah* (*Leaves of Grass*, tj. Listih trave, op. prev.) listi prav tako nikoli ne kričijo glasno, medtem ko ocean to nenehno počne, ko kliče domov svoje brodolomce. Niti ranjeni vojaki iz *Udarcev na boben* nikoli ne zakričijo, celo tisti iz *Previ-jalca ran* ne. Bolj kot Shelleyevo ali Whitmanovo strašijo Stevensovo poezijo duhovi krika ter duhovi listov in praznine. Gorostasni Chocurua, ki je bolj humanističen kot Stevens sam, izraža credo, ki ga slednji ne bi mogel potrditi v *Smeri posebnega*:

Trenutki povečave se ne menijo za to,
kako rase v moji biti
najnedolžnejši vojakov krik, ko pade. Del moje biti
je ta krik. Moja samota
so meditacije središčnega razuma.
Slišim premikanje duha in zvok
intimnega postane, zame, glas,
moj lastni glas, ki mi šepeta na uho.

Biti del za Chocurua ne pomeni napora, ki pojema, po drugi strani pa Chocurua niti od daleč ne spominja na najvidnejšega pesnika med ameriškimi transcendentalisti, Whitmana, ki je iz sebe ustvaril najbolj univerzalno pesniško sinekdoho. Kriki, listi in praznina pri Stevensu nastopajo kot tropi projicirane ljubosumnosti, sporočila umrljivosti. Vsi trije so v pravem nasprotju s Shelleyevimi uvelimi listi, ki bodo pospešili novo rojstvo, ter z Whitmanovim osrednjim mešanim tropom, listi trave. Zdi se mi čudno, da še nisem naletel na nobeno razpravo

o Whitmanovem ponavljajočem se naslovu. Ko v petem verzu pesmi, ki jo pozneje imenuje *Pesem o sebi*, pohajkuje in se brez zadrege skloni, ne zagleda lista trave, temveč »steblo poletne trave«. Odgovor na vprašanje o naslovu pride nekoliko pozneje, ko imenuje travo »lepi neostriženi lasje grobov« in nato še bolj nenavadno zamrmra: »Ta trava je pretemna, da bi bila zrasla iz sivolasih glav starih mater.« Whitman, ki je bil vzgojen v duhu kvekerskih častilcev *Biblije*, je v naslovu združil dve veliki prisposodbi iz Izaije:

Jaz, jaz sem, ki vas tolaži.
Kdo si ti, da bi se bal umrljivega človeka,
sina človekovega, ki izgine ko trava. (51,12)

Izgine vsa nebeška vojska,
nebo se zvije kakor knjiga.
Vsa njegova vojska razpade,
kakor odpade listje s trte
in odpadejo zveneke fige s figovca. (34,4)

V prvem Petrovem listu pa je Whitman utegnil prebrati povzemajočo verzijo te prve podobe:

Vse človeštvo je kakor trava in vsa njegova slava kakor cvetlica v travi; trava se posuši in cvetlica uvene... (1,24)

Izajjeva podoba listov teče vzporedno s klasičnim tropom pri Homerju in Vergilu in se kot taka združi pri Danteju in Miltonu. Whitmana bolj zanima figuracija trave, kar je eden od razlogov, zakaj je naslov zbirke *Listi trave* in ne *Trava listov*. Drugi razlog pa izvira iz besedne igre, po kateri lahko listi pomenijo tudi liste v knjigi. A Whitman hoče vzpostaviti še večjo konceptualno vzajemnost, saj zveza »listi trave« pomeni »sestajati iz« in hkrati »nanašati se na«. Listi odpadejo enkrat na leto, toda trava v Palestini ima še krajšo življenjsko dobo. Kdorkoli je kdaj opazoval jeruzalemsko pomlad, bo vedel, kako hitro in kruto judovski griči spet porjavijo po svojem kratkotrajnem zelenju. Listi trave so tako tudi listi minljivosti telesa in se na moč približujejo listom umrljivosti. Whitmanova pozornost na trop, da je vse človeštvo trava, bi se bila utegnila razplamteti, ko bi bil prebral Emersonovo predavanje *Pesnik* v njegovi *Timesovi* rubriki, marca leta 1842, kjer ta pravi: »vse stvari so simboli. O človeku pravimo, da je trava.« Čeprav je vse človeštvo trava, so listi vseeno tudi listi knjige ter, po Shelleyu, besede, ki pospešijo novo rojstvo. Whitmanov naslov transumpcira *Biblijo* in hkrati romantično tradicijo, da bi nakazal zapleteno osebno ravnotežje med neumrljivostjo ter umrljivostjo oziroma kot pravi Whitman sam:

O živeti zmeraj, zmeraj umirati!
o pogrebi moji, pretekli in sedanji,
o jaz, ko grem z dolgimi koraki naprej, telesen,
očiten, nikoli tako gospodovalen;

- o jaz, kar sem tako dolgo pomenil, je zdaj mrtvo
(ne objokujem se; zadovoljen sem),
- o da se osvobodim teh mrličev v sebi, ki se obračajo
in gledajo, kamor jih odvržem,
- o iti naprej (o živeti! zmeraj živeti!) in pustiti
mrliče zadaj.

Smer posebnega sledi smeri krika listov, čeprav Stevensova pesem niti približno ne sodi v *Liste trave*; tisto, kar sta Emerson in Whitman poimenovala ameriški jaz, ima v Stevensovi pesmi nesporen videz umirajočega, čeprav sta njegovi med seboj tako različni pesmi *Pojmovanje reda v mestu Key West* ter *Zapiski o popolni fikciji* še vedno lista trave, kljub vsemu v nekem smislu whitmanovski. Srhljivo je dejstvo, da *Smer posebnega* uresničuje Stevensovo najbolj avtentično transumpcijo njegove lastne tradicije, in to za strahotno ceno. Preden z branjem *Smeri posebnega* končamo to poglavje o transumpciji, bi rad povedal nekaj o davku, ki ga terja tako transumpcijsko branje kot transumpcijsko pisanje. Branje, tako kot pisanje, je iskanje smisla, toda kaj je »smisel« v teh kontekstih? Pesmi, kot jih sam razumem, niso tropi bivanja ali védenja, temveč tropi akcije in želje. Denis Donoghue v knjigi *Krute abecede* pravi, da ta razloček »ne bi smel vzbujati zanimanja v pesmih, za razliko od napetosti, ki se v njih poraja«. Donoghue k temu dodaja, da antitetičnega ali transumpcijskega bralca

ne zanima iskanje smisla kot sporočila ali skrivnosti, ločene od njega samega, kar bi mogel nato posredovati kot lastnino, imenovano notranjost ali modrost ali vizija. Zanima ga preizkušanje svoje volje nad delom, da bi to lahko postalo, ne glede na vsa prilagajanja kot posledico takšne obravnave, del njegove prihodnosti. Smisel kot kraj, kjer se lahko ustaviš in spočiješ kot v pristanišču med viharjem, je zanj popolnoma nezanimiv ...

Donoghue opisuje nekaj, kar se njemu zdi omejitvev, meni pa moč, moč intenzivnega branja. Branje ni niti realnost niti epistemologija. Naše zavzeto branje pomeni izbiranje in naš izbor bo pozneje vplival ali celo upravljal z našimi hotenji in dejanji. Kot nasprotje Donoghueju navajam iz Valeryja: »Le tak bralec, ki ima pred očmi čisto osebni cilj, je dober bralec. Morda tako pridobi nekaj moči,« čemur sam dodajam prepričanje, da zadostuje, če pesem, ki jo berem, a ta ne more postati del moje prihodnosti, preberem le enkrat. *Smer posebnega* je del moje prihodnosti, tako kot je *Oda zahodnemu vetru* ali *Iz zibelke, ki se nenehno ziblje* postala del Stevensove prihodnosti. Donoghue morda razume besede, zato pa za razliko od Desdemone spregleda bes v teh besedah. Transumpcijsko branje in pisanje se odpovedujeta smislu kot počitku ali zatočišču ter ne poznata pesmi, ki bi bila ločena od konflikta, katerega povzroča. Mar je ta davek previsok? V odgovor lahko ponudim le Emersonov stavek, železni zakon kompenzacije: »Iz nič ni nič.« Ali z besedami *Smeri posebnega*: »Obstaja konflikt in obstaja odpor.«

Danes listi kričijo, iz česar sledi, da ne kričijo vsak dan in da morda ne bodo kričali jutri. To so posebni listi, viseči na vejah, ki jih biča veter, Stevens pa nam ne more ali noče povedati, ali vpliva njegovo zaznavanje kričanja na to, da se ničnost zime niti malo ne zmanjša, ali hodi tisto »malo ne zmanjša« zgolj mimo in v krogih. Njegov »kljub temu« je interpretacijski in uvaja nasprotovanje kriku, ki tvori osnovno zgradbo pesmi. Ne verjamem, da lahko katerikoli zavesten bralec, ki zaznava bes v besedah, zaupa tej zgradbi; gre za antitetični bes, ki se odvrča od Shelleya in Whitmana in jima nasprotuje, to obenem pomeni, da nasprotuje samemu predhodništvu. Dejansko imamo tu opraviti z nerazrešljivim vozlom dveh procesov, ki ju je Hollander poimenoval aluzija in eluzija. Fikcija listov je postala edina dosegljiva podoba glasov, poslednja sled človeškosti v pokrajini izgube, možnosti gole sile brez smisla. Stevens naredi krettnjo, kot da bi bil sprejel takšno silo, toda njegova pesem ga docela postavi na laž. Krik listov ni nikakršna patetična zabloda, ker pesnik zares sliši glasove, ker nazadnje sliši uboštvu v zvoku vetra in ker nazadnje postaja tak pesnik, kakršnega je zahteval sam Ruskin, *mož, kateremu stvari govorijo*.

Ko listi znova zakričijo in Stevens postane ter komaj sliši krik, ki ga prežene kot vsiljivca in bolečino nekoga drugega, ne smemo biti in nismo presenečeni. To je stari Stevens. Pač pa smo presenečeni nad njegovimi besedami: »pravimo, da smo del vsega.« Wallace Stevens kot del vsega: Je že kje in kdaj to sploh izjavil? Seveda nikjer in nikoli, toda to je transumpcija, *apophrades*, kajti ta »danes« je eden od tistih nesrečnih dni, ko se mrtvi vračajo, vendar v preobleki, ki je pozneje izključno stvar pesnikove izbire. Le en pesnik do zdaj si je upal vztrajno trditi, da je del vsega; pesnik, ki je rekel: »Sem mož, trpel sem, bil sem tam« in »Agonije so del moje garderobe« pa še »Udeležujem se, vidim in slišim vse.« To je Stevensov potlačeni predhodnik, plavajoč kot ogromna postava pod sleherno gladino, ki jo je Stevens znal polakirati. V *Skali*, napisani malo pred *Smerjo posebnega*, nastopi vrnitev potlačenega, medtem ko njegove veličastne prisposobe predrejo Stevensov večni mraz:

... iluzija, tako željna,

da so prišli zeleni listi in prekrili strmo skalo,
da je prišel španski bezeg in vzcvetel, kot slepota spran,
ki kriči po jasnem vidu, kot da bi jo potešilo

rojstvo vida. Cvetenje in mošus
sta pomenila biti živ, biti neprestano živ,
posebnost bivanja, to ogromno veselje.

Cvetenje španskega bezga, ki je več kot Whitmanovo cvetenje. Če: »je fikcija listov ikona (pesmi, figuracija blagoslova), in je ikona mož«,

je ta mož Walt Whitman. Ni izključena celo domneva, da elegično cvetenje španskega bezga odpravlja slepoto miltonske praznine in vseh njenih potomcev, če ne celo prevladujoče praznine. Vendar *Smer posebne*ga ni ena tistih pesmi, v katerih si Stevens na očiten način na novo zamišlja in tako obnavlja svojo lastno pomanjševalnost, kot to počne v *Skali*. Od tod poudarek na »življenju, takem, kot je«, ko listi zakričijo tretjič in zadnjič:

Listi kričijo. To ni krik božanske pozornosti
niti dim, ki uhaja iz napihnenih junakov, ali človeški krik.

Kljub temu je bistveno to, da listi vendar kričijo, kajti kakšno je lahko še njihovo kričanje razen človeškega? Mar je celo demonično v resnici drugačno od človeškega, ne glede na stopnjo svoje grozljivosti? Stevens ni nikjer bolj vzvišeno obupan, čeravno brezploden v svojih negacijah, kot v transumpcijskem zaključku te vzvišene pesmi:

To je krik listov, ki se ne presegajo,

v odsotnosti fantazije, ko pomenijo zgolj to,
kar so v končno uslišanem ušesu, v stvari
sami, dokler, nazadnje, krik nobenega več ne boli.

Listi, ki se ne presegajo, ne zakričijo. Če je fantazija zares odsotna, potem ima Stevens halucinacije, vendar pa je fantazija v resnici prisotna, saj Stevens sam tako hoče navkljub svoji lastni volji. Besede v njegovi pesmi postavljajo na laž neresnico pesmi, ki zanika čas, in ta neresnica, ki je transumpcija, je močnejša. Navsezadnje sta tudi tu tako vidna kot slišna praznina razgaljeni. Krik morda ne bo nobenega zbolel, razen pozornega bralca, ki bo med obračanjem listov Stevensove knjige transumpciral še en krik in še enega in tako dalje, v delu, ki ga nismo dolžni niti končati niti nimamo pravice, da ga zavržemo.

Izbral in spremno opombo napisal Vid Snoj,
prevedel Uroš Mozetič

Harold Bloom predava na ameriški univerzi Yale. Najprej se je ukvarjal z angleško romantično poezijo in teorijo imaginacije, nato pa ga je na začetku sedemdesetih let vse bolj začela pritegovati problematika vpliva, ki jo je obravnaval v več knjigah. Njegova glavna teza je, da vsak nov pesnik revizionistično bere svojega predhodnika in da je razmerje med močnimi pesniki vselej agonistično. Mnogi so ga zaradi njegovega nekonformnega branja poezije, ki se korenito razlikuje od poprej uveljavljenih tipov anglo-ameriške kritike, prištevali med dekonstrukcioniste. Sam je sprva, v knjigi *Anxiety of Influence* (1973), ta način branja poimenoval antitetična kritika; v pričujočem tekstu, ki je vzet iz knjige *The Breaking of the Vessels* (1982), pa zanj predlaga alternativno ime metaleptična kritika. Glede na to, da je metalepsa ali transumpcija retorična

figura, ki v skladu s tradicionalnimi retoričnimi taksonomijami pomeni zamenjavo vzroka in posledice, se pravi, da spodbija časovni primat vzroka pred posledico, naj bi takšno poimenovanje bolj ustrezalo revizionizmu, ki je na delu med pesniškimi opusi. Bistvena lastnost revizionistične pesmi namreč je po Bloomu, ne le da se vrača k izviru inspiracije, ampak da sebe naredi za ta izvir. Če predstavlja dekonstrukcija uvoz iz Francije, je metaleptična kritika, kot pravi Bloom, izraz avtohtonega duha ameriške kulture, ki se je utemeljila na reviziji evropske tradicije.

... in v skladu s tradicionalnimi retoričnimi taksonomijami pomeni zamenjavo vzroka in posledice, se pravi, da spodbija časovni primat vzroka pred posledico, naj bi takšno poimenovanje bolj ustrezalo revizionizmu, ki je na delu med pesniškimi opusi. Bistvena lastnost revizionistične pesmi namreč je po Bloomu, ne le da se vrača k izviru inspiracije, ampak da sebe naredi za ta izvir. Če predstavlja dekonstrukcija uvoz iz Francije, je metaleptična kritika, kot pravi Bloom, izraz avtohtonega duha ameriške kulture, ki se je utemeljila na reviziji evropske tradicije.

... in v skladu s tradicionalnimi retoričnimi taksonomijami pomeni zamenjavo vzroka in posledice, se pravi, da spodbija časovni primat vzroka pred posledico, naj bi takšno poimenovanje bolj ustrezalo revizionizmu, ki je na delu med pesniškimi opusi. Bistvena lastnost revizionistične pesmi namreč je po Bloomu, ne le da se vrača k izviru inspiracije, ampak da sebe naredi za ta izvir. Če predstavlja dekonstrukcija uvoz iz Francije, je metaleptična kritika, kot pravi Bloom, izraz avtohtonega duha ameriške kulture, ki se je utemeljila na reviziji evropske tradicije.

... in v skladu s tradicionalnimi retoričnimi taksonomijami pomeni zamenjavo vzroka in posledice, se pravi, da spodbija časovni primat vzroka pred posledico, naj bi takšno poimenovanje bolj ustrezalo revizionizmu, ki je na delu med pesniškimi opusi. Bistvena lastnost revizionistične pesmi namreč je po Bloomu, ne le da se vrača k izviru inspiracije, ampak da sebe naredi za ta izvir. Če predstavlja dekonstrukcija uvoz iz Francije, je metaleptična kritika, kot pravi Bloom, izraz avtohtonega duha ameriške kulture, ki se je utemeljila na reviziji evropske tradicije.

... in v skladu s tradicionalnimi retoričnimi taksonomijami pomeni zamenjavo vzroka in posledice, se pravi, da spodbija časovni primat vzroka pred posledico, naj bi takšno poimenovanje bolj ustrezalo revizionizmu, ki je na delu med pesniškimi opusi. Bistvena lastnost revizionistične pesmi namreč je po Bloomu, ne le da se vrača k izviru inspiracije, ampak da sebe naredi za ta izvir. Če predstavlja dekonstrukcija uvoz iz Francije, je metaleptična kritika, kot pravi Bloom, izraz avtohtonega duha ameriške kulture, ki se je utemeljila na reviziji evropske tradicije.

NEW AGE

Theodore Roszak

Tretja tradicija: individualno, kolektivno, osebno

Posameznik in osebnost

Na svetu ni bilo nikoli veliko osebnosti. Nikoli ni bilo niti veliko ljudi, ki bi sploh vedeli, da jim je dano na izbiro postati osebnost. Namesto tega je bil naš svet zmeraj krivično razdeljen med vodje in privržence, idolizirane elite in anonimne množice. Bodisi da se povzpemo do prvega statusa ali pademo na drugega, v nobeni vlogi se ne približamo idealu osebnosti, marveč zgolj jemljemo v zakup že vnaprej izdelane identitete, zavezane običajem in funkciji. Družba – ta kolektivna fikcija, ki so si jo ustvarili o sebi – dopušča (ali raje zahteva), da naj obstajajo vodje, heroji, slavne osebnosti. Ta privilegirana peščica je kljub nagradam, ki jih uživa, vendarle le peščica ljudi, ki igrajo predpisane vloge. Preddelavci, zgledi uradnih vrlin, objekti čaščenja in strahospoštovanja... njihova služba je njihovo življenje. Tu so, da bi izkazali vdanost, zagotovili enotnost, krepili pravovernost. Za izvajanje teh funkcij se morajo dati sploščiti v tiskane slike in elektronske podobe, ki polnijo časopise in revije, zidne plakate, televizijske ekrane – dokler ne postanejo tista do skrajnosti razosebljena družbena sila, za katero se zmeraj zdi, da je nekako skrivnostno, nevidno *prisotna* in da drži pokonci uradno kulturo, lastniške pravice, nedotakljivost države. Stapljajo se v vsevidni, vsepričujoči »*Oni*«, o katerem govorimo, kadar pravimo drug drugemu (ali sami sebi), da nam *Oni* ne bodo pustili... da *Njim* to ne bo všeč... da se *Oni* ne bodo strinjali. Tisti, ki izvajajo to morečo službo, imajo nemalokrat priložnost, da skupaj s svojim egom zdebelijo tudi svojo denarnico; kakršnakoli je že njihova nagrada, pa si z njo ne pridobe svobode avtentične osebnosti. Ni jim dovoljeno odkriti samih sebe in postati oni sami. Tako kot množice, ki jim gospodujejo, pripadajo tudi elite Zemlje (v Marxovih besedah) »predzgodovini« naše vrste, dolgi in turobni kroniki človeške zaostalosti.

Natančno bi rad poudaril to distinkcijo med *posameznikom* in *osebnostjo*, kajti vsako pre nagljeno zamenjavanje obeh nujno vodi k izkrivljanju vsega, kar imam reči. Pišem z jasno in mučno zavestjo, da je posameznik tisti, ki je – stoletja, če ne celo tisočletja dolgo – prevladoval nad pomenom osebnosti. Ekscesi posameznika so tisti, ki so navse-

zadnje botrovali maščevalnim ekscesom kolektivističnih ideologij. Meščanska tradicija individualizma nas je naučila, da vidimo v vsakem oziranju nase... »sebičnost«. Bodisi da imamo sebičnost za greh ali dragoceno pravico, je bila le-ta generacije dolgo celotna moralna vsebina samozavedanja. Videti je bilo, kot da je vsako človekovo zanimanje zase zgolj izraz »lastnega interesa« v najbolj grobem, socialno darvinističnem smislu. Individualizem je izrekel temačno in nepopustljivo preletstvo nad vsakršno obliko odkrivanja samega sebe, v čemer je videl le šibko opravičilo za družbeno krivico in politični elitizem.

Ta agresivni meščanski ideal življenja pa nima v resnici nič skupnega z osebnostjo. Bolje rečeno, z osebnostjo že, vendar izkrivljeno do nerazpoznavnosti spričo strahu in defenzivnosti, vpreženo v zahteve industrijskega napredka. Individualizem nažene človeka v ozko trdnjavo ega in ga tam zaklene, izolirano, oportunistično, vsečujечно prisotnost. Posamezniku ni dopuščena nobena globina ali skrivnost, nobena duhovnost razen skritih in skrivnih motivov. Obstaja le trda, javna površina lastnega interesa, ki se prebija naprej (včasih celo pogumno) zoper vse omejitve – tako zoper tiranske omejitve državne oblasti kot tudi zoper legitimno moralno opozicijo splošnega blagostanja.

Posameznik je lahko sicer poln svoje neizmerne pomembnosti, nikoli pa nima občutka njemu lastne osebne vrednosti, kajti kot posamezniki smo merljivi – in se merimo – le z zunanji stvari: s pridobivanjem in osvajanjem, s tem, da *imamo*, ne pa, da *smo*. To je ravno nasprotje od odkrivanja samega sebe: posledica je podrejanje zunanjemu, konkurenčnemu standardu. V tem je bistvo zadeve. Odkrivanje samega sebe ustvarja osebnost, tekmovanje pa posameznika. Zato je individualizem tako protioseben kot antisocialen, zato predstavlja odtujitev tako od naše lastne subjektivnosti kot od naših bližnjih.

Pomislite za trenutek, kaj pomeni to nenehno tekmovanje – kakršnokoli tekmovanje, tekmovanje v pešačenju, pehanje za javno službo, za denar ali status... Na začetku sprejmemo nekakšen cilj, cilj, ki je pač »tam«, podobno kot končna oznaka na progii. To ni *moj* cilj ali *vaš* cilj. Je pač *cilj*. Ni se pojavil kot svobodna in izvirna iznajdba mojih čustev, nalog, interesov. Namen cilja kot *cilja* je le, da je *tam*, na način objektivnosti in zunanje danosti. Pa še eno odliko mora imeti. Biti mora nekaj redkega, tako redkega, da ga lahko doseže le peščica. V idealnem primeru bi moral biti popolnoma enkrat – ne v smislu, da bi si ga želel le jaz (s tem bi pristali na osebni izbiri), ampak v smislu, da ga *lahko* ima le eden izmed nas. Zato je »biti prvi« idealni cilj tekmovanja: le en tekmovalec je lahko prvi, vsi drugi v tekmi pa imajo natančno določeno mesto glede na tega prvega in zaslužijo temu ustrezno obravnavo – od močnega drugega... prek ubogega tretjega... do zanemarljive množice ostalih udeležencev. Tekmovanje je dovršen obrazec ekonomije redkosti: omočča nam takojšen in nedvomen izračun za razporeditev nagrad. Posebej tam, kjer se lahko finišanje »brez denarja« konča v neznosni bedi, služi kot izvrstno sredstvo za prisilo ljudi, da se odrečejo svoji lastni osebnosti in postanejo, karkoli že igra zahteva od njih. To je osnovna

predpostavka tekmovanja: da so vsi udeleženci merljivi s pomočjo enega samega, zunanjega standarda. Sprijazniti se morajo s homogenizacijo, in to ne le tako, da se osredotočijo na enotne cilje, ampak tudi tako, da sprejmejo pravila, značajske lastnosti in predpriprave, ki jim dajejo pravico, da se sploh uvrstijo med tekmovalce. Tako pravi ljudska modrost o družbenem tekmovanju, da »jo dobri fanje najslabše odnesejo« ... toliko v opozorilo vsem prišlekem. Tekma ustvarja tekmovalce.

Tekmovati pomeni, da v času tekmovanja preneham biti sam svoj gospodar, preneham živeti svoje lastno življenje. Vstopam v borbo, ki so jo začrtali drugi. Kot tekmovalac sem lahko potem »sebičen« v smislu, da me žene pohlep po zmagi; to pa ne uveljavlja mene samega kot enkratno identiteto. Kako tudi bi? Enkratnost ne daje podlage za tekmovanje ali primerjavo – le za samovrednotenje. Zato je tekmovanje smiselno le tam – kot npr. pri igrah in atletiki – kjer obstaja objektivni kriterij, kot je preprosta meritev hitrosti, razdalje, vsote, tehnične natančnosti.

Takoj ko to rečem, pa se že zavedam, da obstajajo kvalifikacije, ki jih je treba vključiti v razpravo o igrah in atletiki. Celo tam, kjer imamo opravka s popolnim primerom tekmovalnega individualizma, se je personalistično obarvano razpoloženje današnjega časa podalo na pot domišljije. Če le malce spremenimo zorni kot gledanja, lahko vidimo v tekmovalnih igrah *kolaboracijo* med igralci, ki – hote ali nehote – sodelujejo med seboj v ustvarjanju vznemirljivega in vzajemno koristnega dogodka. Igre, igrane v tem duhu, ne more nihče izgubiti, kot tudi za igralca v drami, ki igra junaka in zlikovca, ne moremo reči, da »dobivata« ali »izgubljata«. Podobno tudi igra, k kateri pristopamo kot k vežbanju joge (»zen golf«, »notranja igra teka«, haikido in druge vzhodnjaške vojaške veščine), izgublja svoj tekmovalni in javni značaj ter postaja raziskovanje notranjosti. Takih iger celo ni treba igrati »dobro« v običajnem pomenu besede – četudi se lahko izkažejo prikupne na nov in lahkoten način.

V zadnjih letih sta začela v kalifornijskem športnem centru tak pristop k atletiki – kot delu vsesplošne telesne sprostitve – uvajati Michael Murphy in George Leonard. Značilna za današnji čas je tudi vse bolj priljubljena družbena pogruntavščina, imenovana »nove igre«. V teh velikih prazničnih prireditvah, ki jih organizirata Stewart Brand in Pat Farrington, gre za stil, spontano inovacijo, skupno uživanje vseh udeleženi. To so »igre brez poražencev in brez gledalcev«, za odtnek norčave, vendar pa bistro organizirane tako, da zahtevajo kar največ improvizacije in splošno soudeležbo. Tako smo priča etosu samoodkriivanja, ki vdira v eno izmed trdnjav tekmovalnega duha, da bi nam pokazal boljšo pot.

Ampak pustimo pač običajnim igram in atletiki mesto epizodičnih dejavnosti, ki služijo razvedrilu tekme: otočki diverzije sredi večjih, bolj nedoumljivih zahtev življenja. Kaj pa se zgodi, če se nam pokaže

življenje v celoti kot neskončna tekmovalna igra? Potem naša prilagoditev tekmi ni provizorična inčasna, temveč dosmrtna. Morda ta tekma niti ni nekaj, v kar stopamo prostovoljno. Lahko smo že rojeni vanjo, ali pa nam jo vsilijo starši, učitelji, delodajalci. Morda nimamo na izbiro nič drugega, kot da se je pač udeležimo, kajti vcepili so nam prepričanje, da je življenje samo ta tekma in da pomeni izgubiti tekmo biti odrinjen na rob sveta. Tako postane igra celoten smisel »odgovornosti«, »discipline«, »vrline«. To je tisto, kar postavlja meščanski individualizem kot ideal: življenje kot vsezauživajoče pehanje za denarjem, statusom, pohvalo, morebiti celo za golim preživetjem! Tako je ustvarjena družba, ki nenehno presoja vse naše dejanje in nehanje s krutimi kvantitativnimi merili: tržno privlačnostjo, volilno privlačnostjo, dohodki, občinstvom, ocenami, družbenim položajem, močjo. Ne dopušča nam nobenega »oddih«, dokler ne spravimo na kolena vsakega tekmeča na polju ali se sami zgrudimo od izčrpanosti... če seveda ne obupamo nad tekmo in »izpademo«.

V nasprotju s tem je iskanje lastne osebe tih in samotni podvig, ki ga odlikujeta iskrenost in radovednost. Njegov cilj ni niti uspeh niti sloves, temveč samospoznanje – spoznanje samega sebe, karkoli to sestvo pač je, soočanje z njegovo slabostjo in sramom kot tudi razkrivanje njegovih skrivnih moči. Radost tega iskanja ni v spodbujanju tekmovalnih vzgibov, ki bi nam omogočali, da prekosimo druge. To je prej iskanje tistih neponovljivih odlik, za katere ne veljajo nobena merila tekmovanja. Na teh zasebnih tleh ni nikakršnih primerjav tipa »boljši kot«, »dlje kot«, »bogatejši kot«. Tu ni ničesar, kar bi spominjalo na igro ali tekmo. Je le cesta, dovolj široka zgolj za enega potnika. Morda nam lahko po poti pomaga zanesljiv vodič, vendar ne more iti po njej nihče razen mene. Ta pot sem namreč jaz sam – moje življenjsko izkustvo, ki čaka, da razberemo njegovo podobo in pomen. Moje napredovanje po tej poti ne bo poplačano z ničimer razen z vse bolj globoko modrostjo, katere zadovoljstvo je popolnoma zasebna stvar. Nič, s čimer bi se lahko bahali ali postavljali. Nič, s čimer bi lahko nahranili svoj ego.

Osebnost postajamo v tej meri, kolikor razumemo subtilno, vendar globoko razliko med izolacijo in samoto – razlikovanje, ki se je v naši kulturi skorajda popolnoma izgubilo. Za osebnost je samota nepogrešljiv vir. To je trenutek tišine, ko snamemo s sebe prevzete identitete in poskušamo biti tako goli in brezimni kot na dan svojega rojstva. Dana nam je priložnost, da rešimo pred propadom svojo pristno naravo – jaz, ki smo bili, preden si nas je začel svet lastiti in speminjati. Pa vendarle, četudi lahko izkušamo samoto kot nekakšno ponovno rojstvo, je tisto, kar odkrijemo na dnu tega prizadevanja, če le gremo dovolj globoko, dejstvo naše smrti, ki preži znotraj nas, temna, zakrinkana, molčeča prisotnost. V samoti se naučimo, kako biti sami s svojo smrtjo; kako izkoristiti to nedoumljivo perspektivo kot sred-

stvo razlikovanja med pomembnim in plehkim, plemenitim in nizkotnim. Naučimo se, kako nas lahko smrt očisti blodenj, jalovosti in nevrednih stremljenj.

Za posameznika pa je samota ničnost in izničujoči obup – in to tem bolj, čim bolj se prebija v ospredje zavest smrti, kajti smrt sprevrča vse, kar posameznik ceni, v popolni absurd. Zato doživlja posameznik samoto kot bedasto in nadležno ničelno točko sredi poslovnega vrvenja življenja: brezdanje brezno, v katerem ni razpoznavnih znakov in zanesljivih kažipotov. Individuum obstaja navsezadnje le po svoji konkurenčnosti in zunanjem statusu. Zato kot posamezniki hlepimo po družbi drugih, ne zaradi ljubezni ali resnične družabnosti, ampak ker nam drugi omogočajo našo vsakdanjo porcijo škodoželjne primerjave. Od njih dobivamo napotke in identiteto. Kar individuum hoče od življenja, ni nikoli samota – ki se mu zdi popolnoma nesmiselna, popolnoma grozljiva – temveč *izolacija*: varna tla sredi bitke. Ego v nas je bitje izolacije, odmik od tekmecev, ki jih potrebuje zaradi občutka realnosti, izmišljanje načrtov zoper njih, razvijanje strategij, izračunavanje prednosti. Izolacija je zmeraj izolacija *od*. To je tisto, za kar si ego prizadeva: kako biti varno odmaknjen *od*, hkrati pa še zmeraj prisoten med sovražnimi drugimi, kot dobro zavarovan stolp na bojnem polju. Vsi čustveni odnosi ega – ljubosumje, strah, ogorčenost, gospodovalnost, samopmilovanje, maščevalnost, aroganca – so antagonistične narave: njihova predpostavka je arena in od tod nezmožnost biti sam. To pa je ravno tisto, kar predstavlja samota osebnosti: zasebni prostor, napolnjen s samim seboj – in morda z Bogom, ki je onstran vsakršnih primerjav. To je brezno brez kažipotov: ampak oseba zna vstopiti vanj brez groze. Ko se enkrat znajde znotraj tega prostora, vzpostavi radikalno novo razmerje z drugimi: razmerje, ki je osvobojeno zavisti in strahu. Začuda je lahko ravno pristna samota dobro izkoriščena samota, temelj najbolj zdravega sožitja – kajti le celostne in avtonomne osebnosti so sposobne čistega prijateljstva.

Gledano z zunanjega, običajnega zornega kota, vidijo nedvomno mnogi v tem projektu odkrivanja samega sebe, posebej v njegovem zatekanju k samoti in samoopazovanju, zgolj pasiven, neodgovoren, narcisoiden... odmik od »realnega« svetla. Priznam, da mi ni povsem jasno, kakšen pomen pripisujejo v takšnih kritikah izrazom, kot je »narcisizem«. V večini primerov je videti, da pomenijo le, da ni tu nobenega očitnega prizadevanja za dobičkom, ničesar, kar bi nam priborilo povišico plače ali javni ugled, ničesar, kar vzbuja strahospoštovanje ali hvaležnost drugih ali nas ovekoveči z bleščečo nagrado v reviji *Time*. S takim načinom gledanja pa v resnici le priznavamo, kako zelo smo še zmeraj priklenjeni na merila učinka in produktivnosti. Nič čudnega torej, da se nam na tej tvegani poti od kulture individualnosti do kulture osebnosti znajdejo pri roki prekupčevalci z meditacijo in terapijo, ki bi nam radi ponudili odkritje samega sebe »v odkup«. Zdravje, boga-

stvo, priljubljenost, uspeh... cel svet nam ponujajo. Na univerzah, kjer sem poučeval, prihajajo od časa do časa na obisk vneti zagovorniki transcendentalne meditacije in prepričujejo študente, da bo TM izboljšala njihov uspeh za povprečno dve oceni in jih hkrati vodila po poti k blaženosti. Morda je ta obljuba le vaba: prav gotovo pa se obrača natanko na napačen apetit. Govori potrebi ega, ne pa osebnosti.

Robert Heilbroner je postavil vprašanje, če bodo vrednote človeške edinstvenosti in ustvarjalnega samozavedanja lahko preživele smrt, ki po njegovem grozi meščanski kulturi in njeni poslovni civilizaciji.

Gotovo se ima tudi kapitalistična civilizacija s čim ponašati, prav tako kot se imajo s čim ponašati suznjelastniška Grčija ali fevdalna Evropa ali starodavna Kitajska... Od vseh njenih pridobitev pa je tista, ki jo je najteže ovrednotiti glede na prihodnost, negovanje individualizma, ki je tako neločljiv del meščanske ekonomije, politike, misli in umetnosti... Pomembno vprašanje, ki si ga bo moral zastaviti razsvetljeni in človeški »socializem«, je mera, do katere velja individuum spodbujati k razvijanju njegovih ali njenih edinstvenih lastnosti, razlik, čudaštev...

Odgovor bo nedvomno v veliki meri odvisen od težavnosti pritiskov, s katerimi se bo moral »socializem« spoprijeti. To pa ni edini problem. Veliko je odvisno tudi od pojmovanja same človekove narave – ali bo to podoba človeka kot neizmerno prilagodljivega in upogljivega družbenega bitja ali bitja, katerega individualizem navsezadnje odraža edinstvenost in končno avtonomijo vsake osebe. Filozofija individualizma, ki jo je negovalo in izražalo kapitalistično obdobje, četudi v najbolj surovi obliki, črpa svojo moč iz prepričanja, da obstaja v vsakem individuumu nekaj takega kot edinstvenost in končna avtonomija.

Tukaj smo zopet priča zamenjavi med individualnostjo in osebnostjo, ki je vnesla tolikšno zmedo v prizadevanja po odkritju samega sebe. Kot posledica tržne konkurence nima kapitalistični individualizem prav nič opraviti z »edinstvenostjo« ali »avtonomijo« – če seveda ne interpretiramo avtonomijo v njenem plehkiem smislu kot lastnega izoliranega interesa. Zato nima kapitalizem nobenih težav pri prehodu v dobo korporativne postrojitev in poklicnih organizatorjev. Zato tudi s tako lahkoto privzema strategije množične propagande, sramotnega napada na »edinstvenost« in »avtonomijo«. Ker ne pozna vrlin, jih lahko brez oklevanja do konca potepta. Resnično, ravno hrepenenje po edinstvenem in avtonomnem izkustvu sebstva, ki smo mu zdaj priča, postavlja pod vprašaj vsa merila, ki so zadnja tri stoletja usmerjala meščansko družbo. Če bo pravica do samoodkritja v naši kulturi sploh preživela, se bo to zgodilo le zahvaljujoč marginalnim manjšinam umetnikov, vizionarjev, odpadnikov, ki jim je uspelo, da si izborijo svojo pot in navzlic »poslovni civilizaciji« dosežejo občutek osebnosti.

Marshall Berman, ki je zasledoval »politiko avtentičnosti« od Rousseauja pa do nemirnih šestdesetih, podaja pronicavo zgodovinsko definicijo tega vprašanja:

Nova leвица se ni nikoli pritoževala nad demokratičnim kapitalizmom, češ da je preveč individualističen, temveč kvečjemu, da ni individualističen v zadostni meri: vsak individuum je prisiljen v slepo ulico konkurenčnosti in agresivnosti... to mu onemogoča izražanje kakršnihkoli osebnih občutij, potreb, zamisli, prizadevanj. Moralna osnova te politične kritike je bil ideal avtentičnosti. Ta pogled je bil nov in vendarle star, radikalen in vendar tradicionalen. Tako je bila trajna kulturna pridobitev Nove levice – pridobitev, ki bo morda preživela samo Novo levicu – v tem, da je dosegla vrnitev potlačenega, da je vrnila radikalizem nazaj k njegovim romantičnim koreninam.

Kar pojmuje Berman pod radikalnim in romantičnim individualizmom, je personalistično občutje identitete, golega, avtonomnega jaza, katerega pravice, kot je govoril Rousseau, so pred kulturo in nad politiko.

Kapitalistične družbe so v najboljšem primeru prihranile osebnosti le nekaj pedi zavetja na svojem skrajnem robu. Tu pa tam so obdarile kakšen velik talent – ki si za tem ni nikoli prizadeval – z zapoznelim in komercialno donosnim slovesom. Ena generacija trgovskih mogotcev naredi iz Rembrandta izobčenca in berača; naslednja vleče iz njegovega nekoč zaničevanega dela lep dobiček. Dejstvo, da je občutek za avtentično osebnost v kapitalistični družbi tako ali drugače le preživel, pa je vendarle zelo pomembno. To seveda še ni isto, kot reči, da je osebnost stvaritev kapitalističnega trga in da ji z njegovim koncem grozi izginotje. Nasprotno, treba je uvideti, da je kapitalizem, kot vse družbene oblike, s tem, ko je dal znotraj svojih medprostorov zavetje osebi, gojil eno svojih notranjih protislovij.

Dovolj žalostno je videti že razširjenost nesporazumov te vrste v naši družbi, še večje pa je razočaranje nad neuspehom kolektivističnih družb, da kot del svoje revolucionarne misije odpravijo to tragično zamenjavo individualističnega in osebnega. Namesto da bi to naredile, so tudi one to dvoje pomešale – in potem v imenu bratstva in enotnosti *oboje* obsodile kot izraz antisocialnega egoizma. Tako oba svetovna ideološka tabora napadata eden drugega; ampak kot se dogaja nasprotnikom v nočni mori, se tudi njune za boj pripravljene podobe stapljajo v eno samo pošastno obliko, enotno uničevalno silo, ki grozi vsakršni zahtevi po osebnih pravicah, ki bi ji prekrizala pot.

Potrebujemo tretjo možnost.

Zaton zakramentalnega

V zgodovini individualističnih in kolektivističnih tradicij je seveda prihajalo do velikih protislovij in ironičnih obratov, ki so pobijali njihove visoke namene. Jedro problema je v njihovi splošni slepoti za zahteve osebnosti, slabosti, ki jo je mogoče razumeti le iz globinske psihologije revolucionarne politike v naši kulturi. V njej se skriva pomenljiva in mučna resnica, ki jo, razumljivo, mnogi radikali z nelagodjem zavračajo: da namreč zavzemanje za socialno pravičnost v naši zgodovini ni bilo najvišja sila, še celo v življenju njenih največjih borcev ne. Prej je bilo postranski dodatek širših kulturnih gibanj, preobrazba senzibilnosti, ki je resno oslabilo kakovost našega izkustva. Če v sodobnem svetu osebnosti nismo omogočili mesta v politiki, potem je to zato, ker nismo izkusili osebnosti v nas samih – ali si vsaj nismo dopustili, da to izkustvo priznamo. Na neki točki v naši zgodovini smo se naučili sramovati se tega izkustva in ga skrivati pred drugimi kot pregrešno skrivnost.

Kako je prišlo do tega nenavadnega dejanja samocenzure?

Začnimo pri klasični tarči modernega revolucionarnega odpora: *ancien régime* s svojimi institucijami, utemeljenimi s prednostjo krvi in z dinastičnimi privilegiji. V sodobnem svetu bi videli v preživelih primerih aristokratskega elitizma sramotne in izrojene preostanke – ali pa morda staromodno očarljive, kjer nam niso več nevarni. Pa vendar obstaja neka poteza aristokratske tradicije, ki zasluži veliko večjo pozornost, kot ji jo je doslej posvečala demokratska opozicija. V mislih imam zaupno razmerje aristokracije s karizmatičnim.

Predpostavka aristokracije je, da se na neki točki v našem političnem življenju sveto in profano naselita – po krvnem pravu – v ljudeh. Ne v vseh ljudeh, seveda, temveč samo v posebnem razredu: peščici od rojstva privilegiranih, h katerim mora množica pristopati v strahu in spoštovanju. Tem ljudem zagotavlja aristokratski princip določeno mejo – neodvisno in osebno mejo, zelo podobno takim, ki jih poznamo danes kot državne meje.

Čeprav so si revolucionarna gibanja vneto prizadevala za odstranitev fevdalne preteklosti, so še generacije dolgo zadržale dragocen spomin od svojega podlega aristokratskega sovražnika: doktrino inherentne svetosti. To so ohranili, ne sicer kot krivičen družbeni privilegij, kakršen je bil nekoč, temveč kot demokratično zahtevo po nedotakljivosti človeka – kot »naravne pravice«, »človekove pravice«. Kako bi lahko boljje označili najvišji humanitarni namen demokratske revolucije: univerzalizirati plemstvo po liniji rase, razreda in spola, dokler ne postane neločljiv del človeškega rodu. Resnično, projekt *personalistične* demokracije (predmet mojega glavnega zanimanja na teh straneh) je oplemenitenje ljudi do te mere, v kateri ni bil noben aristokrat nikoli plemenit – z osvobajanjem vsakogar od razrednih vlog in njim pripisanih družbenih funkcij, ki so vklepale celo aristokrate in jih prisilile

v vlogo morebiti najbolj izumetničenih med vsemi ljudmi. Personalistični ideal leži v prisvajanju avre nedotakljivosti, s katero je bila nekoč obdana aristokracija, v vzpostavljanju svetosti kot splošnega človeškega svojstva in potem, znotraj tega zaprtega kroga, v dopuščanju osebi, da sledi svojemu edinstvenemu notranjemu klicu. Navsezadnje, ali ni bilo božanstvo, ki je nekoč bedelo nad zemeljskimi kralji, zgolj projekcija naše lastne veličine, ki je čakala, da jo bomo kot tako spet prepoznali in jo terjali nazaj?

Pa vendar... pa vendar... nekaj je spridilo izkustvo, ki leži v temelju tega velikega demokratičnega projekta. Govorimo lahko, s Shelleyevimi besedami, o revolucioniranju »človeka Kralja nad samim seboj« ali izjavimo kot Saint-Martin, da so »vsi ljudje kralji«. Vendar pa ne čutimo te posplošene kraljevskosti v njeni življenjski navzočnosti, tako kot so jo nekoč čutili kralji, faraoni, cesarji. Koncept sam je postal prozaičen; splošen na politično teorijo, na golo ustavno načelo. V njem ni več nobenega sijaja, nobenega izročila, nobenega rituala; v njem ni nobene magije. To je težka in pomenljiva izguba, ki nam daje razumeti, kako je mogoče, da je svetost kraljev tisočletja dolgo preživela kot preizkušena skrivnost države, medtem ko so človekove pravice v manj kot dveh stoletjih prešle iz strastnega retoričnega nazora v sodobno pravno fikcijo. Tega ne gre pripisovati samodejnemu učinku starosti; zgodilo se je zaradi natanko določenega razloga. Zgodilo se je zato, ker so bile sile demokratične revolucije že od vsega začetka zavezane strogi logičnosti in brezobzirnemu skepticizmu znanosti. Oba sta korakala vstric pod zastavo »Razsvetljenstva«. Znanost in svoboda. Skepticizem in enakost. Zares, načelo politične enakosti je bilo že samo plod splošnega znanstvenega izničenja vseh naravnih hierarhij v kozmosu.

Od Galileia do Rousseauja, od Saint-Justa do Mao Ze-donga. Isto revolucionarno gibanje, ki je pripomoglo svetu k varni demokraciji, se je obnašalo sovražno do takšnih arhaičnih praznoverij, kot je bila »svetost« kakršnekoli vrste, kajti svetost ni nikakršen empirični izsledek, nikakršna preverljiva hipoteza, temveč prej intuicija zakramentalnega. Tu imamo opravka s političnimi misteriji, ki nas vodijo nazaj h karizmi kraljev, tabuju plemenskih vračev. To je območje svetosti, kamor je lahko nekoč vstopil samo tisti, ki je bil oborožen z Zlato vejo. Kadarkoli stopajo humanistični duhovi v obrambo našega osebnega dostojanstva pred napadom ali žalitvijo, zaklinjajo – četudi tega morda ne vedo – avtoriteto, ki smo jo podedovali od svečenikov in prerokov. Tako vzpostavljajo osebnost kot prostor magične moči. Vendar pa je ta predstava odrezana od svojih zgodovinskih in psiholoških korenin, kajti pod strogim očesom logike, poslušnim najvišjim znanstvenim merilom, na svetu ni prostora za magijo; logika enostavno ne more dopustiti legitimnosti zakramentalnega izkustva. Ko se torej zaprisežen empirik, kot je B. F. Skinner, loti političnega diskurza, nima nikakršnih pomislekov, ko potepta naše najbolj cenjene vrednote – našo tako imenovano svobo-

do in tako imenovano dostojanstvo – v skrajno sentimentalno brozgo. Kajti kje, tako se sprašuje, so vidne predpostavke za te attribute? Kaj so kriteriji za njihovo preverjanje in ponarejanje? Ta vprašanja so seveda neotesana. Ampak ali ne moremo njegovemu sklepanju priznati določene zastrašujoče intelektualne preprostosti in logične doslednosti?

Zdaj se nam začenja svetlikati, zakaj so se revolucionarna gibanja sodobnega časa s tako nezaslišano krutostjo spravila nad mistiko aristokracije. Če si je demokratični ideal sposodil in razširil idejo neodtujljive pravice, pa je po drugi strani grobo razkrinkal to mistiko in jo zavrnil kot pobožno zamračitev uma. »Religija,« kot je izjavil De Tocqueville, »je bila dolgo časa sprepletena s tistimi institucijami, ki jih demokracija uničuje.« V tem je najgloblja ironija revolucionarne tradicije. Upravičeni antiklerikalizem razsvetljenskega veka se je sprevrgel v vsesplošno zavračanje vsakršnega zakramentalnega izkustva. Revolucija je postala vzdolž vodilne fronte svojega napada ne le vojna zoper vse oblike elitizma, ampak tudi zoper vse oblike skrivnosti, vključno s skrivnostjo osebnosti.

Znanost in posvetni humanizem

Poglejmo si dve glavni revolucionarni tradiciji moderne dobe: meščanski liberalizem in socialno demokracijo, poglavitna nosilca individualistične in kolektivistične politike. Obema dolgujemo zahvalo za osvobodujoče sile, ki sta jih sprožila v svetu. Vendar pa sta v svojem zagrizenem odporu do kulture *ancien régime* obe plavali z velikim drvečim tokom znanstvenega skepticizma, ki se pojavlja v naši zgodovini kot sestavni del revolucionarnega klica k razumu. Znanost (preveč pogosto v svoji najbolj togi obliki) je obema preskrbela intelektualni stil in svetovni nazor; bila je njun talisman in njuno orožje. Znanost pa, naj so njene zasluge še tako velike, je v najboljšem primeru govorica objektov, ne pa subjektov. Pripada svetu empiričnih dejstev in praktičnega upravljanja, ne pa življenju duha. Največ, kar so bili liberalni revolucionarji Jeffersonovih časov pripravljene ohraniti, je bila krotka in minimalna pobožnost. »Naravna religija«, kot so jo imenovali: religija zdrave pameti. Deset zapovedi, pridiga na gori in vljudno spoštovanje do Jezusa kot najboljšega in najpametnejšega človeka, kar jih je kdaj živele. Religija, nad katero gentlemanu ni treba zardevati, če pogovor naneše nanjo.

Kadar pa je začela religija povzročati nevšečnosti zdravi logiki in dobri intelektualni etiketi, kadar je bila preveč skrivnostna in paradokсна, takrat ni hotel imeti človek razuma nič z njo. V *principu* se je zaprl pred takimi zmožnostmi izkustva in jih pregnal v temne »iracionalne« predele duha. Zaradi takšne tankovestne, četudi sila motivirane samocenzure je velikodušni humanitarizem Voltaira, Jeffersona in

Milla otrdel v frigidni pozitivizem Comta, globoko zamrznjeni behaviorizem B. F. Skinnerja, ledeni objektivizem Ayn Rand. Na lovu za razumom končamo navsezadnje v duhovni Antarktiki Hrabrega novega sveta.

Kam pa nas je medtem pripeljala socialna demokracija, druga velika dolžnica revolucije? Večina socialističnih držav sodobnega sveta je šla po drugačni poti, končala pa precej podobno. Socialna demokracija je navzlic svojemu etičnemu heroizmu naredila enako napako in privzela znanstveni skepticizem kot svoj razpoznavni znak. »Socializem,« je poudarjal August Bebel, »je znanost, ki se nanaša na vsa področja človeške dejavnost.« Pa ne da bi moralo biti tako. Ampak če se s tem ne strinjamo, imamo zoper sebe mogočno avtoriteto Marxa – Marxa, ki si je domišljal, da je Darwin politične ekonomije, tvorec »znanstvenega« socializma. Spet znova je namen visok, obljuba svetla. Vendar pa tu ni občutka za osebnost – kvečjemu za »ljudi«. Namesto izkustva zakramentalnega, po katerem hlepi osebnost, imamo sociološko abstrakcijo, šibko jamstvo osebne nedotakljivosti. Trda skeptična ost revolucije, v svoji nevednosti na bojni nogi z vsemi oblikami verskega izročila, spet znova s pošastno neizogibnostjo preobraža »ljudi« v golo behavioristično čredo, pripravno za prilagajanje in vcepljanje krepostnega vedenja. Tako se znajdemo v socialističnih družbah, katerih podoba človeške narave je zavezana refleksnemu loku Pavlova.

Nedvomno so obstajale tudi bolj človeške različice obeh tradicij. Znova in znova je prihajalo do hvalevrednih prizadevanj, predvsem s strani levičarskih ideologij, po ublažitvi njunega nesrečnega redukcionizma. Liberalni socializem. Socializem s človeškim obrazom. Marksistični humanizem. Nobeden izmed njih pa ni prekinil s kulturno prevlado znanosti ali z imperativi visoko industrijske integracije, tako da nihče izmed njih ne more braniti naše osebnosti, kot bi bilo treba in prav. Celo na Kitajskem, kljub vnetemu priseganju Maa na bosonogi populizem, kažejo zdaj tehnokratske sile, ki jih predstavlja Teng Hsiao Peng, vsa znamenja svojega močnega položaja. Zares, Maova paternalistična centralizacija države in partije, ob obilnem zatekanju k indoktrinaciji s pomočjo »osveščanja« kadrov med kulturno revolucijo, in njegov lastni mogočni kult osebnosti lahko pripomoreta k temu, da postane Kitajska v prihodnjih letih eden izmed najbolj zadetih približkov Orwellovega 1984.

Tok sodobnega kulturnega razpoloženja je dovolj jasen in gre v smeri ironičnega zblíževanja meščanskega individualizma in socialističnega kolektivizma. Na eni strani imamo pse Pavlova; na drugi Skinnerjeve golobe – vmes pa svet, kjer je bila človeška skrivnost za zmeraj odpravljena in kjer postajajo ljudje golo osebje, ki ga upravlja – v njihovo lastno dobro, seveda – »tehnologija obnašanja«. Le kakšna tolažba je v spoznanju (ki ga delim tudi sam), da se groza leta 1984 verjetno nikoli ne bo v celoti udejanila in da bomo veliko bolj verjetno

pristali v nemočni tehnokraciji kroničnega pomanjkanja in divje improvizacije? Dovolj je že to, da moramo živeti pod neizprosnim pritiskom razčlovečujočih tendenc in nenehoma odbijati nove in nove napade na naše dostojanstvo.

Sodobna malikovalstva

Zdaj pa ironijo še podvojite. Tukaj imamo brata dvojčka, revolucionarna tokova modernega sveta, katerih skupni cilj je bil pripeljati razsvetljenstvo k človeštvu. Dva velika skeptična tokova karbolne kisline, ki si prizadevata, da očistita svet vladavine skrivnosti in praznoverja. Vendar pa, kot je nekoč pripomnil Alfred Whitehead, »človek ne more živeti zgolj od karbolne kisline«. Tako so se v obliki sprevrženega nadomestka stara praznoverja danes zopet pojavila kot zlohotne mitologije rase in naroda, ki so navsezadnje dosegle višek v uporabi modernega fašizma zoper samo civilizacijo. Od kod izvira to zločinsko malikovalstvo krvi in zemlje? Rojeno je iz zavrtega hrepenenja po izginevajočih čarih religije in aristokracije. To je tisto, kar lahko vidimo v gibanjih, kot so socialni darvinizem, imperializem, pruski junkerski militarizem: neko vrsto lumpen-elitizma, dobro začinjenega z demonskim besom. Kot da bi se stara aristokratska mistika ne mogla zlekniti in umreti, ne da bi terjala še zadnje, grozno maščevanje: okužila množice s svojo objestno zablodo veličine, spremenila drhal v kolektivizirano karikaturo same sebe. Navsezadnje postanejo milijoni »nas« – brezizrazna partija, rasa, narod, zaslužjen *Führer principu* – tista oblastna in odrešeniška elita, ki ji je dan privilegij, da izkorišča, ustrahuje in ubija.

Mističnega torej iz naše politike nismo izbrisali. Iz njega smo bolj kot kdajkoli zgolj naredili peklensko norost. Videli smo, kako starodavno zlo zopet oživlja v množičnih gibanjih našega časa in terja krvno žrtev milijonov: zver, za katero smo mislili, da smo jo za vedno pokopali pod grmado skeptične samozavesti. Seveda pa ljudje v tem sekulariziranjem satanizmu ne najdejo tistega, kar si želijo. Ne najdejo poti do svetega, kajti sveto se lahko uresniči le znotraj osebnosti. V tem malikovanju rase in naroda pa ni osebnost deležna prav nič večje strpnosti kot v individualističnih in kolektivističnih tradicijah. Obstajajo zgolj ene in iste množične in razredne identitete, ki jih zdaj še bolj trdovratno vsiljujejo preganjajoči množici in njenemu sovražniku v vlogi grešnega kozla. Spet končamo na istem cilju: pri vojni mašineriji in tehnokratskih centrih moči.

Najstarejša politika

Potrebujemo tretjo izbiro. S tem ne mislim izbere, ki nam jo dozdnevno ponuja socializem tretjega sveta. Družbe tretjega sveta so še zmeraj na zgodnji stopnji nacionalnega in ekonomskega razvoja in predstavljajo potemtakem v najboljšem primeru mlajše, manjše in zato manj okorele različice tega, kar so postale velike sile. Te dežele si morajo šele izboriti svojo pot skozi množične in razredne identitete, ki so videti (žal!) neizogibna stopnja nacionalne osvoboditve in modernizacije.

Tretja izbira, o kateri govorim, je nova človeška identiteta, niti individualistična niti kolektivistična. Za to pa potrebujemo politiko, ki je prerasla sodobno zaslepljenost z znanostjo in industrijsko nujo, radikalizem, ki je odprt za duhovno razsežnost življenja.

Že nekaj časa skušam v svojem pisanju izrisati to izbiro zase – to tretjo tradicijo, s katero postajam del čudnega in eksotičnega političnega izročila prednikov. Tako postajam neposredno povezan s tisto bogato vejo mističnega anarhizma – Tolstojem in Bubrom, Whitmanom in Thoreaujem, Petrom Maurinom in Dorothy Day, Gustavom Landauerjem in Paulom Goodmanom – v kateri je prisotna nenehna skrb za sveto središče življenja, za dramo odrešitve, ki se lahko odigrava le v samoti in intimnosti avtentičnega dialoga. Buber je govoril o tej skrbi kot o »varovanju resničnih meja« – politični nazor, ki pozna omejitve političnega. Mislim, da je Gandhi, ki se je v izoblikovanju svojega političnega prepričanja učil pri Tolstoju in Thoreauju, glavni predstavnik te vrste anarhizma v našem stoletju – četudi dvomim, da je samega sebe kdajkoli opisal kot anarhista. (Večina najbolj zapriseženih anarhistov si nikoli ne beli glave s tem, da bi se imenovali anarhisti.) Kakorkoli veliko in militantno je postalo Gandhijevo gibanje za neodvisnost Indije, je on sam vendarle poudarjal (četudi ne zmeraj z uspehom), da naj bodo korenine Kongresne stranke v »ašramu« in ekonomiji avtonomnih vasi. Spominjam se, kako podoben je bil stil voditeljev, kakršna sta Martin Luther King in César Chavez: ista zavezanost osebnemu merilu, isto spoštovanje do ljudskega izročila in duhovnega tovarištva.

Anarhisti te vrste so se zmožni povezati s katerokoli izmed številnih religioznih tradicij – četudi znotraj izročila, ki ga izpovedujejo, vedno najdejo pot k značilni vrsti misticizma, k topli, intuitivni veri v temeljno dobroto Boga, narave in človeške skupnosti. Poznali so temačnost, nikoli pa obupa. Tolstojeva ruska ortodoksija, Bubrov hasidizem, Maurinov proletarski katolicizem, Gandhijev kaste izničujoči hinduizem, budizem Garyja Snyderja – vsi delijo isto transcendentalno radost nad ustvarjalnimi zmožnostmi človeškega občestva. Gotovo predstavljajo tudi kvekerji in skupnosti Bratovščine (Bruderhof) variacije na isto temo. Kot tudi, tako vsaj mislim, dela mnogih domnevno nereligioznih pripadnikov anarhistične združbe – likov, kot so Gustav Landau-

er, Herbert Read, Murray Bookchin. Ni nam treba brskati globoko, in že odkrijemo tudi v njih tisto temeljno mistično občutje, ki goji neomajno vero v organsko harmonijo sveta. Kropotkin je tipičen primer teh bolj posvetnih anarhistov. Četudi si je zamišljal samega sebe kot strogo znanstvenega privrženca antropologije, se je vedno znova dal prepričati svojemu čaščenju ljudske modrosti in tankočutnim soodvisnostim narave. Skorajda me ima, da bi rekel, kako se anarhisti nikoli ne morejo izogniti temu, da bi ne bili mistiki, razen če se prav hudo ne potrudijo.

Ko se je Paul Goodman oziral naokoli po primerni filozofski podlagi za svoj decentralistični politični nazor, se mu je zdel taoizem najbolj ustrezen. To je pomenljiva izbira. Opominja nas, da raste ta zmes mističnega in anarhističnega iz tistega večnega izročila plemenske in vaške občestvenosti, ki se je je Lao-tzu spomnil v svojih bežnih meditacijah. Z izjemo bornega delca človeške zgodovine je bil ta spontani ljudski anarhizem edino politično prepričanje, ki so ga ljudje poznali. V resnici gre za paleolitsko politiko, in ta prihaja še zmeraj k nam, polna nekakšne »primitivne« čuječnosti do vseh znakov in simbolov, ki nam jih ponuja narava v poduk. Gre skratka za politiko, ki se tesno drži zemlje, tudi kadar postaja gola teorija še kako pomešcanjenih intelektualcev (kakršen je bil Lao-tzu sam); za politiko, ki se nikoli zlahka ne odreka modrosti kmečkega, nomadskega in lovskega življa o poteh in ritmu neudomačene narave. Ni naključje, da je politični stil, ki goji tako spoštovanje do duhovne avtonomije ljudi, tudi eden med prvimi razvil ekološko modrost. Mar ni to le nadaljnji primer, kako naš planet naravnost kliče po osebnosti in kako se mu osebnost odpira – oba v obrambi svojih ogroženih pravic?

Anarhistični filozofi, pietistični kristjani, maoistični modreci, neka-ko usodno sprepleteni med seboj, romantični pesniki in mistiki narave... priznam, da vsi skupaj tvorijo neskladno družinsko deblo. Le koliko izmed teh pogosto svojeglavih umetnikov in mislecev je sploh imelo možnost, da pridejo v stik drug z drugim? Pa vendar sem prepričan, da spadajo skupaj. Ne kot ideologija, temveč kot senzibilnost – za sveto, za organsko, za osebno. Kako naj to povzamemo? V osrčju narave, človeška osebnost v svojem edinstvenem projektu samotranscendence; v osrčju osebnosti, tisto »božje« znotraj nas vseh.

»O, da bi vse Gospodovo ljudstvo prerokovalo«

Za tisto, kar bi radi vedeli o sebi kot množicah in razredih, nam ni treba pogledati nič dlje kot v zadnji dve stoletji industrijske kulture. Elita in drhal, žrtve in zatiralci – industrijski sistem je opravil s temi odtujenimi identitetami v mračni pokorščini njegovim potrebam. Nenehno nas kleše in reže, da bi nas prilagodil svoji železni nujnosti. Mi smo njegova delovna sila, njegovi predelavci, njegov serijski trg.

Osebnost pa pripada povsem drugačni zgodovini – planetarni zgodovini, pa vendar zgodovini robov in senc. Osebnost je bila zmeraj ogrožena vrsta, ki se je držala skrajnih meja družbe, iskala neuhojene poti, čuvala plamen svetega ognja na skrivnostnih mestih. Včasih, po preseñetljivem in razveseljivem naključju, je tega ali onega izmed te peščiice odmaknjenih samotarjev doletela slava svetnika ali modreca. Ali pa bi morda morali reči, da nam priložnostni preroki povzročajo takšne nevsječnosti, da jim raje podelimo vzvišen status in se tako z izkazovanjem svoje vdanosti strateško zaščitimo pred vsem, kar bi lahko od nas zahtevali. Iz njih naredimo bogove, da bi tako ohranili našo udobno povprečnost.

Sv. Anton med svojimi vizijami v pušcavski samoti, Blakeovo pesnjenje, ki mu je prineslo sloves blazneža, tibetanski modrec Milarepa, ki se je umaknil iz sveta v gorsko divjino, Gauguin, ki je pobegnil na najbolj osamljene otoke, da bi našel samega sebe – to so resnični prvaki osebnosti, oni in brezštevilni drugi, ki niso pustili za sabo nobenega imena, nobenega dela. Pa vendarle, če obstaja katerikoli del naše še vedno »predzgodovinske« vrste, ki prispeva k avtentični človeški zgodovini – zgodovini rasti, resnice in duhovnega podviga – potem je to ta ustvarjalna manjšina. Tukaj imamo opraviti s tistimi visokimi duhovi, ki si jih od Nietzscheja dalje zamišljamo kot nadljudi. V svojem gnevu in maščevalni tesnobi jih je Nietzsche vedno risal kot ljudi brezobzirne in svet šibajoče veličine: tiranske umetnike, viharne preroke. Ampak Tolstoj (nad čigar pobožnostjo in usmiljenjem do ljudstva se je Nietzsche zmrdoval) je bil nedvomno med nadljudmi našega časa: in Tolstoj je bil prepričan, da prebiva resnična veličina duše neopažena med zavrženimi tega sveta – med kmeti, med kaznjenci, med skromnim ljudstvom. Verjel je, da na svetu kar mrgoli nespoznanih svetnikov, katerih skrita veličina se razodeva edinole v dejanjih krščanske ponižnosti. Znova in znova je polnil svoje strani s tem heroizmom senc: skrivnimi križanji ega, preprosto dobroto, pred katero zardevajo učeni in mogočni z njihovimi pretenzijami. Tolstoj je med vrhunskimi umetniki trenutka razsvetljenja – trenutka, v katerem najgloblja resnica strga z nas tančico laži in se dotakne najbolj preprostih duš z zaslepljujočo zmožnostjo samotranscendence.

Nietzsche in Tolstoj. Glasnik nadčloveka in prerok kmečkih množic. Ali lahko ena tradicija združuje oba? Lahko – in tudi mora, če naj bo to tradicija osebnosti. Govoriti o osebnosti, kot to počenjamo tukaj, pomeni namreč govoriti o naravni aristokraciji, ki predstavlja neizpolnjen obet vsakega človeškega bitja. To je tisto, kar je Tolstoj zaznal iz za zavržene zunanosti množic. Ne zgolj zahtevo po pravici, ki jo je tam videl Marx; ne zgolj kolektivni heroizem, ki ga je odkril Mao; ampak nekaj še lepšega – hrepenenje po odkritju samega sebe, ki podarja vsaki duši njen edinstveni poziv. Za Tolstoja kmečke množice niso bile zgolj brezizrazen val človeštva – sila in orožje revolucije. Bile so nešteta živ-

ljenja v iskanju resnice. In vsaki je priznaval zasebnost, duhovnost, pustolovstvo. Za izmerjenje takšnih globin osebnosti je potrebna umetnikova vednost o minljivosti, zavest o tem, da – kakorkoli se že izčrpavamo v prilagajanju množici in razredu – vendarle umiramo vsak zase. In v trenutku svoje smrti nismo nič drugega kot duša, sama s svojo usodo.

To je prav tisto, s čimer se ukvarjajo tudi Nietzsche in drugi veliki filozofi elitisti našega časa: Kierkegaard, René Guénon, Ortega y Gasset. Če njihova rezka, kritična ostrina dreza do krvi v demokratični ideal, potem je to storjeno v prid naših ogroženih latentnih zmožnosti. Kar so prezirali v demokraciji, je bilo tisto, kar je tako pronicavo zapazil De Tocqueville: njeno temelno psihologijo ogorčenosti – do tistih, ki si drznejo, do drugačnosti, do enkratnosti. Elitizem, ki ga zastopajo, je elitizem preseganja samega sebe: pripravljenosti človeka, da postavlja predse velike zahteve, pripravljenosti, da tvega razvoj, predvsem pa pripravljenosti, da se odpove moči. Celo Nietzsche je v redkih trenutkih sočutja priznal to kot morebitno univerzalno možnost.

Ljudje, med katerimi živimo (je nekoč zapisal), so kot zbirka čudovitih kipcev, ki leže tam v kosih in nam kličejo »pridi, pomagaj nam, podeli nam popolnost... hrepenimo po tem, da bi postali celota.«

To je točka, kjer se križata Nietzschejev aristokratski prezir in Tolstojev mehkosrčni populizem. Njun skupni temelj je neraziskano področje tretje tradicije.

Na pamet mi pada pomenljivo mesto iz svetega pisma, eno izmed najbolj presunljivih, kar jih poznam. Tukaj ga navajam zato, ker menim, daje v njem zajet celoten pomen politike, utemeljene na odkritju samega sebe [Numeri (četrti Mojzesova knjiga) 11: 26-29]:

Dva moža pa sta ostala v taboru; enemu je bilo ime Eldad, drugemu pa Medad. Duh je prišel tudi nadnju... in prerokovala sta v taborišču. Pritekel pa je mladenič in naznanil Mojzesu ter rekel: »Eldad in Medad prerokujeta v taborišču.« Tedaj je izpregovoril Nunov sin Jozue... in rekel: »Moj gospod, Mojzes, zabrani jima!« Mojzes mu je odgovoril: »Kaj se vnešaš zame? O, da bi vse Gospodovo ljudstvo prerokovalo!«¹

Izbral in spremno opombo napisal Aleš Debeljak,
prevedla Seta Knop

Theodore Roszak je doktoriral na Princetonu; zdaj je profesor zgodovine in predstojnik interdisciplinarnega programa za humanistične študije na California State University, Hayward, California. Bil je dvakrat nominiran za najbolj prestižno nagrado v svetu ameriškega založništva, National Book Award. Uredil je dve antologiji *The Dissenting Academy* (1968), *Masculine/Feminine: Readings in sexual mythology and the liberation of women* (1969); poleg knjig *Where the Wasteland Ends: Politics and Transcendence in Postindustrial Society* (1972), *Pontifex: A Revolutionary Entertainment for the Mind's Eye Theater* (1974),

¹ Prev. po ekumenski izdaji Svetega pisma v slovenščini, Beograd 1981 – op. prev.

Unfinished Animal: The Aquarian Frontier and the Evolution of Consciousness (1982) je napisal tudi mnogokrat ponatiskovano in še danes izjemno citirano knjigo o mnogovrstnosti subkultur, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (1969). Ta knjiga mu je prinesla svetovno slavo, z današnjega vidika pa se izkaže, kako jasnovidno analizo je opravil v tej svoji uspešnici. Glavni argument je namreč v tem, da vseh subkultur ni mogoče zreducirati na politični kriterij. S tem je napovedal nova družbena gibanja, ki se v 80-ih odrekajo neposredni udeležbi v politični areni in se zanimajo za probleme spola, rase, transcendence in duhovnosti. Pričujoči odlomek je iz knjige *Person/Planet: The Creative Disintegration of Industrial Society* (1979). Ne glede na desetletje, ki je minilo od izida knjige, je njena temeljna teza še vedno, pravzaprav vedno bolj živa v sodobnih družbenih gibanjih. Gre namreč za odkrivanje in vztrajanje pri človeški avtentičnosti onstran vseh ideološko-političnih projektov, za insistiranje človeka pri sebi samem. Šele tako insistiranje odpre eksistenco v njeni avtentični razsežnosti. Objavljeno je nekoliko prirejeno četrto poglavje iz navedene knjige.

ŽIVA TRADICIJA

Hans Blumenberg

Metafora knjige

Nastanek in zakasnitev druge od obeh knjig

Če drži, da ima metafora knjige sveta ali narave kaj skupnega z upravičenostjo stvarjenja vpričo odrešenja, z zavrnitvijo gnostičnega dualizma ter njegovega enega in edinega absolutnega izvora svetosti, potem bi bilo skoraj nujno pričakovati, da bomo to metaforo našli v Avguštinovi retoriki. In jo tudi najdemo.

Zelo poučno je, da se v Avguštinovi alegorezi 45. psalma metafora povezuje z razliko med slišanjem in videnjem. Psalmist opeva Boga kot izvir njegovega zaupanja, kot pripravno pomoč v stiski. Tretji verz psalma se glasi: »Zato se ne bojimo, četudi se zemlja spremeni, se gore prevale v sredino morja.« K temu Avguštin neposredno pritegne Gospodovo besedo o potonitvi gora na ukaz verujočega. Slika o tej prealitivni gora v morje pa ima predvsem eshatološki pomen: ob koncu časa se prikaže Gospodova gora nad vsemi drugimi gorami – izraz nedvomljivosti. Vse gore sveta obljublajo to goro, morje pa označuje ta svet in njegov vek, iz valovja katerega moli čvrsta dežela »gens Judaeorum« kot skala v plimi malikovanja. Iz te čvrste dežele se nova skala prestavlja v morje poganstva: »translatus est de terra ad mare«. Prestavljanje gora je poslanstvo apostolov. To, kar prestavlja gore v srce morja, ni toliko vera kot zlasti gora verovanja, ki se potaplja v srce poganskega valovja. Metafora za nemogoče, ki ga premore vera, postane alegorija za zveličarjev obrat od Judov k poganom. Tega se ni dalo spoznati, preden se ni zgodilo. Zdaj pa, ko se je to že zgodilo, tega ni mogoče spregledati. »Božja pisava naj ti postane knjiga, da boš to slišal. Vesoljni svet naj ti postane knjiga, da boš to videl. Te vrstice berejo samo tisti, ki poznajo črke. Na vsem svetu pa naj bere tudi tisti, ki je vsega nevešč.«¹ Nato postane podoba znova eshatološka. Gore so se stresle; to naj bi pomenilo sile tega sveta. Kot pravi Avguštin, so gore, o katerih je tu govor,

¹ Augustinus, *Enarratio in Psalmum XLV* 6-7 (ed. Gaume IV 571): »Liber tibi sit pagina divina, ut haec audias; liber tibi sit orbis terrarum, ut haec videas. In istis codicibus non ea legunt, nisi qui litteras noverunt; in toto mundo legat et idiota.«

namreč dvojne: gore Boga in gore tega sveta; vrh slednjih je hudič, vrh onih drugih pa Kristus. Pretresale pa naj bi se medsebojno: »et montes sunt turbati, et factus est magnus terrae motus cum motu aquae«. Kot moramo torej sklepati, tisto, kar nevednemu odpira oči, ni pogled vsakdanje narave, ampak apokaliptično gibanje, ki zajema naravo in ne dopušča pri tem nikakršnega dvoma tistemu, ki ni znal ali pa ni bil pri volji brati iz knjige razodetja. V tej meri je to razburljivo besedilo, ki predstavlja delovanje evangelija in hkrati izpolnitev njegovih obljub, še zelo oddaljeno od metaforike obeh knjig, ki se ponujata kot trajna pomnika božjega delovanja in človeškega stremljenja k svetosti.

Avguštinova velika razlaga stvarjenja, v kateri se pojavlja mnogo pogosteje citirana izjava o obeh knjigah,² poskuša kljub alegorični obliki eksegeze vzpostaviti tako filozofsko povezavo z antičnimi kozmologijami kot tudi distanco do neoplatonističnega emanatizma in do gnostičnih mitologemov. Ta razlaga stvarjenja je že po svoji zvrsti usmerjena proti gnozi. Vsebuje namreč opozorilo, da je Bog napisal ne le knjigo razodetja, ampak pred tem že tudi knjigo narave; gre pač za »unum esse auctorem«, tako pri obeh testamentih kot tudi pri obeh knjigah.³ Kljub temu pa izjava o knjigi narave še ni bila nikakršna spodbuda za raziskovanje fizičnega sveta, ki bi temeljilo na čem drugem kot ravno na šestdnevnem stvarjenju. Namesto da bi se sklicevali na samostojnost obeh knjig, so teologi vselej načenjali vprašanja, na katera ni bilo možno odgovoriti v luči svetopisemskega razodetja.

Če za Avguština ne obstaja nikakršno avtentično človekovo spoznanje narave, je to stranski učinek njegovega zavračanja gnoze. O gnostičnih sistemih se namreč da reči, da ohranjajo najmanj en platonistični pridržek: tistega o objektivni vpogledljivosti kozmosa. Gledano z očmi krščanskega misleca, bi bil platonistični svet idej pozunanjena skrivnost sveta božjega stvarnika. Samostojnost sveta idej in njegova objektivnost bi zdaj pomenili, da je možen vpogled v to, kako je načrtovana gradnja sveta neupravičenega. Tako bi lahko tudi zli duh postal stvarnik sveta in iz razpoložljive materije naredil to, da bi s svojo navidezno popolnostjo preslepil v njej ujete človeške duše in kozmos.

Ta platonistična premisa vsesplošne dostopnosti idej je bila nezdržljiva z dogmo o stvarjenju, po kateri si je Bog »zamislil« svet v globini svojega duha, kar naj ne bi spodbijalo stvaritve kateregakoli nižjega bitja. To bi bilo namreč absolutno gotovo samo tedaj, če bi bil svet ustvarjen iz nič, pri čemer tej stvaritvi ne bi mogel konkurirati nikakršen demonični demiurg, ker je ta namreč vedno vezan na že razpoložljivo materijo. Z definicijo tega, kar pomeni absolutno stvarništvo na svetu, torej s konsekvantnim piljenjem *creatio ex nihilo*, s katerega zadnji-

² H. Nobis, *Buch der Natur*, v: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* I 957.

³ »Unum esse auctorem«: formula 2. koncila v Lyonu leta 1274 (Denzinger-Umberg, *Enchiridion Symbolorum* 464).

mi pretanjenostmi se je ubadal še ves srednji vek, gnostični svetovni princip izgubi svojo metafizično priložnost. Hkrati pa je tudi človek kot raziskovalec narave omejen na to, koliko svojih skrivnosti bi hotel izdati stvarnik glede na svojo ljubosumnost. Kakor hitro za akt stvaritve ni več nobene predloge, ko postaneta zamisel in ustvaritev eno in isto, načeloma ni več sveta kot od zunaj spoznavnega dejstva. Človeka zadane protiudarec, ki naj bi prvotno veljal najbridkejšemu sovražniku njegovega zveličanja; hkrati pa s tem nastane zakonitost, katere zgodovinska razlaga odpira človeku polje njegove vedoželjnosti in ga legitimira oz. pripravlja mesto njegovi lastni demiurgiki.⁴

V 12. stoletju najdemo knjižno metaforiko pri dveh avtorjih, ki sta bolj navdihnjena kot učena: to sta Alanus de Insulis in Hugo Svetoviktorski. Kar zadeva Alanusa, je treba poudariti, da v metaforo ne vnaša znaka enotnosti in edinstvenosti, s pomočjo katerega bi lahko stvaritev konkurirala enotnosti v knjigi razodetja. Bolj kot to je vsak stvor knjiga zase, hkrati pa tudi podoba in zrcalo človeka: »Omnis mundi creatura / Quasi liber et pictura / Nobis est et speculum.«⁵ Platonizem podobe in zrcala jemlje knjižni metaforiki njeno specifičnost. Že tako ali tako pa je to besedilo treba brati s poudarkom na »Nobis«, kajti na naravo ne gleda v tolikšni meri kot na knjigo, podobo in zrcalo božjih skrivnosti, ampak jo mnogo bolj prikazuje s stališča priličljivosti človeškemu življenju, njegovi nestalnosti in minljivosti: »Nostrae vitae, nostrae mortis, / Nostri status, nostrae sortis / Fidele signaculum.« Metafore podobe in pisave, razumevanja in branja so enakomerno razdeljene po vsem besedilu. Razcvetena in odcvetela vrtnica hkrati daje podobo našega stanja, prav tako tudi razlaga in razprava o njej. Če hočemo torej označiti literarno zvrst pričujoče knjige, najprej trčimo ob pridigo, ki naj bi bila spodbuda in svarilo človeku, ki je pozabil na svojo minljivost: »Ergo clausum sub hac lege, / Statum tuum, homo, lege, / Tuum esse respice.«

Viktorinec s Saškega, ki je po letu 1125 deloval kot učitelj v Parizu, kjer je leta 1141 tudi umrl, sodi med največkrat citirane avtorje 12. stoletja. Hugo je v svoji *Eruditio didascalica* podal zgodovino svoje omike, pri čemer je odkril formulo zoper prekletstvo posvetnih disciplin, ki naj bi pomenile nepotreben odmik duha od zveličarskega poslanstva: vsega se je treba naučiti, da potem lahko ugotoviš, da nič ni odvečno (nihil esse superfluum). Ta vedoželjna formula se je v srednjem veku s stopnjevanjem božje transcendence znova izgubila. Nanjo pa se opira izjava tega mističnega sholastika o enakovrednosti božjih knjig, čeprav morda sedme oz. zadnje knjige *Didascalion* ni napisal sam. To vprašanje je za srednjeveško zgodovino skoraj nepomembno.

⁴ V zvezi s tem primerjaj: H. Blumenberg, *Der Prozess der theoretischen Neugierde*, Frankfurt 1973, 98; 113.

⁵ Alanus de Insulis, *Rhythmus alter quo graphice natura hominis fluxa et caduca depingitur* (*Opera omnia*, ed. Migne, Patrologia Latina CCX 579 sq.). Naslov se nanaša na predhodni »Rhythmus perelegans« *De Incarnatione Christi*.

Omenjeno besedilo je dodatek k celoti, traktat o meditaciji, ki dopolnjuje vzpon od spoznanja vidnih stvari do priznanja božanske troedinosti, ki je istoznačna s trojico moči, modrosti in dobrote.⁶ *Analogia Trinitatis*, ki jo je obravnaval že Avguštin in ki je kasneje zaposlovala avguštinško tradicijo, je sicer ključ do knjige narave, toda ne tak, ki bi ga prineslo šele razodetje, ampak tak, ki je že zajet v trojnosti duševne zmogljivosti in bistvenih lastnosti celotne narave. Ko se oddalji od golega dokaza božje vzročnosti v svetu in ko sklepanje od avtorjevega rokopisa na njegovo delo prizna za mogoče, preide analogični postopek v postopek »branja«. Celoten pojavni svet, piše Hugo, je knjiga, napisana z božjo roko, posamezni stvori pa so samo znaki ali besede in tej knjigi, ki niso postavljeni na ustrezna mesta po človeški volji, ampak po božanski presoji, in so tako določeni za oznanjevanje nevidnega božje modrosti. Če knjigo odpre nekdo, ki ni večš branja, sicer vidi znake, a jih ne spozna za nič drugega kot zgolj za črke. Tako bedast je človek brez duha, ki ne zaznava božje navzočnosti v vidnih stvaritvah; čeprav sicer vidi njihovo zunanjo obliko, ne spozna njihovega globljega smisla. Nasprotno pa duhovni človek, ki zna o vsem presojati, v zunanji lepoti del vidi notranjo, občudovanja vredno modrost njihovega stvarnika. »Nihče pa ni tak, da ne bi občudoval božjih del, čeravno bedak obožuje njihovo zunanjo podobo, medtem ko modrec ob tem, kar vidi od zunaj, presoja globoko misel božje modrosti; tako kot bi ob eni in isti knjigi prvi povzdigoval barvo in podobo črk, drugi pa častil njihov smisel in pomen.«⁷

V tradiciji avguštinizma zgodnje frančiškanske šole stoji Bonaventura s svojim zadnjim, nedokončanim delom *Hexaameron*. Ta razlaga prve knjige *Svetege pisma* jemlje ustvarjeni svet za stopničast sistem vzpona k božanstvu. Omenjeni sistem pa simetrično ustreza drugemu sistemu, v katerem je zajeta mistika sestopa duše pri poglobitvi vase.

Svetopisemsko razodetje tu vzpostavlja tiste funkcije, ki jih je imela stvaritev pred grehom: delo se ponovno vrne k svojemu stvarniku. Šele pojav človeka namreč odvzame stvaritvi vse spoznavne vire in s tem orientacijo, da bi našla pot nazaj k Bogu. »Tako je ta knjiga podobno kakor svet zamrla in bila izbrisana, in bila je potrebna neka druga, ki bi osvetlila dovzetnost za smisel stvari (ut acciperet metaphoras rerum). To je knjiga pisave, ki pojasnjuje podobnosti, posebnosti in smisel stvari, ki so napisane v knjigi sveta (similitudines, proprietates et metaphoras rerum in libro mundi scriptarum). Kajti knjiga pisave spet postavlja ves svet v spoznavanje, čaščenje in ljubezen do Boga.«⁸ Če je Bog postal avtor dveh knjig, ga je v to zadrego spravil človek, ko znakov

⁶ Hugo de S. Victore, *Eruditio didascalica* VII 1 (*Opera omnia*, II, ed. Migne, Patrologia Latina CLXXVI 811): »Potentia creat, sapientia gubernat, benignitas conservat.«

⁷ *Eruditio didascalica* VII 4 (loc. cit. 814).

⁸ Bonaventura, *Collationes in Hexaameron* (ed. W. Nyssen) XIII 12. E. R. Curtius opozarja na neko drugo izjavo, ki povezuje knjižno metaforo in trinitarno analogijo: »creatur-

narave, s katerimi ta opozarja na svojega stvarnika, ni bil več sposoben brati tako, kot jih je bral v svojem rajskem pristanju, v katerem je dajal vsem stvarjem prava imena. Gre torej za nekakšno popačenje prvotnega pogleda na svet.

Alegoreza srednjeveškega razlagalca Geneze postane tako pomožno sredstvo za dve stopnji: prek besedila razodetja naj bi omogočila dostop do prvotnega smisla narave, za katerim so ostali samo nejasni znaki in sledovi. Očitno pa pri olajševanju berljivosti narave konkurira svetopisemskemu besedilu neko drugo, in sicer tisto, ki pripada notranji izkušnji pri človekovem mističnem samoodkritju. Bonaventura namreč govori tudi o tem, da je knjigo sveta treba brati na dva različna načina: notranji in zunanji.⁹

Ni naključje, da se je ta metafora pojavila še enkrat na zgodnji stopnji aristotelške sholastike, pri Robertu Grossetestu, prvem rektorju univerze v Oxfordu in kasnejšem županu v Lincolnu. Ta prevajalec in razlagalec Aristotela nikakor ni bil zavezan aristotelovec. Predvsem mu je bila blizu neoplatonistična tradicija Psevdo-Dionizija Areopagita in Janeza Damascena. Zato mu njegov učenec Roger Bacon očita, da se je namesto Aristotelovih knjig držal lastnih izkušenj in drugih avtorjev. To pa bo postalo trdno pravilo.

Predvsem gre tu za spekulacijo o luči kot agensu samorazvoja kozmosa, ki je povezana z njegovim raziskovanjem optike, kar postavlja Grossetesta za pomembnega predhodnika mnogih obrazcev srednjeveške mistike. Ta spekulativni formular mu pomaga priti do prvotne enotnosti forme vseh stvari ob aristotelški mnogovrstnosti oblik: v svojem spisu *De unica forma omnium* jo identificira z Bogom. Posledica tega je, da je izvor vseh znanih oblik izpeljan iz ene in edine praoblike. Za ta postopek je Grosseteste v svoji razlagi fizike uporabil metaforo pišoče roke, za katero je nujno, da mora vsebovati vse vsakokrat realizirane znake pisave, da bi bila sposobna pisati. Odnos med *natura naturans* in *natura naturata* je treba primerjati z razmerjem med piščim organom in tistim, kar je le-ta napisal. V tem se kaže odpor do aristotelškega oblikoslovja, ki ima za podlago shemo razmnoževanja neke predoblikovane in dovršene matrice, pri čemer sama na sebi nebitvena materija predstavlja enotno načelo konkretne realizacije forme. Narava je tista, ki določa roki, kako naj piše, kadar širi enotnost svoje zmožnosti v mnogovrstnost svojih oblik.

Toda ta metafora nas očitno ne napeljuje k temu, da bi mislili na

ra mundi est quasi quidam liber in quo relucet... Trinitas fabricatrix »(*Breviloquium* II 12; Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, 323).

⁹ *Breviloquium* II 11: duplex est liber, unus scilicet scriptus intus, qui est Dei aeterna ars et sapientia, et alius scriptus foris, scilicet mundus sensibilis. – Za to podvojitev knjige sveta v liber scriptus intus et foris citira Curtius Ezekijela 2,9 in Janezovo Razodetje 5,1.

»berljivost« ali pa dojemali le celoto kot enotnost neke knjige.¹⁰ Jasno postane, v kakšni meri je aristotelska fizika ustvarjenih form morala pomeniti prekinitev možnosti za razvoj knjižne metaforike. To bi lahko imenovali slepo ulico zgodovine te metaforike, kajti izpisujoča se narava kot taka nima nikomur ničesar reči o tistem, kar postavlja pred sebe.

Nasprotno pa se pokaže, da npr. pri Tomažu Akvinskem ni prostora za to metaforo. Bog se izpričuje v naravi prek njenega obstoja in gibanja, in vsaka širitev tega dejanskega stanja, ki je strogo dokazano in tako tudi razumljeno, npr. v smeri troedine analogije, bi utegnila omehčati strogot argumentirane sistematike in jo priličiti meditaciji po vzoru viktorincev.

Namesto tega sme »knjiga življenja« kot metafora za neoporečnost božje predestinacije zavzeti svoje teološko kvalificirano mesto.¹¹ To je metafora za zanesljivost božanske *Memoria*, ki seveda nima nasprotja v kaki *liber mortis*. Kolikor se zdaj ta knjiga življenja ne ozira na registriranje človeških del in meri izključno na vnaprejšnjo usojenost ljudi za zveličanje, se kot metafora zelo oddalji od tega, da bi se povrnila v nekakšno »knjigo zgodovine«, v kateri bi pravo mesto lahko dobilo vse tisto, kar bi bilo iz knjige narave izključeno kot individualnost ali dejanje.

Če ta knjiga življenja vsebuje že najprvotnejšo odločitev Boga o njegovih izbrancih, potem je v svoji apokaliptično zaznamovani vlogi nespremenjen dokument o sodbi. Potemtakem to ni knjiga zgodovine, ampak kar manifest o izključitvi vsakršne možnosti, da bi se med začetkom in koncem zgodovine lahko zgodilo nekaj odločilnega za človeka ali s človekom. Za Tomaža Akvinskega je bilo težko uskladiti to togo razumevanje metafore z načinom svetopisemskega izražanja, češ da bodo takšni ali drugačni zločinci izbrisani iz knjige življenja. Na osnovi česa drugega le kot zaradi svojih dejanj in s tem tudi zgodovine? Torej zaradi spremembe dozdevno dokončnega božjega sklepa, ki se na nič ne ozira od začetka do konca sveta? Prav s tem, da se ne ozira na človeško zgodovino, pa »knjiga življenja« sproža ravno tista vprašanja, ki bodo zgodovino tematizirala.

¹⁰ Robert Grosseteste, *Physikkommentar*, cit. po A. C. Crombie, *Grosseteste and the Origin of Modern Science*. Oxford 1961, 55 f. tota litterae figuratio quam partiales figuratones...

¹¹ Tomaž Akvinski, *Summa Theologiae* I q. 24 *De libro vitae*, q. 1: Dicitur autem metaphorice aliquid conscriptum in intellectu alicuius, quod firmiter in memoria tenet... Unde ipsa Dei notitia, qua firmiter retinet se aliquos praedestinasse ad vitam aeternam, dicitur liber vitae...

Težnje ob približevanju 19. stoletju

Za Diderota je enciklopedija isto kot knjiga narave, ki je po njegovem mnenju nepopolna, kar je posledica njegovega racionalizma in humanizma. V divjini bi enciklopedije končno nihče ne mogel niti hotel upoštevati, ne bi mogla niti smela imeti nobenih bralcev, kar bi bilo konec koncev tudi prav. Bolje je, če se držimo tega, sklepa Diderot, kar dobro dene naši človeški kvaliteti.

V tem smislu vsebuje enciklopedija perspektivo, ki seže čez statično konzerviranje: s povezovanjem berljivosti in prehodnosti. Medtem ko daje svojim predmetom veličino in preprostost, jasnost in lahkoto, odpira pogledu »une grande et vaste avenue«. Njena estetska prednost odvrta pogled sodobnikov in njihove prihodnje publike od tega, da bi v knjigi narave brali sami in neposredno; ta je kot popolna izdaja vseh del preobsežna in prezahtevna, medtem ko enciklopedija ponuja pogledu pomoč s skrajševanjem in poenostavljanjem.¹²

Enciklopedist torej vpeljuje misel o veliki in edini knjigi namesto vseh knjig le zato, da bi jo takoj pripeljal *ad absurdum*: ne z nemožnostjo, ampak z nevzdržnostjo take knjige. Če bi vse videli tako, kakor bi se moralo ponujati glede na najvišje in najiskrenejše namene, bi to vzelo življenju sapo in smisel.

Fascinacija, ki je za romantike izhajala iz gesla »enciklopedistika«, ni pustila do veljave previdnim premislekom, ki jih je Diderot postavil v zvezi z zmogljivostjo jezika. Ti bi morali odvzeti živec pričakovanju, da bi tisto, kar je povsem nenavadno, lahko nenadejano prišlo na dan – iz tega ali onega vira, v tej ali oni knjigi. Da pa se je to pričakovanje vendarle lahko navezalo na romantični absolutizem velike in edine knjige, so morali biti odprti novi razgledi na človeško ustvarjalnost, na posedovanje intelektualnih sredstev. Temu ni zadala udarca samo in šele neka idealistična antropologija, marveč predvsem presenetljivo odkritje dveh jezikovnih svetov: v najbolj oddaljeni preteklosti skritega sanskrta in, kar je dokončno utrdilo radovednost, egipčanskih hieroglifov, ki jih je razvozlal Champollion. Moč, ki sta jo izžarevali ti dve odkritji na sodobnike, je omogočila spektakularno odprtje novih pristopov, kar je bila le še potrditev preteklih skrivnih pričakovanj.

Vedno bo ostalo nepogrešljivo za razumevanje zgodovinskih povezav, kako so interesi, ki jih je prebudilo razsvetljenstvo, ustvarili pogoje za prihod romantike. Kot nadomestek za ljudstvo iz navidezne starozavezne predzgodovine je razsvetljenstvo izbralo nepismenega »plemenitega divjaka« na eni strani in visoko pismenega Kitajca na drugi; intenziviralo je zanimanje za Indijo in Egipt, odkoder naj bi svojo modrost prejeli že Grki. Sicer naj bi razum, kot je leta 1765 računal Diderot, šele čez stoletja zares prišel do izraza, vendar se marsikdo ni dobro počutil

¹² *Encyclopédie* V 640 D – 641 A.

ob misli, da naj bi bil instrument, ki je s človeško naravo neločljivo povezan, tako dolgo čisto brez moči in v zablodi. Odpraviti neugodje zaradi domneve, da je razum zelo kratek čas na svetu, in s tem priskrbe ti močnejšo zaslonbo samozavesti nove epohe: to je bilo v končni fazi identično s tem, kar naj bi se zoper razsvetljenstvo formiralo kot odpor romantike. Substancialni stari vek razuma pa se je izkazal za ekvivalentnega obnovljeni temeljni misli o prarazodetju, ki je skušala doseči spravo med razsvetljenstvom in religijo.

Domnevo, da bi po izgonu iz raja lahko obstajalo še nekaj spominov na tam prejeta božjo modrost, je v obdobju odkrivanja novih kontinentov in ljudstev vzdrževalo pričakovanje, da se bodo pojavila avtohtona izročila in za misionarje sporna morala. Dopustitev nekega prarazodetja je zmanjšala presenečenje, da pač divjaki niso tako divji, kot bi morali biti, da bi misionarjenje dobilo upravičenost. Take razlage pa ni bilo deležno le moralno in religiozno stanje eksotičnih kultur; obdržala se je tudi domneva, da so stari Egipčani in druge tradicionalne kulture vedeli več o ugankah narave, kot naj bi po mnogih zmagoslavskih znanstvenih odkritjih zvedelo stoletje razsvetljenstva. Tudi to je fin-de-sièlovski fenomen razočaranja, da naj bi se neko stoletje kasneje ponovilo in prešlo v trdno stanje nekega koledarskega časovnega doživetja.

Vsekakor se je domnevna posest nekega sistema ključev za to, kako naravo pri Indijcih ali Egipčanih narediti berljivo, izkazala za dodatno mikavno. Ker je neklasičnim literaturam postopoma rasla cena, je v zgodnji romantiki nastalo čezmerno modno navdušenje za vsakokrat dokončno prevedljivo eksotično književnost. Namesto da bi za dešifriranje knjige narave razpolagali samo z matematičnim jezikom, ki je kljub svoji zmogljivosti pustil nezadovoljena mnoga globokoumna pričakovanja, so zdaj mnogi dobili v roke ključ za stare in najstarejše dokumente človeškega rodu. Knjiga narave in knjiga razodetja pa sta začeli tvoriti še tretjo literarno zvrst, ki bi nekega bližnjega ali daljnega dne mogla ali pa celo morala postati samostojna knjiga – znova neka edina in absolutna knjiga, torej nova biblija.

Oblikovanju začetka človeške zgodovine prek prarazodetja ustreza določitev njenega poteka prek regresije, prek zatemnitve in izgube spomina. Ta različica pa se izkaže za stabilno samo tedaj, ko ni več nikakršnih možnosti za ponovno odkritje tistega ključa, ki odpira knjigo narave – in prav to je na novo nastajajoče pričakovanje. Njegov kredit naj bi prišel prav vsem vrstam nedatiranih, po avtorstvu nedoločljivih, sumljivih tvorb: tako pravljici kot mitu, zgodnjemu epu kot ljudskim pesmim, celo bibliji, ki bi jo s književnikovim očesom znova odkrili in brali. Tam bi bilo najti tudi najenostavnejšo razlago za delno izgubo ali nepoznanost najstarejšega izročila, babilonske jezikovne zmešnjave. Iz te razlage tako znova izhaja spodbuda za ponovno pridobitev izgubljene človeške govornice in za spekulacijo o njenih izvorih.

Odločilno za vzpostavitev zveze med idejo o prarazodetju in idejo

o knjigi narave je bila teza Giambattiste Vica, ki je pripravljala vso romantiko, namreč da je začetek vse znanosti pesništvo in da so odkritelji jezika govorili v »poetičnih znamenjih«. To pa so zmogli samo tako, da so naravo samo razumeli kot jezik, in sicer kot Jupitrov jezik. Teologijo, ki jo je mitos nekako ohranil, bi bilo treba jemati v dobrednem pomenu, kot védenje o govorici bogov.¹³ Toda Vico si še ni smel dovoliti, da bi iz izгона iz raja napravil malenkost. Zato se je zavaroval tako, da je označil jezik mitičnih pesnikov za govorjenje iz resničnih bistev stvari, kakršno je pač moralo biti Adamovo govorjenje v raj, potem ko mu je Bog omogočil poimenovanje stvari. Teološko pesnjenje davnine govori v fantastičnem in ne v svetem jeziku.¹⁴

Četudi je teologija, ki jo mitos ohranja, védenje o govorici bogov, to še ne pomeni, da mitično pesnjenje v tem jeziku še vedno vsebuje resničnost praveka. Poanta Vicove teze je bolj polemična: meri na zmoto slovničarjev, namreč da je pravi jezik lahko samo prozaičen, poetični pa zgolj njegova olepšava, torej da je metafora dlje od resnice kot pojem.¹⁵ Iz tega stanja je možno izpeljati najmanj nalogo, da bi se sestavil slovar prapomenov človeškega govora, in pri tem navesti metodo, da bi se našlo skrite ostanke teološke in herojske dobe človeštva, in sicer s primerjavo sodobnih ljudskih jezikov.¹⁶ Tako se izkaže, da bi le malce manj pazljivosti, kot jo je gojil Vico, ko je predaval retoriko v Neaplju, povzročilo pozabo obvezne izgube raja, njegove govorice in dostopa do knjige narave. Mar niso bile ravno sakralne ustanove, ki so bile odgovorne za mitično teologijo, skušane s pedantno skrbnostjo lastnih izročil?

Vir za marsikoga in za marsikaj v tem stoletju je bil isti, tako tudi za Vico razširitev zgodovine v globino časa oz. davnine: to je bil monumentalni historiograf filozofije Jakob Brucker, vsekakor le s svojo zgodnjo *Historia de Ideis* iz leta 1723. Da bi se otrešel spon pisnih virov, je Brucker grški filozofiji pritaknil tisto *Philosophia traditiva*, ki so jo varovale kultne ustanove in katere znamenja je ugotovil tako, da je sledil grškemu prikazovanju občudovanja narave kot izvora filozofije. Samo da je pred to neposrednostjo teorije videl še neko privzeto posrednost tradicije, ki bi lahko izvirala iz božjega prarazodetja ali iz poetične fantazije, nikakor pa ne iz samega avtentičnega pogleda na svet.

Pred spraševanjem je po lepi platonski maniri posest odgovorov. Še predno filozofija dobi knjige ali jih ustvari, že ima jezikovno oblikovani nauk po vzoru epskega repertoarja potujočih pevcev; v tej luči se nekega dne artikulira pogled profilozofa k nebu kot presenetljiva pre-

¹³ Vico, *Principi di una Scienza Nuova d'intorno alla commune natura delle Nazioni*. Neapelj 1725; 21730; 31744; II 1,1.

¹⁴ Vico, *Scienza Nuova* II 2,1.

¹⁵ *Scienza Nuova* II, 2,2.

¹⁶ *Scienza Nuova* II, 2,4.

poznavna izkušnja. Filozofija lahko kmalu razpade v svoje literarno razumljene »sekte« le zaradi propada svečeniškega izročila. Sama je pripevala k izginotju razvidnosti, pri čemer si je za predmet svojega dvoma izbrala temelje tradicije, bogov in kultov. S to zgodovinsko sliko postane filologija kot disciplina ohranjanja virov in obrambe pred njihovim ponesnaženjem znanost naravnost »po meri bistva«. Od nje so vse druge znanosti odvisne v meri, v kateri jim po vzoru začetkov helenške filozofije lahko privleče iz pozabe »ideje« za vse vrste spoznanj. Povezovanje platonizma z mitologijo je arhetip omogočanja berljivosti tako narave kot tudi virov.

V tekmovanjih za naslov »nove znanosti« je Vicova *Scienza Nuova* le še en neuspeh poskus; Vico namreč ni imel nikakršnih možnosti, da bi utemeljil tako novo znanost. Tudi s tem ne, da je že etabliranim naravoslovnim znanostim odločno delil spoznavnoteoretične očitke, katerim je bil že v njegovem stoletju kos Kant: »Spoznati je mogoče samo tisto, kar smo sami naredili ali kar smo sami bili sposobni narediti.«¹⁷ S to premiso je filologija prestopila prag zakladnice stare resnice. Tako je postala teorija zgodovine same. Zgodovina je zdaj namreč to, da si človek ustvari sam svojo resnico sredi narave njemu prikrite določenosti in resnice.

Prazna knjiga sveta

Nepopisan list, metafora *white paper*, izhaja iz angleškega empirizma, iz Lockovega *Essaya*. Ne zastopa samo prazne nezavesti subjekta pri aktu spoznavanja, kot bi to želeli pokantovci, ampak še prej njegovo neodvisnost od temeljne oblikovanosti s prirojeno idejo, ki mu je ponujena, a skrita. Čeprav se zdi subjekt revnejši kot v kontinentalnem racionalizmu, je s svojim delovanjem manj vezan na svojo naravo. Začetna odsotnost zavesti ustreza istočasnemu naraščanju praznine prostora v pokopernikanski sliki univerzuma. Oboje skupaj, prazen prostor in prazen list, konvergira k prvi ideji prazne knjige pri Lichtenbergu.

Tisto, za kar je kasneje marsikdo verjel, da bi bil tega sposoben, je več kot samo bister domislek: da bi bila namreč mogoča pesem o praznem prostoru. Mislimo na Lukrecove poučne pesmi, vendar zaman; brez drame atomov bi sicer ostal Epikurjev prazen prostor, toda brez poučnosti pesmi bi prišlo do odsotnosti jezika. Pesnitev o praznem prostoru bi bila na svoj način absolutna knjiga, kajti ničesar ne bi imela reči o ničemer. Ne da bi se bil Lichtenberg obremenjeval z dokazi, je zapisal:

¹⁷ K. Löwith, *Vicos Grundsatz: verum et factum convertuntur. Seine theologische Prämissen und deren säkulare Konsequenzen*. Heidelberg 1968 (SB der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl. 1968/1); F. Fellmann, *Das Vico-Axiom: Der Mensch macht die Geschichte*, Freiburg 1976.

»Mislim, da bi bila pesem o praznem prostoru zmožna velike vzvišenosti. Tako mislim po vsem, kar sem doslej prebral; morda pa tudi moja lastna dispozicija kaj prispeva k temu.«¹⁸ Zelo daleč od vsakršnih estetskih teorij ostaja naslednja, pretežno psihološko mišljena zabeležba: »O lastni mikavnosti, katere vezana knjiga ima bel papir.« Kot pogosto si Lichtenberg tudi tu pomaga s seksualno metaforo, da bi tako ponazoril tisto, kar ima pred očmi: »Papir, ki še ni izgubil svoje deviškosti in ki se še ponaša z barvo nedolžnosti, je vedno boljši kot rabljen papir.«¹⁹ Če ne sodelujemo pri induciranjem obratu, vidimo, kako blizu je Lichtenberg prišel ugotovitvi, da je prikaz možnosti močnejši od vsakega golega namigovanja na resničnost.

Knjiga nepopisanih listov identificira avtorja z njegovimi bralci, ker tako ostane na obeh straneh možno vse. Odprto vprašanje, ali bosta ta ali oni dorasla izzivu, ki leži v belem papirju, ima samo stranski pomen faktičnega obrobnege pogoja. Dokler ne uporabimo horizonta možnega, obstaja absolutna potencia dalje, in zdi se, da vso moč domišljije koncentrira v tistem, kar bi lahko bilo; zraven spada ravno to, da tisto nikoli ne sme obstajati, ker bi sicer izgubilo svoj učinek. To nasprotje Lichtenberga več ne vznemirja. Nedolžnost je pri njem samo pogoj za možnost razdevičenja; izgube potenciale ali domišljije se ne boji.

Prevara, ki jo je zapustila romantika, pa obstaja prav v tem, da je hotela polastiti se »stvari na sebi« same: stvari v popolni neposrednosti – pri tem pa v roki držati in obdržati knjigo, v skrajnem primeru edino, ki naj bi postala stvar sama. Če v stiski zaradi »čistosti« tega, kar bi v knjigi lahko bilo ali moralo biti, končno ni v njej ničesar ali pa je le nekaj o niču, je to samo razodetje brezperspektivnosti. Kolikor je poenostavitev predmeta uspela, je na njegovo mesto stopilo tisto, kar vsaj od Kanta naprej ni mogel biti noben predmet več: svet.

Pohlep po svetu se je lahko izrazil z zaničevanjem predmeta. Svet je nabrekli od praznega prostora in pičlosti snovi v njem; to si je možno še enkrat misliti stopnjevano s prezirljivostjo nasproti tistemu, kar je preostalo. Samo z oblastjo nad negacijo lahko »berljivost« sveta obstaja še naprej. Še več: knjiga o ničemer je popolnoma avtarkična knjiga; ne potrebuje ničesar drugega kot samo sebe. Je namreč *goli* pomen. Tu je opazna navezava na metaforiko sveta kot knjige: če je bil svet sporočilo stvarnika svojim stvorom, je morala izguba te funkcije zapustiti izpraznjeno kretnjo pomena, svet kot knjigo o ničemer. V tem je bila potem zamenljivost samostalniških predikatov. Če je bil svet knjiga, je bila lahko tudi knjiga svet: »Hic liber est mundus.« Ta »elegantni obrat«, košček baročne manire, je zasledil E. R. Curtius pri epigramatiku Johnu

¹⁸ Lichtenberg, *Vermischte Schriften*, edd. J. C. Lichtenberg/F. Kreis, Göttingen 1900/06, II 345.

¹⁹ Lichtenberg, *Sudelbücher* F 513 (1776 do 1779); *Schriften und Briefe*, ed. W. Promies, I 531.

Owenu, kasneje pa tudi D. Čiževski pri nekem »mojstru malih form« ukrajinskega baročnega pesništva.²⁰

Flaubertova mogočna fantazmagorija o Svetem Antonu se zdi vse prej kot knjiga o ničemer; toda približuje se ji mnogo bolj kot bi bilo pričakovati spričo dejstva, da je Flaubert vanjo vpletel svoje zapiske o cerkvenih in krivoverskih zgodbah, o foliantih in Creuzerjevi *Mitologiji*. Vse to kot »predmet« izgine zato, da bi se pojavile vizije, ki jih pogojuje tako nič egipčanskih puščav kot tudi tista eremitska knjiga, iz katere se zdi, da izvirajo. Enciklopedično in biblijsko, nasprotna pola zgodovine metafore, sta drug drugega povzdignila. Michel Foucault je podal eno najbolj jedrnatih formul za načeto utemeljenost sveta v tej Flaubertovi knjigi: »Imaginaro biva med knjigo in lučjo.«²¹

Flaubertova gnostična Walpurgina noč je knjiga knjig že zato, ker zahteva sterilnost puščave kot obrambo proti vsaki kontaminaciji, ki bi jo povzročila narava. Ali drugače: s tekmovalnostjo knjig je svet denaturiran v golo naravo. Vse ustvarjeno je izčrpano, odkar je začelo služiti ustvarjanju sveta knjige. »Skušnja Svetega Antona obstaja samo v nekem posebnem fundamentalnem razmerju do knjig,« je knjiga sama, »v kateri gre za fikcijo knjig«.

Zdaj vem, kaj je treba storiti, piše Flaubert po prvi delovni fazi pisanja *Svetega Antona*; ta naj bi bil takšen poskus kot poprej *Vzgoja srca*. Toda takšne omame stila, kot jo je doživel ravnokar, ne bo nikoli več doživel. »Kakšen pisatelj bi vendar bil,« zakliče, »če bi pisal v stilu, katerega ideja mi lebdi pred očmi.«²² Vsota estetskih samospoznanj je tu, vidna postane v pismu Louisi Colet: »Kar se mi zdi lepo in kar bi rad napravil, je knjiga o ničemer, knjiga brez zunanje vezave, ki bi obstajala le s pomočjo notranje moči svojega stila, tako kot se Zemlja drži v zraku, ne da bi se na karkoli opirala; knjiga, ki ne bi imela skoraj nobenega sižeja, ali pa bi bil pri njej siže skorajda neviden, če je to mogoče.« Mnenja je, da v tej smeri umetnosti leži tisto, kar bi lahko bilo izvleček *Svetega Antona*.

Na prvi pogled priča vse proti temu, še zlasti pa prenapolnjenost in zasičenost s podobami, snovjo in doksografijo. Toda na drugi pogled je to kultura nerealnosti, ki rezultat vendarle upravičuje nasproti vsakršnemu videzu: poslednje potrjevanje puščave, praznega prostora, knjige.

Snov *Skušnje* je Flauberta zaposlovala več kot četrto stoletja. Naj-

²⁰ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, 324. – D. Čiževski, *Das Buch als Symbol des Kosmos*, v: *Aus zwei Welten. Beiträge zur Geschichte der slawisch-westlichen literarischen Beziehungen*. 's – Gravenhage 1956, 95. Iz zahodni metaforični tradiciji neznanih variant moramo navesti vsaj en epigram poljskega baročnega pesnika Wacława Potockiego, ki pravi, kdo sploh še bere knjigo sveta z zelenimi platnicami: »Čas je bralec te knjige.« (93)

²¹ M. Foucault, sklepna beseda k Flaubertovi *Skušnji sv. Antona*. Frankfurt 1966, 217–251.

²² Flaubert Louisi Colet, 16. januarja 1852 (*Briefe*, nemški prevod H. Scheffla, 179–184).

prej se je je lotil leta 1849, nato pa znova 1856 in 1872. Tudi to je bil pojav pustinje, fatamorgana knjige, po kateri je hrepenel, ki pa se mu je vedno znova izmuznila.

Preizkus vsemogočnosti absolutne knjige je izginotje dvojnosti med bralcem in knjigo, izgubljanje enega v drugem. Gre za novo obliko preobrazbe. Flaubert je sicer prerokoval, da bo literatura vse bolj in bolj prevzemala poteze znanosti;²³ toda sam je napisal *Bouvard et Pécuchet*, svoje zadnje delo, kot parodijo na to prerokbo. Ali lahko rečemo, da se je ideja o absolutni knjigi izrodila že tu?

Ne, ta ideja še ni v slepi ulici. Če drži, da je Flaubert s svojim *Svetim Antonom* ustvaril »prvo literarno delo, ki ima mesto edino in samo v okrožju knjig«, potem se vse to še stopnjuje v Mallarméjevi koncepciji, ki nosi atributov prost, gol naslov *Le Livre*, ki je zaznamovan samo z določnostjo člena.

Če je Pascal govoril o bojznih pred prazno neskončnostjo univerzuma, Lichtenberg pa o vzvišenosti pesnjenja o praznem prostoru, bo našel Mallarmé v praznini svoj najvažnejši estetski atribut: določilo čistosti.

Takšna mora biti »Knjiga«, kakršno je imel v mislih Mallarmé. Leta 1867, še pet let, preden je Flaubert tretjič položil roko na *Skušnjavo*, je Mallarmé pisal nekemu prijatelju s psevdonimom Jean Lahor – to je bil pesnikujoči zdravnik Henri Cazalis, ki je gojil poezijo, navdihnjeno s Schopenhauerjem in nirvano: »Razumeti moraš, da sem doumel idejo univerzuma s pomočjo enega in edinega občutka (in da sem prisiljen svoje možgane prepustiti občutku absolutne praznine, da bi tako obvaroval neizrekljivo zaznavo čistega ničča)... Naletel sem na dve brezni, ki me spravljata v obup. Eno od njiju je nič.«²⁴ Šele tri desetletja pozneje, v dekadenci opotekavici iztekajočega se stoletja, je izšlo njegovo zadnje delo: *Un Coup de dés* v reviji *Cosmopolis*; zasnovano je bilo adekvatno temu obupu pred ničem, medtem ko je absolutno prestavljalo v nič.²⁵ Za to pesem v prozi imamo s strani recepcijske estetike tako nujno zaželeno kot tudi v glavnem pogrešano pričo prvega trenutka. Valéryju je zelo veliko pomenilo to, da je bil prvi človek, ki je dobil v roke to izredno delo. Zapisal si je celo datum, ko mu je Mallarmé pokazal svoje poskusne zapiske in ga vprašal: »Ne trouvez-vous pas que

²³ Flaubert Louisi Colet, 6. aprila 1853 (*Briefe*, 248).

²⁴ M. Kesting, *Der Schrecken der Leere. Zur Metaphorik der Farbe Weiss bei Poe, Melville und Mallarmé. V: Entdeckung und Destruktion. Zur Strukturumwandlung der Künste*. München 1970, 94–119. Tu začrtana in v citatu iz Cazalisovega pisma kulminirajoča linija vodi od belega kita pri Melvillu, preko bele Antarktike Arthurja Gordona Pyma pri Poeju, do meta kocke pri Mallarméjevem ladjelomu; število pik na kocki povezuje praznino in absolutnost. V tej podobi naj bi Mallarmé našel eno od »Allégories somptueuses du Néant«, o kateri je v nekem drugem pismu iz tega časa Villiersu de l'Isle-Adamu izrazil namero, da bi napisal knjigo.

²⁵ Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Œuvres complètes*, edd. H. Mondor/G. Jean-Aubry, Paris 1945, 453–477).

c'est un acte de démente?« To je bilo 30. marca 1897. Valéry je opisal delovanje tega vpogleda in prvega Mallarméjevega predavanja, celo reakcijo tega delovanja na avtorja samega: brez začudenja je opazil svojo lastno začudenost.

To, o čemer je pisal Valéry, je trenutek preobrazbe nekega kosa papirja v kozmično vizijo. Podobno kot se Faust zastrmi v znak makrokozmosa, se potopi Valéry v magično konstelacijo besedila: »Bilo je, kot da bi prvič v prostoru ugledal trdno obliko neke misli. Tu je resnično spregovorilo ‚razsežno‘, sanjalo je, prihajalo je na dan z oblikami, rojenimi v čas. Pričakanje, dvom, zbiranje, vse to je postalo vidna stvar. S čutom obraza sem otipal telesne premore molka.«²⁶ Da bi cenili pomen prizora in avtentičnega poročanja o njem, si moramo priklicati v spomin, da ni izšlo nič od nameravane Mallarméjeve izdaje *Coup de dés*.

Najbrž bo v tej posebni dvojnosti zadnjih srečanj z Mallarméjem vzrok za to, da je minilo več kot četrt stoletja, preden je Valéry izdal svoje spomine nanj. Kot je to pogosto pri njem, je bila potrebna sila nekega povoda, nekega neizogibnega izziva: ko naj bi postavili *Coup de dés* na oder, je nastopil Mallarméjev izvrševalec oporoke in se pri tem znašel v stiski zaradi odsotne avtoritete. Ideja dramatizacije ni mogla biti tako daleč; toda Valéry je vedel več o avtorjevih namenih in jih je zdaj, februarja 1920, tudi obelodanil. Kdor bi bil priča temu (to je pomen Valéryjevih izjav), kako je pesnik vse zvedel na akt branja, na preboj gole vrstične slike, na odpravo linearnega zaporedja, ki ga določa jezik, bi nedopustnost vzratnega prenosa v časovno formo teatralne scene mogel občutiti samo kot tako nespodobno, kot jo je občutil upravljalec z Mallarméjevo dediščino.

Nezmožnost gledališke predstavitve pesmi temelji na tem, da bi morala vsaka drugačna zgradba, ki bi se razlikovala od ugledane berlji-vosti, poljubno prekriti in izpolniti prepad belega ničā, iznad katerega se vzdiguje besedilo v svoji dejanskosti, kot met kocke iz ladjeloma. Obelodanjanje, osvetljevanje absolutne dejanskosti zahteva belino papirja, da bi tako nastalo tisto, kar je na njem natisnjeno v razdelitvi gole odločitve volje, »comme des êtres, tout environnés de leur néant rendu sensible«. Primerjava gre od tiskovne slike k zvezdnatemu nebu, v katerega vtisu se enakomerno povezujea naključnost in dokončnost.²⁷

Za Valéryja in pred njegovimi očmi se je zgodilo nekaj, za kar dotlej

²⁶ Valéry, *Variété* II. Paris 1929. (Œuvres, ed. J. Hytier, I 624); nem. prevod K. Vossler, *Mallarmé und die Seinen* (1938). V: *Aus der romanischen Welt* II. Leipzig 1940, 30. Vossler opozarja na Mallarméjevo občudovanje Wagnerja: hotel je posnemati učinek njegovih sakralnih igrice z *Gesamtkunstwerk*om, pri čemer je bralcu ponudil tudi optično uprizoritev besedila.

²⁷ Valéry, *Le coup de dés. Lettre au Directeur des Marges* (Œuvres, I 624): »... là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de derniers astres tremblait infiniment pure dans

nihče ne bi mislil, da bi se utegnilo zgoditi, pa tudi po tem ni bilo videti le kot izbira z repertoarja možnosti: nekdo je hotel dati vidni podobi svojega besedila isti pomen in učinek, kot naj bi ga besedilo samo vsebovalo s tem, o čemer je pripovedovalo.²⁸ To je bilo kot povratek k začetkom metafore, k razvitemu knjižnemu zvitku nebesnega svoda z zvezdnimi znamenji, ki naj bi se znova zvil ob sodnem dnevu.²⁹

Izbral in spremno opombo napisal

Vid Snoj,

prevedel Aleš Kordiš

Hans Blumenberg s knjigo *Die Lesbarkeit der Welt* (1986), iz katere so v nekoliko skrajšani in prirejani obliki prevedena tri poglavja, dovršuje projekt »metaforologije«, ki ga je že leta 1958 predložil komisiji nemške raziskovalne skupnosti za zgodovino pojmov (predsedoval ji je H. G. Gadamer). Tedaj so ga zanimale zlasti organske in mehanske metafore, ki se pojavljajo v ozadju pojmovnih konstrukcij, s katerimi je moderna naravoslovna znanost izdelovala svojo podobo sveta. Nato pa je pozornost usmeril prav na naravoslovni pojem sveta, v katerem je odkril plasti tradicionalne metaforike: metafora knjige, navzoča že v *Bibliji*, predpostavlja berljivost, ki za moderno naravoslovje zastopa možnost izkustva sveta. Enačenje sveta oziroma narave s knjigo se prvikrat pojavi pri Avguštinu, ko je bila gnoza že v zatonu in hkrati z njo odvrnjena tudi nevarnost ontološkega dualizma, tako da je bilo mogoče obe knjigi, knjigo razodetja in knjigo sveta, brez omahovanja pripisati istemu avtorju, krščanskemu Bogu. Blumenberg nato sledi knjižni metaforiki skozi sholastiko, prek modernega naravoslovja, do razsvetljenstva, romantike in preloma v 20. stoletje, kjer pritegne v obravnavo tudi refleksijo o literaturi in literaturo samo, v kateri pride do inverzije prvotne metafore za neodvrljivimi ontološkimi posledicami. Blumenberg na ta način s sintetičnim zgodovinskim prikazom povzame, razširi in dovrši pionirsko delo, ki ga je na tem metaforološkem področju začel E. R. Curtius s študijo *Schrift- und Buchmetaphorik in der Weltliteratur* (1942), vključeno v knjigo *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948).

le même vide interconscient où, comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en trainées, en systèmes, coexistait la Parole!

²⁸ Valéry, *Dernière Visite à Mallarmé*. 1923 (Œuvres, I, 630–633): »Nul encore n'avait entrepris, ni rêvé d'entreprendre, de donner à la figure d'un texte une signification et une action comparables à celles du texte même.«

²⁹ Primerjaj Izaija 34,4: »Izginje vsa nebeška vojska, nebo se zvije kakor knjiga.« – Op. ur.

FRONT-LINE

Branko Gradišnik

Nekdo drug

Samozaložba, Ljubljana 1990

»Ljubljanski Razparač«, ki je uspešno buril domišljijo množic in jemal spanec policijsko-samozaščitnemu aparatu, je kljub temu, da je obetal Ljubljani vstop med velika svetovna mesta, ki so proizvedla odštekanca z nožem (britvijo, skalpelom, mesarico, pilico za nohte, srpom in kladivom in s podobnim priročnim orodjem), že zdavnaj poniknil v megli pozabe. Kljub temu obstajajo ljubitelji, ki jim visoka udeležba Metoda Trobca na svetovnih lestvicah množičnih morilcev ni dovolj in še naprej gojijo spomin na zapravljen prodor v svet. Ne nazadnje je *Razparača* obdeloval Branko Gradišnik, ki se je ob dveh kratkih zgodbah in filmskem scenariju veseljaka lotil še v romanu *Nekdo drug*, nastalem po avtorjevem nezadovoljstvu z realizacijo scenarija.

Roman *Nekdo drug* je na prvi pogled kriminalka, ob tem pa še grozljivka. Prvoosebni pripovedovalec podleže vsesplošni sumničavosti okolice, ki besno preganja Razparača, zato ga s paranoidno konstrukcijo prepozna v neznanču, ki zalezuje mične in osamljene ženske. Junak ga pri zasledovanju zasleduje, splaši »žrtev« in jo, namesto da bi jo zaščitil pred nožkarjem, po vseh predpisih napade; oba jo precej dobro odneseta. Na mesto zločina se vrne po izgubljeni prstan, tedaj ga primejo in kljub priznanju osvobodijo in spočijejo v prijazni psihiatrični ustanovi. Ko ga zaradi napadalnega obnašanja vržejo iz službe in ga zapusti žena, poišče svojo žrtev in pade z njo v ljubezensko avanturo. Za konec mu preostane le še droben popravek: v bolnišnici odklopi z aparatov do nedavnega odsotnega očeta, ki so ga »uspešno« operirali.

V primeru, da bi imeli opraviti s čisto kriminalko, bi se morala le-ta z junakovim lažnim priznanjem šele prav začeti; junak ali policijski inšpektor bi težo priznanja zmanjšala le v primeru, da bi našla pravega Razparača – če kaj takega sploh obstaja, razen seveda kot psihično dejstvo, kot simptom družbene patologije. *Nekdo drug* spominja še na grozljivko, saj vsebuje klasičen primer manifestacije potlačenega in prikritega zla; junak v trenutku, ko se požene v dir za dekletom, da bi razjasnil nesporazum, podoživi Razparačevo pozicijo – mobilizira torej

Razparača v sebi in s tem spusti zlo in agresijo skozi tanko civilizacijsko povrhnjico. Preveliko vživetje junaka v fantomovo početje, že kar identifikacija z njim, in preobrazba junaka v nekoga drugega so dovolj prepoznavni elementi mračnejše polovice fantastične književnosti.

Vendar *Nekdo drug* ni grozljivka, saj zanjo manjka temeljno, in sicer negotovost junaka ali bralca v zvezi s tem, kar se je v resnici zgodilo. Gradišnik kljub prvoosebnemu pripovedovalcu, ki v določnem trenutku prestopi mejo, ki ločuje »normalnost« od »norosti«, vztraja pri logičnem pripovedovanju in linearnosti zgodbe – avtorjeva roka pripovedovalcu nikoli ne pusti, da bi norost opisoval od znotraj, kar bi se moralo kazati v samem jeziku ali pa v strukturi pripovedi, ki bi morala biti natrgana, tako kot na primer v Robbe-Grilletovem *Gleduhu*. Verjetno bi avtor v primeru, ko bi simuliral simultanost dogajanja in nastajanja dela, da bi zrahljal vajeti, na katerih drži pripovedovalca v odmaknjeni in racionalni drži, pridobil kar precej fantastične negotovosti in dvoumnosti; to bi odvzelo bralcu lep kos gotovosti in ga še bolj potegnilo v zgodbo. Takšen pomik k fantastiki, ki je za opisovanje mejnih stanj sploh najbolj primerna, pa v romanu ne bi bil moteč, saj imamo opravka s heterogeno žanrsko mešanico.

Nekdo drug je ob tem še zgodba o odraščanju, o tem, kako se je glavni junak likal. Ko se srečamo z njim, živi odtujeno življenje z ženo, ki ga vara, poleg tega opravlja neprimeren posel in trpi nergaškega šefa, nesposoben je srečanja z očetom. Paranoidno konstruiranje sveta, ki ga pokaže ob Razparaču, je samo bolj izrazit in poudarjen primer tvorbe realnosti. Da bi se rešil vsega tega, mora postati nekdo drug, začasno mora zavreči svoje predstave o realnosti in potem spet postati on sam, tokrat obogaten z novo izkušnjo, prenovljen. K odraščanju spada seveda tudi razrešitev odnosa z dolgo odsotnim očetom, ki se kar naenkrat znajde na bližnji kliniki, z močno amnezijo; junak mu na koncu romana izključi aparate za umetno vzdrževanje življenja. Ta simbolni umor očeta – ki je pravzaprav že mrtev, vsaj kot oče – je nadaljevanje Gradišnikove obsedenosti z generacijskim konfliktom, predvsem z odnosom oče–sin, ki je glavna tema prejšnjega romana *Leta*; tam junak kloni in zapade konformizmu, v romanu *Nekdo drug* pa konflikt elegantno razreši.

Gradišniku se pozna, da ni le kreativen avtor, pač pa je tudi magister kreativnega pisanja. Njegova obrtniška spretnost pride najbolj do izraza v opisih, ki nam sugerirajo atmosfero, in tam, kjer imamo opravka s prikrievanjem oziroma podtikanjem detajlov; na videz nepomembne drobce zna organizirati tako, da se izkažejo kot ključni za razumevanje zgodbe. Fascinantna je njegova veščina pri konstrukciji fiktivnega sveta, kot ga s svojo paranoidno logiko ustvarja junak. Zelo dobra je tudi karakterizacija oseb, ki so dejansko motivirane in osmišljene, zdi se nam, da imamo opravka z znanci iz sosednje ulice. Profesionalen odnos do pisanja izkaže avtor tudi s tem, da se je o podrobnostih policijskega postopka posvetoval s strokovnjakom, kriminalistom, zato

deluje kriminalna plast romana izredno prepričljivo in kaže, kako je mogoče in treba pisati kriminalko v socializmu.

Roman ima še eno posebnost: vsi dialogi so pisani v pogovorni lublanščini (očetova drugačnost je poudarjena s prekmurščino), za katero je jezikoslovec Velemir Gjurin sestavil pravi pravopis, ki je natisnjen na koncu knjige. Podrobna in zanimivo napisana pravila bodo prišla prav vsem, ki bodo poskusili kdaj napisati pogovorni jezik, in tistim, ki svoje vsakdanje govorice nis(m)o še nikdar prebrali. Začetne težave bralca so precej velike, kot pri vsakem podobnem opis-menjevanju.

Raba pogovornega jezika v knjigi je posledica spoznanja, da je slovenski jezik lahko le marela, pod katero se gnete cel kup manjših, a ne podrejenih jezikov; ti v času splošne dehierarhizacije vse bolj prodirajo na mesta, ki so bila prej namenjena izključno visoki slovenščini, že otrebljeni vseh tistih besed, ki omogočajo razpoznaven osebni stil. In res vsakič, ko slišim govorca, ki so ga nategnili, da mora govoriti »slovenščino« – navadno so to tujci ali zamejci, ki jim je slovenščina učiteljčin in ne materni jezik – pomislim na pomanjkanje izkušenj in osebnosti. Da je govorec pobegnil iz slabega domačega filma, v katerem se je lektor o jeziku naučil več v šoli kot v avtobusu ali v gostilni.

Gradišnikov oziroma Gjurinov prenos pogovornega jezika je pionirsko delo na tem področju, zato se kot laik ne bom spuščal v razlike med mojo šišensščino in jeziki oseb; kljub temu pa mislim, da razen redkih izjem – na primer očetovega nevrologa – osebe ne govorijo jezikov, ki bi jih lahko dovolj označile kot pripadnike različnih slojev ali poklicev. Karakterizacija je močnejša pri *kaj* kot pri *kako* govorijo.

Gradišnikov roman *Nekdo drug* vnaša v slovenski prostor precej novosti, je spretno in dosledno napisan, tako da zadosti tako vzvišenega kot pritlehnega bralca. Pričakovati je, da bo imel v času, ko si kljub prvim korakom proti čisti žanrski literaturi še vedno želimo dobrih žanrskih knjig, precej posnemovalcev in nadaljevalcev – tako kot jih je imel pri metafikcijah *Mistifikcijah*. In precej bralcev.

Matej Bogataj

Ervin Fritz

Radoživost

Državna založba Slovenije, Ljubljana 1989

Hvalnica življenja (1967), *Dan današnji* (1972), *Okruški sveta* (1978), *Minevanje* (1982), *Dejansko stanje* (1985) in *Slehernik* (1987) tvorijo Fritzovo *Radoživost*. Zavoljo doslednosti velja iz njegove pesniške bibliografije omeniti tudi avtorski *Pesniški list* (št. 5) iz leta 1972, ki prinaša izbor, ter dejstvo, da so v natisu zbranih pesmi umaknjene iz zbirk vse tiste, ki so se v primarnih izdajah pojavile več kot enkrat. Poteza DZS, da izda zbrane pesmi pesnika (dramatika in dramaturga) že kar sredi njegove ustvarjalne poti (kar je svojevrsten fenomen), kaže na prefinjen čut knjigotržne miselnosti. Fritz je namreč eden redkih, ki se mu ni potrebno bati, da bi njegove knjige dolgo ostajale na knjigarniških policah. Vzroki njegove priljubljenosti, tako v krogu sladokuscev kot tistih bolj redkih bralcev, prav gotovo ležijo v njegovi široki dojemljivosti, ki pa je nikakor ne gre označiti za kakšno naivno ljudsko preproščino, ampak kot povsem avtentičen Fritzov izraz. Ta je posledica njegove izredno močne miselne napetosti in prefinjenega čuta za estetsko večplastnost.

Pojav Fritzove poezije sredi šestdesetih let spremlja svojevrsten (a za nas že kar značilen) paradoks: Če povzamemo njegova lastna razmišljanja o tem obdobju, se je v začetku zavestno definiral kot socialno angažiran pesnik, ki odprto sprejema idejo socializma in v njenem imenu stopa pod luč novega sveta. V tem smislu se je Fritz seveda distanciral in postavil nasproti sočasnemu toku nastopa slovenske (neo)avantgarde. Povzdigovanje in hvaljenje življenja je bil očiten protest proti umiku in razvrednotenju vrednot, proti razumevanju poezije kot le svobodne igre s pomeni in besedami. Spričo tega se je režimsko nestrinjanje in proglašenje Fritzove poezije za provokativno izkazalo za banalno slepomišenje takratne kutlurnopolitične srenje. Kljub temu, da se je Fritz kasneje sramoval svoje (razvpite) pesmi *Zakaj sem postal režimski pesnik*, pa jo je potrebno razumeti ravno v luči njegovega upora »praznemu avantgardnemu bebljanju«, kot temu sam pravi. Mladostniški idealizem, napolnjen s smislom in vrednotami, pa danes pomeni tisto

glavno značilnost, ki označuje Fritzovo samosvojost in neodvisnost, pa čeprav zametki tega izhajajo iz njegovega hotenja, da bi deklariral »angažiranost socialističnega pisatelja, ki se zavzema za najnaprednejši socialni projekt in se pri tem enači s socialnimi silami, ki so nosilci tega projekta«.

Prva zbirka, *Hvalnica življenja*, tako najpoprej razkriva ljubezen kot najbolj primarno (tu-bitu) doživljanje, v katerem se šele razmahne in udejani življenje kot tako. Občutki razkola, ki jih kažejo precepi vsakdanjosti, dvom o lastnem početju »Kdo še potrebuje / mojo besedo?« ter nevarnost vdaje resignaciji se izpeljejo v spoznanje o nujnosti razcepa, o njegovi pozitivnosti, ki nas poganja naprej. Fritz se ves čas trmasto rešuje in zavezuje ljubezni do življenja.

Ta idealni subjektivizem, izvirajoč iz mladostniške odprtosti do sveta, doživi svoj odklon v drugi zbirki *Dan današnji*, kjer neobremenjeni zalet pristane na trda tla:

Kar sem doživel, ni nič vredno;
ničesar, kar bi izročil spominu,
nič ni bilo takega,
kar bi lahko nosilo nalepko: za vedno.

Jaz sem ena tistih možnosti,
ki se nikdar ne uresniči:
bog izbere nekaj usod,
druge uniči.

Vsakdanjost, neskončni Fritzov svet, pokaže svojo praznino, smisel, za katerega se je zdelo, da ga trdno drži v rokah, se izmakne: »Ne vem več, kje stojim. / Moj kompas kaže narobe. / Počasi razpadam v drobce. / Nimam več svoje podobe.« Izguba naivne poštenosti, občutek prve prevaranosti, to pri Fritzu ne povzroči pozicije, obarvane s cinično distanco, njegovo »spregledanje« le še utrdi zavest o tem, da je življenje ves čas »ostrina«, boj za njegov smisel. Premik, ki ga doživi, da spoznanje, da pomen ne prihaja od zunaj, temveč je možen šele skozi notranjo individualno sfero, skozi notranje »spregledanje«:

Kaže, da je treba začeti pri začetku.
To se pravi, spet pri ljudeh:
prepovedano rdeče jabolko je dozorelo.
Storimo izvirni greh.

Spoznanje še ne pomeni izгона, bitka ni izgubljena, groza spričo smrti in nič se je umaknila onovni vedrini: »najin račun, moj Bog, s stvarstvom je kvit. / Ostala sva sama – dva fanta vesela – / greva k nebeškemu Figovcu pit!« Dan današnji, ki odpre svet, ki ga Fritz ne

bo več zapustil, je pesnikov trud, da napolni minljivost s tisto trdno osnovo, ki bo v luči/senci življenja bivanje osmišljevala.

Okruški sveta že s svojim imenom merijo na stopnjevanje Fritzovih poprejšnjih tem. Začenja z ljubezensko liriko, kjer ljubezni kot bitni skušnji sveta postavi nasproti smrt, spriči katere se strast bivanja le še povečuje. Svoj pogovor z življenjem zaokroža z »nemirnim ravnotežjem«, ki ga dosega skozi ponovna doživetja majhnih in preprostih stvari, katerim trmasto podaja smisel. Propad, travmatično zarezo med življenjem in smrtjo, rešuje z energijo do nenehnega ustvarjanja. Zavedajoč se minljivosti, zaseda Parnás. Poezija, s pomočjo katere išče svojo neizgorljivost in večnost trajanja, mu hkrati pomeni tudi najlepše v univerzalnosti tu-bivanja. Doživljajsko zorenje se skozi zbirko stopnjuje, trmasto iskanje smisla ne pojenja, radoživost postane iskriča:

Blizu božanstva sem, čudežna snov;
snov, ki misli, snov, ki je dobre volje.

Zato je moj najbolj pravi naslov:

E. F. Zemlja. Rimska cesta. Vesolje.

Zbirka *Minevanje* je totalen preobrat: Fritzova zaljubljenost v življenje, negovana s stalnim naporom, se zlomi. Smrt, neskončna praznina se osamosvoji. V Fritzov ideal poseže groza banalne realnosti, proti kateri je človek nemočen. Smrt ostane nerazumljiva, osovražena: pesnika napade nepopisen strah, resignacija, izguba upanja:

VES SVET JE MRTEV, moja mala,
vse je zašlo s teboj, ki si zašla.

Le skupaj sva živeti znala
in s tvojo smrtjo umrla sva oba.

Ob nastali pustoti se nagovarjanje sveta izkaže za nesmisel, »sesipam se kot pepel« zapiše Fritz, občutek totalne katastrofe, ogoljufanosti. »Sem, da me ne bo«, se izkaže kot uvidenje, da vprašanja smrti ni moč preseči. Ta na koncu vedno je. Takšno spoznanje pa razprostre dvom ne le o smislu posameznika, temveč sveta, družbe, zgodovine in konec koncev o pomembnosti samega pesnika, ki se začuti nebogljen in nepomemben. Pa vendar Fritz v življenjski resničnosti najde notranjo uravnoteženost, nepretenciozno zastavi, da je potrebno znati za »dobro stvar živeti in – seveda – umreti. In izgovarjati svet, ki se izgovoriti da.«

Dejansko stanje tako prinese novo skušnjo, radoživost dobi ton ironije in sarkazma. Gre za zbirko, v kateri brez zadržkov nudi svoj »družbeni nazor«, svoj pogled na realno stanje. Loti se konkretnih socialnodružbenih pojavov (usmerjeno šolstvo, Veliki očetje...), ki zaradi svoje »slepote« kar kličejo h kritiki. Te pojavnosti riše v njihovi smešnosti, svojo bolečino ohranja zase ali jo podaja s humorjem.

Slehernik, zadnja pesniška zbirka, ki s svojim naslovom »koketira« z znano označbo vsesplošne zapisanosti smrti, je nekakšna »sprava«, zrelost se kaže v distanci, a značilno fritzovski. Loti se vse svoje tematike: umrle ljubezni, svojega položaja in položaja naroda, ponovne ljubezni, družbenega življenja in univerzalnosti pesnika. Začetna misel, ki označuje zbirko, se na koncu izteče v vročično vzklikanje:

Ogenj sem! K višku sem planil, stremuh,
bojevnik zoper smrt, sovražnik niča.
V ognju se spečem, sam svoj vsakdanji kruh.
Vsakdanji kruh, ki se zveliča.

In ne gre, da mu ne bi verjeli. V značilnem razklanem racionalizmu današnjega časa s humorno ironijo tke zveze in podaja smisel tu in zdaj bivanja. Zaokrožen pogled kaže na pošten in iskren spopad s svetom in samim seboj. Miselna intenzivnost in včasih umirjeno, drugič razgreto iskanje pomenov sveta opravičujeta tisto samosvoje mesto, na katerem Fritz stoji. V slovensko poezijo je poleg svojeglave vzniklosti, neverjetne (in za Slovence kar nič značilne) radoživosti vnesel tudi kopico sijajnih pesmi »šansonskega in songovskega žanra«, njegova vsebinska (in oblikovna) odprtost, grajena na navidezno obrobni bivanjskih strukturah, pa zaokroži tematiko pristnega pesniškega doživljanja, podanega na iskri in dojemljiv način.

Omeniti pa velja še pronicljivo in korektno opravljeno spremno pisanje Jožeta Pogačnika ter pozdrav pesnikovemu letošnjemu Abrahamu.

Ženja Leiler

Milojka Žižmond Kofol

Polovica ženske

Lipa, Koper 1990

Polovica ženske – knjiga devetih novel Milojke Žižmond – je prvelec avtorice srednjih let, ki je izšel pri umirajoči (edini) primorski založbi Lipa. Novele so nastajale kar deset let, dobivale so nagrade na natečajih Naših razgledov, Mladike..., v pomembnejših literarnih revijah so bile malo objavljene, v knjigi jim je uspelo iziti šele letos. Vse skupaj torej nekako »zaudarja« po zapoznelosti in nepravem času, če pa vsebinsko in usodo knjige povežemo z zgodbo o spreminjajoči se družbi in željah slovenskega bralstva, potem se zazdi čudna zgodovina (ne)objav in zdajšnja precejšnja publiciteta, ki izid knjige spremilja, logično povezani. V tem primeru se mi to zdi še posebej važno omeniti, saj so se tej ne le »polovici ženske«, ampak tudi njeni jezikovno preiščeni, uglajeni govorici o precej zahodnjaško naravnani vsebini zdaj na široko odprta vrata v popularnost. In prav je tako!

Knjiga vsekakor draži in vabi s svojimi ženskimi očmi, pogledi, sporočili, saj ji v in po vseh zgodah in nezgodah uspe obdržati negovan obraz, ki je vse bolj fatalno privlačen. Taka ocena bi se še pred letom, dvema, zdela že skoraj neokusno zafrkljiva, v teh časih, ko se naša žensko-moška družba odpira na Zahod, pa je veliko bolj okusno upoštevati moč okusa, kot pa na noge postavljati shirano žensko vprašanje. *Polovica ženske* izpričuje, da so nekatere ženske, moški pa sploh, že leta pred tem prelomnim volitvenim letom potihno prisegali na take življenjske oziroma osebne »poglede«. Vidi se, da ta literatura ne pripada niti se ne povezuje z literarnimi smermi ali z literarnimi združbami. Tavala je sama po svoji samohodski poti, poglobila jo je, trasirala, ne da bi se ji bilo treba »pretakniti« s sočasnimi literarno-umetnostnimi razglabljanji, pa tudi na polju socialistično-samoupravljalskih pasti, na katerem je boje bila, ni izkravela. Nekaj relevantnih nagrad ob hkratnih zavrnitvah objav v drugih literarnih revijah jo je verjetno dokončno utrdilo v prepričanju, da je pisanje opisovanje in poglobljeno preiščevanje o lastni, delno pa tudi »splošni« nemirni, v kalupe potisnjeni, zato nezadoščeni osebnosti, ki večno odraščča, medtem ko išče in si oblikuje svoj človeški, spolni, pa tudi literarno-izpovedni okvir.

Knjiga me je, potem ko sem o njej premišljevala, začela že kar zoprnno iritirati. Takih tipov žensk in njihovih zgodb boljši literati pri nas že dolgo ne jemljejo v precep; jezik in zgradba novel izkazujeta upoštevanja vredno literarno znanje... Problem, ki prvi zbode v oči, se tiče identifikacije, h kateri je, zdi se mi, ta proza prvenstveno naravnana. V glavnem gre za posebne, lahko kar fatalne ženske, ki se spentljajo z ekonomisti, psihiatri, doktorji, režiserji; tudi en pesnik in en arhitekt sta vmes, a nanju se ni za zanašat. Prav zaradi teh visokih mizanscen, ki jih obliva kalna družbena realnost, se mi je v zavest nenehno vtikal pojem trivialne literature. Pa sem šla znova prebrat Trivialno literaturo Mirana Hladnika. Zdelo se mi je, da bojo opredelitve tega pojma, kljub temu, da Hladnik obravnava tovrstno literaturo le do izidov do srede stoletja, veljale vsaj delno tudi za *Polovico ženske*. Pa ne veljajo! Srečujemo se, vsaj po moje, s fenomenom, v katerem so višji-klasični in nižji popularno površni literarno-ideološki vzorci tako zelo spremešani, da ga ni moč ne povečicati ne uničiti z nobene strani. Vsekakor se bo zaradi takih, verjetno ne le mojih dvomov, treba pospešeno opredeljevati do take žensko-ženske literature, ki je, če se bomo šli Zahod, na vidiku. Zaenkrat se je, če le ni tipično netipična ženska, ogibajo tako kritiki kot literati. Ostalo (žensko) bralstvo pa ji bo, to sem prepričana, intenzivno prisluhnilo, jo hvalilo in kritiziralo. Tiste, ki si že dolgo želijo ločitve, bojo v večini teh novel našle spodbudo za razvezo – da se kljub (ne samo) materialni tragediji, ki ji sledi, preizkusijo in zmagajo, se najdejo in na novo zaživijo.

V noveli *Theodora*, ki govori o taki iščoči se fatalni ženski, je omenjena tudi Erica Jong. »Iz letala za Beograd. Se spomniš? Bala sem se letenja, rekel si mi Erica Jong. Se ti zdim tako prostaška, sem vprašala. Je ljubezen prostaška, si vprašal ti in potem sva se pogovarjala. Torej si zdravnik?« (str. 137) Priznajmo, da ta omemba priča o precejšnjem avtoričinem antisnobovskem pogumu, saj vsaka literaturi zapisana ženska na Slovenskem ve, da se literati in literarni kritiki ob tem imenu vselej zasmеjejo in namrdnejo. S svetovi Eric Jong še pred nekaj leti nismo vedeli kaj početi, razen da smo vsaj eno njeno knjigo na dušek prebrali. Verjetno so bile novele Žižmondove prav zaradi te dražljivo nove, ne pa tudi uveljavljene literarno-ideološke pozicije hkrati nagrajevane, ne pa tudi kjerkoli objavljane.

Zdaj je torej napočil čas, da ženske, ki bi seveda rade postale odkrito, tržno fatalne, razmišljamo o svoji razboleli in, upam, da ne povsem, onemeli biti. Čas je, da moški (ki se potihoma že od vedno zaljubljaljo v fatalne napol zrele, napol izvorno dekliške ženske) priznajo svojo prekrasno nemoč – ko jih femme fatale prikliče v seksualno-osebnostno predajo, odpade vsaka ironična distanca.

Iskanje lastne identitete je res eno najtežjih življenjskih opravil. O tem zelo jasno in izčrpno govori prva, najbolj »realistična« novela *Kaj si hotel, mrtvi brat*. V njej se dekle upre srednješolski uniformiranosti,

zapusti šolo, se poroči, rodi, mlada družinica živi pri, jasno, grozni tašči, si gradi lastno hišo, sčasoma se junakinja ove vnovične izničeniosti v obrazcu, se vpiše v šolo, ljubimka z nekakšnim pesnikom, se loči, s čimer izgubi vso prejšnjo materialno varnost in (nezaposleno) udobje. Pesnik jo seveda zapusti. Sčasoma se vse uredi – stanovanje, služba – in umiri – končno odraste, najde svoj vsakdan. Njen bivši mož se prav k njej zateče po pomoč, ona ga pelje v bolnico, a je prepozno – zaradi infarkta umre.

Ta pa tudi druge usode so zanimive, verjetne, »vlečejo«, saj so dogajalni zasuki dovolj sodobni in v temelju niso za lase privlečeni. Drugače pa je s psihološkimi karakterizacijami likov, ki kar nekajkrat izvisijo v nekakšno nežno-demonsko pravljico. Privatno in zasebno se v teh (socialističnih?) visokih slojih neverjetno bohotita, hkrati pa sta nenehno tudi ogrožena od družbe, ki se za hrepeneče samooblikovanje posameznika, kaj šele ženske, sploh ne zanima. No, pravzaprav gre za obojestransko nezanimanje. V tem neprepričljivo hladnem odnosu med intimo in družbo živijo junaki, predvsem pa junakinje Žižmondove zelo burno notranje življenje – čudni nemirni tokovi in nemirna kri v njih so tako težko obvladljivi, da se jim je včasih bolje kar prepustiti oziroma se z njimi ponašati. Iz *Hiše na robu mesta*: »... Helena, prekleta že takrat, ko jo je on nasilno prilagajal za svet, ki ga je edinega poznal. Bil je to svet malih ukročenosti, tihih prilagajanj, blagih kompromisov, nenevarnih pustolovstev, meščanska suita nikoli izraženih čustev. Helena pa je prekipevala v vročičnosti notranjih vzponov, s katerimi je hotela zavojevati svet, ki je bil zanjo kričeča, kičasta opera, posuta s cvetjem zla njene nikoli ukročene mladosti.« (str. 118)

Iz *Theodore*: »Bila je nedosegljiva samica, o kateri so moški razpredali neverjetne zgodbe, se tešili z njimi, prodirali v skrivnostnost, ki jo je izžarevala, pregrešno topla, nikomur bliska... Bila je nedosegljiva samica, na begu kot divjad. Bila je umetnica in bila je stoo odstotna ženska... Brez preteklosti je bila, čeprav je že prešla trideseta leta, jih čudodelsko izbrisala iz potez in kretenj. Bila je brez preteklosti, brez let, brez razpoznavnih znakov, ki jih podarja življenje.« (str. 133)

Iz *Theodore*: »Stranišče je nenadoma postalo prispodoba ujetosti vsega njenega življenja, videla se je, kako razkrečena, solzna in krvaveča večino svojih dni trepetala za goli obstoj, za pravico biti človek. Biti drugačen, gojiti svojo hipersenzibilnost, pa vendar preživeti v brezčutni čredi.« (str. 142)

Še posebej zaradi tega zadnjega v nebo vpijočega stavka bo avtorica slišala še marsikatero pikro na svoj račun, preden bo preživela v občutljivi, razdraženi literarni gruči, ki še vedno po starem prisega na nemir, ampak ustvarjalen, bolj kot na svojo hipersenzibilnost. Na kaj konec koncev prisega Milojka Žižmond, še ni povsem jasno, saj je zadnji stavek zadnje novele, v kateri se kot zrela ženska sooči s svojo izri-

njeno, a še vedno živo otroško polovico, tak: »Sprašuj. Vprašaj. Ljubi bog, stori nekaj. Pusti me pri miru.« (str. 170)

Vida Mokrin-Pauer

Vladimir Kavčič

Pesnik in policistka

Prešernova družba, Ljubljana 1989

Po branju Kavčičevega najnovejšega romana ostaja spodaj podpisani prepričan, da je Kavčičeva najbolj prepričljiva knjiga še vedno roman *Zapisnik* (1973). *Zapisnik* je še pred Hofmanovo *Nočjo do jutra* ali Torkarjevim *Umiranjem na obroke*, če omenim le dva v svojem času najbolj razpita romana s sorodno tematiko, prinesel na dan tisto manj znano, največkrat zamolčano ali retuširano resnico o NOB in povojnih političnih procesih. Za same literarne kvalitete *Zapisnika* to seveda še nič ne pomeni, še zlasti, ker je danes večina tistega, kar so včeraj med vrsticami, predvčerajšnjim pa tudi skozi rešetke pripovedovali romanopisci, že več ali manj legitimna téma časopisnih strani in žeton v političnih bojih. Romanopisje in dramatika pač več nista edini možni prostor politične artikulacije, drugačnih pogledov na zgodovino in zatočišče vseh tistih, ki so morali, če niso hoteli svojega uma uporabljati zgolj privatno ali v temačnih arhivih kakega inštituta, v javnosti misliti v metaforah.

Bolj kot zaradi svojih politično emancipacijskih in katarzičnih učinkov je *Zapisnik* za današnjega bralca zanimiv zaradi svojih nespornih »znotrajliterarnih« odlik in stilno-žanrskih inovacij, ki jih je vpeljal v povojno slovensko romanopisje. Žal pa roman *Pesnik in Policistka* ravni *Zapisnika* še zdaleč ne dosega. Čeprav verjetno niti ni bil napisan s takšnimi ambicijami in mu je šlo bolj za žanrsko pripoved, ki pa so jo pokopale ravno »literarne« pretenzije. Uspelo žanrsko pisanje ostaja za slovensko prozo še zmeraj bolj izjema kot pravilo in s tem deli usodo slovenskega filma, kar pa je že druga, neprimerno bolj žalostna zgodba.

Vznemirljivi naslov *Pesnik in policistka* napeljuje na marsikaj. Vnaprej lahko že povem, da v romanu ne gre za poezijo, do neke mere gre kvečjemu za tisto, čemur se strokovno reče varnostno-obveščevalna dejavnost, čeprav do prave kriminalistične štorije (žal) ne pride. Če je *Zapisnik* nastajal v času razcveta kraljestva sistema socialističnega samoupravljanja, pa *Pesnik in policistka* govori že o simptomih njegovega kolapsa. Hkrati je tudi roman o različnih generacijah, o tem, kakšne so njihove reakcije na razpad samoupravnega univerzuma.

Kavčič združuje ljubezen do literature z ljubeznijo do resnice – literatura mu pomeni medij, prek katerega »na umetniški način« dojemamo resnico o »družbeni totalnosti«. Resnica, ki jo pripoveduje Kavčičevo pisanje, je skrajni relativizem, spremljan s pesimističnimi meditacijami in pisan z utrujeno vednostjo modreca, ki ga nobena stvar na svetu več ne preseneča, saj ljudje in njihove ideje prihajajo in odhajajo prehitro, da bi lahko imeli kakšen trajnejši, substancialnejši pomen.

V uvodnem poglavju, ki se na koncu ponovi in s katerim se roman tudi sklene, pripovedovalec razgrne svojo metafiziko, ki je, kot že rečeno, zavezana relativnosti kot svoji premisi. Po svoji temeljni določenosti je celotna pripoved pravzaprav eksemplarične narave, služi namreč ilustraciji v prvem poglavju ekspliciranega »pogleda na svet«, kar je na začetku celo nedvoumno povedano, saj so bili, kot lahko bermo, »živi ljudje« s »pisateljsko preudarnostjo« izbrani zato, da se odkrije, »ali zastavljena vprašanja v resnici kaj pomenijo«. Vendar se zdi uvodno razmišljanje za celotno strukturo romana moteče, ker sama fabula in slogovni prijemi s svojo preprostostjo in marsikdaj banalno zastavitvijo niso na ravni vprašanj, na katera naj bi bilo odgovorjeno.

Dogajanje v romanu, ki ga usmerja tretjeosebni pripovedovalec, je postavljeno v neko ljubljansko časopisno hišo. Glavni akterji so trije: Sanja, mlada novinarka iz funkcionarske družine, ki dobi službo zaradi svojega zvenečega priimka, potem urednik Birska, ki skuša uresničevati še pred nekaj leti priljubljeno krilatico o novinarju kot družbeno-političnem delavcu. Ostane še novinar srednjih let, ki mu kolegi pravijo Pesnik, vendar ne zaradi njegovih pesniških podvigov, ampak zato, ker njegov obraz spominja na peso... Ta pisateljska domislica se ne zdi ravno najbolj posrečena in še manj duhovita. Nasploh je Pesnik najslabše izdelana in okarakterizirana figura, ki niha med ultralevičarskimi popadki in navduševanjem nad vzhodnjaško življenjsko filozofijo, kar ne gre najbolj skupaj. Kljub temu, da so glavni akterji dva moška in ena ženska, zaradi česar se domišljija bralk in bralcev nezadržno razvna, do pravega ljubezenskega trikotnika sploh ne pride. Tisto, za kar ponavadi gre, se namreč razreši v dvoje.

Trije glavni akterji v romanu predstavljajo tri generacije, od katerih vsaka ponuja svojo resnico o času, v katerem živijo, pripovedovalec pa se od vsake teh resnic s prikrito ironijo in cinizmom distancira. Nasproti si stojijo različne interpretacije zgodovine, od katerih nobena zares izrazito ne prevlada. Svet, v katerem je dano Kavčičevim junakom živeti, je negotov in brez jasne prihodnosti. Stare vrednote se razkrajajo in iluzije so izgubljene, kar ima za posledico marsikatero osebno dramo. Nad vsemi, tudi nad mlajšo generacijo, leži senca zgodovine, ki sega pol stoletja nazaj, v vojni čas. Vojne torej po pol stoletja še ni konec, travme se prenašajo iz generacije v generacijo, od očetov na sinove. V romanu se ne zgodi nič zares usodnega – ključni dogodki so se zgodili že zdavnaj in določili življenjske usode posameznih oseb, ki se zdijo precej klišej-

sko izbrane in psihološko neprepričljivo tematizirane. Trdno zgrajeno fabulo zamenjujejo epizodne scene in nizanje dostikrat povsem banalnih prizorov ali prozaičnih meditacij. Tudi zaključek je odprt in negotov – morda zaradi splošnega relativizma, ki je v romanu *Pesnik in policistka* najznačilnejša poteza sveta, ljudi, njihovih vrednot, idej in ideologij. Ob relativizmu časa, v katerem se »pretekle zasluge (...) sprevrčajo v prihodnje breme« in v katerem se dogaja razvrednotenje vseh vrednot, ostaja edina, tako rekoč neizpodbitna pozitiviteta le dejstvo, da je roman izšel v trideset tisoč izvodih.

Matevž Kos

Tomaž Šalamun

Poker

Drugi natis, Cankarjeva založba

O Tomažu Šalamunu in njegovem prvencu *Poker* sem prvokrat nekaj več slišal na začetku sedemdesetih, ker je to predpisoval srednješolski učni načrt. To je bilo torej natanko v času, ko se je Tomaž dokončno odločil, da bo *pesnik*, tega se je vse od tedaj neomajno in uspešno držal, in v času, ko ga celo naša slovstvena elita ni več omenjala zgolj kot eksces, ampak kot človeka, ki je s svojim pesniškim prvencem v slovenski književnosti povzročil enega radikalnejših prelomov. Razumljivo je, da kaj več od nerodnega namiga moja profesorica ni bila sposobna povedati, saj Šalamuna gotovo ni razumela, če ga je seveda sploh brala. Toda negotovost in morda razdraženost v njenem glasu je bila dovolj, da mi je vzbudila zanimanje, in ko je kakšno leto ali dve zatem pesnik tudi v meni začel dvigati svojo glavo, je bil *Poker* ena od tistih zbirk, ki sem jih najprej temeljito prebral.

Priznam, da nisem »padel okoli«, ker kakšnih osem, devet let po izidu kaj takega preprosto ni bilo več mogoče. Šalamunovo ime, pesmi, njegovo »razdejanje in detronizacija« poezije je bilo vseprisotno. Njegov vpliv je bil očiten pri večini mlajših pesnikov in modernizem je bil v svojem zenitu. Osebnost so mi bile sicer bližje kot *Poker* nekatere njegove naslednje zbirke, recimo *Romanje za Maruško*, *Bela Itaka* in *Amerika*, toda to je mogoče pojasniti tudi s tem, da sem jih tedaj že sproti kupoval.

A kljub vsem »uničevalskim« namenom, ki so jih Šalamunovi poeziji pripisovali, sam tega nikoli nisem videl na ta način, saj me je najprej očaral s svojim »imidžem«, s tem, da je pripadal svetu, kateremu sem želel pripadati tudi sam, ne pa nekakšni tradiciji, slovenski zemlji in predstavam, ki jih o pesniku pri nas producira šolski sistem... in takoj zatem z neverjetno svobodo, ki je vela iz vsakega njegovega verza. Jasno, da tega takrat nisem znal tako artikulirati, zato pa sem toliko bolj občutil. Brezmejnje možnosti jezika (in s tem poezije), bleščeča asociativnost in seveda ironija (če ta morda ne še posebej), so bile stvari, ki so me najbolj pritegnile, in v vsakem primeru je Tomaž Šalamun, ta »uni-

čevalec« poezije, eden od odločilnih ljudi (ali vplivov), zaradi katerih sem začel tudi sam pisati. Torej je danes skrajni čas, da Šalamuna odrešimo pridevnika »uničevalec« in mu raje podelimo drugega, »prenovitelj«, če seveda to ne vzbuja preveč neprijetnih političnih konotacij.

Ko danes, skoraj četrto stoletja po izidu *Pokra* v samozaložbi, jemljem v roke novo izdajo (Cankarjeva založba, 1989), pa me ne preseneča in navdušuje več toliko Šalamunovo poigravanje z besedami in brezbržno ter izjemno učinkovito prehajanje z enega nivoja jezika na drugega in nazaj (iz knjižnega v pogovorni, pa v žargon in nazaj v knjižni jezik, vendar to še zdaleč ni vse, saj je morda še bolj zanimiva raba besed, ki v »pravem«, zaresnem pesništvu nimajo kaj iskati), prav tako me ne zanima več toliko sama ironizacija »večnih« slovenskih vrednot in splošno priznanih kanonov, ampak predvsem sama organizacija »pesniškega materiala«. Ob temeljitem branju namreč kaj hitro postane jasno, da so igrivost, infantilnost, nihilizem (samo nekaj oznak, ki jih boste v tem kontekstu našli v vsaki spodobni slovstveni knjigi) slej ko prej površinski, medtem ko se zadaj, samo nekaj desetink milimetra pod površino, skriva pesnik, ki misli popolnoma resno, ki ima – čeprav povsem svoja – natančno izdelana moralna in etična pravila, skratka, gre za pesnika, ki misli popolnoma »zares«, ki piše s srcem, ali še bolje, s krvjo. In to je, dragi moji, kljub drugačnemu mnenju nekaterih še vedno edini pravi način pisanja, pa ne samo – čeprav še posebej – poezije. In Šalamun je pesnik ne samo zato, ker se je nekega dne tako odločil sam, ampak tudi zato, ker zna besede, glasove organizirati v takšnem redu in na tak način, da je ta sicer popolnoma nepričakovan, vendar zanesljivo šalamunovski, in kot tak čudovito enkratni. Prav zato je Tomaž Šalamun eden redkih pesnikov, ki lahko napiše tudi popolno neumnost ali neslanost, pa iz tega nastane vsaj zanimiva, če že ne odlična pesem, prav zato si lahko privoščijo primerjave z bogom in pojasnjevanja, zakaj je fašist.

Tomaž šalamun na sodobni slovenski literarni sceni pravzaprav ne predstavlja samo ene najvidnejših pesniških figur, ampak je obenem tudi poosebitev našega večnega hrepenenja po svobodi, saj je s svojim »izstopom« naredil natanko tisto, kar bi – vsaj v nekem trenutku svojega življenja – radi storili vsi, ki v Sloveniji pišemo, a kaj ko nas, ene prej, druge malce kasneje, vase potegne to preklicano »slovensko močvirje«, v katerem je »dovoljeno hoditi samo po zidku«. Izjem tako rekoč ni, in prav zato je Šalamun tako pomemben, prav zato ga potrebujemo, kot na razburkanem morju potrebujejo svetilnik mornarji. Samo da je pri nas obratno: potrebujemo ga zato, da vsaj včasih razburka kot »olje gladko in varljivo površino«.

In čisto na koncu še tole: druga izdaja *Pokra* je bogatejša za predgovor *Tomaža Brejca*, ki daleč presega običajen nivo tovrstnega pisanja. Tako pretanjenega, informativnega, natančnega, duhovitega predgovora bi bil lahko vesel vsak pesnik. Vprašanje pa je, če si ga kdo razen Šalamuna tudi zasluži.

Jure Potokar

ROBNI ZAPISI

Goran Gluvič: ZMERJANJE LEPE VIDE, Zbirka Rob, Založba Lipa, Koper 1990. Pesniška zbirka Gorana Gluviča je nastala iz njegove intimne individualne izkušnje, ki jo z eno besedo lahko opišemo kot svetobolje. Nekoč so bili Goran, revolucija in svet. Potem je iz te trojke izpadlo tisto, kar je že po spolu nezanesljivega: revolucija. Socialno akcijo je nadomestil pesniški obračun s svetom. Izpovedna narava Gluvičeve poezije v svoji čistosti predstavlja kvaliteto, ki ji ne moremo odreči zrelosti spoznanja. Vendar ostaja vprašanje, v kolikšni meri Gluvičevo pisanje presega individualno skušnjo. Govorilo se bo o delih, ki niso zgolj individualni samoobračun. V kontekstu popolne svobode ubesedovalcev predstavlja *Zmerjanje Lepe Vide* tip poezije, ki postaja prevladujoč. Devetdeseta? Po poeziji brez adresanta je morda nastopil čas poezije, ki ji je prvi naslovnik avtor sam, krog njegovih prijateljev. *Zmerjanje Lepe Vide* je iskrena lirika. Njeni največji zagovorniki bodo Goranovi prijatelji. (Darja Pavlič)

Marjan Tomšič: NOČ JE MOJA, DAN JE TVOJ, Istrske štorije, ČZP Kmečki glas, Ljubljana 1989. Ta knjiga je dokaz, da so Slovenci zasilno poimenovanje za med seboj zelo različna plemena in da utegnjo gibanju za odcepitev Prekmurja od Slovenije prav kmalu slediti nič manj upravičeno – še druga. Zato boste imeli ob branju te zgleđno lepe knjige (delo Alenke Babšek in Silve Karim) kar nekaj težav, saj se jezika, v katerem je pisana, v šoli niste učili. Tudi to jo naredi zanimivo. Cvetober ljudskega blaga nemalokdaj postane uspešnica, spomnimo se Karadžičeve zbirke *Crven ban* v zbirki *Erotikon*. Te niso tako popoprane, opozorimo pa le, da se 180 štorij začne z bogom, konča pa s partizani. Neizčrpen vir gradiva za spisatelje magičnega realizma, bojim se le, da naši otroci, vajeni ameriških risank, štorij ne bodo razumeli. Žanrska optika? Morda, a ljudskega slovstva res ne smemo zapreti v etnološko samico. (Zdenka Hribar)

Ivan Cankar: PODOBE IZ ŽIVLJENJA IN SANJ, Mladinska knjiga, Ljubljana 1989. Knjigo je uredil in spremno besedo napisal dr. France Bernik. Ko vrtim po rokah tega kilogramskega Cankarja, mi nikakor ni jasno, zakaj je knjiga izšla, ko je jasno, da morajo črtice oziroma kratke pripovedi slej ko prej iziti v Zbranih delih, vse in ne le urednikov nerazumni izbor. Nerazum(lje)ni kljub temu, da urednik pojasnjuje, zakaj Cankar in zakaj črtice: ker jih je pisatelj pisal ves čas, včasih so celo prevladovale, v njih je opazen pester razpon tematike in idejne sporočilnosti, iz njih so nastajala obsežnejša dela. Kot bi natisnili kilo romanov *zato*, ker so se razvili iz črtic ali pa jih vsebujejo. Ob vprašljivem izboru in nezmožnosti uzrtja namena (naslovnika) knjige si zasluži posebno pozornost spremna beseda; ob neprecizni terminologiji (»moderne literarne smeri«, »ekspresionizem«) je kronološka »zgodba« o Cankarjevih kratkih pripovedih blede ponavljanje tistega, kar je bilo že veliko bolje povedano pri Hribarju, Pirjevcu, Kermaunerju in slavistih. Namesto izdaje knjige zaradi študije bi lahko atraktiven izbor izdali v Kondorju, kilske špehe pa bi prihranili za skupno objavo številnih medlih literarnih študij, ki bodo sicer izšle v posebnih knjigah. (Virna Lešnik)

France Filipič: OSMI DAN V TEDNU, Založba Obzorja, Maribor 1989. *Osmi dan v tednu*, pesniška zbirka Franceta Filipiča, je izšla v počastitev avtorjeve sedemdesetletnice. Kot se ob tako visokih jubilejih spodobi, prinaša izbor življenjskega dela. To predstavljajo predvsem štiri pesniške zbirke, ki so izšle v letih med 1960 in 1984. Že leta 1949 je Filipič objavil prvenec z značilnim naslovom *Viharna leta*. Tu so našle svoje mesto tudi pesmi, ki so med vojno nastale v koncentracijskem taborišču Mauthausen. Dolgo obdobje, v katerem je Filipičeva poezija nastajala, je seveda prinašalo nove tematske sklope, ki se oddaljujejo od vojnih impresij, vendar je konstanta Filipičevega pesnjenja alegoričnost, ponazarjanje življenjskih resnic. Formalno je zanj značilen prosti verz. Zbirka *Osmi dan* (naslov prihaja iz istoimenske pesmi, v kateri je zapisano, da je ta dan »pridržan za poezijo in ljubezen«) je pravi zaklad za poliglote: napisana je deloma v slovenščini, deloma v nemščini, nekatere pesmi pa so prevedene v angleščino, francoščino, italijanščino in tudi madžarski jezik. (Darja Pavlič)

Gregor Tomc: DRUGA SLOVENIJA, Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju, KRT, 1989. Si predstavljate punkerja, ki ponosno dviguje v zrak Tomčevo knjigo in vpije: »Now we are history, man!« Takšne občutke mi je zbuvalo branje Tomčeve knjige. Že res, Tomc je duhovit človek (pač Kodeljevčan!) in vse navsezadnje pade v kremplje akademjskim arhivom, ampak vseeno: malo neprijetno se

počuti človek, ko vidi, kako stvari, ki jim je nekoč pripadal, zdaj funkcionirajo le še na ravni dokumenta o zgodovini onkraj Zgodovine. Z drugimi besedami, šele *Druga Slovenija* dokazuje, da smo sploh imeli Prvo. Ampak ali nismo teh dvomov že preigrali ob izidu *Punka pod Slovenci*? Smo, zato nam je ta knjiga posebno dragocena nemara pač zato, ker strukturiranje kulturnega gospostva širi na predpunkovske čase, na džez in rokenrol. V času, ko se kulturne paradigme za enaindvajseto stoletje skušajo oblikovati s pogledi Harolda Blooma, je zavest o drugosti nujen predpogoj za njeno spoštovanje. Zato knjigo priporočam za učbenik. (Marta Mihelčič)

Marko Kerševan: RELIGIJA IN SLOVENSKA KULTURA: ljudska religioznost, civilna religija in ateizem v Sloveniji, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete v Ljubljani in Partizanska knjiga, zbirka Znanstveni tisk, Ljubljana 1989. Ko se je država ločila od cerkve in se vzela s partijo, so ukinili verouk v šolah; od takrat se radovedna mladež lahko pouči prav o vsem, od klitoralne manipulacije in felatija do penetracije in abortusa iz domačih priročnikov in iz ust zgovornih staršev, le pri verski vzgoji je mladež prepuščena ulici, starejšim in izkušenim prijateljem ter publikacijam, ki jih razpečujejo po domovih. Kerševanova knjiga bo precej popravila takšno stanje, saj ob celovitih študijah o razmerju med religijo, družbo in kulturo prinaša še slovar pojmov in zelo natančno razlikovanje vseh vrst ateizma, svetega, pa tudi domačih verovanj od Trubarja do Rožanca. Tudi zaradi razumljivega esejističnega stila je *Religija in slovenska kultura* knjiga, ki vam bo odgovorila na vprašanja, ki vas obsedajo, pa si jih niste nikoli upali postaviti. (Vera Vukajlovič)

France Rozman: BOŽIČ PO LUKOVEM EVANGELIJU, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1989. V času, ko so vse bolj devalvirani cesarjevi prazniki – kako naj slavimo dan republike, če ta še komaj obstaja, kako naj častimo vstajo, če je omogočila politični monopol manjšine, kako naj slavimo dan borca, če se nam razkrivajo sumljive rabote nekaterih od njih v preteklosti in konzervativnost v sedanjosti – se obračamo k božjim; odkar je Božič družinski praznik, pa moramo vsi vsaj približno vedeti, kakšna je njegova vsebina, tako kot poznamo sklepe vseh treh AVNOJ-ev, čebinske konference ali dolomitsko izjavo. Gospod Rozman piše o Kristusovem rojstvu, o preteklosti, kakor jo lahko rekonstruiramo, o pomenu, pomembnosti in prelomnosti praznika s potrpežljivostjo nekoga, ki ve, da govori poganom, pa vendar verjame v moč Besede. Knjigo morate pred naslednjim drenjanjem z opito mularijo pri polnočnici zagotovo prebrati, da se vam ne bo zgodilo kot letos, ko ste zamešali Dedka Mraza in Božička. (Majda Vrhovnik)

Sandi Sitar: EDVARD RUSJAN, Znameniti Slovenci, Partizanska knjiga, Ljubljana 1989. Stremljenje k samopreseganju se zelo pogosto kaže v želji za letenjem, za tekmovanjem z obvladovalci neba – pticami. Od mita o Dedalovem in Ikarovem begu iz labirinta do Tatlinovih sanjarjenj se je zvrstilo vse polno Ikarov, od francoskega alkimi-
sta iz 14. stoletja, ki se je k sreči zaril v gnoj škotskega dvorca, do posadke Challengerja. Med njimi je tudi »slovenski Ikar« Rusjan, ki ga je v svoji novi knjigi o znamenitih Slovencih natančno, pa vendar poljudno predstavil Sitar. Knjiga je lahko berljiva, seže pa čez golo predstavitev naslovnega znameniteža in predstavi letalske začetke sploh, ob tem pa tudi čas pred prvo vojno, ki ga dobro izbrane fotografije še približajo. Knjiga je primerno darilo za vse tiste, ki še sanjajo o letenju, namesto da bi se odločili za strojevodje ali voznike delovnih strojev. (Vera Vukajlović)

Peter Esterhazy: POMOŽNI GLAGOLI SRCA, prevedel Jože Hradil, Cankarjeva založba, Ljubljana 1989. S *Pomožnimi glagoli srca* se madžarski pisec Peter Esterhazy uvršča v tisti literarni prostor, ki ga nekako omejujeta G. Grass in P. Handke. Značilni »fundamentalizem«, ki ga ohranja, ne narušuje izrazite literarnosti teksta, ki ga zaznamujeta čaroben poetičen jezik in nostalgичno vzdušje starih srednjeevropskih prestolnic. (Vzdušje, Slovincem poznano iz Jančarjevih del in Tereze Katarine Marinčič.) Nagrada Vilenice avtorju ni bila podeljena brez razloga. *Pomožne glagole srca* identificira tipična srednjeevropska sprega literarnosti in eksistencialnosti, retorike in sentimenta. Meditacije o materi, včasih res že nevarno podobne nekaterim Handkejevim pasusom, vpeljuje uvod, ki daje slutiti, da je mogoče govoriti tudi o srednjeevropskem postmodernizmu. In bralnost? Brali bodo redki, kar pa je bolj pohvala kot obratno. (Tomo Virk)

Bruno Schulz: CIMETOVE PRODAJALNE, izbrala, prevedla in spremno besedo napisala Katarina Šalamun-Biedrzycka, Kondor 253, Mladinska knjiga, Ljubljana 1990. Bruno Schulz (1892–1942), poljski Žid, je v življenju izdal samo dve knjigi proze (Sklepy cynamonowe, 1934 in Sanatorium Pod klepsydra, 1937) in mapo s svojimi risbami. Če so ga Poljaki odkrili šele v 50-ih in 60-ih letih, Slovenci z značilno zamudno to počnemo šele na pragu 90-ih. Sicer pa nam je iz udarne trojke poljske proze 30-ih let, Gombrowicz-Schulz-Witkiewicz, še vedno popolna neznanka slednji. Seveda ne gre za dolg literarni zgodovini, ampak za dolg Civilizaciji in Zgodovini. Schulz utegne biti zanimiv za Slovence, ker imamo Slavka Gruma, s katerim sta oba v približno istem času in vsak na svojih koordinatah iste Mitteleurope v besedi zagrabila za »tisto«. »Tisto« Šalamunova modelno imenuje »občutljiv seizmograf

v odnosu do bistvenih premikov na tedanji evropski celini«. Še z modernizmom in zmuzljivo metafizično transcendenco je literarna zgodovina sita. Bolj lačen bralec pa se bo opajal in naslajal s svetlobami, nevihtami, poletjem, vonjavami, razpadanjem in minevanjem, dražljivo prikrito razuzdanostjo, čez vse pa z jesenjo, samoto in osamljenostjo, ki bohotijo v Schulzevi prozi. Ali kakor bi rekel Artur Sandauer: Schulzev svet je svet zdegradirane resničnosti. Šalamunova je opravila pomembno delo, čeprav bi ga Niko Jež gotovo z večjo mero občutljivosti. V prozi Bruna Schulza so skoncentrirani Proust in Kafka, estetski užitek gnusa in eksistencialna skušnja. Zelo pomembna knjiga. (Marijan Pušavec)

Samuel Beckett: NEIMENLJIVI, prevedel Aleš Berger, Znamenaja 103, Založba Obzorja, Maribor 1989. *Neimenljivi* je eno zadnjih proznih del tega zadnjega velikega modernista, hkrati pa je ta roman še berljiv, saj še ni žrtev radikalnosti in brezkompromisnega nadaljevanja Beckettove poetike, ki pripelje do radijskih in televizijskih iger brez dialoga. Seveda pa se Beckett še bolj približa modernistični tišini kot v prejšnjih delih; dogajanje romana je preneseno v lobanjo, zavestno bitje, ki o sebi nič ne ve, kliče v spomin osebe ostalih Beckettovih del in jih po želji ukinja, torej dela z izmišljenimi junaki tako samovoljno kot avtor oziroma sploh vsak pisec. Ob tem se zelo približa tisti tišini, iz katere se ne da govoriti ali pa je mogoče govoriti le s tujim jezikom, drugostopenjsko. Beckett torej kljub vsemu tiči na meji modernizma. *Neimenljivi* je poslastica za gurmane z močnim želodcem, kljub dobremu prevodu. (Matej Bogataj)

Donald J. Walters: VZGOJA ZA ŽIVLJENJE, prevedla Neža Rojko, Družinska knjižnica, Mohorjeva družba, Celje 1989. Če ste slabo prebrali prejšnjo knjigo iz te zbirke, namreč *Načrtovanje družine z ovulacijsko metodo*, zagotovo potrebujete nasvete za zalivanje, obrezovanje in obiranje svojega otroka. Nikar ne kupujte specializiranih priročnikov o vzgoji; *Vzgoja za življenje* je napisana tako dolgočasno in frazersko, da boste kmalu obupali nad avtorjevim »zanesenim pogledom« (res ga često kar krepko zanese). Otroka boste torej prepustili lokalni bandi in sadističnim učiteljem, okrutnim starim staršem – vsem tistim, ki so vzgajali tudi vas. Kot sami veste, je to edina možnost, da človek ostane intelektualec – ena strašnih posledic je tudi ta, da prebira *Literaturo* in ne *Jane* ali *Naše žene*. To pa tudi ni tako slabo, kajne? (Slavc Žužek)

Margaret Atwood: DEKLINA ZGODBA, prevedla Miriam Drev, Ljubljana 1990. David Byrne v pesmi s plošče Rei Momo poje: »No one knew how it started / And no one knows how it'll end / The fighting

continues / Women vs. men.« Ste že opazili? Prva dama in nemara najmočnejša figura kanadske književnosti v knjigi, ki jo je izstrelila v svetovno literarno orbito, piše natanko o tem. Zaradi večje nazornosti je dogajanje prenesla v prihodnost in ga opremila z vsem orwellovskim arzenalom, vključno z Novorekom. (In pozor: za ženske se slabi časi prično z bojem proti splavu, dokončno pa jih zapečati ukinitvev kreditnih kartic. Preverite, če vaša še sprejemajo.) Suha in hladna dikcija te knjige nas utegne pretresti ali dolgočasiti, ampak za to v življenju onkraj fikcije nemara pravzaprav res gre. Reklamna gesla bi bilo potrebno razdeliti v dve skupini. Za ženske: berite, če potrebujete izgovor za depresijo. Za moške: kupite že danes knjigo, ki vam jo bo jutri podarila vaša Draga. (Hmm – bi moralo pisati Druga?) (Andrej Blatnik)

John Fowles: MUŠICA, prevedla Ksenija Dolinar, Založba Obzorja Maribor, Maribor 1989. Zadnji pisec velikih zgodb, kot je bilo že nekje tu zapisano, je pravzaprav besedni perverznejš. Ker je, kot so nas učili, umetnost ena sama velika iluzija, nas ta zvitež in prevarant z gentleman-sko gesto, ki jo premore edinole Anglež, vedno znova zavede: obsede nas, ko nam ponudi zgodbo kakršnegakoli žanra že, potem pa nam hudomušno podtakne besede, besede, besede. Kot voyeurji se naslajamo nad belimi stranmi, polnimi črnih črk, če seveda ne prebiramo kakšne sarajevsko-modre izdaje. In ob tej belo-črnini smo pripravljeni stopiti na grmado za eno samo spoznanje: kako ni iluzije in kako je vse resnično in kako je pravzaprav tudi obratno res. Od premene svetlobe odvisno, pač. In kaj nam je storiti? Nič, ostane nam beseda, saj je bila ta menda že na začetku, in to celo pri samem Bogu. Bi želeli še kaj več? Seveda! Tistih starih sto in malo čez milijonov, za kolikor jo še dobite v kakšni zakotnejši knjigarni. (Ženja Leiler)

Boris A. Novak in Vida Slivnik-Belantič: VRTNAR TIŠINE / GARDENER OF SILENCE, uvodne besede napisal Milčec Komelj, založila Mladinska knjiga, Ljubljana, v sodelovanju z Društvom slovenskih pisateljev, 1990. V okviru izvoznega projekta slovenske literature Vilenica je izšla knjiga, ki dokazuje, da je simbioza, kakršno poznamo pri morski vetrnici in raku samotarcu, mogoča tudi pri podobi in besedilu. Pesmim Borisa A. Novaka – dvojezičnim, tudi v avtorjevem angleškem prevodu – stojijo ob strani čudovite in odlično reproducirane slike Vide Slivnik-Belantič, pogosto naslovljene z Novakovimi verzi. Gre za eno najlepših knjig pri nas in ob tem za zvit in domiselni način izvoza slovenskega slikarstva in poezije. Upam, da bodo slovenske založbe pogosteje izdajale luksuzne knjige, s katerimi lahko razveseliš tudi tiste, ki sicer ne berejo – in s tem umetno razširile bralno publiko. (Matej Bogataj)

Spoštovani bralci!

V peti številki *Literature* smo na vaše vztrajno prigovarjanje objavili imena, ki se skrivajo za začetnicami v rubriki Robni zapisi, pri čemer smo upali, da smo postregli vašo radovednost. Ta številka je, tako kot ostale, hitro pošla, zato nekateri spiska imen niste dobili, drugi pa nočete več brati »postmodernistično«, torej s prejšnjimi *Literaturami* v roki. Zgolj zato bomo na vašo željo odslej objavljali polna imena sodelavcev in ne morda zaradi prepričanja, da je mogoče pri nas z nekaj objavami postati ime, kot namigujejo nekateri iz kulturnega zakulisja.

Urednik rubrike

Naročnino lahko tudi fotokopirate. Naročnikom pretežito letnikov revije naročninskega razmerja ni pritrjeno podajevati, pravilo naročnine pa je mogoče le s pisno izjavo.

Spoštovani bralci!

V peti številki *Literature* smo na vaše vztrajno prigovarjanje objavili imena, ki se skrivajo za začetnicami v rubriki Robni zapisi, pri čemer smo upali, da smo postregli vašo radovednost. Ta številka je, tako kot ostale, hitro pošla, zato nekateri spiska imen niste dobili, drugi pa nočete več brati »postmodernistično«, torej s prejšnjimi *Literaturami* v roki. Zgolj zato bomo na vašo željo odslej objavljali polna imena sodelavcev in ne morda zaradi prepričanja, da je mogoče pri nas z nekaj objavami postati ime, kot namigujejo nekateri iz kulturnega zakulisja.

Urednik rubrike

OPRAVIČILO

Izredno vztrajnega škrate, ki se sprehaja po besedilih naših številk, nam še ni uspelo pregnati. V prejšnji številki se je spravil nad naše srbske goste. Namesto pravilnega naziva revije »Književna reč« je zapisal »Književna reć«, zamenjal pa je tudi imeni dveh avtorjev: namesto pravilnega Boris Vukasović je natisnjeno Boris Vuksanović, namesto Bojan Jović je pomotoma zapisano Boris Jović. Avtorjema in uredništvu *Književne reči* se iskreno opravičujemo!

RAZPIS »MLADA STRUGA 1990«

Književna mladina Makedonije vabi mlade pesnike, ki so že objavili knjižno delo, da pošljejo izbrano knjigo v treh izvodih najkasneje do 15/7-90 na naslov: KNJIŽEVNA MLADINA NA MAKEDONIJA, »Ilindenska« bb, 91000 Skopje. Zaželeni, ne pa nujni, so prevodi v srbohrvaški ali makedonski jezik. Dodatne informacije lahko dobite po telefonu: (091)213-026.

Boris A. Novak in Vida Slivnik-Belantič: VRTNAR TIŠINE / GARDENER OF SILENCE, uvodna beseda napisal Mišek Komelj, založila Mladinska knjiga, Ljubljana, v sodelovanju z Društvom slovenskih pisateljev, 1989. V okviru izvoznega projekta slovenske literature Vila-nica je izšla knjiga, ki dokazuje, da je simbioza, kakršno poznamo pri morski vetrnici in rakli samotarici, mogoča tudi pri podobi in besedilu. Pesnik Boris A. Novak - dvojezičnik, tudi v avtorjevim angleškem prevodu - stoji ob strani budovite in odlično reproduktivne slike Vide Slivnik-Belantič, pogosto naslovljene z Novakovimi verski. Gre za svo najlepših knjig pri nas in ob tem za svet in domišljni način izvoza slovenskega slikarstva in pesniške. Upam, da bo slovenske založbe pogosteje izdajale luksuzna knjige, s katerimi lahko razveselijo tudi tiste, ki si ne morejo privoščiti - in s tem umetno razširijo hrano publiki (Matej Bogataj)

VABILO NOVIM NAROČNIKOM

Vabimo vas, da izpolnite spodaj natisnjeno naročilnico in postanete naš trajni bralec. V letniku 1990 bo izšlo šest številke revija LITERATURA. Naročnikom celotnega letnika bomo zaračunali 240,00 din. Položnico za plačilo naročnine boste prejeli v štirinajstih dneh po izidu prve naslednje številke po vašem naročilu. Naročnik lahko postanete kadarkoli v koledarskem letu.

NAROČILNICA ZA NOVE NAROČNIKE

Naročam revijo LITERATURA letnik 1990 in ostajam naročnik vse do pisnega preklica. Naročnino bom poravnal(a) po prejemu položnice v navedenem roku. V primeru kasnejšega plačila bom poravnal(a) zamudne obresti.

Priimek in ime

Ulica

Pošta Datum

Podpis

Izpolnjeno naročilnico pošljite na naslov uredništva revije
LITERATURA: Gosposka 10/1, 61000 Ljubljana.

Naročilnico lahko tudi fotokopirate. Naročnikom preteklih letnikov revije naročninskega razmerja ni potrebno podaljševati, preklic naročnine pa je mogoče le s pisno izjavo.

Spoštovani bralci!

V peti številki *Literature* smo na vaše vztrajno prigovarjanje objavili imena, ki se skrivajo za začetnicami v rubriki Robni zapisi, pri čemer smo upali, da smo postregli vašo radovednost. Ta številka je, tako kot ostale, hitro pošla, zato nekateri spiska imen niste dobili, drugi pa nočete več brati »postmodernistično«, torej s prejšnjimi *Literaturami* v roki. Zgolj zato bomo na vašo željo odslej objavljali polna imena sodelavcev, in ne morda zaradi prepričanja, da je mogoče pri nas z nekaj objavami postati ime, kot namigujejo nekateri iz kulturnega zakulisja.

Urednik rubrike

REVIJA »LITERATURA« NAPOVEDUJE PRVI DVE KNJIGI IZ LASTNE KNJIŽNE EDICIJE

1. Knjiga, v kateri boste našli duhovne pokrajine, na katere sta evropska misel in kultura v resnici že zdavnaj pozabili. Knjiga, v kateri boste spoznali drugačno poetičnost in drugačno življenje:

MITI IN LEGENDE AMERIŠKIH INDIJANCEV

(Izbral in uredil Jani Virk, več prevajalcev, cca 160 str.)

Napovedujemo ceno 140,00 din, v prednaročilu 110,00 din.

2. Knjiga, ki s sodobnimi teoretičnimi prijemi in v izvrstnem stilu govori o prisotnosti Krsta pri Savici v slovenski literaturi in kulturi. Knjiga, ki jemlje iz preteklosti in kaže v prihodnost:

Marko Juvan: IMAGINARIJ KRSTA V SLOVENSKE LITERATURI

(cca 270 str.)

Napovedujemo ceno 200,00 din, v prednaročilu 160,00 din.

.....

V SODELOVANJU S »KNJIŽEVNO ZAJEDNICO KIKINDA« PRIPRAVLJA REVIJA »LITERATURA« KNJIGO

STRAST I MIR

Antologija mlade slovenske književnosti

(Uredila Nedeljko Radlovič in Jani Virk, cca 210 str., srbohrvaški jezik, latinica)

Napovedujemo ceno 180,00 din, v prednaročilu 150,00 din.

.....

Vabimo vas, da si že zdaj zagotovite knjige po prednaročniški ceni. Izid vseh treh knjig pričakujemo v kratkem, naročila po prednaročniški ceni pa sprejemamo do 30. avgusta 1990. Potem ko se boste odločili, katere izmed knjig želite, vplačajte ustrezeni znesek na žiro račun RK ZSMS, Dalmatinova 4, 61000 Ljubljana št. 50101-678-47163 (s pripisom »za Literaturo«) ter svoje naročilo skupaj s kopijo plačane položnice pošljite na naslov uredništva: LITERATURA, Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana.

Spoštovani!

Žirija natečaja za znanstvenofantastično zgodbo revije BLODNJAK v sestavi Drago Bajt, Andrej Blatnik, Zoran Ličina, Marjan Skvarča in Matjaž Šinkovec je ocenila sedemintridecet na natečaj prispelih zgodb. Na prvih devet mest, ki zagotavljajo objavo, so se uvrstile naslednje zgodbe:

1.-2. CENJENI!	51 točk	(90 DEM)
1.-2. JUTRI	51 točk	(90 DEM)
3. NA VEČERJO K MIMANTU	37 točk	(50 DEM)
4. PARADOKS INC.	33 točk	
5. CENENA ZGODBA	32 točk	
6.-7. DAN KOT VSAK DRUG, SAMO ...	31 točk	
6.-7. ELIZABETH IN OKTAVIJAN	31 točk	
8. ECCE HOMO	27 točk	
9. VSAK OTROK IMA SVOJEGA ZASPANČKA	25 točk	

Organizatorji prosijo avtorje zgodb, da se s četrto kopijo oglasijo uredništvu Blodnjaka, Linhartova 86. (Marjan Skvarča).



KARANTANIJA

K N J I G A R N A

Vam, ki ste nas doslej obiskovali, gre zahvala za to, da je danes ponudba naše mlade in male knjigarne takšna, da vam jo z veseljem predstavljamo:

- bogat izbor kvalitetne umetnostne literature z mednarodnih tržišč. Izbor, ki nam ga sproti pomagajo ustvarjati strokovnjaki s tega področja;
- bogata ponudba filozofske, esejistične in teoretske literature, beletristike, slovarjev, priročnikov in otroške literature;
- široka paleta tujega leposlovja v cenovnem razponu od 50 do 100 dinarjev;
- pomemben del naše ponudbe predstavlja sprejemanje naročil za knjige na domačem in tujem trgu; izkušnje in utečene poslovne vezi nam omogočajo hitro in cenovno konkurenčno nabavo knjig;
- poleg posebnih, tedenskih popustov (o katerih ste seznanjeni sproti, ob obisku knjigarne) nudimo še stalni desetodstotni popust upokojencem, študentom in vojakom;
- s prirejanjem literarnih večerov, predstavitev knjig in avtorjev ter organiziranjem okroglih miz se tudi sami dejavno udeležujemo literarnega življenja našega mesta.

Verjetno ste opazili, da imamo trdne razloge za to, da vas z veseljem in brez vsake zadrege vabimo k obisku naše knjigarne. Pridite in se o vsem pričajate sami!

Obiščete nas lahko od ponedeljka do petka med 11. in 13. uro ter 16. in 21., ter ob sobotah in nedeljah med 10. in 13. uro. Najdete nas na Starem Trgu 21, v Galeriji Škuc v Ljubljani.

KARANTANIJA – PODJETNOST BRALNE KULTURE



Gregor Strniša

BALADE O SVETOVJIH

Prvi celostni izbor poezije enega največjih slovenskih pesnikov v tem stoletju. Knjiga zajema in razgrinja skrivnosti Strniševih »neizmernih pesniških svetovij« (Peter Kolšek) v vsem njihovem razvoju.

Med superlativi je treba omeniti tudi tega, da je to – nenaključno – jubilejna, že 250-a pridobitev knjižnice Kondor!

Mladinska knjiga, Knjižnica Kondor, 1989



Milan Pugalj

O NEKORISTNIH LJUDEH

Manj znani slovenski pisatelj, ki pa je v slovenski literaturi v prvih desetletjih tega stoletja odigral zelo pomembno vlogo. Štejejo ga med ključne ustvarjalce v razvoju slovenske novelistike. Knjiga predstavlja izbor enajstih novel, ki »učinkujejo še vedno živo in prepričljivo... celo vznemirljivo za sodobnega bralca.«

(Alenka Koron)

Mladinska knjiga, Knjižnica Kondor, 1990



Bruno Schulz

CIMETOVE PRODAJALNE

Roman štejejo med največje dosežke v svetovni literaturi. S svojim strastnim in hkrati izjemno subtilnim izrazom nas Schulz potaplja »v lepoto skrajne intenzivnosti«.

(Katarina Šalamun-Biedrzycka)

»Nam Prousti niso potrebni.«

Lvovsko-sovjetska kulturna oblast o zavrnitvi Schulzove zadnje, neobjavljene in izgubljene novele

Mladinska knjiga, Knjižnica Kondor, 1990



Italo Calvino

NEVIDNA MESTA, GRAD PREKRIŽANIH USOD

»Calvinov sedmi... roman (ali meditacija ali pesnitev) **Nevidna mesta** je morda njegovo najlepše delo... Beroč Calvina me je resnično navdajal brezmočen občutek, da tudi jaz pišem, kar je on napisal. Njegovo pisanje ne potrebuje boljše potrditve kot to, da v njem pisatelj in bralec postajata eno...«

Gore Vidal

Mladinska knjiga, Knjižnica Kondor, 1990

Kdo ve, kdaj bo treba napisati kakšno herojsko biografijo, sestaviti strastno in zlagano pismo ljubici v vojsko, prepričati starše o draginji, ki ji je človek izpostavljen v študentskem domu. Kanček opismenjevanja ni nikoli odveč.

Matej Bogataj, *Radio Študent*



ŠOLA KREATIVNEGA PISANJA

izbral in uredil Andrej Blatnik

drugi natis

cena 180,00 din

za bralce Literature 150,00 din

Kako? Preprosto. 150,00 din nakažete na račun 50-101-678-47163 s pripisom ZA ALEPH in nam pošljete kopijo položnice skupaj z vašim naslovom. Knjigo dobite v nekaj dneh po pošti.



ALEPH

ALEPH, RK ZSMS, Dalmatinova 4, Ljubljana

