

# LITERATURA

## POEZIJA

Milan Dekleva, Iztok Osojnik, Esad Babačić, Meta Kušar

## PROZA

Feri Lainšček, Marjan Rožanc, Milan Vincetič, Marko Golja

## ANGLEŠKA KRATKA PROZA 80. LET

## PATOLOGIJA VSAKDANJEGA ŽIVLJENJA

Alenka Puhar: Mit matere  
Vid Snoj: Slovenski narod in Nova revija

JÜRGEN HABERMAS IN IHAB HASSAN O POSTMODERNI

1987

3





**Poezija**

- 5 Milan Dekleva: Dom na štiri kote
- 9 Iztok Osojnik: America del Sur
- 15 Esad Babačič: Sram
- 19 Meta Kušar: Portugal & Madeira

**Proza**

- 23 Feri Lainšček: Razpočnica
- 29 Marjan Rožanc: Lectio Divina
- 41 Milan Vincetič: Relikvija g. Tobiasa Caka
- 47 Marko Golja: Zbiralec

**Angleška kratka proza 80. let**

- 55 Tomaž Toporišič: Uvod
- 57 Ian Mc Evan: Mrtve, ko jim prihaja
- 70 Angela Carter: Snežni otrok
- 71 Volčja družina
- 80 Martin Amis: Bujak in velika moč
- 96 Francis Spufford: Melhior
- 104 Nicholas Mosley: Tri skice za meta-mit

**Yugoslavica**

- 110 Nemanja Mitrovič: Rase

**Enciklopedija živih**

- 123 Vlasta Vičič: Od Baudelaira do fotografije
- 143 Emil Hrvatini: Ferdo Delak in meta-teorija gledališča
- 151 Aleš Pogačnik: Dubliners
- 164 Miha Pintarič: O poeziji Marka Pavčka
- 166 Jure Gantar: Nedokončanost
- 168 Marija Svajncer: Slehernik na robu
- 170 Mart Lenardič: Die Kinder der Geschichte

**Patologija vsakdanjega življenja**

- 173 Alenka Puhar: Mit matere
- 186 Vid Snoj: Slovenski narod in Nova revija

**Postmoderni dokumenti**

- 195 Jürgen Habermas: Moderna — nedokončan projekt
- 210 Ihab Hassan: Kultura postmodernizma

**Šola kreativnega pisanja**

- 228 Leonard Michaels: Kitajsko dekle
- 231 Joyce Carol Oates: Posebno/splošno
- 235 Cynthia Ozick: Mojstrov nauk



PROBLEMI — Literatura, št. 6, 1987 (276), letnik XXV  
LITERATURA št. 3, 1987

**Uredništvo:**

**Esejistika:** Vlasta Jalušič, Miha Kovač, Tomaž Mastnak, Iztok Saksida, Marcel Stefančič jr., Darko Štrajn, Zdenko Vrdovec.

**Literatura:** Andrej Blatnik, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Milan Kleč, Luka Novak, Jaša Zlobec, Bojan Žmavc.

**Razprave:** Miran Božovič, Mladen Dolar, Stojan Pelko, Rastko Močnik, Rado Riha, Braco Rotar, Slavoj Žižek.

**Glavni urednik:** Aleš Debeljak

**Odgovorni urednik:** Slavoj Žižek

**Sekretar uredništva:** Stojan Pelko

**Likovna oprema:** Pavle Učakar

**Svet revije:** Andrej Blatnik, Aleš Debeljak, Mladen Dolar, Miha Kovač, Rastko Močnik, Luka Novak, Braco Rotar, Marko Uršič, Jože Vogrinc, Jaša Zlobec, Slavoj Žižek, (delegati sodelavcev); Ciril Baškovič (predsednik), Milan Balažič, Pavle Gantar, Valentin Kalan, Dragica Korade, Duško Kos, Lev Kreft, Vladimir Kovačič, Mojmir Ocvirk (delegati širše družbene skupnosti).

**Naslov uredništva:** Ljubljana, Gosposka 10/I

**Uradne ure:** torek, od 17. do 19. ure; četrtek, od 13. do 15. ure

**Tekoči račun:** 50101-678-47163, z oznako: ZA PROBLEME

**Letna naročnina:** za letnik 1987 — 7.000 din; za tujino dvojno

**Izdajatelj:** RK ZSMS, Ljubljana, Dalmatinova 4

**Grafična priprava in tisk:** Kočevski tisk, Kočevje

**Naklada:** 1250 izvodov

**Cena te številke:** 800 din

Sok se pomlaja, v popkih pomlaja!  
V slaherni travi, grmiču, drevu,  
v trsu, sernenu, v kalečem ušesu  
brenčeči zemeljski spev boji in odzvanja.

Pot se razdvaja, v čas se razdvaja!  
Kdor bo prišel, ga bo ljubezen dala,  
Kdor bo odšel, ga bo ljubezen vzela.  
Fantje še iščejo tisto deklo, ki bo mati postala.

Jurij prihaja, iz gozda prihaja!  
Vriška, premóčen s zeleno svetlobo,  
Gre, s hrepenenjem za pasom, s pogledom divjaka,  
gre, da v osovjih srcih odtaja jok, odtaja zloba.

**Mestna viša**

V romantično sceno  
dibnjeno obzorje,  
polno aliteracij.

Revijo denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije.

Po sklepu Republiškega sekretariata za kulturo in prosveto št. 421-1/74, z dne 14. 3. 1974, je revija oproščena temeljnega davka na promet.



# POEZIJA

**Milan Dekleva**

## Domovi na štiri kote

### V kalečem ušesu

Nemir prihaja, iz vetra prihaja!  
 Najprej je slutnja, da za domačim gričem  
 diha velika daljava. Potlej je južni vonj,  
 ki divjadi v smrčkih nagaja.

Škrjanec pristaja, v polju pristaja!  
 S peruti si stresa hlad višin, s krempeljci  
 stopa po nežni rosi. Poje in ve, ker čuti.  
 Čuti skrivnost, ki mu jo sonce trosi.

Sok se pomlaja, v popkih pomlaja!  
 V sleherni travi, grmiču, drevesu,  
 v trsu, semenu, v kalečem ušesu  
 brenčeči zemeljski spev boli in odzvanja.

Pot se razdvaja, v čas se razdvaja!  
 Kdor bo prišel, ga bo ljubezen dala.  
 Kdor bo odšel, ga bo ljubezen vzela.  
 Fantje še iščejo tisto dekle, ki bo mati postala.

Jurij prihaja, iz gozda prihaja!  
 Vriska, premóčen z zeleno svetlobo.  
 Gre, s hrepenenjem za pasom, s pogledom divjaka,  
 gre, da v osojnih srcih odtaja jok, odtaja zlobo.

### Mestna viža

V romantično sceno  
 dihnjeno obzorje,  
 polno aliteracij.  
 V temnečo igro hipcev  
 slečena zenica,  
 polna senzacij.

Mesto žvenkeče.  
Drobiž je v menjavi zgodovin.  
Poklja kolektivno okostje  
v blagi meglici nad njim.

Reka: temnica časa.  
Rožnati angele lebdi  
v šentjakobskem zvonu.  
S pročelja velbane hiše  
ga preglasuje kričava  
rdečica razglasa.

Ob njem je nekdo prislonil  
žensko v poljub.  
V čudno molitev poblisne  
razgaljeno stegno.  
Kakor v popevki se družita  
gladka lascivnost  
in topel brezup.

### **Nežen je absolut**

Kuncem se smrčki vlažijo aprila.  
Takrat postane moker še dež.  
Ljubimkanja se vrstijo v ritmu vodvila,  
iz same praznine ulit nebesni kijec zvenči.

V nabuhlem zrnju tli nepojasnjena sila.  
Stegna mladice so drožnate lise krvi.  
Ženske v nervoznih stakatih zibljejo krila.  
Vse enostavno rojeva obilje snovi.

Svet si menjava zaupnosti s smrtjo.  
Nežen je absolut, sedaj, ko nima moči.

### **Tu nam zmanjkuje teles**

Poglejte rojence, potujejo k pernatim soncem.  
Iz njih frči žaganje. Tako je v sanjah s srečnim koncem.

Kje bodo, stajani v luč, postali panični klic?  
Ze se je razodelo: tu nam zmanjkuje teles.  
Ostalo je nekaj volčina in gabrov, nekaj pofuljenih psic.  
Tu nam — ob vsem spoštovanju groze — ne gre več zares.  
Redka postaja kri, polna nerabnih besed.



## POEZIJA

---

Vendar vemo: so zametki prostora s težo neskončne stvari.  
Ustnice črne na robu vesoljske vasi.  
Kvasna sredica ljubic, kjer nam je za umret.

### Belina v kredi

Popokale so lobanjice bistrih otrok.  
S postaj so sneti vozni redi.  
V razum vsesan je nečisti bog.  
V ljubezni utriplje čas, belina je večno v kredi.

Medtem ko kmetje rahljajo nebo,  
poganjajo mišim peruti.  
Vse več se ve, a ničesar ne sluti.  
V izpraznjenih vrčih si dedje dedne viže pojo.

Stojijo domovi, rezljani po ženski meri.  
Na pragu se tisočkrat stara isti odtis.  
V sobi je zbrana jantarna gluhost zvezd,  
nič ne pomagajo dvakrat opasane dveri.

### Prašne so misli čebel

Misli čebel so brenčeče in prašne.  
Do njih prihaja daljava kot vonj.  
Duše se zblížajo, dragocene in plašne,  
razmiki, slovesi, objokanja pa so zastonj.

Čas je presežen v cvetu, a zmagovit.  
Za hip nas pusti lepoti, da zanósi z nočjo.  
A ko nas s potnih ljubic splakne svit,  
čutimo ničasti pih nad govorečo potjo.

Misli čebel so v vodoravju vetrov.  
Nad čisto odsotnost, ki ne prevara ljudi,  
se sklanja elegična teža mladih plodov.

### Domovi na štiri kote

S točke, ki nosi naš pogled, bivamo četverno:  
z enim dihom poljubimo bliskost in prekomerno.

Krhke domove zidamo na štiri kote.  
V njih vstajamo misleči, v višino.  
V njih legamo sanjavi, v širino.  
V njih ljubimo zbezljani, v globino.  
V njih staramo otroke, v čas in zmote.

Pomladi rešujemo zemljo, ki se dviga v telesa.  
 Poleti smo temelj neba, njegova oslomba.  
 Jeseni strpljivi čakalci bogov, s težo peresa.  
 Pozimi si smrti darujemo. Nismo več pesem,

ampak na njenem robu nežna, zbledela opomba.

Mili čedel so breboče in prebne, ki izum se zaznava  
 Do njih prihaja daljave kot vnanjskem enostop taktat  
 Tu so se zbirajo, divjost in pihalci se znanstveniki  
 razmišljajo, sivo, obtožnja se razširjajo, ena si

Čas je prešel in zdeli se, da je vse enako  
 Na hip nas pravi lepota, ki nas ne opušča  
 Zanka v naravi ljubečih, ki nas v sebi  
 Čutimo nčasti jih nad govorno, govorno nastavna zas

Mili čedel so v vodnjaku, ki se v njem  
 Nad čisto obočnost, ki se prava ljudi  
 se sklanjajo, ena si

Če točke, ki nam naš pogled, divjost, čuvstvo, stajajo  
 in nam dajajo, ki nam dajajo, ki nam dajajo

Krke domov, ki nam na čelu, ki nam na čelu  
 V njih vstajajo, ki nam na čelu, ki nam na čelu  
 V njih vstajajo, ki nam na čelu, ki nam na čelu  
 V njih vstajajo, ki nam na čelu, ki nam na čelu  
 Redka stajajo, ki nam na čelu, ki nam na čelu

## Iztok Osojnik

### America del Sur

America, America

zelen cevovod krikov in moči, mravlje  
 perverzne pijanosti, kronike čudežev, streli  
 iz pušk in napadi s helikopterji  
 potencirani rezi evropske možganske kirurgije  
 kaktusi, kaktusi, čudno andsko drevje, vulkani  
 z zaledenelimi vratovi kot priseljenci iz  
 Nemčije, podeželski perfekcionizem arhitekture,  
 barok iz učbenikov o akvarelu, dolge nočne  
 vožnje na autobusih, ki godejo v temi, otekla  
 kolena in zamračen soj kabine, čudna pristnost,  
 za globok pogled, izpraznjen volumen pod  
 zvezdami, ki visi nad ljudmi, ko spijo

America, America

koliko intimnega, notranjega molka  
 komaj opaznih nasmeškov, trenutna trdota obraza,  
 cesarjeva škrlatna copatka  
 Isla de Pascua

nepomembno drhtenje Crusa del Sur, mogočen lev

Rimske galaksije, groba jasnosti Oriona in nižje,  
 kozarci z vinom, krtačka za zobe, telesa slepih  
 in telesa za dvojno luč

živahne oči ženske, ki pije kavo in gluha  
 svetloba podstavka

brezbrižna pisava boga, temni pas preмога med  
 zelenimi sloji sljude

pramen praznine, orgle za ekscentrike in  
 platforma za vzdržljivost antičnih lirikov

Condor, Condor

o Condor, o Condor

## POEZIJA

• • •

Ni čudežev

So slovinci v Mendoza, kako jejo sladoled in  
čudna privlačnost, ki jo izžareva gospa Bajda  
Vidim križ na vrhu gore Aconcagua, prelepljen  
z reklamami, megla, kumulus in sneg, tihi sneg  
kot božični šepet smrti, ker je ravno treščilo  
z milijardo voltov

Vidim indijanskega poglavarja — pozabil sem  
tvoje ime — ki leži pregažen na mestu, kjer  
danes stoji tovarna sodov Bajda & Bajda  
berem Carlosa Castanedo in vidim, da nisem pri  
šestintridesetih naredil nič  
razen pesmi, tiha, notranja, trezna pijanost  
približa me goli modrini neba nad Plaza de Mulas  
šumenje automobila ob polnoči

ali veter dolg kot ravna cesta čez Patagonijo  
ponoči na poti v Neuquen  
dolgi kodrasti lasje muze  
pokašljevanje starih bogov  
šelesenje Pacifika na plaži v Arici  
blizu

večerja v Puente del Inca  
težave z Vesno  
noro ljubim Isso in Gasana  
opazujem mimoidoče na Avenidi San Martin v  
nekem mestu pod Andi  
igram na kitaro brez strun in pojem z nežnim  
srcem, ki se mi sproti razblinja na kotalke,  
ping pong, dolge govore v slovenščini in  
čuden, neizgovorjen pogled, tvoj, moj  
življenje, tako radodarno z nerazumljivostjo  
moker od tuša  
moker od puščave  
moker od veleblagovnice in prajuhe tvoje roke,  
o Rafael

vse vas ljubim v sebi

• • •

o bog, o muze, o leva stran človeka  
kjer razdere cesto, ki vodi na hrib s križem nad  
Pacifikom, v spomin na St. Thomas Mount, na severu,  
deset let nazaj in drugačno sadje in vse

O Vesna, tihi notranji ogenj, o aji chileno, o ljubezen in nepremagljiva strast za čudežnim o poezija  
o restavracije, na vseh koncih sveta, v Indiji, Varanasi, temnordečkast in zatohel, lhasi in dušen riž zasut s papriko  
ali ashram v Kanyakumari z neverjetnimi repeteji na bananovih listih  
in leta, ki se odštevaajo, ko se nebo vedno bolj sklanja  
in Marakesh, Medina in dolge ure s čajem, kus-kus, temni večeri in pesek v neskončnost, kar ljubim Minami Osaka in Mayumi, ali pa Kyoto, tisto noč z Vesno in Isso v kitajski restavraciji  
z Gorazdom v Londonu in z Gogo v Linzu  
z Vesno v Parizu nekje na rive gauche  
z Damjanom v Puerto del Monte, po vseh teh neskončnih razgledih prek hribov in jezer, valovi vseh oceanov, ko se mrzli na severu Holandije podirajo v pesek, ali Pacifik na Shikoku z Gerd, in dež, in dež, ki spira dušo, da pijan strmiš v vlago in sivino in luduješ, žalosten, globok in srečen. in žejen.  
žejen in opit z neskončnostjo, hkrati Heraklion, Kreta, za Vesno, za Lorco, za El Greca ali pa v Madridu, še za življenja Franca, slaba poezija in spet nora žalost, do nezavesti, za odprte noči, za vlažne, svetleče zenice  
vulkan nad mestom, Lawrey, in daleč tja čez morje vrhovi v snegu, kot da smo galebi in ne ljudje, otroci in žene, mesta, sneg, pesek, agave, platane, vrbe ob reki ali palme, ki se zvijajo nad morje, v pesku  
ali tisto čudno trnje na Honshuju, Fuji san na jugu, v snegu in ledu  
razgrnjen za nove zemljevide, za nove Nerude, Basho, za nove Violete Para, za nove Victorje  
Jara, za nove žalostne in srečne slovence, ko stojijo zamaknjeni vrh ceste pred barako, ptiči za to noč  
vulkan nad mestom v snegu  
o plačani računi, o kri, o denar, o desna stran sveta, davek, ki ga plačaš, ko toneš v ocean, peščine, prodajalci rib, tista kurba v rumenem kostimu, njen pimp

o restavracije, o Vesna, o bog  
o muze, o dolgo potovanje na konec dneva

\* \* \*

Ti si važna  
Verzi sprostijo vodnjake v tebi  
Kamen z dvanajstimi vogali zaživi  
Potujem, prihajam iz puščave  
Nad Cuscom je nebo temno, dežuje  
Mokre kocke pred katedralo odslikavajo  
cestne luči  
Na raznih koncih sveta je v vrčih  
porisanih z različnimi geometrijami  
kitara, ki jo imam za pisalno mizo  
na Trnovskem pristanu  
uglašena z vlažnim leskom v tvojih očeh  
Tih ogenj sproščeno diha v tebi  
in ptiči odletavajo iz gnezd  
skozi tvoje nosnice v nebo  
nad eukaliptusi in cedrami  
Cusco, kjer veter šelesti po ulicah  
med kolonialnimi fasadami  
Barok za začarana srca

\* \* \*

Spet autobus in dolga vožnja  
skozi noč v pomlad  
Dnevi samostanski hodniki in  
lev, karat sredi sivega  
Akvarija pod Ljubljanskim Gradom  
te metafore za široki svet  
Ognjeniki zadovoljni brundajo  
fige pokajo od soka  
Kostanji se šibijo od  
Težkega, temnega zlata

\* \* \*

Opevam te noro življenje, ob dveh ponoči  
Tvoje nedopadljive muke, praznine med tvojimi  
padci, široki pejzaži, ki si jih je treba  
izboriti in  
golo telo v blazni mesečini zvezd

Tišina, anonimnost, štrikarija vsakdanjosti  
 zažari in himna  
 kot tisto starodavno jutro  
 ko je človek prvič odprl oči nad žrtvenikom  
 in zagledal fantastičen sončni meh  
 ko se je dvignil nad prah mesta in drevo

• • •

o mravlje  
 izborit si višino, s katero postanejo  
 vsakdanje katastrofe vrtničenje cinkov v  
 prajuhi vesoljskega kroga  
 cvetel iz davno najavljenih izvorov  
 tišina peskov ali tišina pod vrbami ob

Ljubljani

mesto, kako gomazi v tehnološkem krču,  
 pozabit vse to in danes, poln do neba in  
 božanska slava

O mravlja, ko se ravno vzpenja  
 z velikansko drobtino čez podrto

marjetico

• • •

Čudna nora ljubezen  
 modrikasta ko metulj

prosojna miza izginja v vse  
 smeri do pijanosti  
 opisujem te, vlažen  
 usta vlaka žarijo  
 ljubim te, ravnodušno  
 skoraj  
 zanosno, mirno

noč me premoči, dež zagrne krila  
 ležim v postelji, pišem  
 Cusco je mogočen  
 Deževna doba, deževna doba  
 Plaza de Armas se koplje v soncu  
 V kamniti kotanji žari  
 fantastičen dragulj  
 Ulice nedorečene  
 mera samo za samoto

kožo trga z mene  
 sestradana kri in prazna pojstla  
 v kateri leži nepotešena ženska

o zvezan angel  
 rdeča luč na semaforju je ugasnila  
 slonim na stebru iz šestnajstega stoletja  
 in poslušam dunajske valčke  
 usta med zidovi so gluha  
 skoz zobe piha

berem Mickeya Spillanea  
 dežuje, dežuje  
 Amazonka, zelena nit  
 ptič poje iz grla  
**Kako derejo vode z vseh strani!**

Očarljivo  
 Čudežno

Cusco, kjer veter leleti po ulicah  
 med kolonialnimi fasadami  
 Barok za semafora strca

Spet autobus in dolga vožnja  
 skozi noč v pomlad  
 Dvevi zametalski hodniki in  
 lev, karat trodi sivaga  
 Akvarija pod Ljubljanskim Gradom  
 te metafora za široki rvet  
 Dgnjeniki kot inženjerski balad  
 tige pokok od postelji, pišam  
 Kostanj se ljubi se ljubi se ljubi  
 Telega, telega, telega  
 Plaza de Armas se kopije v soncu  
 V kamniti kolonji žari  
 fantastičen dragulj

Ulice nehotorno  
 meta samo za samopodoba  
 kofo trga z mase  
 sestrebana kot in prava pojela  
 v kateri leži negotovna



**Esad Babačić**

**Sram**

Sram me je, ko se spomnim  
tebe, ki si tako nežen  
da ne utegneš razmišljati  
o ubijanju. Ko se spomnim  
tvojih las, ki so zvezane  
s spominom, me grabi  
mir, ki ga poznaš le ti,  
ki ubijaš z nežnostjo.

**Potrpežljivost**

**Potovanje do sebe**

Konj je v meni.  
Strehe se rušijo.  
Ližeš mojo rušo,  
jaz potujem  
in rotim daljave.  
Gozdovi so mi  
polomili stegna.  
Veš, zdaj se borim  
samo še za mir,  
za svojo žival, da  
bom lahko končal  
ta udarec, da  
ne bom več prosil  
za svoje oči, noči,  
sladke naslade.  
Vse je že  
sprogramirano Salvadore Dali.  
Ne moreš  
več potovati, vedno  
tvoje oči. Želja po umetnosti,

po blaznosti, po bližini  
 te nore nepredvidljivosti,  
 ki skeli kot prvi sneg,  
 ki pada na dušo padlo.  
 Ne moreš govoriti, skrit  
 si za svetom in uničuješ,  
 ker ne moreš nič skriti.  
 V blaznosti plavajo ribe,  
 se igrajo race.  
 Jaz pa slonim  
 na brezveterju človeka.  
 Vse je sprogramirano, vse  
 je noro, tukaj, kjer  
 smo vsi isti.  
 Ničesar ne želim  
 izven sebe.  
 Gozd propada bog!  
 Ali slišiš? kako propada  
 dol, do pèt, do ničesar  
 ne morem, gozd propada.  
 Nekaj se mi smeji  
 tam, na robu.  
 Velik konj je tam, na  
 robu.  
 Ne smeš iti z nožem  
 nad umetnost,  
 zato ker nimaš korenine iz jekla.

**Noži**

Včasih sanjajo noži  
 kako ubijajo.  
 Včasih jih čakaš  
 miren in gol.

**Voda**

Odšla si  
 bolj mehka kot moje usmiljenje.  
 Jaz sem ti mahal in sem vedel  
 da te ne morem vrniti.  
 Mehek sem, vse bolj.  
 Kam nosiš moje usmiljenje?

SOLUN 1986

## POEZIJA

### Užaljenost

Rad bi spoznal orožje, ki mi ga  
nudiš, to je vse.  
Rad bi spoznal kri, ki bo  
tekla zaradi naju, ki sva  
si upala pogledati v oči.

### Strah

Tu stoji strah in z njim  
ni nobene povezave.  
Stoji, na sredi polja  
in šteje naše prihode,  
brez razburjanja.

### Naša sreča — ni vas

Mrtvi ne prenesejo sreče.  
Jaz in moja žena  
sva kot golobčka,  
ko naju prestrašijo  
do smrti, se stisneva  
še bolj.

Za prvega novembra  
sva šla v črnih plaščih  
na grob neznanih. Ona  
je imela temno rdeče marjetice,  
rekla sva jim: Španke.  
Jaz sem nosil kanglo mleka  
in sem se počutil kot janez  
iz prve čitanke. Kdo bi lahko  
za nama jokal?

Tam, na pokopališču, ob dveh,  
je vse črno, kot spomin.  
Vsi sopemo v istem ritmu  
in čakamo da umremo.  
Jaz sem dezertiral že dosti  
prej. Ko je moja žena (pred menoj)  
hodila na sprehode k savi,  
je bila tako črna da je v vsakem  
predmetu ki ga je našla, videla zločin.

## POEZIJA

Tako dosledna je v ljubezni da mi  
je včasih toplo, kot mrtvim  
v zemlji. Slava njim, ki ljubijo.

Moja zemlja bo za vas, samo  
do takrat me pustite v miru,  
ker nočem biti tako žalosten  
kot vaše rože, ki ste jih  
darovali Španiji. Toda kje,  
kje je Španija? Topim se  
od ugodja, ko vam bežim.  
Nihče ne bo jokal za menoj.  
Kanglo ste mi dali in  
mojo ženo, ki se topi, ko jaz  
pišem. Žalost vaša je v tem  
da ne poznate najine sreče.

Gozd propada bog!

Ali lišči? Kako propada

dol, od pet, od ničar in —  
ne moram, gozd propada.

Nekaj se mi smeji  
tam, na robu.

Velik konj je tam, na  
robu.

Ne smel iti z nožem  
naš umetnost,

sato, ker nimam korenine iz jekla.

Včasih sanjajo naši

kako ubijajo.

Včasih jih čakal

log ni vesten.

Oči so

bolj, in očem, to je, to je, to je, to je,

Jaz sem, in mahar, in mahar, in mahar,

prej, ko je moja žena (pred menoj),

bodila na sprehobe k savi,

je bila tako črna da je v vsakem

Kam nosil moje umetnost, videla, videla,

## Meta Kušar

### Portugal & Madeira

Površina slike kot ogledalo  
 spomina. Srce je zaklenjeno  
 v telesu, začetek svetlobe je  
 zaprt v temo razuma. Nevarnosti.  
 Iz teh nevarnosti se riše,  
 iz teh nevarnosti se diha.  
 Umetnost, ne bivanje v času,  
 marveč utripanje v času.  
 Nihče ne ve, kaj je  
 in kako deluje.  
 V nevarnosti se vse izkaže s tem,  
 da se zgodi. Ignoranti in kritiki so  
 prevzetni in se lotevajo poezije kot svinje.  
 Strah pred smrtjo jemo s tem mesom.  
 Poezija JE pomen tega sveta.  
 Razglašanje tega je edino spajanje  
 in sporočilo. Pomembna je samo tista  
 poezija, ki ji umetnost preprečuje,  
 da bi jo zlorabili kot umetniško delo.  
 Risbe, slike, pesmi, ki so zdaj,  
 z nami vsak trenutek.  
 Pričakovanje čustva,  
 pričakovanje barve v predkoraku razuma,  
 v nenehni nemirnosti, v razprševanju:  
 z željo po zbranosti.  
 Linija, puščanje sledi, tudi tistim,  
 ki te imajo manj radi — na belem,  
 ki odbije vse barve bivanja,  
 na črnem, ki vpije vse barve utripanja.  
 Pričakovanje, okrajšava vedno prisotnega  
 Spomina in Nevarnosti.  
 Kdaj bodo barve s svojim prigovarjanjem  
 izmamile Sliko potopljeno v davne pejzaže duše.

Površina Slike kot ogledalo Spomina.  
 Nenehno hitimo z odprtimi očmi, ker smo  
 dejansko zaspali. Če bi bili budni, potem vplivu del  
 ne bi pripisovali tolikšnega pomena.  
 Sami bi videli čudež.  
 Kritiki so proučevalci in policaji,  
 nikoli ne dojamejo, da je življenje toplo in sprejemljivo,  
 nežne sanje o enostavnem in magiji preprostih del;  
 prisluškovanje,  
 muzika dolgih lucidnih sprehodov:  
 Vem za tehnologijo.  
 Kakšnih šest tisoč let pogledov.  
 Spomin to beleži kot odbojnost  
 & privlačnost.  
 Vsaka slika predstavi vsakogar.  
 Vsaka risba predstavi vsakogar.  
 Vsaka pesem predstavi vsakogar.  
 Hiša, ki večno gori in nikoli ne propade.  
 Utrip legende nevidnega cesarstva.

1.

Zares je zapuščena.  
 Ovakvo prolaznim ne ostaje u Oku.  
 Bodo odtisi v razmočenem snegu  
 čofotali v poletje?  
 Praga ni.  
 Pridi skozi okno na čaj.

2.

Kljub premraženim rokam  
 in premočeni duši ima toliko drhtenja  
 nad sabo, da bo čutil rez razcvetanja.  
 Kdo zamuja?  
 Neurje ali cvet?  
 Je ta dan samo za to, da belina vzdrži  
 lepoto,  
 ki je ne bo nihče drug slavil?

3.

Bedel si do zor,  
 da si uglaševal perjad.  
 Otresel mraz s starih čevljev,  
 da se nezmotljivo ravnotežje širi  
 z rastjo jutra.

Sozvočje zvonov je nadahnilo občutke  
vojaške moči s tanko rožnato barvo.

4.

ti ne smeš tega reči,  
ker smeš toliko drugega dobiti

5.

Si poslušal pečine  
kako odmevajo?  
Kaj si ukazal, ko si opazil pešanja  
dihalnih sistemov  
in je neveljavna melanholija butnila  
v zlato fasado,  
da je odpadel ves sij?  
Kaj si čutil, ko si zdrsnil z očmi  
po skrajni modrini speče hiše?

6.

Kdor ne ve, da je dan določen, ne bo prisoten.  
Kdor ve, bo zraven, čeprav kjerkoli.  
Na desni usodna ljubezen juga,  
z leve slap belih in rumenih isker.  
Vonj, ki se stoletja ponavlja,  
ko pride junij.  
Požirek  
vse od prej prereže.

7.

Sobotno rojstvo  
nosi un timbro elevato.  
Vračanje zaide v povsem drugo življenje.  
Govorijo o njegovem  
angleško-perzijsko-portugalskem poreklu.  
Poliglotsko naključje.  
Žrtvovanje še utripajočega srca  
ponavlja slutnjo, kako ni nič  
definirano tako,  
kot izgleda.

8.

Oprosti, hudobna sem.  
Junij pred otokom  
ima isto pesem kot mrzav  
v tem oknu.

Se pišem v nesrečen dan?  
 Človek se vedno izdaja za boga.  
 Reče, sekundo,  
 zamudi  
 in se predstavi.

9.

Sorodnica visokega svetovnega tirana sem.

Zakaj slaba služinčad hlini skrb in vnemo?

Cvet je tako lep, da sem jokala.

Vse sem zatajila.

Sprehajam se in nekaj jecljam:

a lá Fleur Fraich.

Predolgo prosim za granatno ogrlico.

Predolgo hodim po tej kratki poti.

1.

Zares je zapuščen.  
 Ovakov ovčar na minimalni  
 Bodo odšli v polje  
 Praga ni.  
 Pridi skozi okno na taj.

2.

Kljub promraženim rokam  
 Vranje zaide v poveljniški  
 Govorje o njegovih  
 angleško-perzijsko-portugalskem  
 Poljskoško naključje.  
 Zrtvovanje se utrjuje  
 poravnja sluhnjo, kako ni nič  
 delovano tako,  
 kot izgleda.

3.

Bedo, kor ob izledu  
 Opreli, budobna estm.  
 Tuni) pred otkom  
 Otrsel mraz, vjvjev,  
 ima isto pesem kot ture  
 v tem oknu.



# PROZA

## Feri Lainšček

### Razpočnica

— iz gradiva za roman —

So mar tudi v to nepomembno ulico privlekli ta grozni pano, ali pa se mu je samo zdelo?

Pljunil je — kot že neštetokrat, kot zmeraj, ko je nehote prebral napis. A moral ga je prebirati vedno znova, od jutra do večera, pravzaprav ponoči in podnevi, skratka, če je le stopil po mestu, kajti namestili so ga na vseh vogalih, v podhodih, pasažah, soteskah, celo na zarobju, koder so zašle le potepuške mačke in barakarji. Zdaj si je prvič natančneje ogledal tudi žensko, ki je bila naslikana ob varilnem aparatu in se je skozi masko sklanjala nad elektrodo, spod katere so pršele žoltave iskre. Pred objektiv so jo postavili nekako postrani, da je bilo čez ramo videti gladko dekliško ličnico, a zdaj se mu je zazdelo, da se je obrnila povsem s hrbta in pod napeto delavsko haljo je zaslutil nasmihajoči se ritnici.

Ta rit je naša bodočnost! je pomislil.

V deželi delavcev in kmetov! se je posmejal skozi nos.

In si je odpel hlače, si potežkal moda. Da: prav z možato kret-njo jih je privzdignil, jih pomečkal, kakor se mu je zdelo, da to storijo možakarji, ki nategujejo take ženske.

Sicer pa je bila prav mikavna baba.

Marsikaj bi se ji podalo bolje, kakor delavska halja in varilni aparat.

Počohal je tiča, ki se je izvil iz hlač in ga položil na balkonsko ograjo. Le glej, mu je rekel, ozri se malce v svet — medtem, ko ti dremaš, se greješ v frotirju, oni delajo, švasajo, kujejo, kopajo, zidajo! Prav neprizanesljivo ga je podrgnil ob zmrzavajoči beton in zaštrlel z njim proti ženski na panoju, ki si je pravkar slekla haljo.

Ne da bi odložila delovno orodje.

Pomislil je — ne da bi odložila orodje — in se zakrohotal, da je odmevalo čez ulico. Kaj pa jim drugega preostane, je dušil smeh, čas med dvema šihoma je treba prihraniti za nujnejše reči. A tič ga ni več poslušal; prav grabljivo, na vse pretege se mu je zahotelo čez balkon, tja čez, kjer se je ona nadvse priročno sklanjala nad

curkom pršečih isker. Široki hrbet se je živalsko nastavlil trepljanju, ritnici sta zaštrleli naproti, da ju niti stroj ne bi odmaknil; kakor je bila nepopustljiva med delom, tako je zdaj kljubovala temu drezanju.

Da: niti enega samcatega vzdihla ni bilo slišati.

Ne spričo bolečine, ne spričo slasti.

Z dlanjo je vtrl nakapano v mrzal in si obrisal roke ob razopasano srajco. Prisluhnil je glasbi, ki je prasketala v sobi in je še kar strmel v pano. Če ne bi vedel, da je prizor na fotografiji insceniran, bi gotovo šel na **Letni zlet delavcev kovinske industrije** in jo poiskal. Brez posebnega namena, a vendar: povedal bi ji, kaj se ji je nekega poznojesenskega večera primerilo kar sredi ulice. Le kaj si mislite? bi vzrojila, prikrivajoč zadrego. Nič posebej grešnega! bi ji oponesel, vedoč, da ji ne bo nikoli mogel dopovedati, kaj vse si je ob tem mislil.

In potem?

Potem bi se počutil še bolj grozno, kakor zdaj, ko se je nemočen otresel z balkona. Zaklel je in bi še kar kvantal, če ne bi Money odškrnila vrat in ga nejevoljno premerila. **Spet ščiješ čez balkon!** je zmajala, se skremžila spričo mrazu. **Čez balkone, v umivalnike, cvetlične lončke, samo tja ne, kamor je treba,** se je nato zatiščala k njemu in mu zrinila tople dlani za razopasano srajco.

**Razen tega pa še drkam, namesto da bi fukal,** se je je nejevoljen otresel in si zapel hlače.

V sobi so še zmeraj napijali na njegovo prvo samostojno razstavo. Ze drugi, ali celo tretji dan, se mu je zdelo. In vedel je, da bodo ostali do slednje kaplje, do zadnjega jointa in še tudi potem. Seveda ne zaradi razstave, tudi ne zaradi žura, temveč enostavno zato, ker so se navadili tega druženja.

Da: on pa je dobil zaradi te razstave drisko.

Ker se mu je zdelo tako zelo pomembno, da bi ga gotovo pomihovali, če bi jim zaupal. Pravzaprav pa so ga gotovo tudi sicer, kajti res je bilo butasto, da je sploh poskusil.

**To je šele začetek,** je resnično slavila edinole Money. **Nič več mečkanja, nič tiščanja, nič zaprtja. Prava umetnost zagotovo ureja prebavo.**

Zgrabil jo je za ušesa in jih skušal odtrgati. Sprva je to podivjano kretnjo razumela kot šalo in se je celo nasmehnila, nato je zasačena v bolečini izbuljila oči in zavreščala. **Ker res ne dojemaš!** ji je z dlanjo pokrnil usta. **Ker si še stokrat bolj butasta kakor jaz!** Še tisti hip se je potem ustrašil njenih praznih zenic in jo je ujel v naročje. Osmrkala se je in se mu še tesneje zarila v objem. **Čisto zme-**

šan si, je zašepetala. Tako čuden, da se bojim — nazadnje boš res potrgal slike, jaz pa se bom grizla.

Zavlekla sta se v sobo in se zleknila naslonjena ob steno.

Balaban je spal z glavo na gramofonskem zvočniku, v katerem je neprizanesljivo brbotala nekakšna pogrebna koračnica, Eva z velikanskimi škarjami rezljala namizni prt in ga zlepljala s slino, Bojan je prilezel iz toaleta in si je s pobruhana majico nenehoma otiral obraz. China in Maja sta že ves večer čepeli naproti in pristavljali domino.

**Viki** — matraš se, mu je končno rekla Money.

**Se!** je otresel. **A o tem se s tabo ne morem pogovarjati. O tem se ne maram z nikomur pogovarjati.**

Bojan je s pijansko negotovostjo prisluhnil pogovoru in po vseh štirih prilezel naproti. Odrinil je Money, se naslonil Vikiju na ramo in ga cmokajoč poljubil na oko. **Ker nisi slep!** je zažlobudral. **Ker vse vidiš in vendar nočeš ničesar videti!** In ga je zopet oslinil, da ga je odtis še lep čas mrazil.

**Ti pa si trezna,** se je nato zavalil Money v naročje. **Tudi če se ga nadevaš, si trezna. A ni to tragično?**

**Serješ,** je pihnil Viki in si pokrtil obraz z dlanmi.

**Serjem!** je bilo slišati iz daljave. Da: prav iz dna duše je bilo slišati.

**Ne boš se vendar spet cmeril?** je bil Moneyin glasek zopet materinsko blag.

**Brez razloga tičimo skupaj!** je vzrožil Bojan. **Povem vam — če to ni najbolj nezdrava družčina, kar sem jih kdaj videl. Še samo ena plast pepela se bo nabrala in ne bomo si več upali sami čez ulico.**

**To ni nobena pripadnost!** je s pestmi zaropotal ob leseno steno. **To je tiščanje glave v pesek — pravzaprav: drugemu v naročje, v trebuh, v drobovje!**

Eva je končno doumela, čemu se je že ves večer poigravala s škarjami: s previdnim rezom je Balabanu razparala hlačnico vse do piščali in mu segla za gate. Z dlanjo je zavarovala moda in je še kar rezljala. In nekakšno skrivavo zatopljenost je bilo razbrati na njenem lepem obrazu, nekakšno predrznost navsezadnje, ki si jo je štela v ponos.

China in Maja sta odrinili domine in primaknili riti.

Balaban je še zmeraj dremal, kakor tudi njegov udek, ki se je skremžil med Evinimi negovanimi prsti. Nasmihajoč se mu, ga je pomečkala in mu s palcem odgrnila kožico. **Da je tako sterilno suh,** je pomežiknila Chini in Maji ter mu z oslinjenim kazalcem natrla glavico. Potem se je še kar zmrdovala in se čudila polnosti, ki se ji je dramila v dlani.

Balaban je pobrcavajoč odrinil zamaknjene obraze in skočil pokonci. Kakor bi želel steči iz sanj, je razkoračen pobežal po sobi in se čudil svoji nenavadni goloti. Ko se je končno predramil, se je trdovratno ozrl po obrazih in se pobalinsko zakrohotal.

**Zdaj gotovo pride kazen!** je nekajkrat tlesknil z udom ob dlan. Kakor z gumijevko, se je zazdelo.

**Zdaj gotovo pride bič!** je kar poplesal in se zavihtel okoli Eve. Kakor na jelenji jasi, se je zazdelo.

**Bič očetov, rešilna bil socializma!** je bil neizprosno. **Plodimo se, množimo se, da bomo skupaj na dreku kraljevali!**

Eva se je preprijela čez prsi in si z enim sunkom zvlekla majico in jopo čez glavo. Še tisti hip je stopila iz krila in se zapodila v Balabana. **Jebite se!** je zavreščala čez njegovo ramo, ko jo je dvignil in se zavrtel z njo. **Jebite se in kruh jejte zdraven!**

**Zakaj ne malam?** je zarohnel, ko sta telebnila po tleh in kobacajoč se iskala drug drugega. **Zakaj že štiri leta nisem niti čopiča oslinil?** ji je silno in nerodno razmikal nogo.

**Zato — zato, ker služim domovini,** si je oddahnil, ko jo je končno nataknil.

Viki je prijel Money čez ramo in se zazrl v Balabanove utripajoče ritnice. Njih zamahi so se mu zdeli krčeviti, a kljub vidnemu naporu počasni, nekam čudno utrujeni.

**Prinesite nam kruha,** je povzdignila China, a se ni nihče posmehjal, niti odzval. Molče so posedli po kotih in zrl v telesi, ki sta se z naporom drgnili. Balaban je drgnil z golimi koleni po parketu, iskal s prsti oporo, kakor bi plezal v hrib in še silneje hlatal osmojeni zrak, Eva je obležala vznak, kakor prestreljena. Drobne znojne kaplje, ki so se ji polesketavale nad pravičnimi obrvmi, so bile kakor svinčene.

Ko se je gramofonska plošča zavrtela v prazno, je bilo v sobi slišati le še skrivnostno oglašanje spolovil.

Naposled sta se naveličala.

Balaban je po petelinje zasukal vrat in se ozrl po obrazih. Nato je s težavo vstal, se nameraval obleči, a je ugotovil, da je na gležnjih ostala le ena hlačnica. **Treba je,** je pokimal, ko se je izsopel. **To je edino, kar je treba,** je požebral med skalovjem steklenic in končno staknil polno. Ne da bi gohtal, je zlil v grlo in ob tem zamolklo prdnil.

Eva se je zvila v klopčič in si z dlanmi pokrila obraz.

China je zvlekla razrezljan namizni prt s police in ga zagrnila čeznjo. Kljub temu so opazili, da joka.

**Zakaj joka?** je vprašala Money.

Viki jo je dregnul s komolcem in jo preklel s pogledom.

Ozrli so se in se križem spogledali. Zdelo se je, da vprašanje ne sme ostati brez odgovora.

**Ker smo pizde!** je planil Bojan, kakor bi si že vseskozi izmišljal ta nagovor. **Ker se žremo in žagamo, namesto** — jih je preštel s kazalcem — **namesto** — je zalučal kazalec ob tla — **namesto, da bi si že enkrat nataknil štrik.**

Viki in Money sta zatavala pod napuščem in nato čez pusto popolnočno ulico. Spotoma je ugotovil, da je bila fotografija ženske z varilnim aparatom na fasadi naproti le privid. Čeprav ga ni posebej vznemirilo, je vseeno pomalem razmišljal o tem.

**Vse so ti pokvarili,** Money naposled ni več vzdržala.

**Ne načenjaj znova!** se je zavrtel na peti in segel po njej, kakor da jo hoče prijeti za ušesa. **Zdaj vsaj vem, da se ne spleča,** si je zgovoril, ko je preplašena odskočila. **Ne vem zakaj, toda vem, da se ne.**

**Razstava!** se je grlato posmejal. **Prvi nastop upajočega umetnika.** In ga je zopet zatiščalo v trtici. Slekkel je hlače in počepnil ob smetnjaku.

Pretaknila je žepe in mu ponudila papirnati robček.

Prijel jo je za roko, da bi lagodnejše čepel. **Ti si ena navadna koza,** ji je rekel v mislih, **in jaz sem ena navadna koza. Neumnosti delam, ti pa mi nevedna držiš svečo.**

**Ti ni nič boljše?** je vprašala, ko se je usral.

**Ta driska je dosmrtna,** se je zarežal. **Kaj ne veš?** se je še kar krohotal. **Človek enostavno ne more prebavljati in želodec, ki je najbolj butasti del telesa, to prvi začuti. Šele iz drobovja potem pride v možgane.**

Skuhala ti bom čaj, ga je povlekla, tudi prežganko, če morda več recept zanjo. Prespal boš pri meni, samo prespal, če hočeš — boš videl, da ti bo bolje. Zrl je v njen dekliški obrazek, katerega baročna polnost ga je edina zbližala z njo in tuhtal, kaj naj stori. Pravzaprav sploh ni tuhtal, le zdelo se mu je, da ga bo zdaj zdaj prešinila rešitev. **Vem, da nisi namenjen k ženi!** je še kar vztrajala. **Do onemoglosti boš klošaril in nato prespal v tisti ledenici.**

**V maleraj ne stopim več!** se je uprl. A je že tudi obžaloval to ihtavost, kajti zdaj ji bo gotovo moral pojasnjevati. **V dreku sem, razumeš!** je zato pohitel. **Tvoj materinski čut mi ob tem ne more prav nič pomagati. Konec koncev sploh ne gre zato, da bi mi bilo treba pomagati. Res!** jo je naposled odrinil.

Ni se ozrl, čeprav je vedel, da še zmeraj stoji ob tistem njegovem kaku.

Uboga Money!

Če bi ji kdaj napisal pismo, bi ga gotovo takole naslovil. Razen tega pa bi ji enkrat zazmeraj pojasnil, da mu s čajem ni mogoče do

živega. In tudi s tisto svežo pičko ne. Kajti, kar se je resničnega dogajalo, je bilo nekje znotraj. Tu v njem in povsod. Slutili so, ne da bi si zmogli povedati.

Izvlekel je zloženko za svojo prvo samostojno razstavo in nagibajoč se k soju ulične svetilke črkoma zapisal nanjo: **Aure preklete, pezdeta zajebana, skeptično potomstvo, letnik 59 — kdaj vas bom nehal srečevati?**

**Marjan Rožanc****Lectio Divina****(poglavje iz istoimenskega romana)**

## 1

Filip tudi med nočnim oficijem in jutranjo konventno mašo ni legel k počitku: preveč se je premrazil in preveč ga je zeblo, da bi se lahko odtajal za spanec, preveč krvi je imel v glavi in preveč je bil vznesen, da bi lahko to svojo čustveno razgibanost zamenjal za mrtvo temo. Rajši je poklekal v oratorij in vstajal, ljubosumno pestoval to komaj prebujeno, čeprav še nejasno versko razpoloženje.

K jutranji konventni maši se je podvizal že nekoliko potoglav. V cerkvi pa ga je prevzel nenavaden obred evharistije in ga z vsem njegovim bitjem prestavil v bližino misterija.

Darovanje, spreminjanje in povzdigovanje je sicer bilo, kakršno je pač bilo: mašnikove besede »Gospod, daj, da bomo deležni božjega življenja Njega, ki je hotel biti deležen našega človeškega življenja,« natakanje vina in dotakanje vode, prestavljanje posod in posodic po snežno belem prtju in trdem kamnu — vse to je bilo obredno privzdignjeno, vendar še vedno mašnikovo skoraj privatno opravilo pred tabernakljom. Šele ko se je obrnil od oltarja k diakonu in se mu s stiskom roke zahvalil za sodelovanje, je zavladalo v cerkvi slovesnejše vzdušje. Ze to mašnikovo dejanje je bilo nepričakovano in dovolj nenavadno, potem pa sploh ničesar več ni bilo utečenega: obhajilo ni steklo po baročnem obredniku, kakršnega je Filip poznal iz otroških let, temveč po obredniku, kakršnega je popisal puščavski oče Ciril Jeruzalemski. Od diakona se je mašnik obrnil k ostalim udeležencem maše, k patrom, bratom in dvema civilistoma, najbrž samostanskima delavcema, ki so se dvignili iz klopi in razvrstili v dve vrsti, stopil k njim dol in vsakemu posebej pristrčno segel v roko, najprej najbližjemu, potem drugemu, tretjemu . . . Rokoval se je z vsemi po vrsti. Kakor hitro je to opravil, pa so oživel tudi obhajanci in se začeli vsevprek rokovati še drug z drugim. To toplo človeško rokovanje, ta notranja sprava pred zaužitjem Jezusovega mesa in krvi je Filipa še posebej prevzela: v vsej cerkvi — ne samo v njemu — je zavladalo zares slovesno vzdušje, občutek bratovske solidarnosti in poduhovljenosti, pa tudi hvaležnosti

in ponižnosti. V tem razpoloženju se je mašnik približal obhajancem s hostijami, dijakon pa s kelihom in vinom. Vendar nihče ni odprl ust in stegnil jezika — mašnik je hostijo vsakemu posebej položil v dlan, tako da se je je potem dotaknil še vsak obhajanec sam, jo pobral s svoje dlani in pobožno prinesel k ustnam. Djakon s kelihom pa je vsakemu posebej privoščil še požirek vina in za vsakim docela posvetno obrisal vrhnji rob keliha z dolgim prtičkom, ki si ga je nabiral v naročje in ki se mu je kljub temu zapletal med noge. Nazadnje, ko sta se mašnik in dijakon družno obrnila nazaj k oltarju, so vsi obhajanci popadali po tleh kot pokošeni in obležali.

To je bilo prvi hip videti tako, kot da sta Jezusova meso in kri — pa naj sta bila zaužita še tako simbolično — učinkovala v njihovih telesih kot najsilnejši strup; kot nekaj zavdanega, kar človeško telo kratko malo ne prenese in ga zato zvrne po tleh. Šele čez čas, ko so bili obhajanci že skoraj minuto na tleh, se je zazdelo, da se zaužito v njihovih telesih le spreminja v nekaj hranljivega, v plodno zrno, ki ga s trebuhu tiščijo k tlom, varujejo in grejejo v sebi, da bi z njim oplodili zemljo in ves svet. Celo kamen je bil zanje spoštljiv del narave, ki ga je mogoče oploditi kot vse drugo in pripeljati nazaj k Bogu. In ko so bili tako prižeti k tlom, medtem ko se je zunaj začelo svitati in je začela v mračno cerkev pronicati svetloba, pronicati in se zlivati najprej po visokih robovih oltarja, potem po pozlačenih okvirih križevega pota in nazadnje še po belih meniških haljah čisto pri tleh, se je njihova telesna otplost sprevrgla v duhovno zrenje, v zamaknjenost, v zunanjo in notranjo navzočnost Jezusa Kristusa, ki je prešinjal prostor v vseh smereh. Bil je tu ko živa voda, kot hrana, kot kruh življenja, preko katerega so obhajanci vstopali v zakramentalno skrivnost Cerkve in sveta na najbolj stvaren in intimen način. Bil je navzoč, ki je vstal od mrtvih in se dvignil nad zakone prostora in časa, bil in na najzgovornejši način dokazoval, da se je Bog počlovečil samo zato, da bi človek postal Bog. Surova ločnica med človekom in svetom je bila končno premoščena, ljudje na tleh pa niso ljubili Boga samo zato, ker so terjale od njih človeške nadloge, njihova majhnost in končnost, temveč zato, ker je tudi Bog ljubil njih. Bili so z Njim eno. Krog je bil zaokrožen.

Zunaj tega kroga je ostal pravzaprav samo on, Filip, ki si je v ta posvečeni krog najbolj želel in ga je bil najbolj potreben. Ko je vstal iz klopi in se z drugimi vred odpravil iz cerkve, je hotel menihe kar nehote zadržati, poloviti za njihove halje in jih potegniti nazaj v cerkvene prostore, v katerih je bil ta čudež mogoč. Iskal je in sprašljivo tipal po njihovih obrazih, ki pa so bili kot zanalašč spet pod kapucami, spet strmo zazrti vase ali predse. Slednjič je našel z očmi magistra in — ne da bi vedel, kako in kdaj, se je izvil iz njega skoraj obupan klic:

»Pater magister!«



Magister v cerkvenih vratih se je ozrl in ga najprej pozorno premeril od nog do glave, ker očitno ni ohranil o njem povsem jasne podobe. Pri delu z ljudmi pa je potreboval jasne, nedvoumne predstave. Ločevati patra od patra, brata od brata in človeka od človeka v najtanjših odtenkih je bil sestavni del njegovih magistrskih dolžnosti. Ne zaradi ločevanja in izločanja, temveč zaradi bogastva božjega kraljestva.

»Želiš?« je slednjič dvignil obrvi.

»Ne bodite še vi taki . . . ! Vi ste vendar poklicani, da sprejmete in vodite mojo dušo.«

»Kakšen pa sem?« se je zavzel magister.

»Taki, kakršni so vsi drugi. Pokriti s kapuco in zakopani v molk, zagledani vsak v svojega Boga . . .«

»Jaz sem — kolikor lahko sam presodim — po božji podobi in volji. In taki so tudi vsi drugi sobratje, zlasti še ta trenutek. Bolj me skrbi zate, sin moj, ki očitno ne zdržiš v samoti in molku . . . Očitno še zdaj nisi prebral in si zapomnil, kar piše na vratih v tvojo celico: *Conversatio nostra in coelis est.*«

»Pomagati mi morate, pater magister! Vsa moja pobožnost je spričo vaše obredne slovesnosti le zadržto mučenje samega sebe. Fanatizem. Točno tisto, pred čemer me je posvaril že pater prior.«

»To bo minilo,« se je magister omehčal vsaj za spoznanje. »In kolikor bolj odprtega srca boš spoznaval in sprejemal meniško liturgijo, toliko prej bo minilo.«

»Z vami sem. Bedim z vami vred in budno pazim, da ne bi zamudil napovedanega časa, sploh ničesar, počutim pa se kot gobavec.«

Magister je odstopil za korak in se nasršil:

»Kako moreš izgovoriti tako besedo, tu, v samostanu!«

»Vem, da je spotakljivo, pater magister, zato sem vas tudi ogovoril. Toda počutim se natančno tako. Izoliran od vsega, popolnoma prepuščen samemu sebi . . .«

»Ne prenašli se in ne posplošuj! Predvsem pa ne bodi ljubosumen na svoje sobrate in jih ne imej za privilegirance. Vsi ti tvoji temačni občutki so samo posledica vtisa, ki ga je nate napravila evharistija. Vsi sobratje so znotraj, zunaj božjega objema pa si ostal samo ti. In to v trenutku, ko si začutil, kako se Odrešenik v cerkvi razširi in postane prav otipljiv.«

»Saj prav to sem vas hotel vprašati. Kdaj bom lahko opravil življenjsko spoved in smel tudi sam pristopiti k obhajilu?«

»Kakšno spoved! Nobena spoved ti ni potrebna in nikogaršnje pooblastilo. Kristusovo telo boš zaužil, ko se boš počutil zanj tako zunanje kot notranje dovolj trden in čist.«

»Ali vas prav razujem?«

»Prav me razumeš. Sam boš presodil.«

»To se pravi, da bi ga lahko zaužil že danes, če bi zbral dovolj poguma?«

»Tako, ko se boš počutil tako zunanje kot notranje dovolj trden in čist. Zato ne bodi ljubosumen na sobrate in jih ne imej za privilegirance v božjih očeh. Rajši pojdi v celico in zmoli zdravamarijo.«

Magister se je stisnil ob kamniti podboj cerkvenih vrat in spustil Filipa predse, v križni hodnik.

Filip je pohitel v celico.

Pokleknil je v oratorij in zmoli zdravamarijo. In res: samota, ki ga je pričakala v celici in ki je bila v njej še po molitvi, ni bila več ista samota: nekaj žlahtnega se je naselilo vanjo, nekaj upanju podobnega.

Toda v zraku je bila tudi nekakšna napaka. S klepetavostjo pred magistrom je nekaj zapravil. Nekakšen kapital, ki se ga doslej sploh ni zavedal, zdaj pa mu je predstavljal nepogrešljivo premoženje, nekakšen štartni položaj, na katerem je bil še čist in kateri mu je še pred kratkim dajal nesluteno moč, moč za velike podvige. Zdaj pa se je počutil oropanega in prav priskutno mu je bilo pri duši.

Bilo je podobno kot takrat, pred davnimi leti, ko je zaradi izzivalne pobožnosti končal v zaporu in tolkel tam nečloveško lakoto. Tedaj in tam je dnevni obrok kruha, majhen in črno zapečen hlebček iz koruznega testa, prav zaradi nečloveške lakote, ki mu je vozljala črevesje in ga poniževala, vedno odložil na okensko polico. Potem se je ves dan sprehajal pod njim in odganjal požrešnost, kot je vedel in znal. Pri tem se mu je zmagoslavje nad samim seboj stopnjevalo iz ure v uro in slednjič postalo nekakšen moralni prag, ki ga kratko in malo ni smel več prestopiti. Toda nazadnje se je hlebček na oknu posušil, v lini v vratih pa ga je čakal nov dnevni obrok hrane: mučenje samega sebe je postalo na vsem lepem docela nesmiselno. Tedaj je hlebček zgrabil in pojedel. Toda ko ga je pojedel in napolnil želodec, je postal prazen. Spodkopal je samega sebe. Tista ogromna moč volje, ki ga je krepila v vzdržnosti in ki ga je usposabljala tudi za to, da je zlahka prenašal vsa zaporska šikaniranja in ponižanja, je splahnela. Bil je popolnoma brez obrambe in prav ničesar ni imel, s čimer bi se lahko postavil po robu in pokonci.

Podobno je bilo zdaj. Spraševal se je, ali lahko po vsem tem, ko si je z molkom in pobožnostjo nabral že tolikšen kapital, potem pa šel in lahkomišelnost spregovoril ob prepovedani uri — ali lahko po vsem tem svoje samostansko življenje sploh še jemlje resno? Je sploh še kaj v njem, kar bi lahko temu njegovemu meniškemu življenju, ki je bilo navsezadnje njegova življenjska stava, povrnilo resnobo in upanje? Ali ni že s tem majhnim prekrškom zapravil tako rekoč vse?

Začeti je moral znova. Z molkom in molitvijo si je moral nabrati nov kapital, se zavezati spet samemu sebi, usposobiti za to zavezo in

si povrniti zaupanje vase. Priseči je moral spet nase, kot je prisegel že nekajkrat doslej.

Tako se po preizkušenem arestantskem receptu zajtrka ni niti dotaknil. Tu, v celici, je bilo sicer to veliko manj skušnjavsko in je bilo veliko lažje izpeljati kot v zaporu, ker je pladenj z narezanimi dobrotami in vrčem eden izmed bratov že čez pol ure pobral iz line in odnesel v kuhinjo, a vendar — bil je rešen. Lačen je bil, pravzaprav žejen, ker je njegovo premraženo telo s skrčenim požiralnikom najbolj potrebovalo kropa, kavinega ali čajnega... Toda prav ta žeja ga je prisilila k temu, da se je spet zbral, potrpel, postavil spet svojega moža in se usposobil za največje podvige.

2

Naslednji dan se s Filipom kljub vsemu ni zgodilo nič bistveno novega, zato se je zjutraj, takoj po konventni maši — ves čas na preži in v napetem prisluškovanju — vprašal: Najbrž je v meni še premalo zaupanja in sproščenosti? Najbrž jemljem vse skupaj preveč zadrto, preveč zares? Najbrž me še vedno vodi volja in ne ljubezen?

Bil je bližje, vsekakor je bil že veliko bližje... Zato je bilo prav, da se ni polakomnil božjega, se prenaglil ali celo izsiljeval, temveč preložil svoje srečanje z najsvetejšim na čas, ko bo pregrmel še skušnjave nedeljske reakcije; samota in molk sta očitno prav pridno delala zanj... Toda pričakovanje očiščenja in ljubezni ga je kljub temu zapeljalo, zapeljalo k temu, da je postrgal iz sebe vse prejšnje. S tem si je izruval korenine, ki so napajale njegovo bitje, se steriliziral, posušil... Zaplaval v nesnovnem. V imenu novega je načrtno in sistematično pretrgal vsak stik s preteklostjo. Otresal se je in slednjič otresel celo spominov. V to ga je zapeljalo spremenjeno okolje, ti posvečeni konventni prostori, ki si jih ni upal oskruniti s čim posvetnim, potem pa se je tako čist in gol, brez vsake preteklosti, predal pričakovanju... In tako je zdaj bilo, kot je bilo: ovenelost brez življenjskih sokov. Starega nič, novega pa tudi še ne, vsaj ne česa oprijemljivega: le nekakšen moralistični, nespametni zadržek, ki ga je postavil samemu sebi, medtem ko ga je Bog najbrž pričakoval in ga je hotel imeti celega.

Da, doslej je uporno in metodično izganjal iz sebe celo spomine. Niti imena svoje žene si ni upal vzeti v misel, ne njunega problematičnega razmerja, ves čas prepričan, da samo s pozabljanjem daje svojemu pobožnemu namenu potrebno resnobo in se zares odpira novemu in drugačnemu. Prav nobenega človeka in nobenega dogodka iz prejšnjega življenja ni poklical sem noter, niti knjige ne, ki jo je prebral, kaj šele, da bi celico naselil z junaki iz biografskih romanov, ki jih je prebiral najrajši in ki so sicer živeli z njim kot živi ljudje, z Ivanom Groznim, Petrom Velikim, Savonarolo, Marijo Terezijo, Jožefom Dru-

gim... Napaka! Kardinalna napaka! Napačno razumljena čistost! Popolnoma neplodna askeza, ki ga je pripeljala v miselno in čustveno siromaštvo. Namesto da bi spremembo, po kateri je hlepel, pričakoval z vsem svojim bitjem, in se je nadejal prav zaradi tega, ker zastavlja zanjo vse svoje življenje, tako grehe kot zmage, se je tako rekoč skopil. To, kar si je želel in kar je prav gotovo tudi Bog pričakoval od njega, naj bi navsezadnje ne bilo nekaj čisto novega, ampak tudi vse prejšnje, vsekakor pa nekaj polnega, žlahtnega, nabitega z vsem njegovim bitjem.

»Marjeta!«

Poklical jo je glasno in skoraj demonstrativno. Tako jo je spustil k sebi, natančno tako, kakršna se je nekoč z veseljem odpravljala v službo in se z veseljem vračala iz nje, pa čeprav otovorjena kot mula, s polnimi mrežami v pretegnjenih rokah, ki jih je spotoma naložila v trgovini... In kar nekam sproščeno se je sprehodil po celici: brž ko je namreč to storil, pogumno in celo malce kljubovalno, radovedno pobrska med dobrotami v Marjetinih mrežah, je že začutil prvi otipljivejši plod. Ni sicer priklical Marjete v celoti, ker si ni želel pogrevati njunih starih razprtij, prati njuno umazano perilo, ugotavljati njuno medsebojno krivdo... Tudi ne kogar koli med konkretnimi, živimi ljudmi, pa čeprav je imel z nekaterimi med njimi še tako zanimivo razmerje in še toliko neporavnanih računov, ker mu tudi konkretni ljudje niso bili tako krvavo potrebni... S klicem po Marjeti se je osvobodil in zdaj je bil svoboden. Svoboden do vsega in do vseh, do Marjete, Ivana Groznega, Petra Velikega, Savonarole, Marije Terezije in Jožefa Drugega, ki so vdrli v celico z nebrzdanim veseljem, razposajeno kot škrtati. Plastično vrečko grozdnega soka iz Marjetine mreže je s cevko tako nerodno predrl, da je lepljiva pijača poškopila njo in njega.

Prvič se je spustil na posteljo, objel premrle noge in dvignil kolena do brade, se zadovoljno posmejal. Bil je bogatejši, zanimivejši... Končno vreden svojih pričakovanj.

Njegova dosedanja vera — ne vera, moralistično čistunstvo, s katerim je ohranjal samega sebe in se vzdrževal nekje visoko nad svetom je bilo — hvala Bogu! — razdejana. In tisto, kar se je porajalo in razraščalo v njem, je bila najbrž končno res vera. Vsi ti liturgični obredi, ki so ga prevzeli do zadnjega vlakna in ga tako rekoč oslepili, so oživel v njem nekaj magičnega, davnega in poganskega, vendar tudi svetega. To nista bila več le suha morala in hladni fanatizem, temveč tudi zaupanje v temno, zamotano usodnost, v kateri sta preizkušala svoje moči Bog in Hudič. Ne več samozadostni duh, ampak tudi nepotešeno telo. Ne le poduhovljeno božje, ampak tudi pogansko sveto. Skratka magija, ki ji je bil izročen na milost in nemilost, ne da bi vedel, kam ga bo nazadnje pripeljala. Nekaj ljubezenskega je bilo v tem, zapeljivega in neobvladljivega, obenem pa tudi nekakšna nape-

tost, ki ga je zazibala nad globokim prepadom in v kateri je lahko vzdržal samo z brezpogojno vero v Boga, stvarnika vsega živega.

V njem — tako se mu je zdelo — sta se spet silovito spoprijela papež in Luther, Rim in Augsburg, katolicizem in protestantizem, topla vera in hladna etika, srednjeveški človek, ki priznava Bogu očetovstvo in ima tudi samega sebe za božjo stvaritev, in človek nove dobe, ki izvaja iz sebe celo Boga samega in mu je svet le ideja, samovoljni projekt... V sebi je začutil skoraj otipljivo spremembo, tako rekoč razsvetljenje... Vse to, kar je videval doslej po cerkvah in kar se je njegovi asketski duši skoraj organsko upiralo, plahutajoča bandera, pozlačeni kipci, kerubini s trobentami in zaljubljeni angelci, vsa ta ljudska čutna vznesenost ob štukaturah, obokih, spiralah in pozlati, ki deluje predvsem na čutila in vodi preproste ljudi od čudeža do čudeža — da, vsa ta zaslepljujoča poganska navlaka mu je postala spričo zveličanja s čistostjo, na katero je prisegal doslej, zdaj vsaj enakovredna, če ne celo silnejša. Zveličanje je pripadalo tudi Kristusu Kralju, angelčkom iz mavca, ki spominjajo bolj na Amorje kot na božje posrednike, zlatim oltarjem in vsem tem mogočnim lepotijam, spričo katerih sta njegova duša in telo zaplesala v vznemirljivem neredu. Spričo teh presenečenj in tega bogastva sta imeli njegova dosedanja duhovna zadrstost in togost le še malo možnosti — skoraj nobenih, če nista bili pripravljene sprejeti tudi tega poganškega navdušenja in erotizma. Samo to je bil ključ do dejanske udeležbe pri maši in evharistiji, do osvoboditve... Bog se mu je dajal tudi preko telesa in čutil. In tudi njegova temna narava, prikrita in zadušena s plaščem morale, njegov erotizem, s katerim se je hotel spečati celo z Devico — da, tudi ta je bil tisti, ki mu je odpiral pot k Bogu.

Tej njegovi strasti je bil naklonjen tudi način življenja, ki ga je živel, čeprav to naključje ni upal povezati z božjim klicem ali čim podobnim. Ta razbitost dnevnega reda, to preskakovanje od enega opravka k drugemu, ki je vsako zase zahtevalo zbranost, od dela k molitvi in premišljevanju in od premišljevanja nazaj k delu, iz razmeroma tople celice v mrzlo cerkev in iz mrzle cerkve nazaj v celico — ta razdrobljenost in zahtevnost opravkov, ki ga je držala v stalni napetosti, v kateri nikoli in nikjer ni bilo toliko časa, da bi se temeljito spočil ali do kraja utrudil, ta hlad, ki mu je nenehoma stiskal na golo ostriženo lobanjo, to nenavadno in nekoliko nasilno valovanje krvi — vse to je povzročilo v njem prav telesno spremembo, nekakšno izjemno stanje čutil. Če nič drugega, mu je pomanjkanje spanca in počitka in gašenja žeje z razredčenim vinom dvignilo krvni pritisk — dvignilo do te mere in tako, da se kratko in malo ni več polegel. Tako je živel v vse večji ekstatičnosti: svet mu je bil blizu in obenem neizmerno daleč, predmeti okrog njega snovnejši in obenem čisto brez teže, tišina pa je dobila zvočne tresljaje, spričo katerih je skoraj oglušel. To ni bil svet jasno izrisanih podob, grafik ali lesorezov, ampak svet impre-

sionističnih ali celo pointilističnih zmazkov, ki so mrgoleli pred njim v omamni živopisnosti — čutni, ne da bi jih mogel zagrabit še z razumom. Na vsake toliko je začutil v nosnicah vlago, zamezelo mu je nekaj živega od očesnih mešičkov navzdol in se zbralo na koncu nosu v drastljivo kapljo, ko pa se je glasno useknil, odčepil zamašena sluho voda in obrisal mokroto, je v robcu zagledal kri. Vsekakor, prebival je na nebu in na zemlji, navzoč je bil tako rekoč povsod, in vsak trenutek je bila pred njim samo še zadnja naloga: da razdvojeno poveže in dokončno združi. Iz tega svojega zanosa, ki je včasih spominjal na odrešenjsko lebdenje v utvari, se je priklical samo še z upornim, vztrajnim klečanjem v oratoriju. Tedaj mu je raševinasta tkanina, na katero je pritiskal z vso težo telesa, prizadejala čez čas na kolenih in na komolcih prav rezko bolečino. Tedaj se je dvignil in vedel, da od tega pozabljenega in obenem poživljenega telesa res lahko pričakuje čudeže, vstop v samo skrivnost bivanja.

Vsekakor je nanj še naprej deloval zapeljivi učinek prve in druge konventne maše, v prvi vrsti nenavadno in globoko doživetje obreda evharistije.

Za nameček pa se mu je končno oglasil še magister, podaljšana roka Boga, ki naj bi ga obvarovala zmot vihariškega razpoloženja in popeljala po zaneljivejši, preudarnejši poti. V lini pri vratih v celico ga ni pričakal samo zajtrk, pladenj s pokrito skodelo vroče kave in krožnikom narezanega kruha in sira, temveč tudi kar precejšnja porcija lektire: telesna in duhovna hrana obenem. Trije zvezki samostanskih skript, povezanih v debele knjige s platnenimi hrbti: na vrhu ŽIVI OGENJ, izbor iz patrističnih besedil, pod njim NAVODILA o tem, kako naj se menih z novo držo nasproti stvarem in s premišljevanjem prebija skozi življenje, in spodaj še POSLANICA KONTEMPLATIVNIH MENIHOV škofovski sinodi o možnosti človeka za dialog z neizrekljivim Bogom. In ko je navdušeno odprl vrata, se je magister tudi osebno znašel pred njim, z listkom z navodili v rokah, s katerimi pa n prav nič pohitel. Vprašal je:

»Kaj pogrešaš, bratec?«

Filip se ga je tako razveselil, da se je zarežal vanj kot srečnež.

»Nekaj nabožnih slik bi rad... Razen razpela nad oratorijem nimam nikjer nobene podobe. Kamor koli se ozrem — sam goli zid.«

»Slik si torej želiš. Kakšnih?«

»Devico Marijo, svetnike... Rad bi, da bi me obdajali pobožni obrazi in me na vsakem koraku opozarjali na moje meniške dolžnosti.«

»Hm,« se je nič kaj navdušeno zamislil magister. »Vsi novinci imajo to navado, da navesijo po zidovih vse mogoče, slike, relikvije... Tudi večnih lučk nimajo nikoli zadosti, smrekovih in oljčnih vejic, ki jih zatikajo po špranjah. Potem pa — vsaj tisti pravi med njimi — kaj kmalu vse pospravijo, ker tudi sami sprevidijo, da je vsa ta navlaka le goljufija.«

»Zakaj?«

»Zato, ker je meništvo poklic, poklic v pravem pomenu besede. Nanj ni treba, da bi te kaj opozarjalo — zanj si rojen. Rojen tako, kot si rojen za vojaka ali pisatelja.«

Filip je zinil od začudenja in sramu. Pa tudi od jeze nad samim seboj, ker se je ta želja tako nenadoma prikradla vanj in mu tako nekontrolirano ušla z jezika.

Magister se je prizanesljivo posmejal:

»Dokler je s tabo tako, ti je potrebna ena sama slika. Slika svetega Tadeja, apostola, ki je pomočnik v vseh človeških težavah. Milosti si potreben, predvsem milosti.«

»Pa mi priskrbite svetega Tadeja, če ni nič narobe.«

»Nič ni narobe. Narobe: prav zaželeno je, da si vsak novinec uredi celico po svojih osebnih željah. Navsezadnje je to njegov dom. Zato se veliko bolj čudim, zakaj se še nisi lotil česa poštenega. Je to zato, ker se še vedno nisi sprijaznil s tem domom?«

»To pač ne. Sprijaznil sem se z njim.«

»No,« ga je skoraj prignal, »potem pa pospravi najprej po celici, pometi in pobriši prah, po tleh in po pohištvu... Pograbi gredico na vrtu, na kateri jesensko čiščenje še sploh ni opravljeno, populi šavje in ga znosi na kup. Loti se dela!«

»Za delo pa res še nisem zbral pravega veselja, pater magister.«

»Zdaj pa le daj! Kolikor se spominjam, si ob prvem obisku pri nas dejal, da te veseli mizarjenje, zato sem ti tudi dodelil delavnico s skobelnikom in primežem. Tule imaš listek z vsemi napotki!« Izročil mu je končno listek, ki ga je doslej vihal in vrtel med prsti: »Bodi Bog s tabo in tvojim duhom.«

Filip je najprej preletel listek, popisan z magistrovo roko: tistih nekaj skopih, a dragocenih besed:

LECTIO DIVINA: a) Visoka pesem, b) Prerok Ozej, c) Prvo Janezovo pismo.

LABORA: Latinščina. Pospravilo. Priprava desk in lubja za izdelavo božičnih hlevcev.

Listek je priložil h knjigam in vse skupaj hvaležno stisnil na prsi: hvaležno že zaradi tega, ker se mu je magister oglasil v pravem trenutku in ker mu je z lektiro prinesel najbrž še tisto, kar mu je manjkalo: zbranost, zaupanje in pogum. Na zajtrk je skoraj pozabil. V dolgih požirkih je zgoraj v celici zlil vase samo kavo, da se je poparil po grlu in si ogrel želodec, potem pa je neučakano zalistal po knjigah, ki jih je odložil poleg pladnja. Ze naslednji trenutek pa je kar poskočil in se dvignil od knjig. Najprej se je moral lotiti dela in postoriti vsaj nekaj malega od tistega, kar ga je čakalo.

Spustil se je v delavnico, v še hladnejši in zatohlejši prostor, v katerem se je po kotih nabirala vlaga v temne zaplate lišaja. Izbrskal

je iz kopice prislonjenega orodja motiko in grablje z mrzlima ročajema, prikritima s tenko plastjo sreža, ki se je v njegovi dlani pri priči stopil. In stopil je ven, med svoje gredice. Z motiko je najprej spodkopal najvišje in najtrdovratnejše šavje, vse drugo že zdavnaj odmrlo rastlinje pa je poruval, korak za korakom, pri čemer je s korenin skrbno otrešel vso zemljo. Pokonci je pustil samo dva grma krepkih krizantem v zgornjem koncu grede, katerih listje je bilo še gosto in zeleno, cvetovi pa še ne povsem skrknjeni; poravnal je celo nekaj povešenih vej in jih podprl, da bi mu grma še dolgo zelenela v ta zimski čas. Potem je šavje z grabljami zvelkel na kup, ki je nazadnje postal kar precejšen, in ga podnetil. To je bil trenutek, na katerega je željno čakal že ves čas, ko je kolovratil po zemlji in odkaval s cokel sprijetu prst. Zdaj se je z veseljem zagledal v ogenj, ki se je prasketaje dvignil iz temnega dna grmade in začel pogoltno lizati suho, mrtvo steblovje. Še malo in že je lahko premrle roke stegnil nad plamene in si jih začel greti, v prvi vrsti skrivenčene prste in dlani, na katerih se mu je koža od vlažnih ročajev tu pa tam zgladila, če ne celo odprla. Užival je kot sveti Frančišek, ki si je od turškega sultana zaželel za nagrado prav ogenj. Užival je v njem kot v nečem najlepšem in najprijaznejšem, s čimer Gospod dokazuje svojo brezmejno ljubezen do človeka: medtem ko je božja narava umirala v plamenih, je njega navduševal in grel. Vendar se ni predajal samo užitku — tudi preizkušal se je ob ognju in nastavljal roke najbolj razdivjanim plamenom, da bi ugotovil, koliko vročine prenese. Najrajši bi seveda — tako kot sveti Frančišek — v dokaz svoje verske gorečnosti stopil v sredo ognja in prišel iz njega neopečen. Žal si tega ni mogel privoščiti: vsak najmanjši plamenček ga je spekel do kosti... Končno je ogenj samo še nekajkrat zapored buhnil kvišku in presahnil. Vzel je grablje in razgrabil še žareč pepel po vsej površini zemlje, tako da je bila greda pripravljena za spomladansko štihanje in sajenje, delo pa opravljeno.

Vrnil se je v celico in končno le sedel h knjigam. Zdaj še toliko zbraneje, ker je bil nekoliko utrujen in se mu je tudi sedenje in nalslanjanje na mizo prav prileglo. Vedel je sicer, da krščanstvo pravzaprav ni religija knjige, vsaj ne v tolikšni meri, kot je religija knjige islam, ni pa niti slutil, kako silna in nepotešljiva je njegova duhovna lakota. Kolikor bolj je bilo poživljeno njegovo telo, toliko več mu je bilo potrebno besede in svetlobe. Poduhoviti je moral to razviharjenost v sebi, zaokrožiti se, kompletirati... In če je z zadovoljstvom spustil k sebi Marjeto, spustil Ivana Groznega, Savonarolo in Jožefa Drugega, je še s toliko večjim veseljem odprl vrata svojega srca puščavskim očetom, Ignaciju Antiohijskemu, Ireneju, Klementu Aleksandrijskemu, Origenesu, Tertulijanu... Prav srce ga je bolelo, ker ni mogel vsrkati kar vseh naenkrat; ker je moral kljub neučakanosti ravnati modro in se v bogatem izboru patrističnih besedil omejiti na



tiste, ki so govorili o njegovem času, o adventu, o času pričakovanja, na Gregorija iz Nise, na Teofila Adanskega . . .

Takoj se je preselil iz mrzle celice v tople kraje, tako rekoč poletel je in že je bil Teofil Adanski: zabredel je v puščavski pesek, ki mu je spod bosih podplатов toplo špricnil med nožnimi prsti po gležnjih in po mečih. Kar prevroča je bila ta srebrnina, ki je pljuskala okrog njega, tako da si je moral nemudoma omisliti nekakšno obuvalo. Sicer se je že odtrgal od svojega starega učitelja in je bil v puščavi že dolgo čisto sam: brado je imel že skoraj do pasu, ogrnjen je bil v tuniko iz ovčje kože, na nogah pa je imel — seveda jih je že imel — sandale iz palmovega listja. Čepel je v puščavski kotlini in pletel košare, pletel vrvi, potem — ko se je nanaglo zvečerilo in shladilo, kot se nanaglo zvečeri in shladi samo v puščavi — se je podal do najbližjega naselja. Tam je kmetom oddal vse, kar je napletel, košare in vrvi, potem pa se pridružil še bratom v najbližji cerkvi ob reki. Pomagal jim je odpeti mašo in opravil še evharistijo, ki so ji stregli z zlatim pladnjem in zlatim kelihom. In tedaj takoj, ko je stopil iz cerkve in se odpravil nazaj v puščavo in samoto, je njegovo dušo prevzelo tolikšno navdušenje, da je kar prekipeval od veselja nad čistostjo, lepoto in življenjsko radostjo. Moral je izreči hvaležnost božjemu stvarstvu in izrekel jo je kamelam, ki so mulile redke šope trave na robu puščave, tem skromnim, nezahtevničnim in koristnim živalim, katerih moč pomaga ljudem pri delu, katerih mleko jih hrani, katerih kože jih oblačijo in katerih govno jim služi za kurjavo. Komaj je še pravočasno prišel do svoje kotline v puščavi, da je še ujel večerno sonce tik nad obzorjem. In čeprav ni bila sobota, ki bi napovedovala Gospodov dan, je bil tako zvrhano poln hvaležnosti, da je obrnil hrbet večernemu soncu, dvignil roke proti nebu in začel moliti. Potem je molil, molil in se pogovarjal z Gospodom vso dolgo noč, dokler ni jutranje sonce obsijalo njegovega obraza. Tedaj se zgrudil v pesek in zaspal kot otrok. Ni bil sicer svetnik in tudi sanjal ni, kot ni sanjal nikoli, a vendar se mu je izpolnilo prav vse: bil je nekaj drugega in drugačnega, kar je bila njegova najbolj elementarna želja in kar je tudi najbolj elementarna božja zahteva.

Filipova celica je bila skratka naseljena z najbolj trdo preizkušanim in najzlahtnejšim duhom. Njegovo telo je bilo razživiljeno in vzpeto k najvišji resničnosti. Zaposlen je bil. Bil je petek. Prvo samostansko krizo je vsekakor premagal. Mogoče je sicer bilo, da pridejo nadenj še veliko hujše, veliko grozljivejše in zavratnejše težave, toda zakaj naj bi se ne veselil te svoje prve meniške zmage! Končno je našel novi dom v trdnem zavetju svoje notranjosti, v zbrani in umirjenosti, ki je dajala stvarjem okrog njega svobodo v njihovem najbolj pristnem bivanju, da so radostno žarele v vsem svojem sijaju — vse, celo linolej pod njegovimi nogami in polivinil pod njegovim komolcem. Pripravljaj se je na obhajilo in bil že

skoraj pripravljen nanj, na združitev z mističnim telesom Jezusa Kristusa. Spričo vsega tega niti skupnega obeda in rekreacije, srečanja s sobraty, ki ga je doslej tako težko pričakoval in ki je bilo slednjič pred vrati, ni bil več tako zelo potreben. Vsaj ne toliko, da bi ga lahko zapeljalo kakšno nepredvideno čustvo in da bi storil kakšno neumnost. Pričakoval ga je zbrano in mirno.

## Milan Vincetič

### Relikvija g. Tobiasa Caka

#### I.

Jazbina kreškega veleuma Tobiasa Caka (1916—1964), od katere je ostalo le nekaj opek in ožganih tramov, vanjo je namreč poleti 1965. udarila strela, nekateri celo trdijo, da žveplena mana, bi bila prej brlog kakšnega zanesenega alkimista kot samega Caka, ki je razglašal svoj skoraj patološki strah pred neredom, ki pa ga je nazadnje tudi pokopal. Drobcu zlomljenih retort, cevki, Liebigovega hladilnika in epruвет, ki so se v požaru raztopili v mlečno tekočo steklovino, so ležali vsepovsod po tleh; moral si presneto paziti, da si nisi predril podplata ali po norosti vstopil kar bos. Edina stvar, ki se je še spominjam, je portret mlade ženske, ki ga je baje skušal sam restavrirati. Spadal naj bi v zgodnjo pomodno secesijo, morda celo bidermajer, obraz dekleta je bil vidno polepšan, pod vratno tetivo, ovratnik si je razpela globoko do ramen, pa sem jasno razločil verižico z vražnim obeskom, bolj podobnemu jantarju kot poganskemu amuletu. Pokojni kreški veleum Tobias Cak je zadnje čase posedal kot kotel za žganjekuho. V pljučih mu je hropelo, jezik se zapletal in ko je s sušično roko pokazal na portret mlade dame, je njegov gib izgledal kot obred. Roka se mu je počasi, mašniško dvignila, za hip se mi je zazdelo, da se mu je slika sama primaknila in mu sedla na kolena. Rahlo nervozno privzdignjena ramena (verjetno je bolj šlo za slikarjevo nespretnost) je povescila, kot bi nosila vedro vode, čez obraz pa se ji je razlezel nasmeh, tenak kot senca.

Pravzaprav mi ni nikoli kazal prave naklonjenosti do nje, prav tako mi ni izdal, kako je stopila v njegovo življenje, in šele po debelini prahu, ki se je vztrajno nabiral čez platno in okvir, bilo ga je najmanj za centimeter, sem sklepal, da mu pomeni več kot relikvija. Skrivoma sem opazoval njegove kalne, od teme pijane oči, ki jih je na koncu vzela žmurka, ki so le ob jarki bleščobi razločevale temne obrobe od svetlejših.

— Električna razuzda človeka, je godrnjal, ko sem mu predlagal, naj se vključi v omrežje, poglej vse te knjige, vso to kramarijo, vidiš

jih jasno le ob polmraku, takrat, ko koža porumeni kot hrbti starih, povoščenih knjig.

Kreški veleum Tobias Cak ni nikoli tiskal nobene svoje knjige, pa vendar jih je stalno omenjal. Pokazoval je na goro rokopisov, zapiskov, izsledkov, na drobno popisane šolske zvezke, povezane kot paketiče in zapečatenene z navadnim poštnim voskom, do njih je izkazoval ljubosumnost in nenaklonjenost hkrati in marsikdaj ga je prijelo, da bi jih kar uničil. Pripovedoval mi je na dolgo in široko, da je vse to, kar smem videti, le borna ostalina, da je vse drugo, vredno, nekoč kratkomalo zabil v omaro in poslal po reki. Ob tem mi je natančno opisal sam dogodek in vsebino vsakega uničenega rokopisa.

— Nekoč, dragi moj, moraš kratkomalo obračunati sam s sabo. Ni me preveč bolelo in vsega, kar vidiš, se lahko mirne duše polastiš in delaš s tem, kar te je volja, le oni portret mi pusti. Hočem jo gledati, ko me bo dajalo, in si jo zapomniti. Ni vseeno, s čim greš, moj dragi . . .

Poslušal sem ga z odprtimi usti. Žvečil je bil tobak ali nekaj travniški zvarek in stalno pljuval po tleh. Obračalo mi je želodec, pa sem kljub vsemu poželjivo požiral njegovo psevdoznanost, frenologijo, ki da jo je s pridom uporabljajal med vojno, kjer da je frenološke indekse klasificiral v tabelo, ki mi jo je dal prepisati.

Razredi	Indeks	Karakter	
		+	-
dolhokefalni (dolgojavli)	70,2—73,0 73,1—75,0	sangvinik pesimist	agresiven kolerik
mezokefalni (srednjeglavi)	76,0—78,4 78,5—80,9	optimist sangvinik	introvertiran ni izrazit
brahikefalni (širokoglavli)	81,0—83,4 83,5—85,5	pesimist senzibilen	afektiven posesiven
hiperbrahikefalni (zeo širokoglavli)	85,5—	pesimist	asocialen

dr. sci. fren. Tóbiász Czák,  
Mész, juliusz 1912

Seveda še zdaleč nisem verjel njegovi shizoidni lucidnosti, saj v bistvu ni obvladal niti strokovne terminologije, za dokaz in verodostojnost pa je razkazoval skoraj meter dolgo škatlo s kartončki frenoloških indeksov, ki jih je, po njegovem, obdelal po znanstvenih normativih, za kar si je prislužil tudi naslov. Spominjam se, da sem ga skušal podrezati, v kateri frenološki razred bi uvrstil deklet s portreta, pa sem se raje ugriznil v jezik.

Dobra tri leta je usihal kot preslica. Ne le, da mu je jemalo pljuča, ki jih je paril s čajem iz mete in omela, temveč ga je začelo

tudi v trebuhu. Pokazoval je nanj kot na nestvor, kot na vrečo, v kateri se nabira vsa naslaga, nekega dne pa baje počí podolgem in počez, da se razlije žolč, slina in kislina. Gorje onim, ki bodo imeli opravka z njegovim truplom.

Tako se je tudi zgodilo. Nekega dne mu je drobovje enostavno pogledalo čez jermen. Baje je zaudarjalo po vsem mogočem in prvi, ki si je upal v njegovo sobo, je s kavljem na dolgem drogu že s praga razbil šipo na oknu, da je prepil le za silo ublažil smrad. Dolgo časa je krožilo med moškimi, ki so ga preoblačili, da mu je šla tudi mošnja in mehur, da je bil v samih črvih.

Na parah je ležal le eno popoldne. Čimprej mora v zemljo, sicer se Kreč spremeni v gnojnico, za silo zbito krsto so le pokrili z namočemo ponjavo in jo odkinkali do pokopališča, kjer se je obred končal v slabe pol ure.

Iz njegovega brloga pa je začel zmanjkovati predmet za predmetom. Celo čolniček šivalnega stroja, ki ga je bil uporabljal kot črnilnik, je izginil v žepu vaškega pekarja. Na koncu sta ostala sredi izbe le dva stola, na katerih je maloprej stala krsta. Tudi omenjene slike se ni nihče polotil. Z rokopisi so podkurili veliko lončeno peč, polno saj in pepela in hvaležno zrlí v ogenj, ki je pohlastal vso Cakovo pametnijo.

Seveda sem tudi jaz izrabil to bogokletno priložnost: pobrisal sem jo bil s sliko, ki sem jo spotoma zavil v nekaj številčk Novin. Pokopiči, ki sem jih spotoma srečal, so me imeli za prismuknjenea, vendar se nisem zmenil za njihove dovtype.

## II.

Portret skrivnostnega dekleta (format 25,6 × 34,7 cm) sem že istega večera obesil nad svojo pisalno mizo. Skušal sem jo gledati s Tobiasovimi očmi, pa se mi je izmikala. Vzel sem jo v naročje, jo obrisal z rokavom in dolgo zibal na kolenih.

Nikjer signature, datuma, le grobe, mestoma šolske poteze s čopičem, široki nanosi tožno zelene, in šele ko sem sliko primaknil k svetilki, sem opazil v naglici narejeno pregnacijo in grobo skico s svinčnikom, ki mu je ni uspelo docela zakriti. Izstopala je le miniaturna podoba obeska na njeni (bakreni, srebrni) verižici.

Sčasoma se je slika navadila name. Nekega večera sem jo znova snel in skrbno pretikal. Še zmedej me je vnemirjala. In glej ga, zlomka, za okvirjem sem staknil tri drobne lističe, zataknjene med les in platno. Ko sem jih kar se da previdno razgani, mi je vzelo sapo. Pisava neznanega avtorja, težko bi moral trditi, da je bila Tobiasova, me je prevzela s svojo filigransko baročnostjo, tipal sem od črke do črke, od ne preveč stiliziranih inicialk do poudarjenih ločil in šele čez dober teden sem se lotil prepisa:

**Prvi list (format 28 × 17 cm, lesni, brezčrtni)**

A passiójátek Cheremehowcz (v verzalkah)

**Drügy tau**

Triye angely, pervy noszi szvezsdo, drügy venecz belych kuryn,<sup>1</sup> tretye pa vö zglveda kak úrbirof.<sup>2</sup>

**Pervy angel**

Zsdai ie szvezsda sze vtrnola  
zsneba kraleszkoga,  
Krisztus nas, resitel nas,  
posli ga med vszmilecsne.

**Drügy angel**

Alleluya, alleluya,  
nass zsvelicisar rojen je,  
Devicza nasa ie kralicza,  
molymo goszpodyne.

**Úrbirof**

Gesz bon szodo,  
ty bos kradno,  
vszak de uvelky  
pekel szpadno.

**Drugi list (isti format, bolj v levo nagnjena grafija)**

**PednaysTTY tau**

Krisztusovo raszpetje. Dva bicsarja, farizeii na konye pa Judez Iskariotus.

**Pervi bicsar**

Bujmo<sup>3</sup> etoga Boga,  
bicsnyek nai na kozy poci,  
bujmo toga Krisztusa.

**Farizeii uscí vküp**

Na zemlo pride szodni den,  
zemla bode san pepeu,  
Krisztusa smo morili,<sup>4</sup>  
szebe vogeny szpravily.

**Iskariotus, namalany kak Luczifer**

Zsday ga gor zabiyemo,  
zsday ga nai raszpetymo,  
csi de znyega Bozyi szin,  
meney pribiyte te na krizs.

**Tretji list (format 34 × 19 cm, lesni, črtasti)**

Pekeu. Ide szeposzedy k vszaksemi taly. Pret uszemi ide katona,<sup>5</sup> stery zene szulyczof püszpeka.<sup>6</sup> Na levy sztrany ide Luciferus, na pravoy pa vlacsüga, stera kak szmert vö vidy.

**Katona**

Gesz bon vlado eton szvety,  
tü na zemli ali pekly.

Gesz zabodnem szulyczo

vö püspeka

pa vö kurviczo.

**Püszpek vu redcesem skrlaty**

Nemre meny nikay szmert,

gesz szam Bozyi, Bog szam gesz,

katona sze pokoriy,

evo vö pekly vecs goriy.

Nemre meny nikay szmert,

gesz san ...

**Vlaacsüga**

Gesz szam greya<sup>7</sup> uredna

pa kastige,<sup>8</sup>

püszpek kmeny san rad pryde,

katona pa ody<sup>9</sup> eszt<sup>10</sup>

vö mojo izo vszak vecser.

**Szmerť**

Grey ie ety byti živ,

ete szvet je izs kastig,

ody z meno stery szí,

gesz ty gledan yzs ocsi.

Spominjam se, da sem transkribiral z veliko muko, da mi je največ preglavic delala prav madžarsko-slovenska nedoslednost. Primerjava s škofjeloškim baročnim pasijonom (1721) bi bila nonsens, kajti na zadnjem, tretjem lističu je še pripisano Mésnyek (slov. avgust) 1828. Prav tako je težko dokazati verodostojnost rokopisa, ki se nikakor ne ujema s starostjo slike, verjetno pa gre za prvi prekmurski poskus obnove procesijske igre, kakršno sta najbrž hotela uprizoriti po meniških vzorih anonimna črenšovska župnika (Cheremehowcz, Črenšovci). Da je ostalo vse le pri zamisli, pričajo ti fragmentarni drobci, ki izpričujejo površnost, nedognanost in nevednost dramaturgije pasijona. Morda, to bi izpostavil, gre za psevdoapokrifni tekst, za zanemarljiv poskus, od katerega so ostali le-ti drobci, morda naključno povezani s portretom dekleta. Škoda, da mi Tobias ni nikoli pripovedoval o tem, verjetno pa bi dodal, da je to bogokletje hote zabil v svojo plavajočo omaro.

Zašel sem še v to skrajnost: iskal sem paralele med Tobiasovo frenologijo in temi fragmenti, hkrati pa želel, da bi se stvar potajila. Edino, kar me je navduševalo in me po drugi strani ubijalo, je bila slika dekleta, verjetno Tobiasova zadnja poganska relikvija.

### III.

V tem stremuškem brskanju za dokazi in dokumenti, ko sem cele dneve lazil po arhivih in nadlegoval naprašene obraze in se posla-

njal na preobložene police, ki so se šibile od zgodovinske kramarije, sem počasi zapadel v apatijo in depresivnost. Nobena stvar, ki sem se je lotil, mi ni šla od rok. Od nikoder nobenega odgovora. To me je čedalje bolj begalo.

Portret dekleta pa se je že docela navadil name. Kot da živi svoj spokoj barv in norosti. Pogosto sem ga snel in ure in ure nepremično zrl vanj, kot da bi odkrival v grobem rastru platna malenkost, ki bi mi razvozlala še zadnjo povezavo med črenšovskim pasijonom in prvimi gubami na dekletovem obrazu. S povečevalom sem razločil vsako potezo, do potankosti pretipal neverjetno prožne in precizne gravure na njenem obesku, amuletu, ki ga je slikar morda hote pristavil, da bi še bolj poudaril vratno tetivo in začetek prsi.

Tako sem bil zaverovan v sliko, da nisem niti opazil, ko je vstopila moja Milena. Molče je pristopila in me objela čez ramena. Zdrznil sem se, dišalo je po samih laseh. Ko se je nagnila čezme, ji je izpod bluze zlezla verižica. Zadržal sem obesk na dlani in ga dolgo gledal. Vonjal je po sveži oljni barvi in stari žlahtni kovini, da se mi je zazdelo, da ga poznam že celo večnost.

(konec)

#### Kratka pojasnila narečnih izrazov

- |                                   |                                     |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| <sup>1</sup> kuryn, rož, cvetlice | <sup>6</sup> püszpek, škof          |
| <sup>2</sup> úrbírof, sodnik      | <sup>7</sup> greya, greha           |
| <sup>3</sup> bujmo, ubijmo        | <sup>8</sup> kastiga, kazen, pokora |
| <sup>4</sup> morili, umorili      | <sup>9</sup> ody, hodi              |
| <sup>5</sup> katona, vojak        | <sup>10</sup> eszt, jest            |



## Marko Golja

### Zbiralec\*

Vsaka beseda, ki bi bila na začetku sestavka o življenjski poti in delu Primoža Trubarja mlajšega, bi bila preskromna in prešibka, da bi dala bralcu slutiti veličino njegovega doneska slovenski, jugoslovanski in, kot se za resničnega velikana spodobi, seveda tudi svetovni kulturi. Prav odsotnost takšne besede pa kliče po gošči, ki naj zaduši ali presežene kakršenkoli dvom v sestavljajočo besedno urnost in okretnost, v njegovo usposobljenost in pristojnost, da niza besedo za besedo, stavek za stavkom, odstavek za odstavkom; vse v eni sami želji, da bi proslavil malo znano in zato preslabo cenjeno Trubarjevo delo. Volja in jasno zastavljeni cilj pa pripomoreta, da bo pričujoči prvi kamenček v mozaiku Njegove jutrišnje slave imel poleg pričujočega uvoda tudi svoje jedro in zaključek, da ne bo samo fragment v fragmentarni bibliografiji avtorjevih fragmentov, ampak polnokrven, zdrav in celovit umotvor. Kot že napisano, ni namen pričujočega zapisa, da bi popisal in izčrpal vse zaklade, ki jih skrivajo globine Njegovega dela; takšen cilj si lahko zastavi samo vsestransko koncipirana raziskava, ki bi upoštevala tako dogajanje biokemije kakor tudi primerjalne književnosti, da o vrsti manj pomembnih znanosti in ved sploh ne pišem posebej; raziskava, ki bi zaradi svojega obsega, predvsem pa pomena, seveda terjala samostojno knjižno objavo, nikakor pa ne nekaj stolpcev v Enciklopediji. Urednikova omejitev obsega in spoštovanje le-te pa ima seveda tudi svoje prednosti; tako odpade temeljita sistematizacija obravnavanega gradiva, pa tudi metodološki uvod, tekanje po knjižnicah, brskanje po katalogih, pričkanje s knjižničarkami; namesto tega večinoma zadoščajo zbrani podatki, delam lahko obut v tople copate in v neposredni bližini ljubljene, to pa je že skoraj največ, po čemer lahko v današnjih težkih časih hrepeni nepriznan avtor. In besede drsijo na papir nekoliko škripajoče zaradi starega nalivnega peresa,

\* Naslov **Zbiralec** za pričujoči sestavek je nadknaden. Prvotno je bil brez naslova, saj je bil namenjen za Največjo enciklopedijo Slovenije (NESL). Vendar ga je urednik zavrnil, češ da ne ustreza biografski znanosti in družbeno verificiranemu konceptu; da je bolj literatura. Zgodbe brez naslova pa so kot izgubljene duše, torej **Zbiralec**.

pogled jim s težavo sledi zaradi ne najbolj snažnih naočnikov, v prostoru je svetlo zaradi močne luči in, naj se bere še tako zlizano, zaradi obravnavane snovi, ki žarči in seva vso pezo in nepreklicno kljubovanje osamljenega upornika. Njegovo breme in izoliranost sta tako dokončni, da ju ni zbrisala niti smrt, ki ponavadi uspešno in hitro mitologizira jetične pesnike, sifilitične slikarje, samomorilske igralce, skoraj vse tiste, ki šele z izstopom iz vsakdanjega krogotoka opozorijo nase, nato pa tudi na svoje delo. Trubarjeva usoda je še toliko bolj nenavadna, za opisano dogajanje celo pretresljiva, kajti minilo je že več kot petstošestinsedemdeset ur, pa še noben časnik, tednik ali magazin, televizija, radio ali grafit ni objavil krika o neki smrti, ki navkljub navidezni nedoločnosti pomeni neprizanesljivo izgubo za vse tiste, ki izgorevajo iz dneva v dan, da bi segli s pogledom do zvezd. Hkrati pa je njegova smrt izjemna prilika za sodobno zgodovinpisje, da zavrže večno čakanje na časovno distanco in da poseže neposredno v živo sodobnost, natančneje, v živo preteklost in mrtvo sodobnost, njune pereče probleme in dileme, ki jih sama ne more rešiti, lahko pa nanje dostojno opozori, jih osvetli, pa čeprav v drobni notici v spoštljivi in častivredni ediciji kot je od vseh nas čas vse ljubljena Enciklopedija. (Novo izdajo bomo ljubili še bolj!)

Smrt je, kot je to ponavadi v naši civilizaciji, breme in moralna dolžnost za vse, ki za hip preživimo počasnemu gnitju zapisanega, da mogoče nadaljujemo delo preminulega ali pa, kar je bolj preprosto, opozorimo nanj. Z že kar bolečo ostrino nekje v globinah glave mi je jasno, da je Njegovo delo zaokroženo do popolnosti, brez možnosti, da bi karkoli dodal ali odzvel, popravil ali spilil; hkrati pa tako neposnemljivo, da bi poskus ponovitve izzvenel nadvse mizerno, brez najmanjših možnosti, da bi jo kak usmiljen in vinjen umetnostni zgodovinar milostno ožigosal s pečatom epigonstva. Dokončnost umetnikovega opusa — že slišim ugovore, češ da pretiravam, da je moje pisanje izrazito apologetsko itd. — odpira vrsto vprašanj, ki v svojih skrajnih izpeljavah trčijo v preslabo osvetljene probleme s katerimi se sodobna znanost načeloma ne ukvarja, saj da so domena neke druge prakse. Takšna dosledna umetniška skušnja pa prav provocira misel, da jo je umetnik mogoče tudi zaživel, oziroma še bolj precizno, izživel v svojem kratkem, vse prekratkem življenju, da je skratka postavil enačaj med svojo umetniško prakso in žitjem. Takšna uganjanja mogoče komu dišijo ali celo zaudarjajo na ceneno meščansko žurnalistiko, ki povsod brska (kakor Amanda) za senzacijami, toda misel je vse preveč zapeljiva, da bi se ji nalivno pero lahko uprlo. Stopicanje po biografskih sledovih ima poleg potešitvene funkcije še druga opravičila; najprej v abstraktni humanistični ugotovitvi, da se vsi premalo poznamo, in koga bomo poznali, če ne naših zaslužnih velmož!? pa v naravi Trubarjevih krasnih izdelkov, ki so dobesedno neposredno povezani z njegovim življenjem, z vsakim njegovim dihom, kakor tudi v pomenu

njegovih del za dvig narodne samozavesti; tako je že nujno za vse zrele in osveščene sinove naše družbe, da se sami spopadejo s Trubarjevim opusom. V ospredju bo tako, pa naj se napotimo k cilju po katerikoli poti, biografski oris Primoža Trubarja mlajšega; seveda pa nam takšen ustvarjalni tloris ne bo preprečil, da bi opozorili na nekatera že prislovično znana Trubarjeva dela. Kolikor sem torej do zdaj bolj ali manj (verjetno vseeno bolj) pojasnil ambicije tega sestavka, pa ostaja še zmeraj nejasna njegova metodologija; možna je seveda ena sama, tako kot je ena sama velika umetnost 20. stoletja oziroma Primoža Trubarja, to je deskriptivno-analitično-sintetično-historično-psihoanalitsko-marksistično-domača metoda, ki povzema in aplicira vse pomembne ugotovitve naše stroke, hkrati pa ostaja odprtih rok za impulze in sunke vseh ostalih disciplin. Metoda sicer nima enotnega predmeta, toda to ni tako pomembno, da bi nam preprečilo, da se končno spopademo z izbrano snovjo, z življenjsko potjo in delom mogoče največjega in najvišjega sina naše matere, Primoža Trubarja.

Primož Trubar se je rodil, tako poroča vaški pisar, neke svinjsko deževne sobote, 9. junija 1958 v vasi brez imena na Dolenjskem. Zaselek bo dobil svoje ime šele ob petdesetletnici Njegove smrti, ko bodo velikemu sinu malega naroda postavili veliki spomenik, kraj pa poimenovali — kako pa drugače — Trubarjevo. Toda to je daljna prihodnost, bitka za Trubarjevo se komaj pričinja, zatorej nabrusimo kose in peresa in nadaljujmo. O prvih dnevih Njegovega življenja ni zanesljivih poročil, čeprav je njegova mama skrbno pisala dnevnik, a ne kot je to pogosto, o malčku, ampak bolj bridko izpoved o težkem življenju v zanikrni in brez kulturnega doma oplemeniteni pušči sredi neobljudenih hribov. Edini svetli žarek v njenem trpkem življenju je bil izlet, ki ga je organiziralo gasilsko društvo. Tako je videla Ljubljano, njeno belino, vzvišene pešce, ne visoke, ampak velike hiše, med katerimi jo je najbolj navdušila tista s slikarjimi. Tako je dne 11. septembra 1957 zapisala v svoj bodoči dnevnik naslednjo pretresljivo misel: »Ooo, da bi imela sina, ki bi bil umetnik in čigar stvaritev bi občudovala tudi preproste in poštene ženske kot sem jaz!« Naj zveni nekoliko nediskretno, pa vendar je srečno naključje pomagalo Feliciji. Verjetno ne samo zaradi citirane želje je tisto noč fukala kot obsedena. Še mnoge dneve je njen mož, Trubarjev oče Bogomil, pripovedoval v vaški oštariji o fuku, kakršnega še ni nikoli doživel, in ga ne bo nikoli več; samo še enkrat ga bo vsaj kanček uzrl v znani podobi, v Szabovem filmu Mefisto. Toda filmske podobe so preblede in Bogomil bo navkljub kančku zadoščenja in vznemirjenja ostal nepotešen, preklinjajoč televizijo in Madžare in socializem, ker mu ne morejo ponoviti vsaj enkrat podobe njegove preteklosti, ojnerečamatimoja, hipne sreče. Bogomilu ostaja tako samo spomin in še dandanes blodi po okoliških gozdovih z enim samim kljuvajočim vprašanjem, kaj hudiča je bilo takrat s Felicijino pizdo, da je divjala, mečkala, ožemala, otirala, vsesavala, na koncu

izmolzla in izčrpala njegovega natepača. Pripoved zdaj zapušča Bogomila, ki naj kar straši turiste in zadihane ljubezenske pare, ki potem še tedne sanjajo ponorel obraz, ki vsako noč nekajkrat plane iz teme in zmeraj znova ponavlja podobno nerazumljive glasove. V njegovem pogledu slutijo neko grozo, neko vprašanje, na katero ne morejo imeti odgovora. Ti ljudje ne bodo nikoli več mirno spali. Poleg Primoža ir groze je še nekaj, kar vsaj posredno ostaja in bo ostalo za Bogomilom reklo, ki ga navaja tudi Slovar slovenskega knjižnega jezika (nova, izpopolnjena izdaja 1987<sup>4</sup>) pod geslom »fukati«, kot primer: fukati kot Felicija = spolno komunicirati nadvse strastno, ekstatično, usodno. Samo ugibam lahko, kako so sestavljalci Slovarja izsledili navedeni pregovor, toda priznati je treba najmanj dvoje; prvič, da je usoda pogosto nedoumljiva in drugič, da so marljive delavke in delavci Inštituta za slovenski jezik, da se izrazim pogovorno, zadeli glavico na žebličku. Le tako naprej, tovarišice in tovariši! Felicija se je torej vtakala s svojo sočno pizdo v zgodovino slovenskega naroda, Njega pa ta čast in slava še čakata, tako kot so jo dočakali samo najbolj zaslužni za rast in krepitev narodovega telesa in vseh njegovih udov, zlasti njihove zdrave prekrvavljenosti in mišične moči, da ni težave, ki bi je ne obvladali, družno in organizirano, s prizadevnostjo in marljivostjo. Da je res nadebuden državljan, je rosno mladi Primožek izpričal že koj prve dni svojega komaj načetega življenja, ko je za razliko od vseh ostalih posancev in usrancev, ki pohlepno sesajo bodisi nabrekle in potemnele materinske prsi, bodisi lahko zlizljive prste, ko je počel nekaj, kar je sprva od ponosa zapitega očeta zabavalo, klerikalne sosedice pa begalo, kasneje pa tiralo v zgražanje in ogorčenje. Primožek je s skoraj neubesedljivim zadovoljstvom, kakršnega izžarevajo samo od več ur trajajočega orgazma izčrpani mladi ljubezenski pari ali pa zdravljeni alkoholiki, ko po dolgih letih ponovno pomočijo posušen jezik v žgano, kakršnega bi vsaj kanček mogoče ujela dokumentarna fotografija z izjemno kratko ekspozicijo, ril s svojim kazalčkom leve ročice po levi nosničici in čez čas zamenjal prstek oziroma luknjico. Že s prvimi vrtanji je dosegel osupljivo spretnost, ki je nedvomno dokaz za Njegovo vztrajnost, discipliniranost, nepopustljivost, neuklonljivost, nezaustavljivost, psihofizično in psihofiziološko kondicijo, nadarjenost, nadpovprečno inteligenco — kajti kazalček je lahko zrinil ne samo do prvega členka, kakor počne to večina odraslih, ampak, verjeli ali ne, verjemite na avtorjevo častno besedo! do drugega členka, skratka do prstkove sredine. In ko je počasi, nežno in z občutkom, previdno prodril v neverjetno elastično nosnico, se je za Primožka šele pričel tisti pravi užitek, ki se je razkrival v širokem nasmehu, pod strop zavitim nasmehom in s skoraj nebeško mano obsijanim obrazščekom, ki je pozornega gleduha že takrat opozoril, da malček ni navađen svinjalec plenice, ampak neugnanec, ki ne vrta po nosu iz grde razvade, o kateri pri nekaj dni starem dojenčku res ne moremo go-

voriti, ampak iz pustolovsko raziskovalnega duha, kakršen je prežarjal vse osamele velikane v zgodovini človekovih spopadov z neznanimi globinami in širjavami tako človeškega bitja kot kozmosa, tako Sigmunda Schloma Freuda kot tudi Davida Bowmana. Samo zamižim in že slišim, kako se po srenji kot rdeči petelin širijo napovedi in ugibanja, kakšna usoda čaka brihtnega Primožka; da bo najmanj župnik, mogoče pa tudi novi Kardelj, da se nikoli ne ve, pa tako pametno gleda in modro vrta nos, jaaaj. Mladi genij pa se ne ozira na napovedi o njegovi karieri, ampak dozoreva naglo kot vsi njemu podobni, a ne enaki veleumi. Še preden reče »mama«, bere v materinščini, še preden reče »rrr«, bere Zgodovino perverzности (pod odejo, z baterijo), in preden zapičkari, prevede prvih pet zvezkov. V svojih prvih letih na zemeljski krogli spozna mnoge filozofske sisteme in antisisteme, jih mnoge opusti, intenzivno razmišlja o svojem sovraštvu do očeta in se končno odloči, naj mu bo, se zave, da nima samo njegova mama temno rdečih bradavic, ampak tudi sosedova in gostilniška in še katera, mrzlično premišljuje o smislu življenja, ne da bi se zavedal, da mu ga vsiljuje vsakdan oziroma da brska po njegovih oblinah in ostrinah že od rojstva. Mine tako dan in mine teden in mine mesec in mine leto in je praznik, vendar na koncu našega sestavka naštetih viri ne poročajo kateri, ko dobi Primožek od svoje tete lepo slamnjačo (velikosti  $2 \times 1$  m), gosto spleteno iz slamic, ki zaradi svoje nežnosti in voljnosti kar kličejo mehko Njegovih blazinic. Samo korakec je od takrat, ko Bogomil pribije slamnjačo na zid poleg njegove postelje, do hipa, ko Primožek že vrta luknjice med prepleti slame, ves očaran nad neštetimi možnostmi in podmožnostmi. Njegova navihana možganska skorjica kaj hitro zapopade, kolikšno bogastvo pomeni tetino darilo in kakšne ugodnosti ponuja, vsiljuje za uresničitev dotlej komaj slutene sanje.

Če je do tistega usodepolnega dne Primožek trosil svoje mačke koder so padle — kakor je razsipaval Onan svoje seme in Henry Hathaway svoje filme — bodisi na varno blazino ali toplo, nekoliko vlažno rjuho, bodisi na tla iz raskavega lesa, bodisi jih je skrival v lase tiste(ga), ki ga je gnjavil(a) s poljubi, dobrikanjem, ljubkovanji, skratka motil(a) njegov dušni mir, je od tistega, žal ne bomo nikoli, nikoli izvedeli točnega datuma, dne ravnal s svojimi stvaritvami premišljeno in odgovorno. Nič več ni razmetaval svojega bogastva, tega je bilo enkrat za vselej konec; odtlej je naglo dozorevajoči Primož(ek) vsako svojo izkopanino, pa najsi je bila to nežna mucica ali nesramna, ostro-roba mačkona, vlažna razvlečenka ali posušena pikica, drobna nebogljenka ali ohola samopašnica, dnevna ali nočna, enobarvna ali pisana, dobrovoljna ali mrka; ljubeče, ponosno, previdno skril v svojo slamnjačo. Prostorčke med posameznimi navpičnimi in vodoravnimi slamicami je ustrezno preoblikoval — povečal ali zožil, da je vsaka njegova najdba imela topel in varen domek. O marljivosti, s katero je skrbel za svoj zaklad, ki ga je prefinjeno umeščal v »Veliko stanovanj-

sko zgradbo za Primožkove mucke«, udarno priča podatek, da je prvotno povsem lahka stenska slamnjača kmalu tehtala več kot petnajst kilogramov. Toda zaradi narave pričujočega prispevka je nesmiselno naštevati vse Primoževe uspehe, zato naj omenim samo še nekaj prelomnih trenutkov. On, Primož Trubar mlajši, prvič poveže mačkozbitateljstvo s prevratniško dejavnostjo med uro glasbene vzgoje, ko ga poskuša učiteljica osmešiti, češ da zbira mačke. Ne mine teden, ko si večina učencev kljubovalno vrta nosove, njim pa se kmalu solidarnostno pridružijo skoraj vsi mlajši učitelji. Obupana učiteljica spozna svoj poraz in si vzame življenje. O Primoževi dejavnosti pa že pišejo študentski in dijaški listi, nekatera alternativna glasila, zlasti berlinski VAKOV, Tomaž Šalamun pa mu posveti svojo zbirko, na katere čelu in koncu sta sonetna venca s pomenljivima naslovoma, ki sta sočasno tudi akrostiha, in sicer: Osvobodite muce in Muce osvobojene. O novem gibanju uradni mediji sicer sprva molčijo, toda o konfrontaciji v deželi priča čedalje več tistih, ki si vrtajo nosove, bodisi na skrivaj na stranišču, bodisi na avtobusu ali na delovnem mestu, čakajoč ljubljeno ali pa na karto za film Skrite strasti; največje navdušenje pa sproži slavnostni govornik na zboru oboževalcev lepote, ko tik preden zaključí poslanico z vzklikom »Naj žive lepe ženske«, potisne kazalec v nosnico in krepko porine. Primož pa se ne ozira na nizke za ali proti, ki preplavljajo megleno mesto na sončni strani Alp, ampak zbrano in preudarno vrta naprej. A lepše kot navrta mačke, bolj in bolj se zaveda, da naloga, ki si jo je zadal nekoč davno, v teminah otroštva, krepko presega njegovo moč in čas. Sicer poskuša teoretsko utemeljiti svoje iskanje mačk, predvsem v spisu O naravi in sistematizaciji njegovih in vseh drugih mačk v luči sodobnih dognanj s področja mačkoslovja, kakor jih je v mislih razvil in kasneje zapisal Primož Trubar mlajši, medtem ko je čakal, da dozori njegove ljubimke; a žal tekst ne doživi nobenega pravega odmeva. Uredništvo Sodobnosti ga zavrne z izgovorom, da je preveč scientističen, ostala uredništva molčijo. Preprosti ljudje, tisti, ki so zmeraj cenili Trubarjevo delo, pa raje prisegajo na prakso kot na teorijo. Kakor da bi imel Primož Trubar mlajši občutek krivde, ker je zasejal seme spora med tistimi, ki so do trenutka njegovega oznanila samo na skrivaj vrtali nosove, in manjšino, ki tega nikoli ne počne, oziroma le s prstom ovitim v robec, se odloči nekega otožno lepega pomladnega dne, da zapusti domovino in odide v senčno tuuujino. Ta ga bo sprejela, potlej pa se vrne okinčan s slavo in ovenčan s priznanjem domov, da ga vzljubijo tako zaisti kot protisti. Toda roka umetnosti tuje birokracije je dolga in tako se je Pariz moral odločati, ali retrospektiva jugoslovanskega filma ali sumljiva balkanska nesnaga, katero hvali samo ekstremna leвица in njena teorija pop kulture. Da je Pariz resnično izgubil pristni stik z živo kulturo, je izpričal z že znano izbiro, manj znana pa je Njegova reakcija. Kot vsak velik slovenski umetnik tudi on ni popustil pod diktatom brezdušne in ome-

jene oblasti, ampak je s premišljeno taktiko in skrbno strategijo zavzel Louvre. Ker sta o tem malček, in še to površno in zlonamerno poročala tudi domači tisk in televizija, samo na kratko. Primož Trubar mlajši je v vseh galerijah znamenitega muzeja poiskal nek poljuben element in ga dopolnil s svojim nosotvorom. Ker pa svojega početja ni utemeljeval zgolj v želji po lastni slavi, je uporabil vrsto mačk, ki so mu jih zaupali njegovi oboževalci. Po nekaterih presoajah je prestopil jugoslovansko-italijansko mejo s približno 360 000 mačkami. Strogi carinik, ki ni vedel koga ima pred seboj, in je po vsej sili hotel videti vsebino kovčka, je še danes v bolniški negi. Toda takšno mnenje je prej zlohотно podtikanje, saj je Primož Trubar mlajši kar 24 (štiriindvajset!) dni zapored obiskoval Louvre, kar seveda zadošča, da bi sam izpeljal ves projekt. Da ne omenjam vsakega bisera posebej, naj omenim samo osrednjega. Z nekaj mojstrskimi dragulji je Primož stopnjeval kontrast na Caravaggiovi sliki Smrt device, in tako preusmeril ljudske množice od neke druge italijanske slike iz prejšnjega stoletja k svojemu platnu. Med preusmerjenimi trumami sta bili vsaj dve zanimivi osebnosti: nek filmski režiser, ki ga je komaj takrat odkriti italijanski slikar pritiral v snemanje filma, in mlad slovenski diplomant Filozofske fakultete, ki se je od tega usodnega trenutka dalje posvetil proučevanju Trubarjevega dela. A bodimo skromni in se posvetimo ponovno Njemu. Ni skoraj več kaj reči, oziroma vsaka nadaljnja beseda črpa iz legend, in jih tudi soustvarja. Primož Trubar mlajši je tako naenkrat poniknil v nič. Oblast o njem molči, tako je celo predsednik predsedstva neprestano govoril o nekem drugem Trubarju, našega pa sploh ni omenil. Zato pa ljudstvo toliko bolj odkrito kaže svojo visoko stopnjo kulturne osveščenosti, saj vrta nosove kot obsedeno, kakor da je svet iz tira. Proizvajalci slamnjač ponujajo, moramo podčrtat, da zelo uspešno, svoje izdelke z naslednjo reklamo: »Živi danes, vrtaj nos hic et nunc, kajti prihajajo krokodili!« In če je jasno, da je Primoževa sperma padla na plodna tla, pa je njegova usoda nejasna. Osebnostno verjamem verziji, ki jo šepetajo samo najbolj pogumni, in še ti samo takrat, ko so mrtvo pijani in ko se bliža ura duhov, polnoč. Da Primož Trubar mlajši ni bil zadovoljen in potešen z doseženim, da ga ni zaslepil vnanji uspeh, ampak se je ves čas zavedal, da to ni Coca Cola, da je tisto ta pravo v prihodnosti, da bo samo z maksimalnim naprežanjem segel po njem, pa čeprav bo pod tem bremenom omahnilo njegovo šibko telo, se pogreznilo v sredino razbeljene Zemlje, v nič. Zaprl da se je v svojo podstrešno izbico, potem se je zaklenil vase, in ni jedel in ni pil dolge mesece; samo dihal je skozi nos, globoko in s polnimi pljuči, da je vsrkoval vso modrost iz svojih knjig, ves prah svojega preteklega in prihodnjega življenja, spomine in doživetja sebe in vseh tistih, ki so bili in so, ki bodo ali pa tudi ne, robove teles in njihovo nevidnost, ves čas pa s stisnjenimi ustni, da se ja ne bi en sam samcat vzdihljaj ali izdihljaj izmaknil njegovi pasti. Z vsakim dihom čuti Primož, kako

mu raste volumen nosnice, z vsakim dihom se zaveda, da je vse manjši, z vsakim dihom bolj in bolj razume, da je njegovo žitje dopolnjeno, z vsakim dihom se pogloblja njegova vera, da je živel smiselno in polno, z vsakim dihom zaupa, da se bodo našli, ki bodo nadaljevali vestno in marljivo z vrтанjem nosov, z njegovim življenjskim delom. Preden prosojen umre, preden izdihne v nič, zagrmi in zabliska iz njegove nosnice; iz nje se prikotali največja izmed največjih mačk na najboljšem vseh svetov. S svojimi čudovitimi barvami in s svojo silno težo grmi in prodira vse globlje in vse hitreje; spremlja pa jo Primoževa senca. Še danes iščejo milijoni poslednjo Primožovo nosnitev, na kateri bi utemeljili svoje vizije in prihodnosti. Le da iščejo v napačni smeri; obračajo se vase in vrtajo po lastnih nosovih. Seveda pa moraliziranje presega namene in naloge Največje enciklopedije Slovenije (NES), zato naj omenim samo še vire, iz katerih sem črpal. Prvi je seveda Dnevnik Felicije Trubar, ki ga hrani NUK v svoji rokopisni zbirki; potem je še temeljito diplomsko delo študenta sorbonske univerze François Penaitra s pomenljivim naslovom Vrтанje po nosu in Slovenci; na koncu, čeprav ne nazadnje, pa nepogrešljiva Enciklopedija mrtvih. Ker mi pravilnik Društva avtorjev dovoljuje, se zahvaljujem vsem, ki ste me vzpodbujali pri mojem vsestransko zahtevnem delu. Naj zaključim z borbenim geslom, ki naj vas navdahne tako kot je avtorja pričujočega sestavka:

»Naj živi Primož Trubar mlajši in njegovo delo!«



# ANGLEŠKA KRATKA PROZA 80. LET

## Uvod

John Updike je v nekem intervjuju za francosko revijo Magazine Littéraire izjavil, da je angleška književnost od leta 1900 do danes ustvarila samo dva velika pisatelja: Jamesa Joycea in Virginio Woolf, angleška senzibilnost pa se ni premaknila s stopnje iz leta 1940.

Drugi Amerikanec, Bill Buford, ustanovitelj in urednik verjetno najodmevnejše angleške literarne revije Granta, pa je, spet v intervjuju za Magazine Littéraire, pripomnil, da je bila angleška literatura sedemdesetih let v poraznem stanju. Poleg romanov stare garde ste lahko brali samo še romane à la Margaret Drabble, napisane v Hampsteadu, o ljudeh iz Hampsteada in za ljudi iz Hampsteada. Skratka, konvencionalne romane za rabo srednjega sloja: vse, kar mora ta vedeti o travmah prešuštva ali upravljanju s hišo na deželi.

Vzemimo ti dve izjavi precej resno, obenem pa pomislimo še na njuno možno hiperbolično naravnost, ki stanje stvari vedno že zaostruje, če je treba tudi nekoliko priliči, vse zato, da se dosežeta elegantnost in elastičnost miselnega toka ali preobratov. In dobili bomo vsaj približno objektivno sliko angleške sodobne književnosti, natančneje proze, ki je v zadnjih desetih ali dvajsetih letih zaradi izrazitega primata ameriške variante anglo-saksonske literature, pa tudi zaradi svoje sterilnosti in tradicionalne samozadovoljnosti na svetovnem knjižnem trgu več kot očitno izgubila svojo v začetnih desetletjih tega stoletja pomembno pozicijo. Angleška književnost je postala »druga« književnost angleško govorečih dežel, lahko pa se ji zgodi, da bo postala šele »tretja«, vsaj če sodimo po vedno večjem zanimanju za avstralsko književnost.

No, to so samo hipoteze, ki jih literarna praksa velikokrat ovrže. Pomembnejši za nadaljnjo usodo angleške književnosti v okviru svetovne literarne produkcije je nastop novih imen, okoli leta 1940, pa še krepko po njem rojenih avtorjev, ki so na koncu sedemdesetih let, predvsem pa v začetku osemdesetih let uveljavili raznolikost literarnih prijemov, ki so večinoma temeljili na priznavanju legitimnosti literarne tradicije ne glede na njena obdobja, obenem pa so v svoji odprtosti do preteklega kot to tradicijo jemali tudi dediščino literar-

nega modernizma pa tudi žanrske literature, kot dveh diametralno nasprotnih umetniških pozicij.

V nasprotju z Združenimi državami Amerike, kjer tudi v osemdesetih letih po drugem valu postmodernistov lahko opazimo skupna ali vsaj podobna literarna iskanja posameznih avtorjev (npr. Raymonda Carverja, Jayne Anne Phillips in Tobiasa Woolfa), v Veliki Britaniji trenutno ni močnejše literarne šole. Verjetno edina skupna poteza raznolikega pisanja avtorjev, kot so Ian Mc Evan, Bruce Chatwin, Angela Carter, Salmon Rushdie, Graham Swift, Kazuo Ishiguro, D. M. Thomas, pa tudi starejši: William Burroughs, Antony Burgess, John Fowles in mlajša Julian Barnes in Francis Spufford — če omenimo samo nekatere značilne predstavnike angleške proze osemdesetih let — je verjetno navezovanje na (povečini) angleško literarno tradicijo. Predelava preteklega zaradi raznolikosti tradicije omogoča dovolj samosvoja literarna iskanja, navezavo, predelavo in parodijo, s tem pa seveda že odmike od tako različnih smeri, zvrsti in prijemov, kot so npr. pravljice (Angela Carter), psihološko-kritični realizem (Ian Mc Evan), klasična varianta znanstvene fantastike in antiutopije (Martin Amis, Angela Carter, Antony Burgess), didaktično-moralično pisanje (Nicholas Mosley), biografije (Antony Burgess, D. M. Thomas), žanrska pravila poltrivialnih in trivialnih zvrsti (viktorijanski ljubezenski roman, znanstvena fantastika, thriller) pa tudi tekoči literarni postopki, npr. borghesovski prijemi (F. Spufford, D. M. Thomas, Julian Barnes) ... Seveda raznolikost sama še ne rezultira nujno tudi v kvaliteti, nedvomno pa je za le-to nujen pogoj.

Predstavljeni izbor angleške kratke proze tekoče in polpretekle literarne produkcije seveda ne more predstaviti v vsej širini, lahko pa opozori na njeno kakovost. Izbrani avtorji pripadajo različnim generacijam; Angela Carter, Ian Mc Evan in Martin Amis »prelomni« generaciji, rojeni okoli leta 1940, ki še danes ostaja številčno najmočnejša; Nicholas Mosley delu starejše generacije, ki je svojo poetiko razvijal v novih smereh in s tem ni zašel v stagnacijo; Francis Spufford mladi generaciji angleških pisateljev, ki zavestno nadaljuje tradiciji postmodernističnega pisanja in tega hkrati že tudi parodira. Ne glede na svojo generacijsko pripadnost razvijajo različne, koherentne in individualne poetike.

Tomaž Toporišič

**Ian McEvan**

**Mrtve, ko jim prihaja**

Ženske, ki pozirajo, me ne zanimajo, toda ona me je osupnila. Moral sem se ustaviti in jo pogledati. Noge je imela precej razkročene, desno stopalo pomaknjeno nekoliko naprej, levo mu je sledilo s priučeno površnostjo. Desno roko je držala iztegnjeno predse, tako da se je z njo skorajda dotikala šipe, prsti so poganjali kot prelepa roža. Levo roko je držala nekoliko za sabo, kot da bi z njo pritiskala proti tlom igrivega psička. Glava je bila odločno vzravnana, smehljaj nejasen, oči so bile zaradi dolgočasje ali zadovoljstva nekoliko priprte. Res ne bi mogel reči. Vsa stvar je bila zelo izumetničena, toda tudi jaz nisem preprost človek. Lepa ženska je bila. Videl sem jo skoraj vsak dan, včasih po dvakrat ali trikrat. In seveda je odvisno od razpoloženja zavzemala tudi drugačne drže. Ko sem včasih hitel mimo (sem človek, ki se mu vedno mudi), sem si privoščil kratek pogled in zdelo se je, da mi je pomignila, me pristržno pozdravila. Drugič spet, se spominjam, da sem jo videl v tistem utrujenem, potrtem, pasivnem razpoloženju, ki ga nevedneži po pomoti zamenjujejo z ženskostjo.

Začel sem opazovati obleke, ki jih je nosila. Seveda je bila elegantna ženska. V nekem smislu je bil to njen poklic. Vendar ni imela nikakršne brezspolne, afektirane togosti tistih komajda živih obešalk oblek, ki v zadušljivih salonih ob glasbi ogabnega muzikusa razkazujejo visoko modo. Ne, bila je drugačno bitje. Ni obstajala samo za to, da bi predstavila neki stil, tekočo modo. Bila je nad tem, bila je onstran vsega tega. Njene obleke so bile v primerjavi z njeno lepoto nekaj postranskega. Tudi v starih papirnatih škrnicljih bi bila elegantna. Prezirala je svoja oblačila, vsak dan jih je odvrгла in jih zamenjala z drugimi. Njena lepota je sijala skozi... in vendar so bila oblačila prekrasna. Bilo je jeseni. Nosila je ogrinjala temno kostanjeve barve, široka kmečka krila oranžne in zelene barve ali grobe hlačne kostime okrase barve. Bilo je spomladi. Nosila je lanena krila v barvi pasionk, bela katunasta krila ali ekstravagantne obleke sinje zelene in modre barve. Ja, opazil sem njene obleke, ker je doumela, kot so to razumeli veliki portretisti osemnajstega stoletja, čudovite možnosti materialov, fineše pregibov, nianse zgibov in robov. Njeno

telo se je v svojih valujočih spremembah poz prilagajalo enkratnim zahtevam vsake kreacije; s prefinjeno milino so poteze njenega popolnega telesa za menjajočimi se arabeskami krojaških umetnij igrale nežni kontrapunkt.

No, nekoliko sem zašel. Dolgočasim vas z liričnostjo. Minevali so dnevi. Enkrat sem jo videl, drugič ne, včasih spet sem jo mogoče videl trikrat. Neopazno je to, ali sem jo videl ali ne, postalo dejavnik mojega življenja, in potem se je, preden sem to sploh lahko zaznal, prelevilo v njegovo bistveno sestavino. Jo bom danes videl? Bodo vse moje ure in minute poplačane? Me bo pogledala? Si me je zapomnila? Je za naju skupna prihodnost... bom sploh kdaj zbral pogum in se ji približal? Pogum! Kaj so mi zdaj pomagali vsi milijoni, kaj je ostalo od moje modrosti, ki je dozorela v razdejanju treh porok? Ljubil sem jo... želel sem jo imeti. In imeti jo, je najbrž pomenilo, da jo bom moral kupiti.

Povedati vam moram nekaj o sebi. Sem premožen. Mogoče je v Londonu deset ljudi, ki so bogatejši od mene. Verjetno jih je samo pet ali šest. Komu je to mar. Bogat sem in denar sem zaslužil po telefonu. Za božič bom imel petinštirideset let. Poročen sem bil trikrat, poroke so, v kronološkem zaporedju, trajale osem, pet in dve leti. Zadnja tri leta nisem bil poročen in vendar nisem bil brez dela. Nisem prenehal. Pri štirinštiridesetih človek nima časa, da bi prenehal. Sem človek, ki se mu vedno mudi. Vsaka kapljica iz mošnje, ali od koder že izvira, zmanjšuje mojo predvideno življenjsko dobo. Nimam časa za analizo, samoraziskovanje divjih odnosov, neizrečene obtožbe, tihe obrambe. Ne želim si biti z žensko, ki po končanem parjenju čuti potrebo po pogovoru. Hočem ležati v miru in jasnosti. Potem si hočem obuti čevlje in natakniti nogavice, si počesati lase in se podati po opravkih. Všeč so mi ženske, ki uživajo z navidezno brezbriznostjo. Vsak dan me po telefonu, na kosilih, službenih sestankih obkrožajo glasovi. V svoji postelji nočem glasov. Ponavljam, nisem preprost človek in to ni preprost svet. Toda vsaj v tem pogledu so moje zahteve enostavne, mogoče celo površne. Nagnjen sem k užitkom, ki jih ne spremljata brbljanje in tarnanje duha.

Ali pa sem bil, kajti vse to je bilo preden... preden sem jo začel ljubiti, preden sem poznal to bolešno vznesenost popolnega samouničenja zaradi nepomembnega vzroka. Kaj mi je, petinštiridesetletnemu na božični dan mar smisel? Večino dni sem preživel pred njeno trgovino in si jo ogledoval. Tiste dni, ko je bil zadosti njen pogled in že sem odhittel na sestanek s poslovnim prijateljem ali ljubimko... Ne morem natančno določiti dneva, ko sem se zavedel, da sem zaljubljen. Opisal sem že, kako se je dejavnik mojega življenja spremenil v njegovo bistveno sestavino, pretil se je, kot se v mavrici oranžna barva prelije v rdečo. Nekoč sem bil moški, ki hiti mimo izložbe in si jo brezbrizno ogleduje. Potem sem bil zaljubljen moški... kratkomalo zaljubljen moški. Zgodilo se je po več mesecih. Začel sem postajati ob izložbi.

Druge... druge ženske v izložbenem oknu mi niso pomenile ničesar. Naj je moja Helena stala kjerkoli, z enim samim pogledom sem jo nemudoma opazil. Bile so samo gnusne lutke (o, moja ljubezen). Življenje v njej je sprožil pravcati naboj lepote.

Prefinjena črta njenih obrvi, dovršeni obris njenega nosu, nasmeh, oči priprte zaradi z dolgočasnosti ali zadovoljstva (kako bi to vedel?). Dolgo časa mi je bilo dovolj to, da sem jo opazoval skozi izložbeno okno, vesel sem bil, da sem bil samo nekaj korakov oddaljen od nje. V svoji norosti sem ji pisal pisma, da, celo to sem naredil in še vedno jih nekje hranim. Imenoval sem jo Helena. (»Draga Helena, daj mi vsaj znamenje. Vem, da veš« itn.). Toda kmalu sem jo neizrekljivo ljubil in jo hotel imeti, si jo prilastiti, jo vpiti vase, jo pojesti. Hotel sem jo v svojem naročju in v svoji postelji, hrepenel sem po tem, da bi pred mano razprla noge. Vedel sem, da ne bom mogel mirovati, dokler ne bom počival med njenimi belimi stegni, dokler moj jezik ne bo razklenil njenih ustnic. Vedel sem, da bom kmalu primoran vstopiti v trgovino in jo kupiti.

Preprosta stvar, vas slišim govoriti. Bogat človek ste. Če bi hoteli, bi lahko kupili trgovino. Lahko bi kupili ulico. Seveda bi lahko kupil ulico in še več drugih ulic. Toda poslušajte! To ni bil preprost poslovni podvig. Nisem nameraval pridobiti prostora za prenovo. Pri poslu sklepaš pogodbe, tvegaš. Toda pri tem poslu si nisem mogel privoščiti poraza, kajti hotel sem Heleno, potreboval sem Heleno. Moja velika bojazen je bila, da me bo pogubila obupanost. Nisem bil prepričan, da bom pri sklepanju pogodbe lahko ostal priseben. Če bi ponudil previsoko ceno, bi lastnik trgovine hotel vedeti zakaj. Če je toliko vredna zame, potem, kot bi povsem naravno sklepal (kajti tudi on je poslovnež, mar ne?), mora biti toliko vredna tudi za nekoga drugega. Helena je bila v tisti trgovini že več mesecev. Mogoče, in ta misel me je odtlej neprenehoma mučila, jo bodo odnesli in jo uničili.

Vedel sem, da moram nemudoma ukrepati, in tega sem se bal.

Izbral sem ponedeljek, miren dan za trgovino. Nisem bil prepričan da je bila mirnost na moji strani. Lahko bi si izbral soboto, živahen dan, ampak seveda, miren dan... živahen dan... moje odločitve so si stale nasproti kot ogledala. Izgubil sem veliko ur spanca, grob sem bil do prijateljev, popolnoma impotenten pri svojih ljubimkah, moja poslovna spretnost je slabela, moral sem se odločiti in odločil sem se za ponedeljek. Bilo je oktobra, drobno in neprijetno ostro je rosilo. Soferju sem dal tisti dan prsto in se odpeljal do trgovine. Ali naj se suženjsko držim neumnih konvencij in vam opišem prvo domovanje svoje nežne Helene? Ni mi prav veliko do tega. Bila je velika trgovina, blagovnica, veleblagovnica, specializirana za ženska oblačila in podobne izdelke. Imela je premične stopnice in nekoliko pridušeno ozračje dolgočasje. Imel sem načrt. Vstopil sem.

Koliko podrobnosti moram še razkriti, da bom končno prišel do trenutka, ko sem svojo ljubo držal v naročju? Samo nekaj in kar se da na kratko. Govoril sem s prodajalko. Ta se je posvetovala s svojo kolegico. Sli sta po tretjo in tretja je poslala po četrto in četrta po peto, za katero se je izkazalo, da je pomočnica poslovodje, ki je zadolžen za urejanje izložb. Vrtele so se okoli mene kot radovedni otroci, čuteč moje bogastvo in moč, ne pa moje zaskrbljenosti. Vse skupaj sem opozoril, da imam nenavadno prošnjo in nelagodno so prestopale z ene noge na drugo in se izogibale mojim pogledom. Na teh pet žensk sem se obrnil iz nuje. Povedal sem jim, da hočem kupiti eno izmed lutk v izložbi. Povedal sem jim, da je to za mojo ženo in da hočem tudi škornje in šal, ki gre k plašču. Rekel sem, da bo imela moja žena rojstni dan. Hotel sem lutko (oh, moja Helena), na kateri so bila razstavljena oblačila, da bi le-ta lahko najprimerneje razkazal. Zaupal sem jim moje drobno presenečenje. Žena bo odprla vrata spalnice, ki jo bodo privabljala zaradi nekaterih trivialnih hišnih predmetov, ki jih bom tja nastavil, in tam bo stala... si lahko predstavljajo? Živo sem jim opisal prizor. Pozorno sem jih opazoval. Prebudil sem njihovo radovednost. Pokonci jih je držalo samo še moje presenečenje. Smehljale so se in pogledovale druga drugo. Upale so si celo pogledati v oči. Kakšen prijazen mož je to! Vsaka posebej je postala moja žena. In seveda sem bil pripravljen plačati tudi nekoliko več... toda ne, pomočnica poslovodje ni hotela o tem niti slišati. Peljala me je proti izložbi. Bila je spredaj in sledil sem ji skozi krvavo rdečo meglico. Roke so se mi divje potile. O moji zgovornosti ni bilo sledu, jezik se mi je prilepil na zobe in edino, kar sem bil zmožen storiti, je bilo, da sem s težavo vzdignil svojo roko proti Heleni. »Tole,« sem zašepetal.

Nekoč sem bil moški, ki hiti mimo izložbe in si jo brezskrbno ogleduje... potem sem bil zaljubljen moški, moški, ki v oktobrskem dežju po ulicah nosi k avtu svojo golo ljubezen. Res so mi v trgovini ponudili, da zložijo in zavijejo obleke, jih zavarujejo pred dežjem. Toda, pokažite mi človeka, ki bi v oktobrskem dežju po ulicah prenašal svojo golo ljubezen. Kako sem bil opijanjen od sreče, ko sem nosil Heleno po ulicah. In kako se je privila k meni in se kot novorojena opica narahlo oprijemala mojih reverjev. O moja sladkost. Nežno sem jo položil na zadnji sedež svojega avtomobila in jo nežno odpeljal domov.

Doma sem imel vse pripravljeno. Vedel sem, da se bo, takoj ko bova prispela, hotela spočiti. Odpeljal sem jo v kopalnico, ji sezul škornje in jo položil med snežno belo posteljno perilo. Narahlo sem jo poljubil na lica in pred mojimi očmi se je pogreznila v globok spanec. Za nekaj ur sem se zamotil v knjižnici, se ukvarjal s pomembnimi poslovnimi zadevami. Bil sem popolnoma miren, poln notranjega žara. Zmožen sem bil velike koncentracije. Po prstih sem odšel do njene spalnice. V spanju so njene poteze dobile izraz velike

nežnosti in razumevanja. Njene ustnice so bile rahlo razprte. Pokleknil sem in jo poljubil. Ko sem bil spet v knjižnici, sem s kozarcem porta sedel ob kamin. Razmišljal sem o svojem življenju, svojih porokah, nedavni obupanosti. Kot da bi bilo vse preteklo trpljenje potrebno, da bi se lahko uresničila sedanost. Zdaj sem imel svojo Heleno. Spala je v moji postelji, v moji hiši. Ni ji bilo mar za kogarkoli drugega. Bila je moja.

Prišla je deseta ura in smuknil sem k njej v posteljo. To sem storil potih, toda vedel sem, da je zbujena. Ganljivo si je priklicati v spomin, da se nisva takoj ljubila. Ne, ležala sva drug poleg drugega (kako topla je bila) in se pogovarjala. Povedal sem ji, kako sem jo prvič zagledal, kako je moja ljubezen do nje postajala zmeraj močnejša, kako sem si zamislil načrt, da bi jo varno izpustili iz trgovine. Govoril sem ji o svojih treh porokah, svojih poslih in ljubezenskih dogodivščinah. Trdno sem bil odločen, da ji ne bom ničesar prikrival. Povedal sem ji stvari, o katerih sem razmišljal, ko sem s kozarcem porta v rokah sedel ob kaminu. Govoril sem o prihodnosti, najini skupni prihodnosti. Povedal sem ji, da jo ljubim, da, mislim, da sem ji to povedal večkrat. Poslušala me je s tihim zanimanjem, ki sem se ga kasneje naučil spoštovati. Prijela me je za roko, začudeno me je gledala v oči. Sleknil sem jo. Ubogo dekle. Pod plaščem ni imela ničesar, na svetu ni imela ničesar razen mene. Privel sem jo k sebi, njeno golo telo k mojemu, in ko sem to naredil, sem opazil njen preplašeni pogled... bila je še devica. Šepetal sem ji v uho. Zagotovil sem ji svojo nežnost, izvedenost, zadržanost.

Med njenimi stegni sem z jezikom ljubkoval smrdljivo toploto njenega deviškega poželenja. Prijel sem njeno roko in ovil njene gibke prste okoli moje od razburjenja drhteče moškosti (o njene mrzle roke). »Ne boj se,« sem ji šepetal, »ne boj se.« Zdrknil sem vanjo z lahkoto, spokojno, kot orjaška ladja v nočno sidrišče. Bežen plamen bolečine, ki sem ga zagledal v njenih očeh, so utrnili dolgi, gibki prsti užitka. Nikdar nisem okusil takega užitka, tako popolnega sožitja... skorajda popolnega, kajti priznati moram, da je bila neka senca, ki je nisem mogel pregnati. Bila je devica in potem je postala zahtevna ljubimka. Zahtevala je orgazem, ki ji ga nisem mogel dati, ni me spustila, ni mi dovolila, da bi si spočil. Spet in spet skozi noč in ona se je večno zibala na robu prepada, odrešitve v najmilejši smrti... toda naj sem poskušal karkoli in poskušal sem tako rekoč vse, nisem je mogel pripeljati do tega. Končno sem se, moralo je biti okoli pete ure zjutraj, ločil od nje, blazen od utrujenosti, poln bojazni in ranjen zaradi poraza. Spet sva legla drug poleg drugega in tokrat sem v njeni tišini začutil nejasen očitek. Je mar nisem prinesel iz trgovine, kjer je živela večinoma v miru, je nisem prinesel v to posteljo in se pred njo bahal s svojo izkušnostjo? Prijel sem jo za roko. Bila je toga in neprijazna. V trenutku pa-

nike mi je prišlo na misel, da bi me Helena lahko zapustila. To je bila zelo stara bojazen, ki se je kasneje spet povrnila. Ničesar ni bilo, kar bi jo lahko ustavilo. Imela ni popolnoma nič denarja, tako rekoč nobenih izkušenj. Nobenih oblačil. Toda kljub temu bi me lahko zapustila. Bili so še drugi moški. Lahko bi se vrnila in spet delala v trgovini. »Helena,« sem ji rekel v stiski. »Helena...« Ležala je popolnoma pri miru, kot da bi zadrževala dih. »Prišel bo, prišel, boš videla!« in ob teh besedah sem bil spet v njej, počasi in neopazno sem se premikal, vodil vsak njen korak na najini skupni poti. Potrebna je bila ura počasnega pospeševanja, in ko je skozi čemerne oktobrske oblake nad Londonom prodrla siva oktobrska zarja, je umrla, ji je prišlo, zapustila je ta svet... njen prvi orgazem. Njeni udi so bili otrpli, njene oči so gledale v prazno in globok notranji krč ji je preplaval telo kot val oceana.

Naslednje jutro sem se zbudil pozno. Helena je še vedno ležala na moji roki, toda uspelo se mi je izmuzniti iz postelje, ne da bi jo prebudil. Oblekel sem si še posebno odlično haljo, darilo moje druge žene, in odšel v kuhinjo, da bi si skuhal kavo. Počutil sem se kot prerojen. Pogledal sem na predmete okoli sebe, Utrilla na kuhinjski steni, znamenit ponaredek Rodinovega kipca, časopise prejšnjega dne. Izžarevali so posebnost, nenavadnost. Hotel sem se dotakniti stvari. Z roko sem podrsal po površini kuhinjske mize. Užival sem, ko sem stresal kavna zrnca v mlinček in ko sem iz hladilnika jemal zrelo grenivko. Zaljubljen sem bil v svet, kajti našel sem svojo popolno družico. Ljubil sem Heleno in vedel sem, da sem ljubljen. Počutil sem se svobodnega. Na hitro sem prelistal časopis in še zvečer istega dne sem se lahko spomnil imena zunanjih ministrov držav, katerih predstavniki so bili. Po telefonu sem narekoval več pisem, se obril, stuširal in oblekel. Ko sem pogledal Heleno, je izčrpana od užitkov še vedno spala. Celó ko bi se že zbudila, ne bi hotela vstati, doker ni imela kaj obleči. Šofer me je odpeljal v West End in vse popoldne sem kupoval oblačila. Zelo kruto bi bilo od mene, če bi omenil, koliko denarja sem porabil, toda naj samo povem, da le malo ljudi zasluži toliko na leto. Kljub temu ji nisem kupil modrčka, te predmete sem zmeraj sovražil, pa vendar se zdi, da samo študentke in domačinke na Novi Gvineji zdržijo brez njih. Tudi moja Helena jih na srečo ni marala.

Ko sem se vrnil, je bila že zbudjena. Šoferju sem ukazal, naj odnese pakete v jedilnico in mu dal prosto. Sam sem pakete odnesel iz jedilnice v spalnico. Helena je bila navdušena. Oči so se ji svetile in od veselja ji je vzelo sapo. Skupaj sva izbrala oblačilo, ki ga je nosila tisti večer, dolgo svilenó večerno obleko svetlo modre barve. Pustil sem jo, da si je ogledala vseh dvesto različnih kosov oblačil in odhitel v kuhinjo, da bi pripravil najin obilni obed. Takoj ko sem imel pet minut časa, sem se vrnil k Heleni in ji pomagal, da se je



oblekla. Stala je skorajda pri miru, sproščena, stopil sem nekoliko nazaj in jo opazoval. Obleke so ji seveda popolnoma pristajale. Še več. Se enkrat sem mogel videti njeno nadarjenost za oblačenje, videl sem lepoto drugega bitja, ki je ni nikoli videlo moško oko, videl sem... bila je umetnost, popolnost linije in oblike, ki je mogoča samo v umetnosti. Bila je bleščeča. Stala sva v tišini in drug drugega gledala v oči. Potem sem jo vprašal, če bi hotela, da ji razkažem hišo.

Najprej sem jo odvedel v kuhinjo. Razkazal sem ji številne pripomočke. Pokazal sem ji Utrilla (kasneje sem ugotovil, da ni bila ravno ljubiteljica slikarstva). Pokazal sem ji ponaredek Rodina, ponudil sem ji celo, da bi ga vzela v roke, toda obotavljala se je. Potem sem jo odpeljal v kopalnico, ji pokazal vkopano banjo, ji razložil, kako ravnati z vodovodnimi pipami, da začne voda bruhati iz gobcev alabastrskih levov. Spraševal sem se, če se ji to ne zdi nekoliko vulgarno. Rekla ni nič. Odvedel sem jo v jedilnico... še enkrat slike, s katerimi sem jo precej dolgočasil. Razkazal sem ji svojo delovno sobo, prve Shakespearove folie, skrbno urejene raritete in številne telefone. Potem sejno sobo. Te ji verjetno res ni bilo treba videti. Mogoče sem se tu začel nekoliko šopiriti. In končno, velik bivalni prostor, ki mu preprosto pravim soba. Tu prebijem svoj prosti čas. Ne bom vas moril z novimi podrobnostmi. Takoj sem začutil, da je Heleni soba všeč. Z rokami ob telesu je stala med vrati in jo dobesedno vpijala vase. Odvedel sem jo do velikega, mehkega fotelja, kamor se je usedla, in ji nalil pijačo, ki jo je tako zelo potrebovala — martini dry. Nato sem jo zapustil in naslednjo uro vso svojo pozornost posvetil pripravi najinega obroka. Večer, ki je sledil, je minil v najbolj omikanih urah, kar sem jih kdaj preživel v družbi ženske ali, kar se tega tiče, katerekoli osebe sploh. Za svoje prijateljice sem doma skuhal že veliko kosil. Brez zadržkov se lahko označim za izvrstnega kuharja. Enega najboljših. Toda vsi dotedanji večeri so bili čemerni zaradi občutka krivde, ki ga je v gostjah vzbujalo dejstvo, da sem bil v kuhinji jaz in ne one, da sem bil jaz tisti, ki je prinašal in odnašal jedi. In povabljenke so se znova in znova čudile, kako sem jaz, trikratni ločenc, sposoben takih zmagoslavih kuhinje. Toda moja Helena je bila drugačna. Bila je moja gostja in nič več. Ni poskušala zasesti moje kuhinje, ni me gruleče spraševala: »Lahko pomagam?« Mirno, kot se za gostjo spodobi, je sedela in pustila, da sem ji stregel. Ja, in pogovor. Pri drugih gostih sem zmeraj čutil, da je bil pogovor nekakšen tek čez zapreke, jarke in ograde nasprotovanja, tekmovanja, nerazumevanja in tako naprej. Idealni pogovor zame je tisti, ki obema udeleženioma omogoča, da kar se da do popolnosti in neovirano razvijata svoje misli, ne da bi pri tem morala vedno znova določevati in uglajevati svoje postavke in braniti svoje sklepe. Ne da bi seveda sploh kdaj prispela do

končnih sklepov. S Heleno sem se lahko idealno pogovarjal, lahko sem ji govoril. Mirno je sedela, imela oči uprte nekaj inč pred krožnik in poslušala. Govoril sem ji o stvareh, ki jih pred tem nisem upal povedati na glas. O svojem otroštvu, o hropenju mojega umirajočega očeta, o materinem strahu pred spolnostjo, mojih spolnih začetkih s starejšo sestrično; govoril sem o svetovnem položaju, o narodu, o dekadenci, o liberalizmu, sodobnih romanih, poroki, ekstazi in boleznih. Preden sva opazila, je minilo pet ur, spila sva štiri steklenice vina in pol steklenice porta. Uboga Helena. Moral sem jo odnesti v posteljo in jo sleči. Ulegla sva se, se objela in vse, kar sva lahko naredila, je bilo, da sva padla v trden in kar se da brezskrben spanec.

Tako se je končal najin prvi skupni dan, ki mu je po enakem vzorcu sledilo mnogo srečnih mesecev. Bil sem presrečen. Svoj čas sem razdelil med Heleno in pridobivanje denarja. Slednje mi je uspevalo brez večjih naporov. V tem času sem postal tako bogat, da se je takratni vladi zdelo nevarno, če bi morda zasedel kakšen vpliven položaj. Seveda sem sprejel viteški naslov in s Heleno sva ga razkošno proslavila. Toda odklonil sem vsakršno službo vladi, toliko sem jo povezoval s svojo drugo ženo, za katero se je govorilo, da ima velik vpliv v vladnih sprednjih sedežih. Jesen se je prevesila v zimo in kmalu so v mojem vrtu začeli cveteti mandeljnovci, kmalu so se v hrastovem drevoredu pojavili prvi nežno zeleni listi. S Heleno sva živela v popolnem sožitju, ki ga nič ni moglo skaliti. Služil sem denar, ljubil sem se, govoril sem, Helena je poslušala.

Toda nisem nor. Nič ni večno. Vsi to vemo, toda nihče noče verjeti, da pri tem ni izjem. Prišel je čas, nerad to povem, mojega šoferja Briana.

Brian je bil izvrsten šofer. Govoril je samo, kadar si ga ogovoril, pa še takrat samo zato, da bi se s tabo strinjal. Ni govoril o svoji preteklosti, ambicijah, osebnostnih potezah in tega sem bil vesel, kajti ni me zanimalo, od kod je prišel, kam je nameraval in kdo si je mislil, da je. Vozil je vzorno in nezaslišano hitro. Zmeraj je našel prostor za parkiranje. Zmeraj je bil na čelu kolone in le redko je bil sploh v koloni. Poznal je vsako bližnjico, vsako cesto v Londonu. Bil je neutrujen. Na določenem mestu me je lahko čakal vso noč, ne da bi si pri tem iskal utehe v cigaretah ali pornografskih revijah. Avto, svoje čevlje in uniformo je imel vedno popolnoma čiste. Bil je bled, suh in urejen. Star je moral biti nekje med osemnajst in petintri-deset let.

Mogoče se boste čudili, toda naj sem bil še tako ponosen nanjo, Helene nisem predstavil svojim prijateljem. Seznanil je nisem z nikomer. Zdelo se mi je, kot da razen mene ne potrebuje nikogar in jaz sem bil s tem zadovoljen. Zakaj bi jo moral vlačiti v dolgočasne visoke londonske kroge. Še več, bila je precej plaha, v začetku celo do mene. Brian pri tem ni bil izjema. Ne da bi iz tega ustvarjal

preveliko skrivnost, mu nisem dovolil vstopiti v sobo, če je bila v njej Helena. In kadar sem hotel, da bi Helena potovala z mano, sem Brianu dal prosto (živel je nad garažo) in sam vozil avto.

Vse lepo in prav. Toda stvari so se pokvarile in spominjam se dneva, ko se je vse skupaj začelo. Proti sredini maja sem se po posebno napornem in zagrenjenem dnevu vrnil domov. Takrat še nisem vedel (sumil sem), toda zaradi napake, ki sem jo zakrivil sam, sem izgubil skoraj pol milijona funtov. Helena je sedela na svojem priljubljenem stolu, ne da bi počela kar koli posebnega, in ko sem prišel skozi vrata, sem v njenem pogledu začutil nekaj nerazumljivega, nekaj nedoločljivo hladnega, da sem se le s težavo lahko zadržal. Spil sem nekaj whiskyjev in se bolje počutil. Usedel sem se k njej in ji začel pripovedovati o svojem delovnem dnevu, o tem, kaj je šlo narobe, kako je bila krivda izrecno moja, kako sem v zagonu obsodil nekoga drugega in se mu kasneje moral opravičiti... in tako naprej, vsakdanje skrbi neuspešnih dni, ki jih ima človek pravico zaupati le svoji družici. Govoril sem nekaj manj kot petintrideset minut, ko sem opazil, da me Helena sploh ni poslušala. Leseno je gledala v svoje roke na kolenih. Bila je daleč daleč stran. Spoznanje je bilo tako strašno, da nekaj časa nisem mogel drugega (bil sem paraliziran), kot da sem še naprej govoril. In potem nisem več zdržal. Ustavil sem se sredi stavka in vstal. Odšel sem iz sobe in za seboj zaloputnil vrata. Helena ni niti za trenutek odvrnila pogleda od svojih rok. Bil sem besen, preveč besen, da bi se z njo lahko pogovoril. Sedel sem v kuhinji in pil scotch, ki sem ga prinesel s sabo. Potem sem se oprhal.

Ko sem se vračal nazaj v sobo, sem se počutil precej bolje. Bil sem sproščen, nekoliko pijan in pripravljen pozabiti na vso zadevo. Tudi Helena je bila videti dostopnejša. Sprva sem jo hotel vprašati, kaj je narobe, toda spet sva začela govoriti o mojem delovnem dnevu in niti za trenutek nisva postala takšna kot pred nekaj urami. Brez pomena se mi je zdelo pogrevati stvari, saj sva se tako dobro razumela. Toda uro po večerji je zazvonilo pri vhodnih vratih (zelo redek večerni dogodek). Ko sem vstajal, sem po naključju pogledal Heleno in opazil, kako je njen izraz prešinil isti boječ pogled kot tisto noč, ko sva se prvič ljubila. Pri vratih je bil Brian. V rokah je držal kos papirja, ki naj bi ga jaz podpisal. Nekaj v zvezi z avtom, kar bi lahko počakalo do jutra. Ko sem si ogledoval to, kar naj bi podpisal, sem s kančkom svojega očesa opazil Briana, kako je čez moja ramena skrivoma pogledoval po hodniku. »Iščete kaj?« sem ostro rekel. »Ne, gospod,« je odvrnil. Podpisal sem in zaprl vrata. Spomnil sem se, da je bil Brian, ker je bil avto v delavnici na popravilu, ves dan doma. V pisarno sem šel s taksijem. To in Helenina hladnost... ko sem obe stvari povezal med seboj, me je obšla takšna slabost, da sem za trenutek pomislil, da bom bruhal in odhital v kopalnico.

Kakorkoli že, nisem bruhal. Namesto tega sem se pogledal v ogledalu. Tam sem zagledal človeka, ki bo imel v manj kot sedmih mesecih petinštirideset let, človeku, ki je imel v očeh odtisnjene tri poroke, ki so se mu od nenehnega govorjenja po telefonu povsila usta. Z mrzlo vodo sem si poškopil obraz in se pridružil Heleni v sobi. »Bil je Brian,« sem rekel. Nič ni rekla, ni mi mogla pogledati v oči. Govoril sem skozi nos in z brezbarvnim tonom. »Ob večerih se navadno ne oglašam...« Še vedno ni rekla ničesar. Kaj sem lahko pričakoval? Da bo naenkrat ob pamet in bo priznala zadevo s šoferjem? Helena je bila tiha ženska, ni ji bilo težko skriti svojih čustev. Pa tudi jaz ji nisem mogel odkriti svojih bojazni. Preveč sem se bal možnosti, da bi imel prav. Ne bi mogel prenesti njene potrditve bojazni, ki je spet grozila, da me bo spravila v bruhanje. Svoje pripombe sem izstrelil samo zato, da bi si laže utrdila svoj izgovor... tako zelo sem si želel slišati, kako bo vse zanikala, pa naj sem še tako vedel, da bo to zanikanje lažno. Na kratko — spoznal sem, da me ima popolnoma v oblasti.

Te noči nisva spala skupaj. Postiljal sem si v eni od sob za goste. Nisem si želel spati sam, v bistvu mi je bila misel na to zoprna. Mislim (bil sem tako zmešan), da sem se hotel pretvarjati zato, da bi me Helena vprašala, kaj počnem. Hotel sem jo slišati, kako se čudi, da sem si po toliko veselih mesecih v dvoje, ne da bi rekel besedo, začel postiljati posteljo v drugi sobi. Hotel sem, da mi reče, naj ne bom neumen in naj se vrnem v posteljo, najino posteljo. Toda rekla ni nič, popolnoma nič. Vse se ji je zdelo samoumevno. Stvar je bila pač taka in nisva si več mogla deliti postelje. Njena tišina je bila grozeče pritrjevanje. Ali pa je bila vsaj neznatna možnost (zbujen sem ležal v postelji), da je bila samo jezna zaradi moje muhavosti. Zdaj sem bil res zmešan. Znova in znova sem tisto noč v mislih premleval zadevo. Mogoče sploh nikdar ni videla Briana. Sem si vse skupaj samo domišljjal? Navsezadnje sem imel slab dan. Toda to je bilo absurdno, kajti tu je bilo resnično stanje... ločene postelje... in vendar, kaj naj bi naredil? Kaj bi moral reči? Pretehtal sem vse možnosti, primerne besede, prekanjene tišine, zgoščene aforistične pripombe, ki so se razkrivale ob rahli tančici videza. Je bila zbujena in premišljevala o vsem tem? Je takoj zaspala? Kako naj bi to ugotovil, ne da bi opazila, da sem zbujen? Kaj se bi zgodilo, če bi me zapustila? Bil sem popolnoma v njenih rokah.

Če bi hotel izraziti tkivo svojega bivanja v nekaj tednih, ki so sledili, bi moral obubožati jezik. Kot mora je bilo zaznamovano z brezmejno grozo. Bil sem ražnjič na palčki, ki ga je Helena po mili volji obračala. Napak bi bilo, če bi poskušal trditi, da sem bil sam kriv za nastali položaj; toda vem, da bi svojo bridkost lahko končal hitreje. Moje spanje v sobi za goste je postalo ustaljena stvar. Ponos mi je branil, da bi se vrnil v najino poročno posteljo. Hotel sem, da pri

tež stvari prevzame pobudo Helena. Končno je bila ona tista, ki je morala razložiti veliko stvari. Glede tega sem bil nepopustljiv, v času žalostne zmedenosti je bila to moja edina gotovost. Moral sem se nečesa čvrsto oprijeti... in vidite, da sem preživel. S Heleno sva komajda govorila. Bila sva hladna in oddaljena drug od drugega. Izogibala sva se medsebojnim pogledom. V svoji norosti sem bil prepričan, da bo moja tišina Heleno nekako zlomila in jo pripravila do tega, da bo hotela govoriti z mano, mi povedati, kaj si misli o tem, kar se dogaja med nama. In tako sem se cvrl na peklenskem ognju. Ponoči sem se zaradi groznih sanj prebujal in vpil, ob popoldnevih sem bil nejevoljen in poskušal o stvari trezno razmišljati. Še naprej sem moral opravljati svoje delo. Pogosto sem moral zdoma, včasih celo več sto milj stran, prepričan, da sta Brian in Helena proslavljala mojo odsotnost. Včasih sem telefoniral domov iz hotelov ali letaliških čakalnic. Nihče se ni oglasil in vendar sem med zvenom elektronskih znakov slišal Heleno, kako v spalnici vzdihuje v naraščajočem užitku. Živel sem v temni dolini, na meji solza. Dovolj je bil pogled na majhnega otroka, ki se igra s psičkom, odsev zahajajočega sonca na rečni gladini, zajedljiv izraz neke reklame in že sem bil ves iz sebe. Ko sem se obupan in hrepeneč po prijateljstvu in ljubezni vračal s poslovnih poti, sem v trenutku, ko sem vstopil skozi vrata, čutil, da je bil nedolgo tega tu Brian. Nič otipljivejšega od občutka njegove navzočnosti v zraku, nekaj v razporeditvi posteljnine, neki neznan vonj po kopalnici, položaj steklenice scotcha na pladnju. Helena se je sprenevedala, kot da ne vidi, kako se ves tesnoben plazim iz sobe v sobo, delala se je, kot da ne sliši mojih vzdihljajev v kopalnici. Lahko bi me vprašali, zakaj nisem odpustil šoferja. Odgovor je preprost. Bal sem se, da bi Brianu, če bi odšel, sledila tudi Helena. Šoferju nisem razkril svojih čustev. Dajal sem mu navodila, on me je vozil in pri tem ohranjal svojo brezizrazno ponižnost. V njegovem vedenju nisem zaznal nobene spremembe. Res pa je tudi, da si ga nisem prizadeval natančneje opazovati. Prepričan sem, da ni nikdar vedel, da sem vedel in vsaj to mi je omogočalo navidezno oblast nad njim.

Toda to so nejasne, obrobne podrobnosti. Pravzaprav sem bil človek, ki razpada. Zaspal sem ob telefonu. Začel sem izgubljati lase. Usta sem imel polna izrastkov in moja sapa je zaudarjala po razpadajočem truplu. Opazil sem, kako se poslovni prijatelji, ko govorim z njimi, umaknejo za korak. V svojem anusu sem redil nečisto vrenje. Hujšal sem. Začenjal sem razumevati jalovost mojih tihih iger čakanja s Heleno. Če sem bil v hiši, je ves dan sedela na stolu. Včasih je tam sedela vso noč. Velikokrat sem moral zgodaj zjutraj zapustiti hišo, jo pustiti, ko je sedela na stolu in strmela v vzorec na tepihu; in ko sem se pozno ponoči vrnil domov, je bila še vedno na istem mestu. Bog mi je priča, da sem ji hotel pomagati. Ljubil sem jo. Toda dokler mi ni pomagala, nisem mogel narediti ničesar. Bil sem zaklenjen v

bedni ječi svojega duha in položaj je bil popolnoma brezupen. Nekoč sem bil človek, ki hiti mimo izložbe in si jo brezskrbno ogleduje, sedaj sem bil človek z neprijetnim zadahom, vrenji in okužbami. Razpadal sem.

Tretji teden more, ko se je zdelo, da se ne da nič več narediti, sem pretrgal tišino. Šlo je za vse ali nič. Podnevi sem pešočil po Hyde Parku in zbiral preostale koščke svojega razuma, svoje volje do moči, prijaznost za soočenje, za katerega sem se odločil, da se mora zgoditi še tisti večer. Spil sem nekaj manj kot tretjino steklenice scotcha in proti sedmi uri sem se po prstih odplazil do njene spalnice, kjer je ležala zadnja dva dni. Nalahno sem potrkal, in ko nisem slišal odgovora, vstopil. Popolnoma oblečena je ležala z rokami ob telesu. Na sebi je imela blede domačo haljo iz bombaža. Noge je imela precej narazen, glavo naslonjeno na blazino. Ko sem stal pred njo, sem v njenih očeh komajda lahko opazil preblisk priznanja. Srce mi je divje udarjalo in neprijeten dah moje sape je napolnil prostor kot strupeni plin. »Helena,« sem rekel in se moral ustaviti, da sem si očistil grlo. »Helena, ne moreva več tako naprej. Skrajšen čas je, da se pogovoriva.« In potem sem ji, ne da bi ji dal priložnost, da mi odgovori, povedal vse. Povedal sem ji, da vem za njeno ljubimkanje. Povedal sem ji o svojem vrenju. Pokleknil sem k njenem zglavju. »Helena!« sem zavpil, »toliko nama je obema pomenila. Morava se bojevati, da jo ohraniva.« Sledila je tišina. Oči sem imel zaprte in zdelo se mi je, da vidim, kako se je moja duša odmaknila od mene in se usmerila čez prostrano, temno praznino in se spremenila v droben soj rdečkaste luči. Pogledal sem kvišku, pogledal sem ji v oči in v njih videl tih, nezastrt prezir. Vsega je bilo konec in v trenutku blaznosti sta se v meni spočeli dve divjji in med seboj povezani želji. Posiliti jo in uničiti. Z enim samim zamahom sem ji strgal haljo s telesa. Spodaj ni imela ničesar. Preden je sploh lahko prišla do sape, sem bil že na njej, že v njej, zabiti globoko v notranjost, medtem ko sem s svojo desno roko objel njen nežni, beli vrat. Z levo roko pa sem ji pritisnil obraz na blazino.

Prišlo mi je, ko je izdihnila. Toliko lahko s ponosom povem. Vem, da je bila smrt zanjo trenutek velikega zadovoljstva. Skozi blazino sem slišal njene krike. Ne bom vas dolgočasil z rapsodijami o svojih užitkih. Doživel sem preobrazbo. In zdaj je mrtva ležala v mojih rokah. Šele po nekaj minutah sem se zavedel strahotnosti svojega dejanja. Moja ljuba, sladka, nežna Helena je mrtva ležala v mojem naročju, mrtva in bedno razgaljena. Omedlel sem. Verjetno več ur zatem sem se prebudil, zagledal sem truplo in še preden sem lahko obrnil glavo, sem začel bruhati nanj. Kot mesečen sem se pognal v kuhinjo, šel naravnost do Utrilla in ga raztrgal na koščke. Ponaredek Rodina sem vrgel v jašek za smeti. Tekal sem od sobe do sobe in uničeval vse, česar sem se dotaknil. Ustavil sem se samo, da sem spil scotch. Vermeer, Blake, Richard Dadd, Paul Nash, Rothe, trgal, teptal, raz-



## Angela Carter

### Snežni otrok

Sredina zime — nepremagljiva, brezmadežna. Grof in njegova žena sta šla jahat, on na sivi kobilih in ona na črni, zavita v bleščeče kože črnih lisic; nosila je visoke, črne svetleče škornje s škrlatnimi petami in ostrogami. Svež sneg je padal na že zapadli sneg; ko je prenehal, je ves svet postal bel. »Želim si deklico, belo kot sneg,« je dejal grof. Jahala sta dalje. Prispela sta do luknje v snegu; luknja je bila polna krvi. Grof je dejal: »Želim si deklico, rdečo kot kri.« Potem sta spet jahala dalje; tam je sedel na goli veji krokar. »Želim si deklico, črno kot perje tega ptiča.«

Kakor hitro je to izgovoril, že je stala tam poleg ceste: bela polt, rdeča usta, črni lasje in popolnoma gola; bila je otrok njegovega poželenja in grofica jo je sovražila. Grof jo je dvignil in jo posadil predse na konja, grofica pa je imela samo eno misel: kako bi se je znebila.

Grofica je spustila rokavico v sneg in rekla deklici, naj stopi s konja in jo poišče; nameravala je odjezditi in pustiti deklico tam, ampak grof je rekel: »Kupil ti bom nove rokavice.« Ob teh besedah je krzno zdrsnilo z groficih ramen in se ovilo okrog gole deklice. Potem je grofica vrgla svojo diamantno broško skozi led zamrznjenega ribnika: »Potopi se in mi jo prinesi,« je rekla. Mislila si je, da se bo deklica utopila. Ampak grof je dejal: »Ali je mar riba, da bi plavala v tako mrzlem vremenu?« Potem so groficihni škornji preskočili na dekličine noge. Zdaj je bila grofica gola kot kost, deklica pa je bila oblečena in obuta; grofu je bilo žal žene. Prišli so do rožnega grma, vsega v cvetju. »Utrgaj mi vrtnico,« je rekla grofica dekletu. »Tega ti ne morem odreči,« je dejal grof.

Tako deklica utrga vrtnico; se s prstom zbode v trn; zakrvavi; zakriči; pade.

Hlipajoč je grof stopil s konja in zarinil svoj krepki ud v mrtvo deklico.

Grofica je brzdala svojo nemirno kobilo in ga ostro opazovala; kmalu je končal.



Potem se je deklica začela topiti. Kmalu od nje ni ostalo nič razen peresa, ki bi ga lahko izgubil ptič; madeža krvi, podobnega sledi, ki ostane v snegu za ubito lisico; in vrtnice, ki jo je bila utrjala z grma. Zdaj je imela grofica vsa svoja oblačila spet na sebi. S svojo dolgo roko je pogladila krzno. Grof je pobral vrtnico, se priklonil in jo ponudil svoji ženi; v tistem trenutku, ko se je je dotaknila, jo je tudi izpustila.

»Grize,« je rekla.

Prevod Jana Pavlič

### Volčja družina

Ena zver, ena sama zver tuli v gozdu ponoči.

Volk je utelešen mesojedec in je prav toliko prekanjen, kolikor je krut; ko enkrat okusi meso, ga nič drugega ne zadovolji več.

Ponoči se volčje oči svetijo kot plamen sveče, rumenkasto, rdečkasto, ampak to je zaradi tega, ker se zenice njihovih oči v temi širijo in lovijo svetlobo s tvoje svetilke, da bi ti jo odbile nazaj — rdeče za nevarnost; če volčje oči odsevajo samo mesečino, potem se svetijo v mrzli, nenaravni, zeleni barvi, mineralni in predirni. Ko ponoči popotnik opazi te svetleče, grozljive cekine, ki se nenadoma pojavijo v črni goščavi, takrat ve, da mora bežati, če ga strah ni prikoval k tlom. Ampak oči so edino, kar je mogoče ujeti od teh gozdnih morilcev, takrat ko nevidno krožijo okrog tvojega vonja po mesu, ko greš skozi gozd ob nespametno pozni uri. Kot sence so, kot prikazni, sivi pripadniki kongregacije noči; poslušajte! njihovo dolgo, nemirno zavijanje... arija strahu, ki postaja slišna.

Volčja pesem oznanja klanje, ki ga boš trpel in je že sama ubijanje.

Zima je in mrzlo vreme. V tej gorski in gozdni pokrajini zdaj za volkove ni hrane. Koze in ovce so zaprte v hleve, srne so se odpravile po krmo na južna pobočja — volkovi so postali suhi in sestradani. Tako malo mesa je na njih, da bi lahko preštel mršava rebra skozi njihove kožuhe, če bi ti dali čas, preden napadejo. To slinasto žrelo, ta iztegnjen jezik; od mraza strjena slina na njihovih gobcih — od vseh nešteti nevarnosti noči in gozdov, duhov, škratov, ljudožercev, ki na ražnju pečejo dojenčke, čarovnic, ki pitajo svoje ujetnike v kletkah za kanibalske gostije, je volk najhujši, kajti on ne more slediti razumu.

V gozdu, kjer ni ljudi, si vedno v nevarnosti. Stopaj skozi vrata velikih borovcev, kjer se divje veje prepletajo okrog tebe in lovijo neprevidnega popotnika v mreže, kakor da bi bila tudi narava sama v zaroti z volkovi, ki živijo tam, kakor da bi zlobna drevesa šla na lov namesto svojih prijateljev — stopaj skozi gozdna vrata z naj-

večjo plahostjo in neskončno previdnostjo, kajti če zablodiš s poti samo za trenutek, te bodo volkovi raztrgali. Tako sivi so kot lakota, tako kruti kot kuga.

Otroci z resnim pogledom iz vasi, ki so na redko posejane, vedno nosijo s seboj nože, kadar grejo ven pazit majhne kozje črede, ki oskrbujejo kmetije s trpkim mlekom in smrdljivim črvim sirom. Noži so samo za polovico manjši od njih samih, rezila naostrijo vsak dan.

A volkovi znajo priti tudi do tvojega ognjišča. Poskušamo in poskušamo, ampak velikokrat jih ne moremo zadržati. Ni zimske noči v kateri se kajzar ne bi bal, da bo zagledal mršav, siv, sestradan gobec, ki voha izpod vrat. Nekoč je bila neka ženska napadena v svoji kuhinji, medtem ko je odcejala makarone.

Boj se volka in se ga izogibaj; kajti volk je lahko mnogo več, kot se zdi, in to je najhujše.

Bil je nekoč lovec, tukaj v bližini, ki je volka ujel v past. Ta volk je klal ovce in koze; požrl starega zmešanega človeka, ki je živel sam v koči na pol poti v goro in ves dan prepeval Jezusu; napadel je dekle, ki je pazila ovce, a je zagnala tak vik in krik, da so prišli možje s puškami in ga pregnali. Poskušali so mu slediti v gozd, vendar je bil zvit in jim je z lahkoto ušel. Tako je ta lovec izkopal jamo in dal vanjo za vabo še živo raco — oh; jamo je pokril s slamo zamazano z volčjim govnom. Kvak kvak; se je oglašala raca in volk je prišel kradoma iz gozda, velik, težek; tehtal je kot odrasel možki in slama se je udrila pod njim — zvrnil se je v past. Lovec je skočil za njim dol, mu prerezal vrat in mu odrezal tace v dokaz svoje zmage.

In takrat pred lovcem ni več ležal volk, ampak krvavo človeško truplo brez glave, brez nog, umirajoče, mrtvo.

Čarovnica iz doline je nekoč na neki poroki vse svate spremenila v volkove, zato ker si je ženin izbral drugo dekle. Iz zlobe jim je ukazala, naj jo ponoči obiskujejo in oni so po njenem naročilu posedali in tulili okrog dekletove koče in ji prepevali podoknice o njihovi nesreči.

Ne dolgo tega, se je mlada ženska iz naše vasi poročila z moškim, ki je izginil na poročno noč. Postelja je bila postлана s svežimi rjuhami in nevesta se je ulegla vanjo; ženin je dejal, da gre ven, da se odtešča, vztrajal je pri tem zaradi spodobnosti in ona je potegnila odejo do oči in ležala tam. In je čakala in čakala in spet čakala — gotovo ga že dolgo ni? Potem je poskočila v postelji in zavreščala, ker je slišala tuljenje, ki ga je iz gozda prinesel veter.

To razpotegnjeno, nemirno zavijanje ima kljub vsemu svojemu strašnemu razleganju nekaj skrite žalosti v sebi, kot da bi zveri želele biti manj zverinske, ko bi le vedele kako, in kot da ne bi

nikdar prenehale žalovati nad svojo usodo. Prostrana otožnost je v volčjih pesmih, otožnost, brezmejna kot gozd, brezkončna kot te dolge zimske noči. Pa vendar ta grozna žalost, to njihovo žalovanje in neozdravljivi tek ne morejo nikoli ganiti srca, ker niti en sam stavek v njem ne kaže na možnost odrešitve; milost volka ne more doseči iz njegovega obupa, ampak samo po nekem zunanjem posredovalcu, tako da je včasih videti, kot da zver na pol čaka na nož, ki jo bo usmrtil.

Bratje mlade ženske so preiskali lope in senike, a ostankov niso nikoli našli. Tako je občutljivo dekle posušilo solze in si našlo drugega moža, ki ni bil tako sramežljiv, da si ne bi upal scati v nočno posodo, in je preživel noči znotraj. Rodila mu je par krepkih otrok in vse je šlo kot po maslu, dokler neke ledene noči, noči ob solsticiju, obratu v letu, ko stvari ne držijo skupaj tako, kot bi morale, nadaljše noči, njen prvi mož ni spet prišel domov.

Močno trkanje na vrata ga je naznanilo, medtem ko je mešala juho za očeta svojih otrok, in prepoznala ga je v trenutku, ko je odpahnila zapah, čeprav je minilo mnogo let, odkar je hodila v črnem za njim, in je bil zdaj ves v capah in so mu lasje, ki nikoli niso videli glavnika, viseli po hrbtu polni uši.

»Pa sem spet tu, stara,« je rekel. »Prinesi mi mojo skledo zelja in podvizaj se.«

Takrat je vstopil njen drugi mož z drvmi, in ko je prvi videl, da je spala z drugim, in še hujše, ko je s svojimi rdečimi očmi zagledal njene majhne otroke, ki so prilezli v kuhinjo, da bi videli čemu ves hrup, je zavpil: »Želim si, da bi bil spet volk, potem bi že pokazal tej kurbi!« Tako je v trenutku postal spet volk in je, preden so ga posekali s sekiro, ki so jo uporabljali za sekanje drv, najstarejšemu dečku odtrgal nogo. A ko je volk ležal krvaveč in umiral, je kožuh odpadel in bil je prav tak kot pred leti, ko je pobegnil iz svoje svatovske postelje, tako da je ona jokala in jo je njen drugi mož pretepel.

Pravijo, da ti hudič da mazilo, ki te spremeni v volka v tistem trenutku, ko se z njim namažeš. Ali da je bil rojen z nogami naprej in da je imel volka za očeta, da je njegov trup človeški, njegove noge in njegovi spolni organi pa so volčji. In ima volčje srce.

Naravna doba volkodlaka je sedem let, če pa sežeš njegovo obleko, ga obsodiš na volčje telo do konca njegovega življenja. Tako stare ženske v teh krajih mislijo, da se obvaruješ, če volkodlaku vržeš klobuk ali predpasnik, kot da obleka naredi človeka. Zaradi oči, teh fosforescenčnih oči, pa ga vendarle prepoznaš v vseh njegovih oblikah; oči edine ostanejo nespremenjene.

Preden postane volk, se likantrop sleče do golega. Če med borovci zagledaš golega moškega, moraš bežati, kot da bi se sam hudič podil za tabo.

Sredi zime je in taščica, človekova prijateljica, sedi na ročaju vrtnarjeve lopate in prepeva. Za volkove je to najhujši čas leta, ampak odločni otrok vztraja, da bo šel skozi gozd. Prepričana je, da ji divje zveri ne morejo storiti nič žalega, čeprav, dobro posvarjena, položi mesarski nož v košaro, ki jo je njena mati napolnila s siri. Tu je še steklenica ostrega robidovega likerja; sveženj ovsenjaka, spečenega v kaminu; kozarec ali dva marmelade. Svetlolasa deklica bo odnesla ta okusna darila svoji osamljeni stari mami, ki je tako stara, da jo breme njenih let že tepta v smrt. Babica živi dve uri naporne hoje daleč skozi zasneženi gozd; otrok se zavije v debel šal, ki si ga potegne čez glavo. Stopi v trpežne lesene cokle; oblečena je in pripravljena in božični večer je. Zlohotna vrata solsticija še vedno nihajo na svojih tečajih, a preveč so jo ljubili, da bi sploh kdaj lahko čutila strah.

Otroci v tej divji deželi ne ostanejo dolgo mladi. Ni igračk, da bi se z njimi igrali, tako trdo delajo in se hitro spametujejo. Ampak to, tako ljubko deklico in najmlajšo v družini — prišla je malo pozno — sta mati in stara mati razvajali. In rdeči šal, ki ji ga je spletla babica, je danes videti kot zlovešč, a kljub temu bleščec madež krvi v snegu. Prsi so ji ravno začele rasti; njeni lasje so kot lan, tako da komaj mečejo senco na njeno blede čelo; njena lica so značilna, škrlatna in bela in pravkar se je začela njena ženska krvavitev, ura v njej, ki bo od zdaj naprej bila enkrat na mesec.

Stoji in giblje se v nevidnem pentagramu svoje nedolžnosti. Ne-razbito jajce je; zapečaten posoda; v sebi ima čaroben prostor, do katerega je vstop tesno zaprt z zaporo iz membrane; zaprt sistem je; drhtenja ne pozna. Nož ima in ničesar je ni strah.

Oče bi ji morda prepovedal, če bi bil doma, a ga ni. Daleč v gozdu je, drva nabira, mati pa ji ne more odreči.

Gozd se je zaprl za njo kot čeljusti.

V gozdu je vedno kaj videti, tudi sredi zime — ptiči, ki se stiskajo in so podlegli zasplosti letnega časa, čepeči na škripajočih vejah in preveč nesrečni, da bi lahko peli; svetli naborki zimskih gob na lisastih deblih dreves; klinaste sledi zajcev in srnjadi, srtasti odtisi ptičev; zajec, tako suh kot reženj slanine, ki švigne čez pot, kjer droben sončni žarek pada na rdečkaste ostanke lanskoletne praproti.

Ko je zaslišala ledeno tuljenje oddaljenega volka, je njena izurjena roka zagrabila nož, a o volku ni bilo ne duha ne sluha, niti ne o golem moškem. Zaslišala je šelestenje v grmovju in na pot je skočil popolnoma oblečen, zelo lep mladenič v zelenem plašču in klobuku s širokimi krajci, okrašenem s perjem divjih ptic. Ob prvem šelestenju vejic, je še držala nož, ampak on se je zasmel in pokazal vrsto belih zob, ko jo je zagledal in napravil smešen, a laskav majhen

poklon; še nikoli prej ni videla tako prikupnega fanta, med kmečkimi klovni iz njene vasi že ne. Tako sta šla skupaj dalje, skozi zgoščajočo se luč popoldneva.

Kmalu sta se smejala in šalila kot stara prijatelja. Ko se je ponudil, da bi nesel njeno košaro, mu jo je dala, čeprav je bil v njej njen nož. Kajti rekel ji je, da ju bo varovala njegova puška. Ko se je dan stemnil, je začelo spet snežiti; začutila je, kako so se ji prve snežinke usedle na obrvi, ampak zdaj je bilo samo še pol milje in tam jo je čakal ogenj in vroč čaj in topel sprejem, gotovo, za elegantnega lovca prav tako kot zanjo.

Mladenič je imel v svojem žepu nenavaden predmet. To je bil kompas. Pogledala je majhno okroglo stekleno številčnico v dlani njegove roke, in opazovala gibljivo iglo z rahlim začudenjem. Zagotovil ji je, da ga je ta kompas varno popeljal skozi gozd na njegovi lovski poti, zato ker mu je igla vedno s popolno natančnostjo povedala, kje je sever. Ni mu verjela; vedela je, da nikoli ne sme zapustiti poti, kadar gre skozi gozd, sicer bi bila v trenutku pogubljena. Spet se ji je nasmehnil; lesketajoče se kaplje sline so se prikazale na njegovih zobeh. Zagotovil ji je, da bi, če bi se spustil s steze v gozd, ki ju je obdajal, utirajoč si pot skozi goščavo s kompasom, prispel do babičine hiše dobre četrt ure pred njo.

Ne verjamem ti. Sicer pa — ali se ne bojiš volkov?

Samo potrepljal je svetlečo se cev svoje puške in se zarezal.

Staviva torej? jo je vprašal. Kaj mi daš, če prispem do babičine hiše pred tabo?

Kaj pa bi rad? je vprašala nedolžno.

Poljub.

Vsakanjost kmečkega zapeljevanja; pobesila je pogled in zardela.

Šel je skozi grmičje in vzel s seboj njeno košaro. Ona je pobabila na strah pred zvermi, čeprav je luna že vzhajala, kajti hotela je zavleči čas, da bi mladenič zagotovo dobil stavo.

Babičina hiša je stala na samem, nekoliko iz vasi. Sveže zapadli sneg se je vrtinčil nad zelenjavnim vrtom in mladi mož je previdno stopal po zasneženi poti do vrat, kakor da bi se bal, da si bo zmočil noge. Pozibaval je svoj sveženj z divjačino in dekličino košarico in pri sebi brundal neko melodijo.

Rahla sled krvi je na njegovem licu; ali je med lovom kaj pomalical.

S pestjo je potrkal na oknice.

Priletna in šibka, je babica že na tričetrt mrtva, bolečine v njenih kosteh pa ji obljublajo in so že skoraj pripravljene, da se popolnoma vdajo. Pred kakšno uro je prišel deček iz vasi, da bi ji zakuril ogenj za čez noč in v kuhinji se veselo svetlika. Za družbo

ima Sveto pismo, saj je pobožna stara ženska. Podprta je z blazinami na postelji, ki po kmečko stoji v niši, in zavita v odejo, ki jo je spletla še pred poroko, pred toliko leti, da se komaj še spominja. Dva porcelanasta kužka z rjavimi lisami na kožuhih in črnima smrkoma sedita na vsaki strani kamina. Svetla preproga iz krp prekriva tla. Dedkova ura odmerja njen hitro bežeči čas.

Če živimo dobro, volkovi ostanejo zunaj.

S kosmatimi prsti je potrkal na oknice.

Tvoja vnukinja je, je dejal z visokim sopranom.

Dvigni zapah in vstopi, dragica.

Spoznaš jih lahko po njihovih očeh, očeh roparske zverine, ponočnjaške, pogubne oči, rdeče kot rana; Sveto pismo lahko vržeš vanj in za njim še predpasnik, babica, mislila si, da te zagotovo obvaruje pred to peklensko zalego... zdaj lahko kličeš Kristusa in njegovo mater in vse angele z nebes, da bi te varovali, ne bo ti pomagal.

Njegov divji gobec je oster kot nož; na mizo odvrže zlati tovor oglodanega fazana in zraven položi še košaro tvoje drage deklice. O, moj bog, kaj si napravil z njo?

Stran s preobleko, stran s tem plaščem iz blaga v barvi gozda, s klobukom, ki ima za trak zataknjeno perje; njegovi zlepljeni lasje se usujejo po beli srajci in zdaj lahko vidi, kako v njih gomazijo uši. Polena v ognjišču prasketajo in pokajo; noč in gozd sta vstopila v kuhinjo s temo, spleteno v njegovih laseh.

S sebe potegne srajco. Njegova koža ima barvo in videz pergamenta. Nakodrana proga dlake požene po njegovem trebuhu, njegove bradavice so napete in temne kot strupen sadež in tako je suh, da bi lahko prešel rebra skozi njegov kožuh, če bi ti le dal čas. Odvrže hlače in zdaj lahko vidi, kako kosmate so njegove noge. Njegovi spolni organi ogromni. Oh! ogromni.

Zadnje, kar je stara gospa videla na tem svetu, je bil mladenič z očmi kot žerjavica, gol kot kamen, ki se je bližal njeni postelji.

Volk je utelešen mesojedec.

Ko je opravil z njo, si je obliznil gobec in se hitro spet oblekel, da je postal tak kot takrat, ko je stopil skozi vrata. Neužitne lase je skuril v kaminu in kosti zavil v prtič, ki ga je skrtil pod posteljo v lesen zaboj, v katerem je našel tudi par svežih rjuh. Te je skrbno položil na posteljo namesto izdajalsko zapackanih, ki jih je spravil stran, v košaro za umazano perilo. Zrhljal je blazine in poravnal odejo; s tal je pobral Sveto pismo, ga zaprl in položil na mizo. Vse je bilo tako kot prej, samo da stare mame ni bilo več. Drva so prasketala v kaminu, ura je tiktakala in mladenič je potrpežljivo, potuhnjeno sedel poleg postelje v babičini nočni čepici.

Tok — tok.

Kdo je, je s tresočim se glasom vprašal v babičinem starinskem falsettu.

Samo tvoja vnukinja.

Tako je vstopila in prinesla s seboj oblak snega, ki se je v kapljicah stopil na ploščicah, in mogoče je bila rahlo razočarana, ker je videla poleg ognja sedeti samo staro mamó. A takrat je odvrigel odejo in skočil k vratom. S hrbtom je pritiskal obnje, tako da mu ne bi mogla uiti ven.

Deklica je pogledala po sobi in opazila, da na mehkem licu blazine ni odtisa glave, in kako Sveto pismo leži zaprto na mizi. Tiktakanje ure se je oglašalo kot hlipanje. Rada bi bila vzela nož iz košare, a si ni upala, ker so bile njegove oči uprte vanjo — ogromne oči, za katere se je zdelo, da se zdaj svetijo z izjemno notranjo lučjo, oči velike kot krožnik, krožnik poln grškega ognja, diaboličnega, fosforescenčnega.

Kako velike oči imaš.

Da te bolje vidim.

Nobene sledi o starki, samo šop belih las, ki se je ujel med ljubje neizgorelega polena. Ko je deklica to videla, je vedela, da je v smrtni nevarnosti.

Kje je moja stara mama?

Nikogar ni tukaj, razen naju, moja draga.

Zdaj se je okoli njiju dvignilo glasno tuljenje, blizu, zelo blizu, na vrtu pred hišo, tuljenje neznansko veliko volkov; vedela je, da so najhujši volkovi kosmati od znotraj, in srh jo je spreletel, kljub škrlatnemu šalu, v katerega se je tesneje zavila, kakor da bi jo lahko zavaroval, čeprav je bil tako rdeč kot kri, ki jo mora preletiti.

Kdo nama je prišel prepevat, je rekla.

To so glasovi mojih bratov, draga; rad imam volčjo družčino. Poglej skozi okno, pa jih boš videla.

Sneg je skoraj zamedel okno, zato ga je odprla, da bi pogledala na vrt. Bila je bela noč snega in lune; snežni metež se je vrtil in nad pošastnimi sivimi zvermi, ki so sedele na bokih med vrstami zimskega zelja, z ozkimi smrčki, obrnjenimi proti luni in tulile, kot da jim bo počilo srce. Deset volkov; dvajset volkov — tako veliko volkov, da jih ni mogla prešteti, tulečih na koncertu, kot da bi bili blazni ali nori. Njihove oči so odbijale svetlobo iz kuhinje in se svetile kot neznansko veliko sveč.

Zelo je mraz. Revčki, je rekla, nič čudnega, da tako tulijo.

Zaprta je okno za volčjo žalostinko in slekla svoj škrlatni šal barve maka, barve žrtev, barve njenega menzesa, in ker ji strah ni del nič dobrega, jo je prenehalo biti strah.

Kaj naj storim s svojim šalom?

Vrzi ga v ogenj, draga. Ne boš ga več potrebovala.

Zvila je šal in ga vrgla v plamen, ki ga je v trenutku pograbil. Potem je čez glavo potegnila srajco; njene bele prsi so se bleščale kot da bi sobo zasul sneg.

Kaj naj storim s svojo bluzo?

V ogenj z njo, srček.

Tenak muslin je plapolajoč švignil skozi dimnik kot čaroben ptič in potem je slekla še krilo, volnene nogavice, čevlje in vse je šlo v ogenj in za vedno izginilo. Ogenj se je svetil na njeni koži; zdaj je bila oblečena samo v nedotaknjeno ovojnico svojega mesa. Slepeče gola je s prsti razpustila svoje lase. Njeni lasje so beli, tako beli kot sneg zunaj. Potem je šla naravnost proti moškemu z rdečimi očmi, ki so po njegovi nerazčesani grivi lezle uši; stopila je na prste in odpela ovratnik na njegovi srajci.

Kako velike roke imaš.

Da te lažje objamem.

Vsi volkovi na svetu so zdaj prepevali svatbeno pesem zunaj pod oknom, ko mu je radodarno dala poljub, ki mu ga je dolgovala.

Kako velike zobe imaš!

Videla je, kako so se njegove čeljusti začele sliniti in soba je bila polna krikov gozdnega Liebestoda, a modri otrok ni niti trenil, celo takrat ne, ko je on odgovoril:

Zato, da te lažje požrem.

Deklica je planila v smeh; vedela je, da ni nikogaršnje meso. Zasmejala se mu je v obraz, potegnila je srajco z njega in jo pogrnala v ogenj, v ognjeni vrtinec njene zavržene obleke. Plameni so plesali kot mrtve duše na Valpurgino noč in stare kosti pod posteljo so začele strašansko šklepetati, a ona se ni zmenila zanje.

Utelešeni mesojedec, samo neomadeževano meso ga pomiri.

Njegovo strašno glavo bo položila v svoje naročje in obirala uši iz njegovega kožuha in mogoče bo dala kakšno v usta in jo pojedla, če ji bo ukazal, kot bi napravila v divjem svatbenem obredu.

Snežni metež bo ponehal.

Snežni metež je ponehal in pustil gore zasnežene, kot da bi slepa ženska vrgla rjuho čeznje. Vrhnje veje gozdnih borovcev so se belile, pokajoče, obložene s snegom.

Snežna svetloba, mesečina, zmedene sledi tac.

Vse tiho, vse mirno.

Polnoč; ura bije. Božič je, volkodlakov rojstni dan, vrata solsticija stojijo široko odprta; naj se vsi potopijo skozi.

Poglej! sladko in mirno spi v babičini postelji v šapah nežnega volka.

Prevod Jana Pavlič



**Angela Carter** (rojena l. 1940 v Sussexu) je avtorica romanov *The Magic Toyshop* (1967), *Several Perceptions* (SMA 1968), *Heroes and Villains* (1969), *Love* (1971), *The Infernal Machine of Doctor Hoffman* (1972), *Nights at the Circus* (1975), zbirke kratke proze *Fireworks*, *The Bloody Chamber* (1979), *Black Venus* (1984), dveh zbirk esejev in knjig za otroke in prevodov pravljic Charlesa Perraulta. Za svoje odmevne romane in zbirke kratke proze je prejela številne nagrade, med katerimi naj omenimo predvsem Somerset Maugham Award. Zgodbi *Volčja družina* (*The Company of Wolves*) in *Snežni otrok* (*The Snow Child*) sta leta 1979 izšli v okviru zbirke kratke proze *The Bloody Chamber*, za katero je avtorica prejela Cheltenham Award. Angela Carter se ob pisateljstvu ukvarja tudi z literarno kritiko in je redna sodelavka v *London Review of Books*.

**Martin Amis**

**Bujak in velika moč**

Bujak? Ja, poznal sem ga. Vsa ulica je poznala Bujaka. Poznal sem ga pred in poznal sem ga po. Vsi smo poznali Bujaka — šestdesetletnega, na veliko obloženega in obdarjenega z mišicami in kitami, kako se je smejal ob kresu na dvorišču, kako je na svojem hrbtu nosil deske in zofe, vzdignil z eno roko zaboj za čaj poln knjig. Bujak, silak. Bil je tudi sanjač, vnet bralec, gobezdač. Veliko bolj mirno si spal, če si vedel, da je na ulici Bujak. To je bilo leta 1980. Živel sem v Londonu. Zahodni London, dežela karnevalov, to, čemur tamkajšnja policija pravi prva vrsta. Dr. Alimantado, Sons of Thunder, rasni nemiri, No Future: suhi, slamnati lasje groze, prestrašena dekleta v nabito polnih pubih. Ti črnici, ves čas so govorili kot zagnani pijanci. Če sem šel v Manchester k svoji prijateljici, sem zmeraj pustil ključ pri Bujaku. Te njegove roke, trdne kot kamen, nohti, tako kot njegovi zobje štirioglati in simetrični. In mišičaste roke, Popajeve roke, trdne, tetovirane in brutalne, orožje zverinske moči. Kljub temu da je bil velik, se je zdelo, kot da bi bila energija v njem stisnjena, kot da bi bil jedro še večjega moža; bil je podoba čvrstosti. Sem enako visok kot Bujak, a tehtam le pol toliko. Ne, še manj. Bujak mi je nekoč povedal, da bi, če bi hoteli iz nič ustvariti človeka, potrebovali energijo, ki bi bila enakovredna eksploziji tisoč megaton streliva. Če si pogledal Bujaka, si v to lahko verjel. Glede mene, no, zadoščala bi ena sama palica TNT, ročna granata, petarda. V fizičnem odnosu do mene (saj veste, način, kako se nekdo giblje po sobi proti vam, to lahko označimo kot fizični dogodek) je izkazoval nežno prilagajanje, ki ga velik človek izkazuje majhnemu. Verjetno je bil tak z vsemi. Bil je varovalen. In potem se je dobremu Bujaku, skrbnemu in garaškemu Bujaku zgodilo nekaj najhujšega. Osebno razdejanje. V dneh, ki so sledili, sem lahko videl in občutil vse Bujakovo nasilje.

Zgodba njegovega življenja je segala daleč nazaj v stoletje. Kot vojak se je leta 1939 bojeval v Varšavi. V Katynu je izgubil očeta in dva brata. Bil je v odporiškem gibanju — vse svoje življenje je bil v odporiškem gibanju. In zato je obiskal (in to je zgodba o nasilju, obiskovanju) mnoga brezhibna mučenja nacističnih kolaboracionistov.

Uprl se je z Armio Kraiovo in bil decembra 1944 zaprt. V povojnih letih se je silak preživljal z delom v potujočem cirkusu, ukrivljal drogeve, se zaletaval v opečnate zidove, s svojimi zobmi vlekel traktorje. Leta 1956, v letu mojega rojstva, je bil priča poljskega oktobra in madžarskega novembra. Potem Združene države, dvorane, vrste in skupna ležišča Ellis Islanda, z ženo, materjo, majhno hčerko. Njegovo ženo Mobiko so zaradi nenevarne boleznj sprejeli v bolnišnico; vrnila se je s cisto in čez noč izdihnila. Bujak je kot pristaniški delavec delal v Fort Lauderdaleju. Prejel in zadal je veliko težkih udarcev — stavkokazi, gangsterji, od sindikatov plačani pretepači. Toda napredoval je, kot naj bi bila v Ameriki navada. V Anglijo misli, da sta ga pripeljala neke vrste poljska (brezdomska) nostalgija ali bahaštvo in želja po miru. Bujak je živel dvajseto stoletje. In potem je nekega dne dvajseto stoletje, stoletje kot nobeno poprej, obiskalo njega. Tudi pikolovski Bujak sam je katastrofo doumel kot nekaj ponuklearnega, einsteinovskega. Gotovo je bil to konec njegovega obstoječega veselja. Ja, to je bilo Bujakovo Veliko Razdejanje.

Bujaka sem prvič srečal nekega hladnega jutra pozno spomladi leta 1980 — ali, če uporabim poatomski koledar, ki mu je bil včasih naklonjen, leta 35 po a.b. Kot ponavadi je bilo nekaj narobe z Michikinim avtom (tokrat zračnica). Ležal sem na asfaltu, se spoprijemal z vlomilskim orodjem in rezervno gumo. Zbrana in tiha me je Michiko žalostno opazovala. Uspelo mi je popustiti matice na prvem kolesu, toda nastavek za dvigalo je bil zlovešče zrahljan in prekrit z rjo. Dolgo trpeči avtomobilček je v svojo šasijo sprejel navpično konico in stoično obstal prikovan na zemljo. Moram povedati, da se zelo slabo skladam z neživim svetom. Celo ko si pripravljam skodelico kave ali zamenjujem žarnico (ali varovalko!), si mislim — kaj je s stvarmi? Zakaj so tako agresivne? V čem je spor med nami? Stvari in jaz, tako ne bo šlo več naprej. Moramo skleniti sporazum, premirje, preden kdo od nas stori kaj nespametnega. Sestati se moram z njihovimi ljudmi in skleniti sporazum.

»Pusti vse skupaj, Sam,« je rekla Michiko.

»Nabavi si normalen avto,« sem ji rekel.

»Prosim te, pusti vse skupaj. Pusti! Poklicala bova avtovleko ali kaj podobnega.«

»Nabavi si normalen avto,« sem rekel in si mislil — ja, ali pa normalnega prijatelja. Kakorkoli že, metal sem orodje nazaj v torbo, si brisal roke in solze, ko sem zagledal Bujaka, ki se nama je približeval z druge strani ulice. Previdno sem nadziral njegovo približevanje. Z okna svoje sobe sem večkrat videl tega zagovednega Bohunka ali atavističnega Poljaka, kako si je na ulici dal dela, bil zmeraj pripravljen pokazati svoj lahko-naredim in vem-kako. Nisem bil vesel, da ga vidim. Razpolagam ali takrat sem razpolagal z dovolj povprečne paranoje. Zdaj sem nekoliko odrastel in spoznal, da se mi razen konca sveta

ni treba bati ničesar. Skupaj z vsemi drugimi. Genocid je že preživel svoj čas in zdaj imamo na programu nekaj večjega. Samomor.

»Si ti Žid?« je vprašal Bujak s svojim globokim glasom.

»Ja,« sem rekel.

»Ime?«

»In številka? Sam,« sem mu odvrnil.

»Okrajšano za?«

Obotavljal sem se in na svojem hrbtu čutil Michikine oči.

»Za Samuel?«

»Ne,« sem rekel, »v resnici je za Samson.«

Njegov smehljaj mi je razložil veliko stvari, najočitnejša je bila, da je bil pred mano srečen človek. Same oči in zobje, nasmešek je bil v svoji razposajenosti in iskrenosti res smešen. Toda veselost je, ko o njej nehaš razmišljati, precej klovnovsko stanje. Hočem reči, da je veselost, ki traja ves dan, komajda primerna reakcija. Po mojem mu je vse to dodajalo element nestabilnosti, proti-moči, nasilja. Toda Bujak, ki je stal pred mano, je bil v svojem vesolju zadovoljen. Bujak s svojo pritiklino sreče.

»Židje so navadno močni tu zgoraj,« je rekel in s konico prsta potrkal po svoji obriti glavi. »Niso pa močni tu spodaj, v rokah.«

Bujak je bil močan v rokah: da bi to dokazal, se je sklonil naprej in vzdignil avto.

»Se hecaš,« sem rekel. Toda ni se. Ko sem se lotil dela, se je že ukvarjal z Michiko, jo nonšalantno spraševal, če je v Nagasakiju ali Hirošimi izgubila koga od svojih. In Michiko je res izgubila očetovega bratranca. To je bila zame novica, toda ni me presenetila. Zdi se, da v velikih pokolih vsakdo izgubi enega izmed svojih. Bujak se je brez težav premikal z mesta na mesto, enkrat je celo vzdignil roko, da bi se popraskal po glavi. Avto se ni niti premaknil. Med delom sem ga opazoval in videl, da njegova moč ni izvirala iz ramen ali velikega, ukrivljenega hrbta, ampak iz rok, samo iz rok. Bilo je, kot da bi vzdignil pokrov kletnih vrat ali pred deklico, ki se preoblači na plaži, držal brisačo. Potem mi je grobo vzela iz rok obroč kolesa in pokleknil, da bi pričvrstil vijake. Ko se je zrnata površina njegove glave spet vzdignila kvišku, so bile Bujakove oči zožene in brez nasmeha. Grobo so preletele moj obraz. Pokimal je Michi in mi rekel:

»In koga ste vi izgubili?«

»A?« sem rekel. Če sem pravilno razumel njegovo vprašanje, ga odgovor ni popolnoma nič brigal.

»Vsako leto dajem denar za Izrael,« je rekel. »Ne veliko, nekaj pa le. Zakaj? Ker je na Poljskem seznam Židov sramoten. Še celo po vojni,« je rekel in se zarežal. »Precej sramoten. Glejte. Na Basing Streetu je vulkanizer. Povejte mu moje ime in stvar vam bo uredil, kot je treba.«

Oba sva se mu zahvalila, odšla in merila cesto z njegovimi koraki. Kasneje sem ga z okna svoje delovne sobe videl, kako je na majhnem vrtu pred hišo obrezoval vrtnice. Dekletce, njegova vnukinja, se je drsalo po njegovem hrbtu. Pogosto sem ga videval z okna svoje sobe. V tistih časih, leta 1980, sem poskušal biti pisatelj. Nič več. Ne vzdržim več študioznega življenja. To je edina zgodba, ki jo bom kdajkoli povedal in ta zgodba je resnična . . . Michiko je Bujak očaral in še isto popoldne mu je v nabiralniku pustila listek z zahvalo. Sam sem potreboval kar nekaj časa, preden sem bil z Bujakom res v prijateljskih odnosih.

Pozanimal sem se okrog o njegovih lastnostih, kot je to pač v navadi, ko se igramo, da pišemo. Kot sem že rekel, Bujaka so poznali vsi. Na ulici, v pubih, v trgovinah so o njem govorili kot o pripravnem človeku, ki vse popravi, se na vse spozna: Bujak je obvladoval vse mehanizme, ki držijo pokonci hišo — žile, žleze, črevesje. Imeli so ga tudi za ekscentrika, filozofa — kot sem sklepal, za te kraje to ni ravno cenjen vzdevek — in ob priložnosti za popolnega zmešanca. Ljudje so mu priznavali vlogo družinskega človeka: nekoč sva ga z Michi precej daleč stran, pred rusko cerkvijo na križišču St. Petersburg Place in Moscow Rooda opazila, kako je ves vzravnan v svoji obleki stal v družbi svoje matere, hčere in vnukinje; spominjam se, kako sem pomislil, da celo orjaški Bujak lahko izžareva nežnost, ki se je navzamemo v hiši polni žensk. Toda najraje in najbolj z zanosom so govorili o Bujaku, vzdrževalcu reda in miru, bojevniku proti zločinom, okornemu umetniku pravice. Govorili so o spopadih, krvnih maščevanjih, samotnih bojih, predkupnih stavkah. Stal sem tam v pubu, nemočen in slaboviden Amerikanec, ki nespretno drži v rokah svoj vrček, strmi čez pult ali pa s tetrapakom in časopisom pod pazduho stoji v kotu, in vsrkaval vase zgodbe o Bujaku in veliki moči.

Kako je ujel črnska otroka, ko sta oprezovala skozi okno sosedove kleti, ju oplazil z dvema udarcema, da sta se odkotalila na cesto. Ali, kaj je naredil njunima velikima bratoma, ko sta ga naslednjo noč napadla na Golborne Road. Vsak pretepač ali vlomilec, ki ga je zalotil, si je kmalu zaželel, da bi bil pod vodnim curkom nekje na varnem. Bil se je pripravljen spopasti s komerkoli. V smrtnem sovraštvu do lokalnih oblasti je nekoč odvrlel posodo za smeti sto jardov od svojega doma. Neke noči je šel ven in po prepiru glede generatorja z lokalnimi oskrbovalci stavb prevrnil tovarnjak. Ženske iz Bujakove družbe so lahko, ne da bi se bale, da jih bo kdo nadlegoval, hodile ob kateremkoli času po All Saints Roadu. In Bujak sam je lahko utišal pub že samo s tem, da je vstopil vanj. In vendar je bil priljubljen. Bil je občinski človek in ulica je bila njegova. Bil je naše svarilo.

In to ni bilo dovolj . . . Danes, leta 1985, ko sedim tu ob oknu in se Upper West Side dotika mojega srca, le težko verjamem, da je mesto kaj več kot samo vsota ulic. Včasih, v sanjah o nevarnostih New Yorka,

gledam na mesto — in spominja me na napol dokončano, napol razrušeno polovico (mogoče jedro) nečesa večjega, razpolovljenega, obrabljenega, brnečega, premočenega od dežja in lepila. In trditi hočeš, pravim samemu sebi, da naj bi to bila skupnost? . . . Žena in hčerka se gibljeta med vsem tem, posilstvi, lovci na življenja, nedolžnimi morilci. Michiko vsak dan odpelje najino punčko v dnevno varstvo. Dnevno varstvo — s tem je vse prav. Kaj pa varstvo ob zori, varstvo ob mraku, nočno varstvo? Ko bi le imel moč, s katero bi ju lahko zavaroval, oh, ko bi lahko razpolagal z veliko silo . . . Bujak je imel prav. V mestu se gibljejo spuščene sestavine, pospešeni drobci — nekaj se je zrahljalo, nekaj se plazi, giblje kot laso, vrti se proti robu svoje brazde. Nekaj se mora zgoditi in ni varno. Biti moraš prekleto pazljiv. Kajti varnost je zapustila naša življenja. Odšla je za zmeraj. In kaj naredijo živali, če jih obdaruješ z nevarnostjo? Ustvarijo je še več, veliko več.

Bilo je leta 1980 — v rojstnem letu Solidarnosti — in Bujak je bil Poljak. Povezava teh dveh okoliščin me je pripeljala do tega, da sem predvideval, da je Bujak po nazoru liberalen. V resnici pa ni bilo tako. Ko sem v njegovi družbi ponosno stopil proti skladišču za les ali pa se sprehajal po trgovinah s stanovanjsko opremo na Portobellu, se je Bujak večkrat razbesnel nad črnci, ki so se šopirili in vpili okrog naju. Črnci so v redu, je, medtem ko se je pačil, razlagal, v deželah sonca, valovanja morja in obilja banan; toda v zahodnih mestih so samo otroci — seveda razumljivo tudi jezni otroci. Nekoč je kot vkopan obstal in si začuden ogledoval, kako sta se nama v NO FUTURE majicah in z lasmi kot klobučki dobrih starih gospa približevala in se držala za roke dva gay punkerja. »Neverjetno, kaj?« mi je rekel in še posebej pozorno izgovoril svoj r. Ker se tiče ženščin, je Bujak tudi njihov neprijeten položaj in preveliko radodarnost razumel kot einsteinovski zadevi. Podlegel je fantastični zamisli o viteški vojni proti ulicam in njihovim čudnim skupinam, glasu zvijanja v trebuhu živali, hitro se sukajočim kratkim, zakrivljenim nožem. »Želja, ki jo seveda potiskam ob stran. Toda ko bi le lahko pritisnil na gumb!« je dodal, medtem ko je pohlepno pogledoval pedaly, charnuchy, prebivalce ulic, kako so se obračali, se usmerili v novo smer in odšli naprej.

Nasilje je v človeku navadno odsev nečesa drugega. Saj veste, kako je s tem. Poznate te tipe. Zdi se, da sem skoraj usodno občutljiv za nasilje, ki se kopiči v drugih ljudeh; imam občutljiv detektor za nasilje, ki se kopiči v drugih; imam občutljiv detektor za lise praznine ali preobilice, ki se razširjajo v silo. Kot kanarček v predvojnem rudniku premoga hitro zaznam, kdaj se pojavi nasilje, kdaj je ozračje zastrupljeno. Kaj je to nagnjenje? Recite mu strah, če hočete. Strah, tako je. Povzdignjen glas v restavraciji, njegov grenak, hreščav zvok brutalnosti in pijančevanja, pogled, ki ga bo moški usmeril na svojo ženo, jo z njim ponižal, jo pripravil na človeško sramoto nasilja, trajoča noga, solzno oko, pub ob desetih petinpetdeset. Vse to vidim —

moje telo vidi in me napolni z adrenalinom, kapljicami pota. Ob pogledu na kri omedlim. Omedlim ob pogledu na obvezo, aspirin. Ta občutek krivične občutljivosti (jaz, moja žena, moja hčerka, celo ubogi planet, deško svetlo modre barve v svojih ogrinjalih) me je na koncu odvrnil tudi od študija. Studiozno življenje je eno samo tuhtanje in zaskrbljenost in v takem življenju ne vzdržim več.

Pozno ponoči sem čez cesto v Bujakovem velikem, odišavljenem, z ikonami preplavljenem stanovanju (otožen soj svetnikov, sveč, vigilij) skrbno opazoval velikega Poljaka in naraščanje nasilja. Njegova mati, stara Roza, je pripravljala čaj. Starka me je s svojo ikonično navzočnostjo, vlažnimi, kot srebro zrnatimi lasmi pomirjala, medtem ko je Bujak govoril o veliki sili, energiji, ki je uklenjena v snovi, v njenih jedrih. S spačenim obrazom mi je v poltemi pripovedoval, kako je leta 1943 v Varšavi opravil z nacističnim sodelavcem. O, fant, sem si mislil, stavim, da dečko po tem ni kaj preveč sodeloval z nacisti. No, kljub temu nisem mogel skriti svojega odpora. »Toda, ali niste veseli?« je silil vame Bujak. Ne, sem rekel, zakaj bi pa moral biti? »Zaradi teh ljudi ste izgubili stara starša.« Ja, sem rekel, in kaj potem? To ne spremeni ničesar. »Maščevanje,« je rekel Bujak naravnost. Maščevanje je precenjeno, sem mu rekel. In iz mode. Pogledal me je s silnim prezirom. Razširil je roke v razlagalski gib: roke, orožje, stražniki njegove volje. Bujak je bil velik oboževalec maščevanja. Za maščevanje je imel veliko časa.

Nekoč sem ga videl, kako je uporabil te roke, to orožje. Vse sem videl z okna svoje delovne sobe, s štirih strani uokvirjenega ekrana (v odsevu lune, ki ga je lomila prečna letev), skozi katerega je tedaj do mene prihajal svet. Videl sem, kako so iz dveh avtov izstopili štirje moški in se ustavili pred Bujakovo odprto verando. Slišal sem krik iz notranjosti, glas svarila ali hrepenenja? ... Bujakova hči je staremu zadala veliko gorja. Njeno krstno ime je bilo Leokadia. Njeno drugo ime je bilo Težava. Podobna podeželankam, a vseeno zapeljiva, stara triintrideset let, visoka, zaobljena, strastna in večkrat v solzah je bila nestabilni element v Bujakovem jedru. Opazil sem, da je imela dva glasova: enega za resnico in enega za nesmisel, za laži. Pod rjavkasto in svetlečo se površino njenih starorimskih oblačil so bile zanimivo razpostavljene izbokline in vbokline. Njena hčerka, mala Boguslawa, je bila nezakonski otrok neke kaotične dvanajsturne avanture. V ulici je bilo dobro znano, da je bila Leokadia precej vročekrvna: punca (smo imeli navado reči), ki se je razvnela vsakič, ko je zagledala kakšnega nosilca vojaške uniforme. Celo mene je enkrat poskušala zapeljati tukaj v stanovanju. Ni mi treba posebej poudariti, da iz vsega tega ni bilo nič. Imel sem svoje razloge: bojazen pred povračilnimi ukrepi Michike in Bujaka (oba sta nesmiselno enako velika vzrasla v moji domišljiji); poleg tega in bolj bistveno — niti približno nisem prepričan, da bi v postelji lahko zadovoljil nekoga kot je Leokadia.

Vse tiste prsi in boki. Vse tiste pege in solze . . . Šest mesecev je živela z moškim, ki jo je pretepal, gibčnim majhnim Patom, ki je bil žilav, robat, zelo trdno grajen. Mislim, da ga je tudi ona tepla, vsaj malo. Toda nasilje je navsezadnje moška spretnost. Nasilje, to je delo moškega. Leokadia se je vedno znova vračala nazaj k Patu in ne vprašajte me zakaj. Ne vem. Tudi oni niso vedeli. In spet gre, na petah stopica nazaj k njemu, s plavim očesom, lici, prekritimi z brazgotinami, izpuljenimi lasmi. Nihče ne ve zakaj. Niti oni ne vedo. Bujak je začuda ostal ob strani, na varnostni razdalji, trezen — kljub temu da je poskušal obdržati deklico Boguslawo doma, na varnem, zunaj nemira. Večkrat smo lahko videli staro Rozo, kako je prenašala otroka iz enega stanovanja v drugega. Po drugem obisku bolnišnice (tokrat je imela nalomljena rebra) je Leokadia dokončno odšla domov. Takrat se je prikazal Pal s svojimi prijatelji in naletel na Bujaka, ki jih je že čakal.

Trojka (vse sem lahko videl) je bila nezgrešljiva, s tisto angleško postavo pretepačev, ponosnim drobovjem in zašiljenimi nogami, ki so se pod kolena upogibale nazaj, redkimi lasmi in mladeniško-starikavimi obrazi, kot da bi se vsako leto postarali za več let. Ne vem, če bi ti ustraševalci prestrašili kogarkoli iz ameriških krogov, toda bili so dovolj robustni in njihov namen je bil jasen. (Ste brali o morilcih Yablonski v ZDA, če ste na seznamu pridejo in opravijo z vso družino. Kar odstrelijo te.) Kakorkoli že, prestrašili so me. Sedel sem in se zvijal ob pisalni mizi, ko jih je Pat odvedel skozi vrata vrtno ograje. Sovražil sem šuštenje njegovih kavbojk, kompaktne tekaške čevlje, oprijet suknjič. Potem so se odprla vrata: Bujak z očali, z naramnicami čez telovnik, star, ogromen. V drži, ki je izdajala resnobo in zaničevanje, so moški sprostili svoja ramena in držali spuščene roke v pripravljenosti. Izmenjali so nekaj besed — zahteva, zavrnitev. Pomaknili so se naprej.

V tem trenutku sem zamižal, se sklonil (ali omedlel). Zaslišal sem udarce v običajnem ritmu, čiste, neposredne in krute, vsak kot sekira, ki cepi zamrznjen les. Ko sem vzdignil pogled, sem zagledal Pata in enega njegovih prijateljev, kako sta ležala na tleh; drugi so se umikali s prizorišča tega dogodka, te demonstracije. Bujak je medlo pokleknil, da bi Patu na tleh naredil še nekaj. Medtem ko sem ga gledal, si je potegnil lase s čela in skrbno usmeril svojo nevtronsko pest v Patov kvišku obrnjeni obraz. Po tem prizoru sem se moral uleči. Toda nekaj dni kasneje sem videl Pata v London Apprenticeu<sup>1</sup>; ves sključen se je tresel v kotu ob jukeboxu; nagubana modrica na njegovem licu je premogla vse barve plamena. Svoje pivo je pil po slamici. V enem samem udarcu je plačal za vse, kar je naredil Leokadiji.

<sup>1</sup> Eden znanih gay pubov v East Endu.



Z Bujakom sem bil vedno na pragu prijateljstva. Ne vem pa, če sva ga kdaj zares prestopila. Razlike v letih niso kar tako. Razlika v moči tudi ne. Prijateljstvo ni lahka stvar. Ko je prišlo nad Bujaka Razdejanje, sem mu bil nekoliko v pomoč. Bil sem boljši kot nič. Šel sem na sodišče. Šel sem na pokopališče. Nase sem vzel del velike sile, tisto malo, kar sem mogel prevzeti . . . Mogoče sem v poletju pred katastrofo, slaboumno katastrofo (počasi se mu je približevala, z vedno večjo hitrostjo) približno desetkrat pozno v noč, ko so šle ženske že spat, sedel na njegovi verandi na zadnji strani hiše. Bujak je gledal v zvezde. Govoril je in pil svoj čaj. »Potovati s svetlobno hitrostjo,« je rekel nekoč, »lahko bi prepotoval vse vesoljstvo v manj kot sekundi. Čas in razdalja bi bila zate razveljavljena in vsa prihodnost mogoča.« Ne ga srat, sem si mislil. Ali pa spet: »Če bi lahko vegetiral na bregu posameznosti, bi čas mineval tako počasi, da bi noč minila v petinštiridesetih sekundah in bi se v sedmih dneh zvrstile tri ameriške predsedniške volitve.« Tri ameriške volitve, sem dejal sam pri sebi. O bog, kako dolgočasen teden. In zakaj je **on** sanjač, medtem ko sem jaz trdno prikovan na tla. Ko sem se počutil nizkotnega in se sramoval samega sebe, sem pogosto preziral sanjavega Bujaka, toda zanj sem obenem gojil tudi toplino pozne poletne noči (čas je kot kipar oblikoval njegov obraz, obupno počasi) in bal sem se ga — bal sem se energije, ki je bila zavita, ujeta in zaklenjena v Bujaku. Ko sem strmel v majhno ploskev zvezd, ki so sijale nad nama (in mogoče so galaksije, ki so za bivanje primernejše od naše: čistejše, varnejše, bolj ugla-jene), sem občutil samo ponarejeno mirnost črnega zemljevida noči, njegovo lepoto, ki je zakrivala veliko in izvedeno nasilje, bežeče vesolje s snovjo, ki se je razblinjala, eksplodirala vse do prostorskih in časovnih meja . . . Zvečer, ko to pišem, je tudi nebo nad New Yorkom posejano z zvezdami. Istimi zvezdami. Tam, tam po cesti, prihaja Michiko z najino punčko v rokah. Uspelo jima je. Končno doma. Nad njima so bogovi metali svojo črno koko: trojke in petke in enke. Veliko voz je pravkar vrgel štirico in dvojko. Toda, kdo bo vrgel šestico, šestico, šestico?

Vse čudaško moderne nesreče, vsa sveža izmaličenja in nemire je Bujak pripisoval isti stvari: einsteinovskemu vedenju, vedenju o veliki moči. Zanj je bil veliki paradoks to, da je največji, najčistejši in najbolj magičen genij našega časa moral svetu predstaviti tako bedo, profanost in paniko. »Toda, kako zelo tipično za dvajseto stoletje,« je rekel: To je bila vedno doba, ko je ironija res lahko prišla do izraza. Imam bratrance in strice, ki govorijo o Einsteinu kot o nekakšnem zvezdniškem nogometasu, kapetanu kluba Židje (»kakšen um, glejte kakšen um«). Bujak je o Einsteinu govoril, kot da bi bil božji literarni kritik in Bog pesnik. Sam pa se bolj trmasto nagibam k temu, da je Bog romanopisec — blebetav in tudi pokvarjen . . . V resnici je imela Bujakova teorija name nemajhen vpliv. Če nič drugega, je bila celostna.

Odgovarjala je na veliko vprašanje. Saj veste, katero vprašanje imam v mislih in z njim povezan naraščajoč nemir in zanimanje. Vedno znova si zastavljamo to vprašanje, ko odpiramo časopis, prižgemo televizijo, se sprehajamo po cesti med pretepači. Nove formacije, deformacije. Poznamo vprašanje: Kaj, hudiča, se dogaja okrog nas?

Svet je iz dneva v dan bolj nevzdržen. Je hujši ali samo videti tak? Svet se stara. Svet je že vse videl in naredil. Fant, to je udarec. Je samomorilsko. Kot Leokadia je svet naredil preveč stvari, prevečkrat in s preveč ljudmi, naredil tako, naredil drugače, s tem, z onim. Svet je bil na preveč zabavah, bil je na tolikih pretepih, izgubil svoje ključe, padel po tleh, preveč pil. Stvari se nalagajo ena na drugo. Pred nami je račun. Naša ironična usoda. Poglejte moderne nizkotnosti, grehe dvajsetega stoletja. Nekateri so čudni, drugi banalni, toda vsi žalijo naše oči, pokriti s pravkar nastalo zaščitno ovojnico. Brezplačni ali rekreacijski nasilni zločini, zmeraj manj pohleven totalitarizem denarja (denar, hočem reči, kaj je sploh to sranje?), nezadržno širjenje pornografije, atomsko razdejanje družine (z rejci, ki postajajo vedno bolj kritični, in otroki, ki bežijo), spolna zloraba starcev in otrok (o šibki, šibki!): kaj je skupni imenovalec vsega tega, in kaj lahko vse to razloži?

Če parafraziram Bujaka, kot sem ga sam razumel... Živimo v sramotni deželi senc. Neopazno se je naše pojmovanje človeškega spremenilo, zožilo. Ne moremo drugega, kot da o njem vedno manj razmišljamo. Človeška rasa se je ponižala. Ne živi več, le še životari, kot žival. Samo traja. Vztrajamo v sramoti samomora, sramoti samomorilca in sramoti žrtve. Smrt je edina stvar, ki si jo delimo. In kako to vpliva na naše življenje? Tak je bil vsekakor Bujakov obračun nastale škode. Če bi svet razorožili jutri, bi živalske vrste še vedno potrebovale vsaj stoletje za okrevanje po zapletenem položaju, spogledovanju z veliko močjo.

Akademsko, vsekakor, kajti Bujak je bil popolnoma prepričan, da je konec sveta pred vrati. Kako bi lahko človek (mislim, ta nevarna prikazen, pogledjte samo njegov dosje), kako bi se človek lahko ubranil pojnosti popolnega zločina, ki za seboj zabriše vse sledi? Bil sem dovolj vnet mirovnik, optimist in strahopetec, da sem bil drugačnega mnenja. Vdani služabnik strahu sem zmeraj mislil, da bosta debeli surovež in velika baraba obstala na primerni razdalji: da se bosta zavedala, da ena dvignjena pest spravi pokonci ves pub. Ne ravno mojstrsko zagotovilo, moram priznati — ob desetih petinpetdeset v soboto zvečer, s pijačo, ki se še toči.

»Teorija ustrahovanja,« je rekel Bujak in se zarežal. »To ni samo slaba teorija. To sploh ni teorija. To je nesmisel, blaznost.«

»In prav zato je treba vztrajati.«

»Ste enostranski?«

»No ja,« sem rekel, »nekdo pač mora nekje začeti. Začeti. Anglija je zgodovinsko kar pripravna, da poskusimo. Torej, Rusi zavzamejo Evropo, možno. Toda to tveganje je manjše kot tisto drugo, ki je brezmejno.«

»To ne spremeni ničesar. Tveganje ostane s tem nespremenjeno. Vse, kar lahko storite, je, da si naredite življenje nekoliko bolj vzdržno.«

»No, mislim samo, da je nekje treba začeti.«

Najina razpravljanja so se zmeraj končala v isti slepi ulici. Trdil sem, da žrtve prvega zračnega napada ne bi imele razloga za maščevanje in ga verjetno tudi ne bi izvedle.

»A tako?« je rekel Bujak.

»V čem bi bil sploh smisel takega maščevanja? Ne bi bilo ničesar, kar bi lahko varoval. Nobene domovine, nobenih ljudi. Ničesar več ne bi mogel pridobiti. Zato bi stvar lahko samo še poslabšali.«

»Maščevanje!«

»Toda to ni razlog.«

»V vojni je maščevanje dober razlog. Maščevanje ni nič manj upravičeno kot karkoli drugega. Pravijo, da atomska vojna ne bo prava vojna, ampak nekaj drugega. Mogoče res, toda tisti, ki se bodo v njej bojevali, je ne bodo občutili nič drugače kot vojno. Po drugi strani pa,« je dodal, »nihče ne more predvideti, kako bi pod vplivom velike moči reagirali ljudje. Ko bi prestopil to mejo, bi ves svet postal blazen ali bestialen, vsekakor pa ne človeški.«

Nekega dne proti koncu leta 1980 je Bujak odpotoval na sever. Nikdar nisem zvedel zakaj. Tistega jutra sem ga videl na ulici, v temno modri obleki je bil prava atrakcija. Nekaj v zvezi s prijazno-dvorljivim videzom njegove čepice, kravato mi je dalo vedeti, da namerava obiskati staro prijateljico. Nebo je bilo sivo in hrustančasto, z zanimivimi modricami, ulica je bila razmočena in oblepljena z listjem. Bujak je neprepusten dežnik usmeril proti vratom svoje hiše. »Vrnem se jutri zvečer,« je rekel. »Popazi nanje.«

»Jaz? No, seveda. Prav.«

»Leokadia, sem izvedel, je noseča. V drugem mesecu. Pat, o Pat — res je bil grozen.« Potem je močno skomignil z rameni in rekel: »Ampak kljub temu sem vesel. Poglej Boguslawo. Njen oče je bil tudi žival. Ampak poglej njo. Rožica. Angelček z nebes. Kot pesmica. Kot pesmica za odrasle.«

In odkorakal je po cesti, zadovoljen, pa tudi če bi moral vso pot prepešačiti. Tisto popoldne sem popazil na puncu in popil s staro Rozo škodेलico čaja. Hudiča, se spominjam, da sem pomislil, kaj je narobe s temi Poljaki? Roza je bila stara oseminsedemdeset let. Moja mati je umrla, ko je bila dvajset let mlajša. (Rak, rak je druga stvar — tretja stvar. Rak bo prišel tudi pome, se mi zdi. Včasih ga čutim čisto

ob sebi, tako kot televizijski zvok sika nekaj inč od mojega obraza.) Sedel sem tam in ugibal, kako je bila divjost porazdeljena med Bujakove ženske. Kljub pobožnim očem in lasem v barvi starega srebra je bila Roza ženska, ki se je rada smejala opolzkim šalam — in smejala se je zelo muzikalično, z eno roko dvignjeno v znak sprave. »Hej, Roza,« sem ji večkrat rekel: »Znam enega za vas.« Bruhnila je v smeh, še preden sem začel. Mala Boguslawa je — sedemletna, tiha in očarljiva — sedela ob ognju in brala. Soj plamena se je odbijal od odrpote strani knjige in ji svetil v očeh. Celo mišičasta lepotica Leokadia je bila precej mirnejša, njena usta so z lahkoto obvladovala ogromen in poželjiv jezik. Z menoj je govorila tako sproščeno kot pred nedavnim nerodnim pripetljajem v mojem stanovanju. Veste, mislim da se je za moškimi tako zelo podila zato, da bi ji ti naklonili pozornost. Pozornost je smešna zadeva in nekateri je potrebujejo veliko več kot drugi. Poleg tega je bila bogato obdarovana z ženskimi atributi in posebnostmi. Biti presoden za punce z njeno postavo — ni ravno preprosto. In zdaj je sedela tam in mirno gledala v zrak. Bojni prapor je bil spuščen. Vse je mirovalo, tudi nevarne plime in oseke. Mesečni mir — tudi Michi je bila včasih taka, ko sva pričakovala otroka. Najinega malčka. Pričakovala. Pričakujejo — to je tisto, kar delajo, s tem se ukvarjajo... Ostal sem približno uro in zatem spet prečkal ulico, se napolil nazaj v svojo sobo in njeno brezbrizno življenje. Preostali del večera sem presedel in bral Mosbijeve Spomine; skozi okno sem res nadzoroval vhodna vrata Bujakove hiše. Naslednji dan je bil petek. Oglasil sem se pri dekletih, da bi, preden sem se odpravil na sever — v Manchester in k Michiko — pri njih pustil svoj ključ. Medtem sta bila energična igralca, živa predstavnika dvajsetega stoletja, že na poti na jug.

V soboto opolnoči se je vrnil Bujak. Vse, kar vem o tem, na kar je naletel, sem izvedel iz časopisov in od policije, če seveda izvzamem nekaj raztresenih podrobnosti, ki so ušle njemu samemu. K temu, na kar je naletel Bujak, ne bom dodal ničesar... Vse dokler ni poskušal odkleniti vhodnih vrat in opazil, da ta sploh niso zaprta in se z lahkoto vdajo rahlemu pritisku njegovih rok, ni slutil ničesar. Vstopal je v smrtni tišini. Hodnik je bil prepojen z neprijetnim vonjem po cigaret-nem dimu in marmeladi. Bujak je počasi odprl vrata v dnevno sobo. Videti je bila kot polovica nečesa pravkar raztrganega na dva dela. Na tleh se je zdelo, kot da bi se prazna steklenica vodke počasi zibala okoli svoje osi. Leokadia je naga ležala v kotu. Eno nogo je imela upognjeno pod nemogočim kotom. Bujak se je pomikal skozi strahotne sobe. Roza in Boguslawa sta ležali na svojih posteljah, nagí, skrivenčeni, hladni kot Leokadia. V Leokadijini sobi sta spala dva čudna moška. Bujak je za seboj zaprl vrata spalnice in snel svojo kapo. Približeval se je. Sklonil se je naprej, da bi se ju lotil. Tik preden je to storil, je upognil svoje roke in začutil šumenje velike moči.

To je bilo pred petimi leti. Ja, tukaj sem, da vam povem, da leta 1985 svet še obstaja. Zdaj živimo v New Yorku. Poučujem. Studentje pridejo k meni in potem lahko spet odidejo. Med stvarmi so luknje, dovolj veliki premori, da lahko poskusim s študioznim življenjem in vedno znova ugotovim, da ga ne prenesem. Hčerka ima štiri leta. Bil sem poleg pri porodu — ali bolje — poskušal sem biti zraven. Najprej mi je postalo slabo, potem sem se skrtil, nazadnje sem omedlel. Ja, res sem se dobro odrezal. Ko so me odkrili in spravili k življenju, so me ponovno odvedli v porodniško sobo. V roke so mi položili s krvjo poškopljene zvitek. Takrat in še danes si mislim: kako bo ta uboga mala psica lahko zmogla vse to? Kako ji bo uspelo? Toda počasi se učim živeti z njo, s to bombo skrbi, bombo ljubezni. Prejšnje poletje sva jo vzela s seboj v Anglijo. Funt je bil nizek in dolarju je šlo dobro — neustrašni bahavi dolar, plenilec Evrope. Vzela sva jo s seboj v London, West London, karnevalsko deželo z njenimi Sons of Thunder. Bujakovo deželo. Poklical sem svojo gospodinjo in od nje izvedel, da je bil Bujak leta 1984 še vedno tam. Nekaj sem ga moral vprašati in z Michiko sva mu hotela pokazati najino hčerkico, malo Rozo, ki sva ji dala ime po starki.

Prav Roza je bila tista, na katero sem med najhujšo vožnjo mojega življenja, ko sva se iz Manchestra vozila proti Londonu, z jasnega vremena proti smogu, nedeljskemu vremenu, najtrdneje mislil. Tistega jutra mi je Michi čez kavo in jogurt na njenem pladnju podala popackan in raztrgan tabloid. »Sam?« je rekel. Ostrmel sem, ko sem prebiral zgodbo in se zavedel, da peklensko življenje ni več nekje drugje, na drugi strani, ampak se dotika tvojega življenja, mojega življenja... Avtomobili so grozne stvari in ni čudno, da jih je Bujak sovražil. Avtomobili so kruta bitja, pokvarjene barabe, neusmiljeni in neizprosni. V svoji logiki ne vidijo dlje kot od A do B. Ničesar ne upoštevajo.

Medtem ko sva parkirala, so se začeli zbirati sosede — moški so imeli v rokah dežnike, ženske so s prekržanimi rokami zmajevale z glavami. Stopil sem čez cesto in pozvonil. Še enkrat. In zakaj? sem poskusil še pri zadnjih vratih, kuhinjskih vetrnih vratih? Potem me je poklicala Michiko. Skupaj sva strmela skozi okno dnevne sobe. Bujak je sedel pri mizi, nagnjen naprej, kot da bi potreboval vso moč svojega hrbta in ramen samo za to, da bi se obdržal v tem položaju, kot da bi bila vsa njegova preostala energija nekje zagozdena, na nekaj nabodena. Nekajkrat sem potrkal na okno. Ni se premaknil. V ušesih mi je zvonilo in sekunde so se stapljale in zlivale ena v drugo — počasneje kot detonator pri vžigalni vrvi. Ulica je bila kot jama. Obrnil sem se k Michi in njenim očem, ki so jih prekrivale štiri veke. Stala sva in gledala drug drugega skozi gost dež.

Mislim, da sem mu bil kasneje nekoliko v pomoč, ko je bila na meni vrsta, da se spustim v boj z veliko silo. Iz nekega razloga Michiko

vsega tega ni mogla prenašati; takoj naslednji dan se je prijazno poslovila in šla naravnost nazaj v Ameriko. Zakaj? Bila je in še danes je desetkrat močnejša od mene. Mogoče je bil razlog prav v tem. Mogoče je bila preveč močna, da bi se uklonila veliki sili. Kakorkoli že, nobenih posebnih hipotez nočem postavljati glede tega... Zvečer je imel Bujak navado priti k meni in sedeti v moji kuhinji, zapolnjevati prostor. Hotel je neposredno bližino, hotel je biti drugje. Ni govoril. Majhen hodnik je vrel od čudnih izžarevanj, utripanj, sevanj. Pogosto se je bilo težko premakniti, težko dihati. Kaj čutijo močni ljudje, ko jih njihova moč zapušča? Ali poslušajo preteklost ali kratkomalo slišijo stvari — glasove, glasbo, kotlasto šumenje kopit v daljavi? Pošten bom in povedal, kaj sem si mislil. Mislil sem si, mogoče me bo moral ubiti, ne zato, ker to hoče ali si želi, da bi me prizadel, ampak zato ker je sam pretrpel toliko hudega. To bi ga vsaj za nekaj časa rešilo vsega hudega. Nekaj se mora zgoditi. Prevzel sem nase posledice, sevanje, pridelek. To je bila edina stvar, ki sem jo prispeval.

Šel sem z njim tudi na sodišče in mu bil ob strani ves čas te resne žalitve. Obtožena sta bila Škota iz Dundeeja, dvajsetletnika, vsa željna — ne da bi bilo res pomembno, kdo sta bila. Nobenega izgovarjanja na neprištevnost ni bilo, tudi ne kakršnega koli jasnega znamenja za le-to. Prištevnost sploh ni bila pomembna. Sploh se ju ni dalo razumeti, zato je policaj njune besede prevajal. Njuna zgodba je bila takale. Po tem, ko sta spila več kozarcev piva, kot bi jima koristilo, sta se na ulici seznanila z Leokadio Bujak in ji predlagala, da jo spremita do doma. Ko ju je povabila v hišo, sta se z mlado damo strastno ljubila in se nato predala osvežujočemu spancu. Medtem ko sta spala, je prišel nekdo drug in zagrešil vse te strašne reči. Bujak je ves čas sedel in tiho pokašljeval. Oba sva vedela, da bi Leokadia neke druge noči, v nekem drugem življenju lahko storila kaj podobnega — toda s tema psoma, tema velepsoma, podpsoma, oguljenima glodalčema z oranžnimi zobmi? Končno to sploh ni bilo pomembno. Komu je bilo vse to mar. Bujak je pričal. Porota se je oddaljila za manj kot dvajset minut. Obadva sta dobila po osemnajst let. Kar se mene tiče, seveda glavno vprašanje sploh ni bilo izrečeno, kaj šele odgovorjeno: povezano je bilo s tistimi čudnimi sekundami v Leokadijini spalnici. Bujak sam z dvema moškima. Nihče ni postavil vprašanja. Jaz sem ga, leta kasneje. Takrat ga nisem mogel postaviti... Dan po obsodbi sem doživel neke vrste živčni zlom. Z vnetim grlom in očmi, nosom, iz katerega mi je curljalo, sem se odvrlel do letala. Niti posloviti se nisem upal. Na Kennedyju nisem našel nič drugega kot Michiko, ki mi je zijala v obraz in mi je povedala, da je noseča. Tam in takrat sem se spustil na ušiva kolena in jo prosil, naj ga ne ima. Toda imela ga je — tri mesece za tem. Kristus. Nova grozljivka Edgarja Allana Poeja: Prezgodaj rojeni otrok. Pod zvoncem, pod žarnico, pod nožem, zlatenica, pljučnica — imela je celo srčni napad. Tudi jaz, ko so mi povedali. Na koncu je

vendarle zdržala. Zdaj je sijajna — leta 1985. Moral bi jo videti. In končno vas njena ljubezenska bomba in radioaktivne padavine držijo pokonci — pridelek ljubezni. Brez ljubezni tega ne bi mogel začeti... Mislim, da to na stopnicah ni ona. Ja prihajajo in vse se spreminja. Tu je Roza in tu Michiko in tu sem jaz.

Bujak je bil še vedno v isti ulici. Preselil se je s številke 45 na številko 84, toda še vedno je bil v isti ulici. Spraševala sva okrog. Vsi so ga poznali. In bil je tam, na vrtu, gledal v ogenj, kako se je upogibal in cepil, kačje glave ognja, ki so z nenadnimi ugrizi paralelno zrak — ognjene kače v vrtu spoznanja. Navsezadnje smo se z ognjem spopadli, ko je prišel; nismo se pustili scvreti in osmoditi. Dvignil je pogled. Smeh velikana se ni tako zelo spremenil, sem si mislil, kljub temu da je bila navzočnost moža očitno zmanjšana. Še vedno star in orjaški v svojem jopiču, a vendar zaloga energije, ki se je zmeščala in razpršila. Nekaj je moralo priti. Bujak se je prilagodil velikemu in urejenemu gospodinjstvu, ki je bilo povečini irsko. Sobe so bile zdrgnjene, prazne, žive in urejene. Na borovi mizi, ki je vsrkavala vase sončne žarke, je bilo kosilo: pivo, mošt, hrup in sončna fototerapija. Nasilnost, s katero je deset- petletni rdečeglavec ošteval Bujaka glede videza, mi je jasno dopovedovala, da je bila med njima romantična vez. Celo takrat, ko je bil stari bližje sedemdesetemu kot šestdesetemu letu, sem s spoštovanjem pomislil na Bujaka v vreči, Bujak v Žaklju. Neverjetno, njegova sreča je bila še nenačeta — nedotaknjena, popolna. Kako to? Ker mislim, da se je njegova velikodušnost razširila ne samo na zemljo, ampak tudi v veselje — ali preprosto, da je ljubil vso materijo, njeno vrtenje in čar, rdeče in modre premike, njeno spodnje perilo. Sreča je bila tu. Moč ga je za vedno zapustila. Med kosilom je dejal, da je pred tednom ali dvema videl, kako je neki moški tepel neko žensko. Zavpil je in ju spravil narazen. Toda fizično ni mogel storiti nič, bil je popolnoma brez moči, je dodal in skomignil z rameni. V resnici sem lahko zaznal spremembo v načinu, kako se je gibal, kako je prečkal sobo. Moč ga je zapustila ali pa samo volja, da bi jo upo- rabljal.

Potem sva stopila na ulico, Michiko se je izognila temu zadnjemu srečanju in raje ostala z ženskami. Toda z nama je bila punčka, mala Roza. Zaspala je na Bujakovih ramenih. Gledal sem ga, ne da bi se bal. Ne po spustil otroka, ki se je privil k njemu. Rozo je vzel v naročje.

Kot da bi bila domenjena, sva se ustavila pri številki 45. Črnski otroci so se na vrtu igrali z napihnjeno rdečo žogo. Razdalja, ki naju je ločila, se je naenkrat zmanjšala in zdelo se je, da si lahko vse poveva. Zato sem rekel: »Adam. Brez zamere. Ampak zakaj ju nisi ubil? Jaz bi ju, če pomislim na Michi in Rozo...« Toda záres

ne moreš pomisliti, stvari se ne da zamisliti. Misel je ogenj. »Zakaj nisi ubil pasjih sinov? Kaj te je ustavilo?«

»Zakaj?« je vprašal in se zarežal. »Iz kakšnega razloga?«

»Daj no. To bi z lahkoto opravil. Samoobramba. Nobeno sodišče na svetu te ne bi obsodilo.«

»Res je. Tudi jaz sem pomislil na to.«

»Kaj pa je potem prišlo vmes? Si — si kar naenkrat začutil, da nisi dovolj močan? Si se kratkomalo počutil nemočnega?«

»Nasprotno. Ko sem v svojih rokah držal njuni glavi, sem pomislil, kako neverjetno lahko bi ju bilo zmleti — ju pritiskati eno ob drugo, dokler se ne bi njuna obraza stopila eden z drugim. Ampak ne.«

Ampak ne. Bujak je kratkomalo prijel moška za roke in ju (pol milje do policijske postaje na Harrow Roadu) vodil kot oče dva razbesnela otroka. Predal ju je in si obrisal roke.

»Hudič, zunaj bosta v nekaj letih. Zakaj ju ne bi ubil? Zakaj?«

»Nisem občutil nikakršne želje, da bi temu, kar sem našel, še karkoli dodajal. Pomislil sem na svojo pokojno ženo Moniko. Pomislil sem, sedaj so vsi mrtvi. Temu, čemur sem bil priča, nisem bil zmožen dodati ničesar. Najtežje od vsega je bilo v bistvu že to, da sem se ju moral dotakniti. Poznaš mokre repe podgan? Kače? Ker sem videl, da sploh nista človeški bitji. Niti pojma nista imela o tem, kaj je človeško življenje. Niti pojma! Grozne mutacije, sramota za njuno človeško zgradbo. Večna sramota. Če bi ju takrat ubil, bi bil še vedno močen. Toda nekje moraš začeti. Moraš začeti.«

In zdaj, ko je Bujak odložil svoje roke, sem v trenutku postal močnejši. Ne vem zakaj — ne morem vam povedati zakaj.

Nekoč mi je rekel: »V veselju mora biti več materije, kot si predstavljamo. Poleg tega so razdalje grozotne. Na bruhanje mi gre.« Do konca einsteinovski je bil Bujak Oscilacionist, trdil je, da se bo veselje raztezalo samo do takrat, ko ga bo soglasna gravitacija poklicala nazaj, da začne znova. V tistem trenutku bo, ko se bo kozmos vrtil v svojih tečajih, svetloba začela potovati nazaj, sprejele jo bodo zvezde in izlila se bo iz naših oči. Če bi se, in v to ne morem verjeti, tudi čas obrnil, kot je trdil Bujak (se bomo tudi mi premikali ritensko? bomo imeli pri stvari kaj besede?), potem bo trenutek, ko mu stiskam roko, začetek moje zgodbe, njegove zgodbe, najine zgodbe in ritensko se bova v času začela pomikati nazaj v življenje drug drugega, da bi se čez štiri leta, ko se bodo iz strašanskega trpljenja pojavile Bujakove ženske, rojene v krvi (in tudi pogovarjali se bomo in se ritensko vračali od skupnega konca), dokler ne bo Boguslawa izginila v Leokadio in Leokadia v Moniko, in potem je tu Monika, v Bujakovem objemu, dokler sam ne pride na vrsto, da se umakne, ko ji poljublja konice prstov, se umika čez polja k oddaljeni deklici, ki zanj nima časa (bo to lažje prenašati kot v obrnjenem vrstnem



## ANGLEŠKA KRATKA PROZA 80. LET

redu?), in potem se Bujak krči, postaja najbolj nemočna stvar na svetu, nebogljen, brez obrambe, nag, joka, slep je in droben, izgublja se v Rozo.

Prevod Tomaž Toporišič

### 1. Katalog knjižnice

**Martin Amis** (sin Kingsleya Amisa, rojen l. 1949 v Oxfordu, živi v Londonu) je avtor verjetno najodmevnejših romanov »prelomne« angleške generacije: *The Rachel Papers* (l. 1975 je zanj prejel Somerset Maugham Award), *Dead Babies, Success, Other People in Money* (1984); kratkih zgodb; številnih literarnih kritik, esejev in publicistike. V letošnjem letu je izdal razvpito knjigo »peripatetičnih« spisov o ameriški sceni z naslovom *The Moronic Inferno*, ki bo še precej časa burila patriotske ameriške duhove. Roman, ki ga pripravlja, naj bi se imenoval *Einstein's Monsters* in predstavljal nekakšno raziskavo travm atomske dobe. Zgodbo *Bujak in velika moč* (Bujak and the Strong Force) je prvič objavil l. 1985 v London Review of Books.

## Francis Spufford

### Melhior

V zgodnji pomladi leta 1904 modra limuzina pripelje izpod baročnega samostana Melk. Na tleh je sneg; jasen, svež dan je; šofer izgubi eno od patentiranih termos steklenic, ko nese hrano za družino v hrib, in ta se razbije in pobarva sneg v bogato barvo rdečega kuhanega vina. Družina se, zavita v odeje in površnike, posede v sneg ravno pod položnim grebenom hriba, ki zakriva pogledu rumene zidove samostana. Stric Joseph se za trenutek povzpne na greben, da bi občudoval razgled in arhitekturo, potem pa se spet vrne na kraj, kjer so že razložili hrano — vse je vroče, vse je razumno pripravljeno — in začeli klepetati. Pri avtu se šofer sklanja nad motorjem, ki ga je za vsak primer zavil v veliko odejo za konje. Prižgal si je priljubljene cigarete in jih kadil z rokami globoko v žepih. Dobro zavit štiriletnik je večkrat stekel okrog družčine in skoraj polil juho. Zdaj se je usmeril proti smrekovemu gozdu, ki se razteza iz doline levo od piknika. Na drugi strani doline se ledene plošče počasi pomikajo po Donavi navzdol; družina je zadovoljna, da lahko uživa svoj piknik ločena od tal z več plastmi volne, krzna in usnja, kajti noči so tukaj zelo zelo mrzle in še vedno so tu volkovi, ki jih še niso iztrebili in ki se ne zavedajo etike piknikovanja. Pogovor se dotakne slikarstva. Teta Pavla, ki se včasih ukvarja z akvareli, razlaga principe kompozicije, stric Joseph pa obljubi, da bo obiskal dunajske galerije, ki so mu jih priporočili drugi. Medtem varuška pripelje štiriletnega dečka iz smrekovega gozda. Nosi tri lepo izoblikovane smrekove storže, ki jih slovesno izroči materi. Hvala, prašiček, mu reče ona. Morda je prašiček, ki zna nabirati tartufe, reče teta Pavla. Ne, pravi otrokov oče in napravi dovtip na krajevno ime, on je Melhior, prinašalec darov.

V pozni jeseni 1938 Melhior zažge knjižnico, ki mu jo je s hišo vred zapustil njegov oče. V začetku pridno nosi knjige v kupih skozi francoska vrata na vrt in jih odlaga na kres, ki ga je zakuril posebej za to. Preden vrže gor vsak sveženj posebej, porine knjige z roba ognja proti sredini s primerno dolgo palico. Kasneje zmeče knjige s polic in jih v knjižnici na tleh polije z bencinom. Nekaj časa počaka, preden začne nositi iz kuhinje vedra vode (vztraja, da jih nosi sam),

da bi pogasil plamen, ki je že skoraj zajel sobo in dokončno uničil štukature na stropu.

Zakaj?

### 1. Katalog knjižnice

Kaj je bilo v knjižnici?

V katalogu, majhni rjavi knjigi, ki je preživela požar, ker jo je Melhior posodil očetovemu prijatelju v Bukarešto tri tedne pred tem, je približno tisoč dvesto naslovov: ampak morda bi vam moral namesto seznama opisati prizor. Približno vsakih štirinajst dni je poštar prišel iz Karlovyh Varov s paketi zavitimi v rjav papir. Zaradi dolge poti od ceste do hiše, jih je pustil spravljene v leseni vrtni hišici — rumeno pobarvani — med drevesi na domačem travniku, razen če služkinja ali guvernanta nista po naključju šli v smeri proti hiši. Po drugi strani pa je prenašanje paketov nekaj, česar guvernanta verjetno ne bi počela in tudi nisem prepričan, ali je vrtna uta rumena, pravzaprav ali je bila rumena. Moji najljubši spomini, ki se temu problemu izogibajo, so spomini na mojega strica, vodjo delavske stranke v Pittsburghu, ki je začel: »Te podatke o svojem življenju zapisujem zato, da bi podal nekaj vtisov o neverjetnih dogodkih, v katerih sem sodeloval,« in potem umrl zaradi srčnega infarkta. Edini list papirja v formatu 17-krat 13 col je zapustil na dnu omare med računi. Pakete s knjigami so Melhiorjevemu očetu pošiljali njegovi agenti iz Pariza, Berlina, Londona in Prage, ki so jim, kakor lahko človek sklepa, dajali ustrezna navodila o tem, kaj naj kupijo, ker je na primer londonski agent kupoval predvsem umetelno ilustrirane ornitološke tekste; pariški agent nove knjige iz zasebnega tiska; berlinski agent vezane zbirke litografij in lesorezov; tisti iz Prage pa, z viri iz geta, ki jih je imel na svojo razpolago, teološka dela in talmudske komentarje. Melhiorjev oče je raztrgal ovojni papir in rezal strani s slonokoščenim nožem za papir, sedeč v mehkem naslonjaču, ki ga je imel zelo rad, in pred sabo razgrinjal reprodukcije Egona Schieleja ali Danteja na pergamentu Editionis Lavrentine ali rahlo porumenelega Maimonidesa iz 18. stoletja, prevedenega v latinščino in tiskanega v Sofiji ali pa včasih obžalovanja vredno pismo iz Pariza, ki je pojasnjevalo, da je bila izdaja Klimta prodana zbiralcu iz Virginije, čigar agent je tistega določenega marčevskega dne na dražbi pri Emilu Hirschu prekosil vse. Kaj bi človek lahko storil? Če bi bil Melhiorjev oče, bi lahko potisnil vrata (metaforično: bili so tesno povezana družina) Josephovo pismo z Dunaja, v katerem je prosil za posojilo, dokler ne bi bili znani rezultati izpitov na medicini, in povabilo na predavanje v židovskem kulturnem društvu ter čakal do konca vojne, ko so se stvari spremenile, ampak ne popolnoma, na Prousta v izdaji *Nouvelle Revue Française*, zimski užitek, ko led na Donavi postane

temno sivo zelen in poštarji nosijo volnena pregrinjala in škornje iz klobučevine.

Čemu izbruh čustvenosti?

Zato ker so pozimi, ko je bila družina ujeta v hiši, za Melhiorjevega očeta poštarjevi paketi, kot se zdi, pomenili mejnike. Leta 1919, ko je Melhior odšel v Anglijo, piše Josephu, da »novi Proust prispe, ko Donava dobi na globljih krajih tisto posebno sivo zeleno barvo, in je prebran sredi februarja, ko cisterna na strehi ponavadi eksplodira, jaz pa se vrnem k Anatolu Franceu.«

Ali so bili zimski meseci breme? Nadloga?

Družina — Melhior, njegov oče, njegova mati, dvojčka — je poletja preživljala na Dunaju, v visoki mestni hiši z rdečo ograjo. Ko so v obdobju prahu in vročine mesto vsi zapustili, so oni prispeli; ko so se vsi (vsi: gospodinjstva določene vrste) zgrnili nazaj, da bi se v mrazu potolažili z opero in tortami, so se oni vrnili v hišo ob Donavi. Tam so živeli od septembra do maja. Mučile so jih eksplodirajoče cisterne, potrpane telefonske linije in slabe ceste. Značka KuK na poštarjevi čepici je bila edini znak civilizacije, ki je prispel do njih. Komaj da so koga videli.

### Iz osnutkov za predavanje

Rabin, gospod Goldmann [Goldmann: edini Sionist, rojen v dunajskem predavateljskem okrožju], člani židovskega kulturnega društva, prav toliko sem presenečen, kolikor sem počaščen, da ste me povabili, naj govorim pred vami. Nisem zadosti učen, da bi vam govoril o filozofiji, niti ne zadosti pobožen, da bi govoril o religiji. [Rabin Wechmann bo ugovarjal. Če bo po sreči, bo kakšna prijazna duša zavpila »Nesmisel!«] Kaj so nebesa, me vprašujete. Misleci, se mi zdi, predpostavljajo, da so nebesa drugje in govorijo o bednosti končnega življenja. Ampak, sprašujem smelo, ali nebesa ne bi mogla biti v tistih delih našega življenja, ki so dobri, s katerimi smo pravzaprav blagoslovljeni. V tem smislu najdem nebesa v nekaterih stvareh: sneženju, ognju v nasprotju z mrazom zunaj, otroškem smehu... Ampak, daj no, pravim samemu sebi, ali si čisto pozabil na svojo vero? [&c]

Kaj se je zgodilo med vojno?

Melhior je bil premlad, da bi služil. Njegov oče je bil prestar. Ko je vojna izbruhnila, si je Melhiorjev oče obril svoje francjožefovske brke; tisto zimo si je pustil rasti zalizke. Kasneje si je pustil rasti pravo brado, žena ga je zalotila, kako je stal pred ogledalom z Darwinovim portretom v levi roki za primerjavo. Ko sta bila sama, se je pritoževala, da jo žgečka. »Zakaj ne bi eksperimental?« je vprašal in v trenutku brezdelnosti s svinčnikom označil na zadnjo stran kataloga knjižnice različne vrste brad, brkov in podobnega, ki jih še ni

preskusil. Grozil ji je s kozjo bradico. Njegova žena je preusmerila smer svojega napada in diskretno usmerila njegovo pozornost na njegovo povečano težo; na svoje veliko zadovoljstvo je ugotovil, da si je v poznem obdobju svoje debelosti Tomaž Akvinski dal z oltarja vzeti polkrožen kos, da je lahko še naprej maševal, ampak pozimi 1915 se je strogo držal diete in z večjo pozornostjo poslušal, kako njegova žena igra klavir. Ko so Italijani napovedali vojno in napredovali po Tirolski, si je Melhiorjev oče poiskal agenta v Rimu. Njegovi paketi so prihajali neredno, poškodovani zaradi vojaške cenzure, ob čemer se je strinjajoče se zgražal (fej!) do dne, ko je našel eno izmed knjig premišljeno uničeno. Polpismen človek je na vsako stran Boccaccia načečkal »umazan Žid«. Boccaccia je zažgal.

Del vrta hiše ob Donavi je bil preoran, da bi ga posejali z repo. Po vojni je poštar snel s svoje čepice napis KuK.

Stric Joseph je iz vojne prinesel lesono nogo. Hotel jo je dati dvojčkoma za igračo, pa je pozabil, da bosta štiri leta starejša kot takrat, ko ju je nazadnje videl. To je bilo ravno, preden je izvedel svojo prvo amputacijo v Tannenburgu, ko je asistiriral nemškemu zdravniškemu korpusu. Melhiorjeva mati je mislila, morda upravičeno, da je noga znak slabega okusa. Po večerji sta Joseph in Melhiorjev oče v knjižnici pila konjak. Melhiorjev oče je položil nogo mednju na mizo in oba moža sta strmela vanjo.

Zamišljena v preteklost? V žalostnih spominih? V golem ocenjevanju? Z ironičnim nasmeškom zaradi njenih številnih dvoumnosti?

Težko! S »preteklostjo« družina gotovo ni mislila na cesarsko preteklost, mislila je na zasebno preteklost; in prav tako lahko zapišem, da je mnogo kasneje Melhior mislil, v zvezi s hišo, na idejo »preteklega« samega. Če so tisto, kar se zgodi v javnem življenju, *dogodki*, in tok javnih dogodkov sestavlja prehod iz preteklosti v prihodnost, potem tisti, ki stojijo zunaj, gledajo nazaj samo zato, ker stojijo pri miru — in opazujejo, kako se za dogodki kopičijo ruševine. Ko se je družina dotaknila javnega življenja, je bila presenečena, in to jo je zabavalo. 1908 so šli na počitnice na Balkan. Tukaj so, Melhior v mornarski obleki, dvojčka, guvernanta, Melhiorjevi starši in stric Joseph z rožo v gumbnici, in sedijo v rezerviranem vagonu spalnika, na poti proti morju. Joseph in Melhiorjev oče sta izvlekla zemljevide in otrokom, ki so začeli prepevati imena provinc, ker so tako smešna, razlagata pot. Njihova pesem gre takole:

Bosnia, Carinthia, Moravia, Bohemia,

Galicija, Carpathia, Bukovina in ...

»Ruritaniija?« predlaga stric Joseph.

»Prav zares je videti, kot da ne bi bilo resnično,« reče Melhiorjev oče, medtem ko gleda skozi okno, ko vlak sopiha proti jugu. Potem morajo preveriti denar, in ker otroci še nikoli niso videli nobenega, šumeč, moder bankovec za tisoč šilingov obkroži kupe. Na eni strani

je kmečko dekle, zelo pastoralno, v modrih tonih. Na drugi strani je vsota, natiskana v pisavi, za katero Melhiorjev oče ve, da je rahlo keltska. To je denar, ki spominja, kot bankovec za sto rubljev, na lepo zložene šope denarja in nezaslišane zgube v kazinih; spet se otroci smejejo, ker je smešno. Podoba, ki jo Melhior uporabi, čeprav zato, da bi z njo izrazil počasnost družine glede na zunanji svet, ni najpočasnejša možna javna — z belim lakom prevlečene in z mrežo prekrite stopnice spalnika vodijo na postajališče na peronu, na primer — ampak zasebna, podoba velikonočnega okrašenega jajca, ki se je kotalilo po tleh in padlo, brez naglice, ampak za vedno, v popolnoma oseben prah med deske v tleh.

**Intervju s Klausom Kremsonom, ki je z Melhiorjem l. 1919, obiskal Anglijo, v njegovi vili v Cabourgu, Francija**

K: ...preproge iz tweeda.

Vpr.: Kaj?

K: Vprašali ste me, česa se spomnim v zvezi z najinim obiskom Anglije: česar se spomnim, dragi fant, so preproge iz tweeda. Bila je čakalnica na postaji nekje v srednji Angliji, s preprogami iz tweeda po tleh, s sliko jelena na steni in svetilko iz jelenovega rogovja. Tweed? Ali lahko verjamete? Bi hoteli malo čaja?

Vpr.: Hvala, ampak —

K: — Ampak rajši bi, da bi nadaljeval? Naj pomislim. M in jaz sva bila študenta, saj veste, in decembra tistega leta je predlagal, da si vzameva mesec časa in zbeživa. Sposodil sem si nekaj denarja in na njegov predlog sva šla v Anglijo.

Vpr.: Po kaj?

K: Res se ne spominjam. »Svetle luči« mogoče.

Vpr.: Torej, kaj se je zgodilo?

K: Nič posebnega. Prišla sva v London, nisva znala angleško, brodira sva po plundri, sedla na vlak proti severu in mislila, da bo Anglija postala bolj zanimiva. Znašla sva se v deželi tweedastih preprog in se vrnila domov.

Vpr.: Ah.

K: Bojim se, da nisva doživela kakšnih posebnih življenjskih izkušenj. Na vlakcu na poti nazaj sva nazdravila rdeči revoluciji, natakar naju je vrgel ven. Ali bo to zadoščalo? Po fanatični luči v vaših očeh vidim, dragi dečko, da ne bo. Naj pomislim. Božič sem preživel v hiši ob Donavi in mislim, da lahko opišem kakšno podrobnost, dokler Benny ne prinese čaja, če vam bo to kaj pomagalo?

Vpr.: Prosim.

K: Hmm. Najela sva avto do Karlovyh Várov, kjer je sneg postal preglobok, tako da sva izstopila in šla peš. Bilo je zelo mraz. Slučajno sva prispela do rumene... pagode ob cesti. M je brskal po notranjo-

sti in našel zavoj. Hiša ni bila daleč naprej. Potrkala sva in ... vrata je odprl majhen, debel možki, ki je objel Melhiorja in mi podal roko, se mi zdi. Mm. Nenavadna svetloba se je dvigovala od snega skozi okna preddverja in se odbijala od stropa. Zelo hladna, zelo jasna. Edina barva je bila barva zelo rdeče preproge na tleh — videti je, da preproge postajajo motiv, kaj? V sprejemnici so služabniki postavljali ogromno božično jelko. M-ov oče se je nasmehnil mojemu presenečenju. »Lahko da sem nepoboljšljiv židovski agnostik,« je rekel, ali nekaj podobnega, »ampak zdi se, da sem se prelevil tudi v gospodarja posestva. Lahko da tega ne razumemo prav, narobe pa tudi ne.«

Zaenkrat se zdi, kot da bi Melhiorjev požig v hišo nenadoma privedel javnost, nenadoma povzročil dogodek. Kot da je bilo med tridesetimi leti družinske bibliofilske negibnosti in gibanjem modre limuzine prenašalca darov, ki se je peljal po požaru navzgor po dolini v deževno daljavo, modro na premočenem zelenem, le majhno nasprotje.

Ali je od knjižnice kaj ostalo?

Kolikor jaz vem, nič. Če je kaj ostalo po tistem, ko je Melhior vse zažgal, potem je bilo to uničeno, ko so kmalu po tem, ko se je odpeljal čez prelaz Brenner, prispeli novi lastniki. Vse so vrgli iz hiše — pohištvo, preproge, slike — na travnik, da je razpadlo in tekali vsako jutro pred zajtrkom in preden so pospravili zlozljive postelje mimo kupa v telovadnih majicah. Kasneje so novi lastniki potegnili črn električni kabel od dizlovega dinama iz ene od kmetij na drugi strani travnika, prek visokih dreves ob poti do hiše, v klet.

## 2. Knjige izdatkov

Kakšne so sestavine »preteklosti« hiše? Tukaj je kuharičina dvojno vodena knjiga izdatkov; tukaj so Melhiorjeva (na roko pisana) bančna poročila; tukaj so bančna poročila njegovega očeta. Tukaj je potrdilo uglaševalca klavirjev, ki je uglasil klavir Melhiorjeve matere leta 1917. Tukaj so računi raznih agentov za knjige z različnih koncev Evrope. Računi za olje za svetilke; za bencin, za nove zavese. Vstopnice za opero. Precejšen denarni prispevek židovskemu kulturnemu društvu z grobo oznako o rabinu Wechmannu na ostanku čeka. Tisto, kar je sestavljalo njihovo življenje, je v bistvu svetovljansko. Komaj se zdi, da bi imelo kakšno zvezo s podobo družine, ki sem si jo sam ustvaril; ne, ne, nimam prav, da bi imelo kakšno zvezo s podobo, ki sem si jo ustvaril o tem, kar je bilo za družino pomembno. Poglejte: 17. novembra 1908 so za kosilo pojedli velik morski list, različne vrste zelenjave, ananas (Novembra? Le kako so prišli do njega?), dve steklenici belega renskega vina, sir, konjak in cigaro vrste romeo y julieta. Pa kaj: vsa ta količina proti riganju med dvema odstavkoma Anatola Franca. Enkrat v začetku 1914 so jedli delfina, ki ga je stric Joseph po naključju

preskrbel iz Trsta. Kako prožno. Pomislite, med l. 1902 in 1920 je družina, če predpostavimo, da so bili v hiši natanko polovico vsakega leta (stodvainosemdeset dni), prežvečila  $13 \times 182 \times 3 = 9828$  obrokov — brez malic ali priložnostnih mrzlih obrokov. V istem obdobju so porabili četrť tone petroleja za svetilke in izsekali toliko gozda, kolikor obsega dvaintridesetina ozemlja, ki se danes imenuje Severni Čad. Ampak pozabljam, da v hiši niso živeli sami; vzdrževali so oziroma so bili vzdrževani s trinajstimi služabniki, ki so verjetno tudi kaj pojedli, tako da bi moral znesek povišati. Kolikor je stalo? Toliko?

Moji izračuni so lažji, ker sem jih napravil prej. Iste vsote so s črnilom v Melhiorjevem rokopisu napisane na zadnjo, notranjo platnico družinske knjige izdatkov. Kdaj jih je zapisal? Ob smrti svojega očeta v januarju 1934 (cisterna je eksplodirala in prestrašila starca, da je padel po stopnicah z izvodom *Spet najdenega časa*, ki ga je čvrsto držal v desni roki) je prevzel ključe od hiše iz poslovalnice Lubina in Piata na Ringstrasse. Črna mapa, v kateri so bili računi, je bila njegova, tako da bi lahko ugibali, da je opravil svoja razmišljanja enkrat med l. 1934 in požarom. V mapi sem našel tudi nekaj, s čimer bi lahko odgovoril na vprašanje. »Odkod je prišel denar?« ki je, navsezadnje, samo povzetek ali drugače formulirano prejšnje vprašanje »Kakšne so sestavine...« V plitki, zeleni blagajni je približno dvajset potrdil o delnicah; največ delnic je imel Melhiorjev oče naloženih v Krupp, Škodo in Birmingham Small Arms. Videti je, da je zaupni agent v Angliji med vojno zvesto pobiral zanj visoke dividende BSA. Zelo nedolžna oblika izrabljanja vojne v svojo korist... medtem ko se je Melhiorjev oče odločil, da morajo francjožefovski brki stran in se izogibal zunanjemu svetu. Naj se tukaj prestavim nekoliko v preteklost in pomislim.

Čisto nazadnje gre za povezavo na gastronomski ravni. Si tisto, kar ješ ali — če smo bolj natančni — razlika v času med tistim, kar ješ in tistim, kar serješ; ostanek, ki ga pusti za sabo sranje, je tisti, ki lahko pove, da bo novi Proust prispel, ko bo Donava dobila tisto, posebno sivo zeleno barvo. Hrana je pomembna; brez hrane ni »pomembnih reči«.

In domača ekonomija je neločljiva od čustev. Guvernanti so plačevali malo več kot drugim guvernantom. Melhiorjev oče je spal z njo. Nekega vročega dne v zapoznelem poletju je Melhior zaspal na ravni in rumeni strehi ute. Zbudil se je ob mraku. Poletna hišica je vibrirala pod njim. Edini oprijemljivi dokaz tega čustva je malo višja plača.

Ampak naj bo. Videz ostankov učinkuje v drugo smer. Premiki, pravzaprav črevesni premiki zgodovine ne napravijo hiše ali sivo zele-nega ledu manj resničnih. Zgodovina grize. Zgodovina se je posrala na Roberta, dvojčka, ki je bil deset minut starejši. Hočem videti, je rekel v trapastem, krvi žejnem dialektičnem trenutku, kako se vrtinči kri družbenih preobratov okrog mojih gležnjev. Medtem ko je stal v ozadju množice, ki je poslušala govornika na Karl Marx Hofu, so ga, ko se je



prikazala policija in se je množica obrnila, poteptali do smrti. Kasneje so ljudje našli rjavkaste madeže na svojih čevljih in nogavicah.

Ali je bilo tisto, kar je po smrti Melhiorjevega očeta ostalo za družino, dragoceno? Ali je Melhior zažgal knjižnico, da bi uničil ali ohranil?

V Melhiorjevi hiši v Goi sem naključno odprl napačna vrata in se znašel v ptičnici. Šok zaradi sončne svetlobe je bil zelo hud — moje oči so bile privajene na mrak zastrtih oken in znoječih se portugalskih omar iz mahagonija, velikih kot sobe, v katerih šuštiijo nevidni kuščarji. Zelena papiga je špricnila kupček iztrebkov na stari izvod *Andaman Timesa*.

Spodaj me je Melhior čakal v delovni sobi. Zunaj na plaži so ostareli hipiji vneto beračili, ko so mimo pridrveli turisti. Delovna soba je bila prazna. Ena stena je bila odprta na balkon; druge so bile gole, samo v sredini vsake od njih je visela fotografija. Na prvi je bil Hitler, na drugi Nehru in na tretji Ben Gurion. Imeli so olepšan videz Podob Velikih (Mao je imel ob Velikem Pohodu na licu mozolj; do 1949 so ga odstranili po zaslugi čudežev kozmetične fotografije), in povsem naravno bolščali; nič hišne opreme, nič ironičnega dekorja. Melhior mi je zmešal pijačo, medtem pa sem jaz pripravil pisalni stroj.

Zakaj?

Pomolčal je.

»Lahko, da nisem napravil prav, ampak narobe pa tudi ne,« je dejal.

Prevod Jana Pavlič

**Francis Spufford** je svojo zgodbo *Melchior* prvič objavil kot študent angleške literature v Cambridgu l. 1984 v *London Review of Books*.

## Nicholas Mosley

### Tri skice za meta-mit

#### I

Nekega nedeljskega jutra je Bog ležal v postelji, prebiral nedelj-ske časopise in rekel svoji ženi, ki ji je bilo ime Lilith in ki je seveda bila isto kot on — Ne vem, kaj bova naredila s tema otrokoma! Ne delata drugega, kot da poležavata v vrtu.

Toda Lilith, za katero pravijo, da je bila z Bogom eno telo, je rekla — No, saj si jima sam rekel, naj to počneta, ni tako?

Bog je rekel — Vem, da sem jima to rekel! Toda ni jima bilo treba ubogati, mar ni tako?

Bog je bil na tej točki občutljiv. Čutil je, da ga Lilith lahko rani.

Lilith je rekla — Rekel si jima, naj te ubogata.

Bog je rekel — Vem, da sem jima rekel, naj me ubogata!

Lilith je rekla — No vidiš, ne moreš ju kriviti.

Bog je rekel — Saj ju sploh ne krivim!

Lilith je rekla — Toda govoriš jima, da ju kriviš.

Bog je rekel — Seveda jima govorim, da ju krivim.

In tako dalje.

Bog, ki svoje žene ali druge polovice nikdar ni mogel pripraviti do tega, da bi razumela stvari, ki niso bile povezane z logiko ampak z meta-logiko, se je s hrbtom obrnil proti njej in tuhtal, kako nima smi-sla razpravljati z drugo polovico, ki je ženska.

V tem trenutku sta se Adam in Eva, božja otroka, ki sta zunaj pod oknom poslušala, kot ponavadi, kadar sta starša v nedeljo zjutraj brala časopise in si mislila, da otroka poležavata po vrtu, zaradi tišine, ki je nastala, obrnila drug proti drugemu.

Adam je prišepnil Evi — Kaj misliš, da imata zdaj za bregom?

— Običajno zadevo, si upam reči.

— Tisto škripanje!

— Tisto stokanje!

— Mislim, da se temu reče primarna scena.

Adam in Eva sta se zahihitala.

Eva je rekla — Kaj je primarna scena?

— Mislim, da je to fukanje.

— Sliši se bolj kot prepir.

— Mogoče pa je prepir.

— Mislim sem, da je bolj kot — saj veš ...

— Kaj?

— Kot to, kar počne kača v vrtu.

Zdaj se je Bog, ki je nekaj časa ležal s hrbtom obrnjen proti Lilith, spomnil, da bi se lahko obrnil nazaj in ji stvari še enkrat razložil.

Rekel je — Poglej; črkoval ti bom. Če ne bi otrokoma ukazal, naj me ubogata, kako bi se mi sploh lahko uprla? In če se mi ne upreta, kako bosta potem sploh lahko zrasla?

Lilith je rekla — Toda sploh se ti nista uprla. Nista zrasla.

Bog je rekel — Poglej; kolikokrat moram ponoviti? Otrokoma sem ukazal, naj me ubogata, da bi imela priložnost, da se mi upreta: toda tega jima ne morem povedati, ker morata sama priti do tega, ali pa ne bosta zrasla.

Lilith je rekla — Ne vpij name, nisem neumna.

Bog je rekel — Vdam se.

Adam in Eva pod oknom nista mogla slišati ravno vsega, kar je bilo rečeno, ker sta Lilith in Bog šepetala; toda slišala sta škripanje in stokanje.

Eva je rekla — Mislim, da začenjata.

Adam je rekel — Začenjata kaj?

— Vso to zadevo.

Adam je rekel — Mogoče naju hočeta samo spraviti z vrta.

Eva je rekla — No, z vrta naju čisto gotovo ne bosta spravila!

— Dozdeva se mi, da mislita, da bova morala z vrta, če bova pričli primarne scene.

— No, če bova, se prenarejajva, da sva mislila, da se kratkomalo pogovarjata.

— Ja, res dobra finta — je rekel Adam.

Zdaj sta Bog in Lilith, ki sta že kar nekaj časa ležala v postelji s hrbtom obrnjena drug proti drugemu, zaslišala, kako pod oknom šepetata Adam in Eva.

Bog je rekel — Kaj pa je to?

Lilith je rekla — Mislim, da pod oknom prisluškujeta otroka.

Bog je rekel — Misliš, da bi bilo dobro, če bi ju imela tu notri? Hočem reči, da bi jima lahko pomagalo pri njunem razvoju, če bi bila pričli primarne scene.

Lilith je rekla — Ampak, a ti sploh še lahko? Pri tvojih letih! Zdi se mi, da se ves čas samo pogovarjava.

Bog je bil besen. Pomislil je, da bi otroka to lahko slišala. Zavpil je. Poslušata?

Adam je rekel — Ja!

Bog je pomislil — Prav! Vem s čim bom spravil Lilith v zadrego in spravil ta dva lenuha iz vrta.

Z žalostnim glasom je rekel Lilith — Oh, saj vem! Rada bi imela mlajšega moža! Navsezadnje vem, da ti je bil Adam vedno všeč!

Lilith je rekla — Kaj? In malo za tem — Kaj pa ti in Eva!

Bog je zavpil — Že prav, vidva, pridita noter!

Adam in Eva sta vstopila. Rekla sta — Jutro oči! Jutro mami! Smuknila sta k svojima staršema v posteljo.

Potem sta rekla — Sta že prebrala nedeljske časopise?

## II

Bog se je nekega dne sprehajal po vrtu in na jasi sredi gozda nadel na Lilith. Odkar so veljali novi predpisi, je tu večkrat skakljala z Adamom.

Bog je rekel — Že kakšna možnost, da tega fanta spraviva z vrta.

— Ne še — je zasanjano rekla Lilith.

— Poglej, nečesa sem se spomnil — je rekel Bog. Usedel se je poleg nje.

Bil je prebrisan tič. Hotel je izrabiti priložnost in z Evo izvesti enega ali dva svoja poskusa.

— Kaj pa — je rekel Bog — če si izmisлива zgodbo, da si bila ti prva Adamova žena; kar v bistvu tudi si, psihoanalitično namreč. Potem pa lahko rečeva, da je hotel biti preveč zgoraj, in v jezi si odšla stran, da bi se usedla na skalo.

— In kaj, hudiča, bi bilo v tem dobrega? — je rekla Lilith.

— No, potem bi se lahko veliko pogosteje videvala — je rekel Bog. — On bo prišel, da te reši. In potem lahko rečeva, da si bila obkrožena s hudiči in tako te ne bi več zalezovala tvoja dolgočasna snaha Eva.

— Toda, kaj če me ne pride rešit? — je rekla Lilith.

— Seveda bo prišel! — je rekel Bog — mi nisi rekla, da ima rad avanture, muke in lepo oblačenje.

In tako je Lilith odšla in v samotnem delu vrta našla ravno pravšnjo skalo: sanjala je o Adamu, ki jo je prišel obiskat v svetlečem se oklepu.

Bog se je še naprej sprehajal po vrtu in našel Adama, ki je še vedno postopal okoli drevesa. In tako je Bog rekel — Si kaj videl svojo mater?

— Naročila mi je, naj jo tukaj počakam — je rekel Adam.

— Poslušaj me — je rekel Bog — slišal sem, da je odšla sedet na skalo, ker nasprotuje temu, da hočeš biti vedno zgoraj.

— Jaz hočem biti vedno zgoraj? — je rekel Adam.

— Vem, da se čudno sliši — je rekel Bog — Toda, se ti ne zdi, da bi bilo lepo, če bi šel in jo poiskal? Potem bi bila spet skupaj; in če bi hotel, bi bila lahko ona zgoraj.

— Kakšne vrste skala je? — je rekel Adam — Taka kot Mount Everest? Mogoče Južni tečaj?

— Ja — je rekel Bog.

— Premišljeval sem — je rekel Adam — da bi bilo mogoče zabavno, če bi raje naredil kaj nenavadnega, se obesil na drevo ali kaj podobnega.

— Naredi — je rekel Bog.

Sel je naprej po vrtu. Iskal je Evo. Našel jo je, ko je s kačo delala vajo iz aerobike.

— Poglej — je rekel Bog — tvoja mati je šla sedet na skalo; tvoj mož, ali brat ali karkoli že pravi, da je, razmišlja o tem, da bi se obesil na drevo. Res ne vem, kako bi vaju lahko spravil z vrta.

— Naj ti jaz pokažem? — je rekla Eva.

— Obstaja vsa ta zmeda o tem, kdo je zgoraj in kdo spodaj — je rekel Bog.

— Zgoraj in spodaj sploh ne obstajata — je rekla Eva. — Delala sva poskuse. Tisti, ki je zgoraj, je, takoj ko na to pomisli, že spodaj. In tako dalje. To je krog. Vse skupaj je eno in isto.

— Ua! — je rekel Bog.

— Bi rad poskusil? — je rekla Eva.

— Kje si se pa to naučila? — je rekel Bog.

Kača ju je sramežljivo pogledala.

— Toda ljudje morajo končno sprevideti, da so ženske v bistvu zgoraj — je rekel Bog — Hočem reči, da moški pridejo iz žensk.

— Potem je vse, kar moraš narediti to, da si izmisliš zgodbo, da je ženska nastala iz moškega — je rekla Eva.

— Hočeš reči — je rekel Bog — da so moški uspešnejši pri izmišljanju stvari.

— Torej, kdo je zgoraj? — je rekla Eva.

Bog je nekaj časa premišljeval. Rad je gledal Evo in kačo.

Rekel je — Toda poglej: boljše bo, da si izmisliš novo zgodbo: nočeva, da bi ljudje začeli udirati na vrt!

— Kakšno zgodbo? — je rekla Eva.

— Kaj pa če bi rekli, da sem vaju moral izgnati iz vrta, ker sta izvedela o krogu dobrega in zla?

— No, ti si tisti, ki si izmišlja stvari — je rekla Eva.

### III

Bog se je nekega dne sprehajal po skalnatem vrtu in naletel na Lilith v družbi čebel, os in kačjih pastirjev. In tam v eni jam svoje matere ali prve žene je bil, kot Mr. Universe, na svojem križu tudi Adam.

No, ker se je ravnokar vrnil s popoldneva, ki ga je v vodnem vrtu preživel v družbi Eve in kače, je bil Bog zelo slabe volje. Tam so se igrali svoji igri Sedim-ti-na-trebuhi-vse-dni-tvoježa-življenja in Zmeč-

kala-ti-bo-glavo-in-ti-boš-zmečkala-njegovo-peto; in Bog se je utrudil.

Rekel je Lilith — Veš kaj, nikdar ne bova nikogar spravila s tega vrta!

Lilith je rekla — Ti si kriv za vse. Povedal si jima te zgodbe in sedaj smo se navadili in vsem je prijetno.

Bog je rekel — Toda, mišljeno je bilo, da bosta sprevidela te laži!

Lilith je rekla — Stokrat sva že premlevala vse to. Misliš si, da se jima tako grozno življenje ne bo zdelo prijetno.

Bog se je usedel k Lilith, potem ko mu je na skali naredila nekaj prostora. Rekla je nekaterim svojim čebelam in suhim južinam — Pojdite in pičite Adama!

Adam je rekel — Not my will but thine, and so on.

Bog je rekel — Glej: za najina otroka sva hotela nekaj boljšega.

Lilith, ki, kot je nekoč opazil Bog, ni vedno vedela, kaj govori, je rekla — Ne moreš narediti svilene denarnice iz prašičjega uhlja.

Bog je rekel — Glej: recimo, da bi ju pripravila do tega, da bi zgradila hudičevo velik stolp, ki bi segal do nebes: potem bi si mogoče mislila, da bosta postala enaka bogovom!

Lilith je rekla — Zakaj naj bi kaj takega naredila?

Bog je rekel — Potem lahko na vrh postavita hudičevo veliko bombo.

Lilith je rekla — Ampak potem bi lahko uničila tudi sama sebe.

Bog je rekel — Ampak potem bi lahko prišla v nebesa.

Lilith je rekla — Hočeš reči, če nič drugega, bi bila vsaj izven vrta.

Nekaj časa je razmišljala o tej stvari. Pomislila je — če bomba ne bi eksplodirala, bosta to morala spoznati ob bombi, ki bo eksplodirala — in tako dalje. Zato je rekla — Stvar mi ni povsem jasna.

Bog je rekel — Meni tudi ne.

Lilith je rekla — Toda, kaj če sta boljša od naju.

Bog je rekel — Misliš, da bosta morala imeti otroka?

Lilith se je ulegla med blatno zemljo in govnohrbce. Adam je drgetal v svoji jami kot Napoleon, ki so ga na obzidju Troje zadele puščice.

Lilith je rekla — Veš kaj, zmeraj me je zanimalo, zakaj jima, ko si jima ukazal, naj ne jesta z drevesa spoznanja o dobrem in zlem, nisi ukazal tudi, naj ne jesta z drevesa življenja.

Bog je rekel — No, če bi jima ukazal, bi z njega jedla, ni tako?

Lilith je rekla — Toda nisi hotel, da bi?

Bog je rekel — Ne vem — in za tem — Ali pa?

Lilith je rekla — Tako — in za tem — O vsem tem v bistvu le še nisva govorila.

Adam se je spustil iz svoje jame in šel iskat Evo. Za kačo se je oblekla kot babilonska hotnica. Adam je rekel — Oprosti, ampak pravkar sem slišal stara nečistnika, kako sta se pogovarjala.

Eva je rekla — Ja o čem sta se pa pogovarjala?

Adam je rekel — Pravita, da bova, če zgradiva hudičevo velik stolp in na vrh postaviva bombo, mogoče mislila, da bova prišla v nebesa, v bistvu pa bova uničila sama sebe. Ali pa je ravno obratno?

Eva je rekla — Ali to pomeni, da se bojita, ali pa ne, da bi vdrla v nebesa.

Adam je rekel — Res ne vem, pa ti?

Eva je rekla — Mislim, da naju še vedno hočeta kratkomalo spraviti z vrta.

Adam je rekel — Cesar pa sama ne vesta, je, ali govorita o bombi ali o tem, da naj bi midva imela otroka.

V tem trenutku je kača, ki je poslušala njun pogovor, prišla enega ali dva svojih prijateljev in rekla — Fantje, pravim vam, najboljše bo, da se za nekaj časa držimo trdno pri tleh.

— Saj v bistvu že smo čisto pri tleh — je rekel ščurek.

— Ja, znanstveno je bilo dokazano, da sva ti in tvoja vrsta zares imuni proti radioaktivnosti — je rekla kača.

V tem trenutku je Lilith, ki je slišala ta pogovor, ker je imela navado ležati s svojimi ušesi tik ob zemlji, rekla Bogu — A veš, kaj pravijo te grozljive gomazeče se male stvarce?

Bog je rekel — Ja, ker sem, ko sem ustvaril svet, ustvaril tudi jezik, ki deluje tudi v nasprotno smer.

— Ne govorim o jeziku — je rekla Lilith.

— Mogoče — je rekel Bog — pa ga lahko postaviš pod narekovaj!

— Kaj? — je rekel Lilith.

— Hudičevo ogromen stolp! — je rekel Bog.

Stavek so slišali vsi v vrtu, ker ga je Bog zavpil s kar se le da močnim glasom. Nato je pohitel skozi vrt, kot da bi eksplodirala bomba, ali pa bi pravkar prišel iz banje.

— Je ponorel? — je rekel Adam.

— Zdaj pa pravita, zakaj ga ne bi mogla postaviti pod narekovaj? — je rekla Eva.

— Toda, ali ga nisva tja vedno postavljala? — je rekel Adam.

— Mislim, da pravita — je rekla Eva, — da je že čas, da bi midva imela otroka.

Prevod Tomaž Toporišič

**Nicholas Mosley** (rojen l. 1923) je avtor številnih romanov: *The Rainbearers* (1955), *The Accident* (1965), *Assassins* (1967), *Impossible Object* (1969), *Natalie, Natalia* (1971), *Imago Bird* (1980), kratkih zgodb: *Catastrophe Practice* (1979), potopisov: *African Switchback*, esejev: *Experience and Religion* (1965), *The Assassination of Trotsky* (1972) in dveh biografij svojega očeta Sira Oswalda Mosleya (1982, 1983), ki sta pred nedavnim vzdignili precej prahu. Kratka zgodba *Tri skice za meta-mit* (Three Sketches for a Meta-Myth) je bila leta 1986 objavljena v ameriški literarno-teorični publikaciji *The Review of Contemporary Fiction*, ki je (mimogrede povedano) eno svojih prejšnjih števil v celoti posvetila različnim analizam literarnega dela Nicholasa Mosleya.

## YUGOSLAVICA

## Nemanja Mitrović

## Rase

## Gozd mrtvih

Od samega sveta grem po sledi plena.  
 Žival se góli. Na temni hrastovi  
 skorji, ob katero se drgne, so ostale mnoge  
 dolge, mehke dlake njenega krzna. Bližam se  
 ji skozi meglo, ki jo bistrijo sunki vetra.  
 Ustavljam se in dvigam lok. Dolgo se  
 tiša njegovo brnenje. Drhteča puščica  
 z zono polni celo telo živali.

Okrepljen s hrano in spanjem nadaljujem pot.  
 Poletje temni in njegovi poslednji dnevi ugašajo  
 v megli. Moj obraz se potaplja skozi dim, ki se dviga  
 iz ust in nozdrvi. Dnevi so vse hladnejši.  
 Krošnje venijo. Veter jih drobi in redči.  
 Bliža se zima.

Zveri lovijo svoj poslednji plen. Vso zimo  
 bo zgoreval v njihovih usnulih telesih.  
 Dvigajo ga kakor svoje slepe mladiče in ga nosijo  
 do brloga.

Suho, odpadlo listje šušti pod ježi, ki  
 se med begom kotalijo po strmini. Lisice jih  
 previdno božajo s svojimi šapami, mehкими kakor ustnice,  
 in jih tako ženejo do najbližje mlake, kjer se bodo morali  
 razpreti. Polegla, razmršena dlaka, ki  
 pokriva njihove prsi in trebuhe, se zravnava,  
 kot se razmikajo trepalnice.

Sklonim se in enega dvignem. Premikanje bodic  
 boža moje dlani. Z naporom premagam krč  
 malega skrčenega hrbta. Jež se razpira.



Pred menoj se prikazuje temen človeški obraz, obrobjen z drobno, rdečkasto grivo, ki pokriva ves oval prsi in trebuha. Nabran kot polodprta dlan je v prvem hipu videti namrščen, vendar se polagoma napenja. Ne vem, kateri rasi pripada.

S krzveno obrobo rokava si otiram solze, ki so privrele iz vsake pore na obrazu. Dotaknem se ga z ustnicami in spustim na tla. Šele sedaj opazim, da je sneg zasul zemljo. Uveli, zgrbančeni listi so polni tega ledenega prahu, ki obdaja višine.

Ne vem, kako dolgo potujem. Zatonil in svitanja izmenično preplavljajo snežne ravnice. Dnevi in noči se zamenjujejo z vsakim drhtljajem mojih trepalnic. Utrudljiv, omamljujoč utrip se staplja v enakomerni polarni mrak.

Izčrpan od dolgega pešačenja pridem do naselja neznanega plemena. Vstopim pod veliki ledeni obod. Znotraj spi množica ljudi. Privijem se k neki ženski in zaspim.

Prebudi me motna, mlečna svetloba, ki se prebija skozi led. Odhajam ven. Vse je pripravljeno za začetek lova. Pomagam, da porinemo čolne v vodo. Vkrcam se. Grem za drugimi. V daljavi se nad morjem dviga oblak megle. Bližamo se. Megla nastaja iz pare, ki jo oddaja jata ogromnih, temnih rib, ki so izplavale iz globine. Vznemirjene zaradi nečesa, česar mi ne vidimo, hitro izginejo.

Voda začinja vreti. Sredi morja izbruhnje močan vrelec. Iz globine se približuje nekaj velikega. Obkoljen z obročem, ki ga sestavljajo naši čolni, se iz valov pojavi gladek, ovalen hrbet in greben dolgega, zvitega vratu.

Pošast se dviga iz vode, da bi zajela zrak. Naenkrat dojamemo, da tisti dve vlažni, temni masi nista njen hrbet in vrat, ampak blago zaobljeno čelo in nos velikega spečega obraza, ki se sedaj cel prikaže pred nami, bleščeč od vode, ki se zliva z njega.

Ustnice in oči so zaprte. Samo nozdrvi se širijo in podrhtavajo. Ob močnem šumu se voda razpršuje v zrak. Ko vdahne, obraz potone. Nekaj najbližjih čolnov izginja z njim. Z naporom mi uspeva, da se obdržim zunaj velikega venca pene, s katerim je okronan obod vrtinca. Počasi se krči in izginja. Izčrpan pustim, da me nosi tok.

Zbudi me lahko tresenje. Čoln je nasedel. Stopim na obalo in grem proti gozdu, ki se beli v daljavi. Raztresene breze ne nudijo zavetja pred vetrom. Nikjer v snegu ne vidim sledov. Nikakršen glas ne moti tišine. Gozd je zapuščen.

Začenja pihati. Zbiram veje in kurim ogenj. Grejem si roke. Z dlanmi obkrožam ogenj in ga ščitim pred vetrom. Presejane skozi moje prste se iskre vrtinčijo in ugašajo v burji.

V majhni glineni posodi topim sneg. Voda se greje in začenja vreti. V pošastnem miru gozda se mi zdi, da je to nekaj živega, kar se vali po posodi in se odmika od njenega razžarjenega dna. Sklonjen opazujem, kako se v vodi razpršuje odsev moje podobe.

Sneg veje vse gosteje. Spušča se megla. Grem proti severu in otipavam z mahom obraslo stran dreves. Ustavim se ob vznožju nekega debela. Položim pest na gosto, srebrnkasto krzno. S celo dlanjo vpijam toploto, ki se prebija skozi mehko, svilnato dlako. Z vsako konico prsta čutim bobnanje utripa in neslišno šumenje krvi, skrite v globini.

Izvlčem nož in z rezilom razčesavam krzno. Vsekam križ, kakor na mestu kačjega ugriza. Vzdolž zbite, polegla dlake padajo v sneg debele kaplje krvi. Slabim. Z odtekanjem krvi iz debela me hitro zapušča toplota. Začenjam drhteti. Brez sledu srh v valovih stresa moje telo skozi pajčevinasto tkanje snežne nevihte.

## Pred potopom

Plemena, ki naseljujejo severna pojezerja, živijo od lova na bobre. S krplji na nogah lovci gazijo suh, nezgažen sneg in vlečejo za seboj lahke, plitve čolne, v katere natovarjajo krzna ubitih živali.

Podobno kakor kajaki in kanuji so ti čolni narejeni iz kož, ustrojenih s pepelom in žvečenjem. Kot trebuh breje volkulje njihova korita med šuštenjem drsijo po snegu.

V iskanju bobrovih naselbin lovci dneve pešačijo prek prostranih površin zaledenelih jezer. Mnogi, ki jih zajame snežni metež, zmrznejo. Spomladi, ko ledena skorja razpoka, ostanejo na jezerih njihovi nihajoči čolni, natovorjeni s krznom.

Bobri postavljajo kolibe na plavajočih otokih iz pletenega trstja in ruše. Najblažje zibanje jih opozarja na bližanje nevarnosti. Bežijo med glasnim žvižganjem. Kot telesa lesosov, ki med svojimi selitvami prihajajo v jezera, skozi vodo hitro blisnejo veliki srebrnkasti repi.

Z glodanjem bobri podirajo debla za gradnjo svojih jezov. Njihovo tleskanje se zvonko razlega skozi mrak gozdov. Ob vsakem udarcu zob iz debla pršijo iveri, podobne temnim luskam češarka.

Na šotiščih, ki nastajajo z zadušitvijo jezer, lovci odkrivajo lesene toteme, grobo zrezbarjene z glodanjem. Vgrajeni v meje velikih jezov oglenijo pod plastmi šote.

• • •

Bobri sežigajo svoje mrtve. Grmade so zgrajene po vzoru na njihove kolibe. Truplo polagajo pod obok suhega, rebrasto zloženega vejvja.

Za prižiganje ognja bober uporablja samo eno ravno, močno šibo. Z veliko spretnostjo jo pokonci naslanja na kakšen suh kos lesa in s sprednjimi šapami močno vrta in vrta, vse dokler ne šine plamen. Njihovi gibi spominjajo na tiste hitre, izmenične zamahe, s katerimi glodalci gladijo smrček.

Ježi ne nosijo potomstva v svojem telesu. Zorijo znotraj lahkih, bledih strokov, ki klijejo iz snega, ne da bi se dotikali tal. Goli, brez tistega ostrega kostanjastega krzna, ki jim bo predstavljalo edino zaščito, zarodki rastejo v številnih, debelih zrnih snežnega fižola, skrčeni kakor ob času oddaljenih, bližajočih se nevarnosti.

Ko se zrno razpolovi, se pokaže njegova notranjost, drobnih ušesnih školjk ki, posute z finimi, svilenimi dlačicami, nežno opasujejo zarodek. Vsak v svojem zrnu, so ježi razvrščeni tako, kakor se bodo privijali ob svoje bradavice na trebuhu samice, ki jih posvoji.

Med dojenjem se mora mati stegniti, da bi mladi mogli priti k njenim bradavicam. Takoj ko začuti nevarnost, se zvije v klobčič. Potomstvo ostane skrito v topli, mračni notranjosti, zadušeno z opojnim spanjem.

Pred koncem jeseni kače zvijajo gnezda iz trave in mahu. Nepremične vso zimo preživijo v spanju. Edino premikanje predstavlja rast njihovih teles, zvitih znotraj gnezda.

Plemena, ki lovijo kače, slavijo njihovo bujenje in levitev kot sveto dejanje rojstva. Za temi jalovimi rojstvi ostaja samo olevek, podoben uveli popkovini, katere konca ničesar ne vežeta. Po verovanju lovcev kača vsako pomlad rojeva samo sebe in nikoli ne umre.

• • •

Na začetku pomladi, ko kopni sneg, so vse bilke, bilčice in listi obteženi z roso. Presojne kakor larve se v neštevilnih bleščočih kapljicah prebujajo ribe. Njihove škrge mirno utripajo, kot se odpirajo in zapirajo cvetni listi.

Med letom kolibriji odlagajo jajčeca v notranjost cvetov. Ne ležijo na njih. Odpiranje in zapiranje cvetnih listov jih popolnoma ščiti pred hitrimi spremembami dnevne pripeke in nočne svežine.

Ko se izležejo, ptice določen čas še ostanejo v cvetovih kot v gnezdih, ki jih morajo zapustiti, preden se zaprejo okoli njih. Ko hrani potomstvo, mati svoj dolgi, nekoliko ukrivljen kljun zabada v cvet, kakor da pije nektar. Podobna veliki, bleščeči žuželki, previdno miruje v avreoli svojih meglenih kril.

• • •

Ko lebdijo nad razžarjenim peskom puščav, velike jate kolibrijev predstavljajo oaze, ki mirno trepetajo v pripeki. Preplašene zaradi približevanja karavane, se ptice bliskovito razpršijo kakor privid, da se kmalu znova zberejo in se nepričakovano pojavijo na kakšnem drugem kraju.

Šele ko se karavana utabori, jo ptice obkolijo, zbrane v velik, drhteč venec. Speči se zbudijo pod šotori, vzvalovljenimi od trepetanja množice kril.

Ob svitu karavana odhaja, spremljana z nepregledno jato, katere trepetanje razpršuje temne oblake kobilic. Žuželke, ki se uspejo približati, postanejo plen ptic. Na celi poti je sprevod pred pripeko zaščiten s senco jate in neprestanim kroženjem, ki ga povzroča tiho, šumeče rojenje.

Obdarjene z glasom, ki odmeva skozi vse rodove, se kamele stoletja gibljejo po isti poti. Razvrščene v dolge sprevide počasi napredujejo, vztrajne kakor sonce na svoji poti nad puščavo.

Mesta gradijo samo na tistih krajih, ki jih kamele sebi izberejo za počitek. Kakor na povelje vedno znova prihajajo, da pokleknejo na trge in se tam spočijejo. Tudi tedaj, ko pesek zasuje mesta, s katerimi so kronana vsa počivališča njihovih romanj, se kamele tam same ustavljajo.

• • •

Mnoga poražena, pregnana plemena na svojih selitvah sledijo gibanju velikih morskih kornjač, ki jih bodo pripeljale do obal novih, neznanih kopnin. Splave ponoči zadržujejo skupaj in se sporazumevajo z udarci ob gonge, podnevi pa s sončnimi odbleski z njihovih zglajenih površin.

Na koncu dolgih selitev kornjače odlagajo jajca na obale velikih peščenih lagun. Ob porodu jajca počasi krožijo v njihovih notranjostih. Telesa zarodkov so obkrožena s temi ovalnimi luščinami, ki jih ščitijo pred močnimi porodnimi krči.

Izčrpane od bolečine kornjače nimajo moči, da bi se vrnile do vode in šele nastop plime potegne s seboj njihova oslabela telesa. Nasedle postanejo lahek plen. Pod oklepom tistih najstarejših lovci najdejo bisere, ki jih spočenja bolezen med od srha nabrano kožico in hladno, bleščečo sklenino.

• • •

Razvrščeni v velike jate ob vedrih dnevih pelikani letijo nad morjem. Pred nevihto hitro strmoglavljajo in izginjajo pod vodo. Občasno izplavajo, da zajamejo zrak. Potapljajo se dolgo in pri tem v majhnih požirkih trošijo dragocene zaloge zraka iz velikega mehurja, ki trepeta pod krilom.

Ko dvigajo mreže, ribiči kakor neskončne molke zaneseno spuščajo skozi prste nize plavajočih plovcev. Predramljeni zaradi močnega trzaja, ki vozla in trga mreže, skozi valove opazijo pošastno trpljenje ptic v globini. Ob kratkotrajni bonaci pred nevihto je površina nagubana zaradi vrtnčenja, ki ga povzročajo zapleteni, težki zamahi njihovih kril.

Ob prvem svitanju vedrine se ptice pojavijo iz morja, medtem ko stresajo s sebe oblake vodnega prahu. V presojni, sončni megli se nad jato, ki se dviga, blešči drhteči lok mavrice.

Jegulje se po zimskem spanju selijo proti morju. Pustijo, da jim rečni tokovi sami odnesejo njihova dolga telesa iz labirinta prostranih blatnih delt. Telesa svetih rib, starih kakor prvo kopno, so daljša od rek, iz katerih so davno odšle, da bi se drstile. Njihovo vztrajno oddaljevanje od obal kopnega prerokuje njegov propad. Medtem ko jih vlečejo močni tokovi, one plavajo proti koncu sveta, kjer se celotno morje prek dolgega podvodnega grebena brez šuma ruši v brezno.

### Atlantida

Ko so prvi ljudje prišli na Atlantido, so se krti umaknili v podzemlje. Njihovo krzno je postalo gosto in baržunasto kakor mah. Ko so kopali svoje rove, so prispeli do prostranih jam, iz katerih je mogoče videti površino sonca, ujetega pod temno, nabrano površino tal. Zvrtničeno zaradi nevihte nakopičenega, razbeljenega plina, se včasih osvobajajo z velikimi, zlatimi erupcijami. Ko so zagledali božanstva, raso velikanskih prikazni ognja, ki naseljujejo podzemlje, so krti oslepeli. Celi rodovi so kopali svoje rove skozi temne plasti tal. Da zemlja ne bi zasipala pot, ki so jo že razčistili in da bi zrak tako lahko prišel do njihovih hodnikov, so jo krti nosili na površino skozi kraterje številnih ugaslih vulkanov, ali pa so počasi

sami postavljali podobne kupe. Postopoma so neskončni labirinti hodnikov in vodnjakov naredili tla porozna in kvarili njihovo stabilnost. Vode jezer so ponikale v brezдно. Na Atlantidi je zavladata suša. Črede so koprnele od žeje. Kopno se je pričelo drobiti v globino in je kmalu izginilo pod morjem ob tarnanju in molitvi, izpeti v jeziku, ki se je tedaj poslednjič slišal na zemeljski površini. Na stolpih so se med padanjem oglasili zvonovi in umolknili pod ledeno nočno vodo. Pomešane v velik, nemiren oblak, so jate še naprej lebdele nad krajem, kjer je otok potonil. In stoletja potem, ko so vetrovi razpršili ptice k oddaljenim obalam, so se ribe ob svojih selitvah v velikem loku izogibale temu območju. Preden je Atlantida potonila, so krti skozi dolge hodnike, ki so jih prekopali pod morskim dnom, prispeli na drugo kopnino. Tedaj so se prvič od svojega nastanka pojavili na novih neznanih tleh in stresali iz krzna koščke zemlje s kopnega, ki bo nato brez sledu izginilo.

### Rase

Oboki velikanskih votlin skrivajo podzemeljska jezera. Le redki tresljaji gubajo njihove šiirne površine, na katerih je vedno bonaca. Potopljeni gozdovi počasi oglenijo. Davno pred vsemi dinastijami je bil v kembljih zadušen sijaj kron in žvenket rezil. Trupla cesarjev, svečano oblečena v pliš in črni mah, so pokopana v temeljih kontinentov. Mršijo se temne brade, stkane iz mravelj, ki prekrivajo njihove obraze. Cepijo se v goste drhteče roje.

Med velikimi peščenimi nevihtami se sipine premikajo. Brez tresljajev se selijo zapuščene, kužne prestolnice s temelji v prhkem pesku puščav. Dolga procesija gobavih se premika ob meji cesarstev, izolirana z nevidno avreolo, ki jo okoli nje širi drhteči zvok malih srebrnih zvončkov.



Tihi, neslišni drhtljaji še tečejo po kemblijih velikih zvonov, pod katerimi so bila izvršena davna kronanja in pogrebi. Onemeli zbori, okovani v čipko dihajo pod oboki. Kot velikanske sončne kupole se zvonovi zlatijo v pripeki.

Nad dolgimi, polmesečastimi grebeni sipin tlijo meglena slepila. V oljastih premikih pripeke se spočenjajo in razvijajo prividna cesarska poslopja. Po sončnih izbah zaspano vstajajo starodavni rodovi.

\* \* \*

Labirinti hodnikov vodijo do razkošnih izb cesarskih bordelov. Na vogalih žarijo oljenke. Njihov plamen vpija ves dim iz zraka, nasičenega s težkim, opojnim vonjem sandalovine.

Zidovi so do samega oboka stropa obloženi z ukrivljenimi ogledali, gladkimi in brezbarvnimi kakor voda. V njih se vse zrcali popačeno, podobno prividom, ki nastajajo v pripeki. Na teh nepremičnih površinah so gibi teles med odnosom videti kakor gibanje valov, katerih šum pričara usklajeno dihanje parov.

Maternice se umirjajo s hitrim, močnim utripanjem. V vsaki erupciji sperme drema neko nerojeno človeštvo, rasa brez pigmenta, splavljeni rod.

Evnuhi so posebna, brezspolna rasa, orošana potomstva. S skopljem se izvrši sprejem v njihov sveti, deviški red. Evnuha na hrbtu položijo na oder z razširjenimi nogami kakor pri porodnici. V njegovih naježenih mošnjah zaspano krožijo mlečne jelenje oči. S previdnim rezom obrednega srpa pazljivo razparajo to nežno vime, v katerem vre biserno mleko mož.

Da bi zatrl bolečino, evnuhu med zobe vtaknejo usnjen jermen. Po starodavnem, globoko zakoreninjenem verovanju, lahko ženske razdeviči njegov prodoren vrisk.

\* \* \*

V soparnem mraku skritih podzemeljskih kopalnic so noseči cesarski haremi. Sveta je debelitev žensk, medtem ko v sebi nosijo velika bleda jajca. Neopazno kakor se mesec giba skozi svoje mene, rastejo njihovi ovali pod napeto kožo trebuha.

Potomstvo je s prekrizanimi udi shranjeno v svojih materah. Skrčena telesa zasnulih okoli sebe izžarevajo zlataste avreole. Osvetljene z nežnim žarjenjem, maternice žensk mrzlično drhtijo.

Globoke marmorne kadi so zglajene od vode in teles žensk, ki rojevajo v njih in skrivajo svoje gole obraze. Kakor gibljive čeljusti kače se gibko razmikajo medenične kosti porodnic. Vse, ki ne morejo roditi same, razparajo z dolgim rezom. Kakor črnilo sipe se v vodi dimi njihova temna kri.

\* \* \*

Previdni obrisi zarodkov, razplinjeni zaradi udarcev utripa, trepetajo znotraj velikih blelih jajc. Nerojeni zvijajo svoja mlečna telesa okoli biserov, ki jih leščijo v snu. Počasi trdijo njihove nežne kosti. Okoli svojega jedra zbirajo letnice kakor biser meglene biserovinaste opne.

Notranji obod jajca je zglajen zaradi zaspanega premikanja zarodkov. Odpirajo se ob njihovem bujenju. Novorojeni se sključeni in vlažni privijajo k materam in s svojimi razcepljenimi zajčjimi ustnicami najdevajo bradavice, skrite znotraj toplih, mehkih pazduh, ki pazljivo prekrijejo njihova telesa.

\* \* \*

Po starodavnem zakonu rase morajo biti vsi dvojčki razen enega žrtvovani takoj po rojstvu. Ubijanje se vrši v noči

pred posvajanjem prvorojenca. Obraz žrtve se odreže z dolgim ovalnim rezom in nežno odere, kot se odpirajo veke v trenutku bujenja. Obroče obrednih tamburinov krasijo razpeti ustrojeni obrazi mrtvih.

Vsi, ki po grešni milosti očetov ostanejo živi, so obsojeni na večno pregnanstvo. Svoje iznakažene, razparane obraze skrivajo za maskami. Prekleti in brezimni se skrivajo med gobavci. Njihovi blede obrazi, prepredeni z brazgotinami so umiti z davnim jokom. Maske so majhni, ovalni ščiti, lahke lomljive luskinge, ki prekrivajo obraze, tetovirane na nežnih prsih žensk. Zlate maske dvojčkov skrivajo in nosijo prsi mater.

• • •

Tetovirani obrazi vračev so raztegnjeni v divji nasmeh, ki razkriva zobe, edini del skeleta, ki je razgaljen pred smrtjo. Kakor zarežejo makove glavice, vrači z rezom srebrnkastih rezil odpirajo precepe oči na slepih obrazih novorojenih.

Ob vsakem trenu se slepe oči vračev zalesketajo kakor zobje med nasmehom. Pod kožo je skrit bled, biserovinast sloj, ki se pokaže samo v prhutavih odprtinah oči in ust.

Ob tihem zaklinjanju se trepetajoči prsti vračev mršijo kot niz pradavnih dogodkov, ohranjen pred pozabo. V dolgih molkih vozlov je celotna usoda novorojenega zapisana v vozlu njegovega popka.

• • •

Novorojene posvajajo z vrsto obredov. Ožigosani z razbeljenimi kovanci, ki jih krasijo podobe množice dvojčkov, postanejo del velikega bratstva.

Obrezovanje predstavlja končno dejanje posvajanja. Rez obrednega prstana, skovanega iz skrivnih legur, ne povzroča bolečin. Okronani s poročnim prstanom svojih staršev, sinovi stopajo v njihov zakon. Za vselej ujet kroži v poročnih prstanih srh obrezanih, kakor tihi, neslišni drhtljaji tečejo po kembljih velikih zvonov, pod katerimi so bila izvršena davna kronanja in pogrebi.

Prevedel Jure Potokar

Srbski pesnik Nemanja Mitrović je bil rojen leta 1960 v Parizu in študira na Filološki fakulteti v Beogradu.

Leta 1981 je objavil svojo prvo knjigo **San rata**, za katero je dobil Brankovo nagrado, obenem pa s svojo poetično prozo, ki prehaja v prozno poezijo, takoj vzbudil precej pozornosti. Leta 1983 je v zbirki *Savremena poezija založbe Prosveta* iz Beograda izdal svojo drugo knjigo **Rase**, ki jo skoraj v celoti prinašamo v našem izboru.

Po splošni sodbi srbske literarne kritike Nemanja Mitrović predstavlja najbolj samosvojega in najodličnejšega pisca mlade generacije. Milorad Pavić, avtor znamenitega Hazarskega besednjaka, pa je med drugim izjavil, da je prav v prozi, kakršno piše Nemanja Mitrović, prihodnost srbske literature.

## ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Vlasta Vičič

Od Baudelaira do fotografije  
(estetska teorija Walterja Benjamina)

»V 20. stoletju je postalo samoumevno, da ni, kar zadeva moderno umetnost, nič več samoumevnega, še celo njena pravica do obstoja ne.« (Adorno) Epohalni preobrat, ki se je dogodil v umetnosti že konec 19. stoletja, je sčasoma zadobil značilnosti epohalne krize in v pogojih poznega kapitalizma se je problematika odnosa umetnost VS. družba izkristalizirala v vprašanju ekonomije in v vprašanju poezije (Mallarmejeva zastavitev!).

V postmodernizmu kot fazi kontinuiranih kulturnih in ekonomsko-socioloških sprememb ter sprememb v senzibiliteti modernega človeka se elementarno znova zastavlja vprašanje odnosa materialne stvarnosti in estetske strukture, odnosa privilegirane umetnosti in politične zgodovine ter vprašanje kulturne tradicije in konzervacije. Iz perspektive postmoderne dobe je neizbežno ponovno postavljanje karakterja in zgodovine temeljnih pojmov umetnosti kot celote in njenih posameznih umetniških del kot relativno neodvisnih entitet. V takšni konstelaciji koristi postmodernizem probleme in dosežene forme in stopnje modernizma kot izhodišče novih analiz in refleksij položaja umetnosti v moderni, t.i. postindustrijski družbi.

Walter Benjamin (1892—1940) predstavlja kot analitik »kulturne logike poznega kapitalizma« oziroma tistega, kar je sam imenoval »umetniško delo v času tehnične reprodukcije«, eno od točk, h katerim se teoretiki postmodernizma vedno znova vračajo, četudi se hkrati od nje tudi distancirajo. Benjamin zavzema vidno mesto v tisti kulturni, umetniški in socialni kritiki avanture moderne umetnosti, ki se je podala na trnovo pot v morje novega, še nikdar slutenega že v Parizu Drugega cesarstva in ki je obenem že kazala znake agonije. Skozi njegova dela se razkrivajo protikovlja, imperativi in odpori znotraj samega modernizma, obenem pa se skozi vitalno imaginacijo najavlja mesijanska obljuba avantgard in estetsko-politične konfrontacije. Benjaminove teze o »razvojnih težnjah umetnosti v današnjih proizvodnih odnosih« se navezujejo na Marxovo postavitev problema umetnosti v času, ki ji je nenaklonjen: »Ali je Ahil še možen v času smodnika in svinca? Ali Muze še obstajajo v času tiskarskih strojev?« Znotraj

tako zastavljenega diskurza je Benjamin sintetiziral odnos med ekonomsko-socialnim miljejem in kulturo, vendar ne kot togo kavzalnost, temveč skozi relacijo ekspresije (Ausdruckszusammenhang), kjer se ekonomija razbira iz hieroglifov kulture.

V Benjaminovem času, ki ga zaznamuje prihod nacizma na oblast, se gibanje umetnosti kot poudarjeno esteticistične »promesse de bonheur«, ki je izhajal iz stare (idealistične) kantovsko-schillerjanske sheme estetskega kot sveta, ki za človeka nima zavezujoče moči in je zgolj področje igre, ki nam daje zavetje pred strogostjo in krutostjo resničnosti, konča v slepi ulici. Navidezna avtonomija umetnosti prav v Nemčiji tridesetih let najostreje zaide v protislovje s trajno obnavljajočim se stanjem nesvobode v celoti, kjer postaneta kultura in umetnost sužnji v slepi dominaciji fašistične ideologije. Moč Benjaminovega diskurza izhaja iz dejstva, da pozno kapitalistično kulturo, ki jo je fašizem graciozno zastrl z viteškim duhom ter heroizmom preteklih obdobj, razbira skozi pisavo njene mračne podlage: kot ideologijo. Odnos med umetnostjo in totalitarno družbo se Benjaminu kaže skozi frazeologijo poznoromantične umetnosti: »Politika je najvišja in vseobsegajoča umetnost in mi, ki ustvarjamo sodobno nemško politiko, se imamo za umetnike...« (Goebbels, 1933) Fašizem je torej utesnil umetnost v španski škorenj »lepega, vzvišenega, skrivnostnega, mističnega« in s tem zagrešil nasilje nad njo, saj ji je dovolil le estetsko funkcijo, ki se je iztekla v glorificirano pobožnost in v idealizirano lepoto smrti.

Benjamin kot Marx in Hegel, ki sta poudarila, da je moderna družba prežeta z nepomirljivim sovraštvom celo do polovične in ironične svobode moderne umetnosti, reflektira dejstvo, da okusi v svetu druge svetovne vojne niso in ne morejo biti več nedolžni. Upravičenost umetnosti, njene funkcije in kategorij ima v Benjaminovi konkretizaciji smisel le glede na dani zgodovinski kontekst, zato zahteva spremembo estetske umetnosti v »politizirano umetnost«.

Benjaminu zanima predvsem tisti del umetnosti oziroma njene ideološkosti, ki je ideološki de facto. Iz te pozicije se artikulacije tekstov, ki interpretirajo Benjaminovo pisanje, naslanjajo zlasti na dialektiko aure kot pojma, ki ga je Benjamin iznašel in proslavil ter mu podelil specifičen simbolično-deskriptiven pomen in vlogo v razumevanju razvoja umetnosti.

## I. Pojem aure

Tisti del v umetnostni tradiciji, ki je nosilec ideološkega, imenuje Benjamin aura, najnovejša teorija sodobne umetnosti pa ga pozna tudi pod imenom estetsko-sakralno izkustvo (glej S. Morawski): »Funkcija umetnosti je bila, omogočiti samoekspresijo ob identifikaciji in projekciji, očiščenje nemira ob njuni intenzifikaciji, umiritev v formalno

strukturo; ali pa dajanje fantazijskih poživil, ostrejšje ugledanje disharmonije človeka s svetom in s seboj; ali evokacija kratko ali dolgotrajnejšega občutka harmonije z okoljem. Leta 1936 je Walter Benjamin ta sindrom imenoval aura, danes mu pravimo estetsko-sakralna skušnja, pri kateri gre za prozaično resničnost, ki zahteva ritual, oskrbljenost z višjimi vrednotami od tistih v vsakdanjem življenju.«<sup>1</sup>

Aura v Benjaminovi interpretaciji je družbeno-historično razločljiv pojem in pomeni predvsem tisto mesto, kjer stoji in pade umetnost: »Hic Rhodus, hic salta!« Prvič si je Benjamin postavil za nalogo definicijo aure v Mali zgodovini fotografije (1932): »Kaj je aura? Čudežna preja iz prostora in časa; enkratni pojav še tako bližnje daljave.«<sup>2</sup> Aura kot metafizična, estetska entiteta v umetnini povleče za seboj tisto teorijo, ki vidi bistvo umetnosti v spravljenem odblesku, ki da se razliva čez svet, ne da bi resnično prizadel človeka v njegovi eksistencialni resničnosti. Auratsko izkustvo je ezoterično in njegovo kontemplativno naravo je Benjamin poudaril v miselni skici iz Popoldanskih senc: »Opazovati v poletnem popoldnevu linijo gora na obzorju ali vejo, ki meče senco na moža, ki leži pod njo; to pomeni vdihovati auro teh bregov in te veje... In ali se ne ohranja ugajanje sveta podob iz mračnega kljubovanja védenju?«<sup>3</sup>

Razumevanje aure kot filozofskega termina je nekoliko okrnjeno brez etimološke utemeljitve, zato bomo uporabili razlago D. Grliča, ki je v knjižici Miselna avantura W. Benjamina navedel, da je »aura v starogrščini označevala vetrc, izdih zraka, sapo, neobhodno za življenje. Latinska aura honoris je droben žarek svetlobe... Kabalisti so auro razložili kot eter, ki obkroža človeka; okultizem posebej insistira na auri kot emanaciji, ki jo izžareva telo. Aura ali aureola, ki se javlja v pozni latinščini, pomeni zlato krono. V krščanstvu je to nimbus, zlati obroč okrog glave svetnika; atribut božanstva, sonca, svetlobe, dostojanstva in slave.«<sup>4</sup>

Benjamin za svojo oznako vzame predvsem tisto pomenljivost termina aura, ki meni posebno spiritualno-duhovno atmosfero, znotraj katere dobijo (umetniški) predmeti kvaliteto nadzemeljskega, nevsakdanjega, nedosegljivega, ki seveda ni kvaliteta banalnega empiričnega sveta. »Aura je za Benjamina v modernem svetu to, kar je v primitivni družbi sveto; v svetu človeškega dogajanja misterij in v svetu ljudi karizma.«<sup>5</sup>

Vsem oznakam aure je skupen pojem daljave, prostorske ločenosti med umetnikom in množico, med umetnino in konzumentom. Aura kot ideološki moment implicira nedosegljivost kot kultno vrednost, saj

<sup>1</sup> S. Morawski: Predmet i metoda estetike, str. 81

<sup>2</sup> W. B.: Prilog uz kritiku sile; Mala zgodovina fotografije, str. 41

<sup>3</sup> W. B.: Eseji, Iz popoldanskih senc, str. 92

<sup>4</sup> D. Grlič: Misaona avantura W. Benjamina, str. 41—42

<sup>5</sup> F. Jameson: Benjamin ali nostalgija; v Marksizam i forma, str. 90

meni Benjamin nedostopnost kot glavno vsebino kultne slike, iz česar sklepa na funkcionalnost aure v ritualu ali kultu. Pogled na preteklo umetniško produkcijo mu razkrije, da so »najstarejša umetniška dela nastala v službi kulta, magičnega in kasneje religioznega rituala in da se ta auratični način bivanja umetnine nikdar ni v celoti ločil od svoje ritualne funkcije.«<sup>6</sup> V definiciji aure kot »še tako bližnje daljave« je želel Benjamin zlasti poudariti kultno vraščenost umetniškega dela, ki zavira korespondenco med estetskim objektom in opazovalcem.

Na tej točki se spet vzpostavi povezava z Benjaminovo kritiko fašistične estetizacije sveta, ki oživlja kultno vrednost umetnosti, čeprav skozi produkcijo sakralnih tvorb. Gre za problem ranljivosti in neodgovornosti tradicionalne umetnosti, ki lahko zgolj estetsko (auratsko?!), apolitično in socialno nevtrarno funkcionira tudi v totalitarnem okolju. Benjamin terja sestop umetnin iz ograjenega, vzvišenega prostora aure v polje aktualnosti, ki s svojimi razmerji nujno spremeni funkcijo umetnosti. To resnico je spoznal že Hegel, ko je v Predavanjih o estetiki zapisal: »Umetnost je nastala v Cerkvi, vendar je ta umetnost danes že izstopila iz načela umetnosti.«<sup>7</sup>

»Z emancipacijo posameznih umetniških vej iz okrilja rituala se povečujejo možnosti za razstavljanje.«<sup>8</sup> Bistvena razlika je v tem, da je bilo v kultu pomembnejše, da stvari so, kot pa, da se vidijo. Vendar Benjamin svari pred zaupanjem v kult osvobodjene umetnosti, kajti njena avtonomija je zgolj deklarirana; zgolj transformacija podrejenosti božanskemu v občudovanje genialnega posameznika, ki Benjaminu odpre vpogled v še eno potezo aure. Tako ugotavlja: »Doživljaj aure je zasnovan na prenosu družbenega načina reagiranja na odnos neživega ali narave do človeka. Oseba, v katero je uprt pogled, nam ta pogled vrača. Doživeti auro nekega pojava pomeni omogočiti mu moč vračanja pogleda.«<sup>9</sup> V takšni auratski kvaliteti je poudarjen fenomen fizične intenzivitete prisotnosti predmeta pred nami, hic et nunc. Tukaj in Zdaj, enkratna bivajočnost in avtentičnost.

Na pojem aure se tesno navezuje pojem tradicije, kajti »pristnost stvari je vse, kar je bilo stvari od začetka pridano s tradicijo, z njenim materialnim trajanjem do zgodovinskega pričevanja.«<sup>10</sup> V pristnosti vidi Benjamin težnjo po vzpostavitvi celostnosti predmeta ali totalitete sveta; kot historični materialist pa se zaveda, da je želja vzpostaviti srečno celoto laž v sanjah o fašistično-meščanskem redu. Za svoj cilj si jemlje razbitje kontinuitete, zato se ostro postavlja proti ideološ-

<sup>6</sup> W. B.: Umetniško delov v ..., str. 72

<sup>7</sup> v: W. B. Umetniško delo v ..., str. 74

<sup>8</sup> W. B.: Umetniško delo v ..., str. 74

<sup>9</sup> W. B.: Eseji, O nekaterih Baudelairovih motivih, str. 215

<sup>10</sup> W. B.: Umetniško delo v ..., str. 69



kosti aure, ki razdrobljenost sveta prikriva pod zlato tančico harmonije, lepega privida itn.

Aura je zlata kletka, v katero je vladajoča misel zaprla umetnino kot brezčasen, prenosen zaklad, in Benjamin ponavlja Heglov prezir do akta »božjega čaščenja in molitve pred umetniškimi delom, kajti vtis, ki ga le-to vzbuja, je drugačne narave, in kar oživlja v nas, potrebuje višje merilo.«<sup>11</sup> Iskustvo aure determinira recepcijo umetnosti, ki poteka v praznem prostoru, ponižana pred večnim bistvom aure ter ob ustoličenju elitnega ustvarjalca in elitnega recipienta, v elitnem prostoru. Benjamin konstatira, da je distanca med auro in vsakdanjim življenjem umetno ustvarjena in vzdrževana, da se skozi zrcalijo razmerja družbene stvarnosti in da je umetnost v pojmu aure dokončno odrinjena na periferijo zgodovinskega dogajanja. V predgovoru k Benjaminovim Izbranim spisom je Adorno izrazil mistifikacijo, ki jo človeški odnosi zadobijo v auri skozi tezo, da aura »na estetsko obdelanih predmetih reprezentira sled pozabljenega človeškega«,<sup>12</sup> kar se sklada z Benjaminovo oznako aure kot »vračanja pogleda«.

S tem da Benjamin razkrinka družbene temelje aure ter pokaže na nevzdržnost idealistične estetike, ki je od renesanse dalje skozi tri stoletja perpetuirala mit o »profani službi lepoti«, mora njegova teorija logično prestopiti iz analize estetske pozicije v politično-historično resničnost. Proces, ki ji omogoča ta prehod, Benjamin okarakterizira kot »razkroj aure«. Ob tem se postavlja vprašanje, ali je nova estetska teorija, ki jo Benjamin najjasnejše predloži v Umetniškem delu v času tehnične reprodukcije, sposobna napisati popoln nekrolog stari estetiki in njej zavezani umetniški praksi.

Sekularizacija ali politizacija umetnosti se v zgoraj navedenem eseju dogodi skozi pojem tehnike in ob podpori ideje o »naraščajočem pomenu množic v današnjem življenju«. <sup>13</sup> Medtem ko naj bi tehnična reprodukcija s tem, da ustvari neomejeno število posnetkov originala in jih postavi v poljubne prostore in situacije, izničila auro kot »tukajšnjost in zdajskost«, naj bi strastna želja množic »prostorsko in človeško približati stvari«<sup>14</sup> ukinila daljavo kot jedro auratske slike. Razkroj aure je subjektivno zamejen s spremembami individualne zavesti in objektivno z najsplošnejšim ideološkim okoljem, utemeljenem na kapitalističnih produkcijskih odnosih.

Avtentičnost in enkratnost, kulturna vraščenenost in izjemnost umetnine je po Benjaminovem mnenju dokončno premagana sredi 19. stoletja, ko naj bi prevladovalo ponovljivo, množično in pomnoženo umetniško delo; egzemplaričen zgled daje Benjaminu pojav in razcvet fotografije ali narava fotografskega posnetka. Hkrati z razvojem tehnike

<sup>11</sup> Prav tam, str. 71

<sup>12</sup> T. W. Adorno: Karakteristika W. Benjamina, str. 95

<sup>13</sup> W. B.: Umetniško delo v ..., str. 70

<sup>14</sup> Prav tam, str. 71

naj bi se spremenila čutna zaznava modernih prebivalcev velemesta: »Ločevanje predmeta iz njegove luščine, razkroj aure je znamenje čutne zaznave, katere smisel za enakovrstno v svetu se je tako povečal, da človek opazi to enakovrstnost tudi v enkratnem pojavu.«<sup>15</sup> Benjamin zmagoslavno sklene: »V dobi tehnične reprodukcije umetniškega dela krni njegova aura.«<sup>16</sup>

Od tu naprej naj bi se teorija nagnila iz kultno-estetske v politično prakso, znotraj katere umetniški fenomeni za Benjamina predstavljajo »vrsto kodnega jezika za procese, ki se odvijajo v družbi in ki morajo biti rešeni s pomočjo kritične analize.«<sup>17</sup> Za razliko od auratskih umetnin, ki so bile predmet osamljenega subjekta so nova umetniška dela, zaradi sredstev tehnične reprodukcije (zlasti fotografije in filma), dostopna vsem (kolektivna recepcija, množična umetnost). Umetniško delo v Benjaminovi konstelaciji zapolni prostor, ki ga je aura zapustila s socialno-politično pomenljivostjo in s tem ustreza »fašistični estetizaciji politike«.<sup>18</sup>

Obenem Benjamin z odpovedjo auri odpre bolečo rano umetnosti, ki je z neizogibno odpovedjo teologiji obsojena na bivanje v obstoječem. Ali pa je nujno, da znotraj tega eksistenčnega modusa upa še na kaj drugega — v Benjaminovem primeru na demokratičnost, zburjanje zavesti v množicah, na revolucionarni patos — je stvar, ki nikaikor ni samoumevna, čeprav se zdi, da jo Benjamin nadvse iskreno zagovarja. Ali pa drži priznanje, ki ga je dal v pogovoru z Adornom: »Umetniško delo v... sem napisal predvsem zato, da bi presegel Brechta v radikalizmu;«<sup>19</sup> kar bi lahko pokazala samo analiza kompletnega Benjaminovega opusa.

Aura je v tistem delu Benjaminove misli, kjer piše o njenem razkroju kot metafora, ki izraža avtonomno-heteronomni karakter umetnostne produkcije. V katero stran se nagne tehtnica v družbi, je odvisno od vsakokratnega načina produkcije, ideologije in življenja sploh v določenem obdobju. Da bi potrdil tezo o razkroju aure, vseh velikih, tabuiziranih in svetih vrednot kliče Benjamin za pričo umetnost preteklih epoh, zlasti še umetnostni razvoj v 19. stoletju, v katerem je teorija aure v ideologiji visoko razvitega kapitalizma dosegla paradigmatični vrh. Benjamin ve, da je »prejšnje stopnje umetnosti moč dojeti šele iz moderne umetnosti, kajti vsaka kategorija postane obča šele, ko postane razpoložljivost z umetniškimi sredstvi obča in dvignjena v princip.«<sup>20</sup> Aura kot kategorija je tako meščanska resnica starejših estetskih kategorij; moderna umetnost po Benjaminu

<sup>15</sup> Prav tam, str. 72

<sup>16</sup> Prav tam, str. 72

<sup>17</sup> Pismo W. B. L. Lowenthalu, v: Jay: Dialektika imaginacije, str. 311

<sup>18</sup> W. B.: Umetniško delo v..., str. 92

<sup>19</sup> Navedeno v: Illuminations, Uvod H. Arendt, str. 50

<sup>20</sup> T. W. Adorno: Estetska teorija, v: Misel o moderni umetnosti, str. 110

zahteva odpravo aure in ustvarjanje novega pojmovnega aparata, saj so meje umetnosti meje njene teorije.

Benjaminov svet je svet, ki ga že obvladujejo mediji, ki so se postavili kot zamenjava za stari svet (in auro), in zato se Benjamin strinja, da je ta svet mogoče razumeti samo »z intenzivnim preučevanjem načina, na katerega so ga mediji spremenili.«<sup>21</sup> Iz tega razloga se njegova analiza vrača v 19. stoletje, ko so se mediji rojevali in kjer so zato spremembe v odnosih umetniške ustvarjalnosti, medijev in družbenega življenja najbolj očitne. Kot je ugotovil že Engels v predgovoru k 18. brumairu Louisa Bonaparta, je Francija najprimernejša dežela za preučevanje kapitalistično-industrijske družbe: »Francija je v veliki revoluciji uničila fevdalizem in utrdila čisto vladavino buržoazije v tako jasni obliki kot nobena druga evropska država. Tudi boj proletariata, ki se dviga zoper oblast vladajočega razreda, se nikjer drugje ne javlja v tako akutni obliki. To je bil razlog, zaradi katerega je Marx s posebno ljubeznijo in vnemo preučeval preteklo in sedanjost francosko zgodovino.«<sup>22</sup> Iz podobnih razlogov je tudi Benjamin usmeril svojo teorijo k francoski družbi in njeni umetnosti in v svojih esejih se vedno znova vrača v Pariz, evropsko prestolnico par excellence, ki mu je bila »bolj domača kot rodni Berlin.«<sup>23</sup>

Pariška kulturna atmosfera je ponujala Benjaminu ogromne količine materiala, skozi katerega je lahko razbiral poteze umetniškega življenja klasičnega buržoaznega razdobja, v klasični kapitalistični družbi. Izhodišče Benjaminove analize je spoznanje o medsebojnem delovanju med umetnostjo in družbo v času blagovno-tržnega gospodarstva; v dobi, ko kapitalizem osvaja svetovne trge, je postal odnos do umetnosti prozaičen in praktično utilitaren, čeprav je razvita meščanska ideologija odredila umetnosti poseben prostor, dvignjen nad vsakdanje življenje.

Umetnik v 19. stoletju stoji pred novim svetom, saj so materialne razmere neprimerne za poetično izražanje, še zlasti za liriko, kajti meščani so ustavili naročila tržno neeficientni umetnosti. Umetnik je v svetu kapitalizma deklasiranec, poiesis je transformirana v iracionalno poželjenje, ki se hoče umestiti onstran stvarnosti; trg ponuja zbanalizirano daljavo in serije idealov. Svoboda umetnika v 19. stoletju je bila napredek, obenem pa se je gradila iz osiromašenja ustvarjalca: »Njegovi nekdanji dobrotniki in meceni so poginili pod rezilom giljotine... Buržoazni svet je dal umetniku veliki in danajski dar; svobodo ustvarjati kakor hoče in za kogar hoče.«<sup>24</sup>

Osrednja figura vlemesta Pariza je Benjaminu pesnik Charles Baudelaire (1821—1867), prekleti pesnik, »zadnji poet, ki je z zbirko

<sup>21</sup> Marshall Mac Luhan, v: *Misel o moderni umetnosti*, str. 29

<sup>22</sup> v: 18. brumaire Louisa Bonaparta, str. 33

<sup>23</sup> W. B.: *Otroštvo v Berlinu okoli 1900*; v: *Prilog uz kritiku sile*, str. 85

<sup>24</sup> K. Tajge: *Vašar umjetnosti*, str. 11

Rože zla (*Fleurs du Mal*, 1857) vplival na evropski duhovni razvoj.<sup>25</sup> Njegovo poezijo in kratko prozo si je Benjamin vzela za zgled, ki naj bi potrdiril njegovo tezo o razkroju aure že iz senzibilitete in materialno-tehničnega razvoja sredi 19. stoletja. Baudelaire je bil zanj prvi umetnik, ki se je zavedal tržnih vplivov, priznaval konkurenčni boj in ponujal svoje pesmi novemu, anonimnemu bralcu. Baudelaire je bil primoran zahtevati čast za pesnika v družbi, ki je ni več podeljevala nikomur, zato je pogosto ironično primerjal svoj položaj književnika s položajem vlačuge.

Benjamin je v razlagi Baudelairove lirike in njegove socialne pozicije uporabil množico kot interpretacijski okvir, ki je najmočnejše determiniral Baudelairovo ustvarjalnost: »Masa je bila valujoča tančica, skozi katero je Baudelaire gledal Pariz.«<sup>26</sup>

Ob pojmu mase se Benjaminu dokončno razkrije povezava med položajem posameznika v množici in položajem umetniških tvorb v procesih družbene produkcije. V tem smislu je posameznik le pasant, pesem pa ima naravo artikla, blaga za prodajo. Baudelairov junak je upornik zoper profitno tehniko, želi izplavati iz razosebljujoče gošče množice: »Herojska moderna se izkaže kot tradegija, v kateri so na voljo vloge junakov.«<sup>27</sup>

Razkroj aure se javlja v Baudelairovem pogledu na svet industrijskega razvoja kot prizorišče smrtnega boja, kjer v krčih poginjajo stare vrednote, kjer se nasproti lesku Moderne postavi minljivost. Pesnik z aureolo v tem času dokončno zastari. Benjamin reflektira nefunkcionalnost lirike s tržnega vidika ter moment padca interesa pri bralcih, ki niso sposobni dojeti lirskih vrednosti, saj je tehnično-tehnoški način razvoja človeka prisilil v prilagajanje avtomatiziranemu modusu bivanja in spremenil tradicionalno izkustvo. Po Benjaminovem mnenju poezija v kapitalizmu le izjemoma ohrani stik z izkustvom posameznika, ki se je spremenilo zaradi vključenosti v velemestne mase in kapitalistični način proizvodnje, poln spleena (enoličnost, dolgčas ob delu s stroji).

## II. Fantazmagorija Baudelairovega Pariza 19. stoletja

»Vse poti vodijo v Pariz,« bi lahko dejali ob primerjavi tem Baudelairove poezije s tematsko usmeritvijo Benjaminove esejistike: »Kar je najbolj edinstveno v Baudelairovi liriki, je to, da se podoba ženske in podoba smrti intimno vedno znova združujeta v tretji lik — v velemesto Pariz.«<sup>28</sup> Takšna lirika se kaže Benjaminu kot polarizacija med Erosom in Tanatosom, ki ju je pesnik sam preoblekel v Ideal ali

<sup>25</sup> W. B.: Eseji, O nekaterih Baudelairovih motivih, str. 219

<sup>26</sup> W. B.: *L'Homme, le langage et la culture*, str. 132

<sup>27</sup> Prav tam, str. 135

<sup>28</sup> Prav tam, str. 130

Spleen. Oba svetova se zdita kot nasprotje med sfero vzvišenega in sfero utrujajočega vsakdanjika navidezno ločena, vendar se modernemu izkustvu odkrivata kot labirint, kot topografija Pariza, kjer se soočata blišč in beda človeške in pesnikove eksistence.

Benjaminovo nedokončano delo, trilogija Pasaže (Passagenarbeit, 1927—1940), nosi delovni naslov Pariz, prestolnica 19. stoletja in tu je Benjamin združil tematiko auratske umetnosti kot »les beaux arts« z opisom razkrajanja aure v pariškem ambientu, skozi katerega ga vodi Baudelaire. Celotne trilogije ni mogoče rekonstruirati, saj je obsežen del rokopisa izginil v okupiranem Parizu, velik del pa je ostal v zapuščini Adorna in Scholema. Prvi del študije, ki ga je Benjamin označil kot tezo«, je bil objavljen leta 1939 kot esej O nekaterih Baudelairovih motivih, čeprav je nastal že sredi tridesetih let. Iz drugega dela je ohranjena montaža odlomkov o Baudelairu in Louisu Philippeu, o arhitektu Hausmannu in Daguerru idr. »Antiteza« za čas Benjaminovega življenja ni bila objavljena zaradi nasprotovanja najbolj uglednih članov Frankfurtske šole, češ da »preširoko prezentira stvarnost« in da govori skozi »statične, nedialektične slike«. <sup>29</sup>

Benjamin v »tezi« izhaja iz ugotovitve, da so spremenjene možnosti za recepcijo lirike v 19. stoletju povzročene zaradi strukturne spremembe izkustva, pri tem pa je zlasti tisk z zamenjavo poročil s senzacijami na novo organiziral trg duhovnih vrednosti. V Baudelairovi liriki je najavljena problematizacija lirike kot forme, še več — iz te lirike je razvidno, da so njeni konstitutivni in receptivni pogoji historično propadli.

Benamina zanima delovanje psihičnih mehanizmov v eksistenčnih pogojih nove dobe in skozi subtilno analizo se dokoplje do jedra antropološkega obrata, kjer se je integrirano, polno izkustvo (Erfahrung) v razvitem kapitalizmu substituiralo z atomiziranim, s šok izkustvom (Erlebnis). Pri tem meni Benjamin jedro produktivnega izkustva v transformaciji dogodka v doživljaj in se naslanja na izsledke Lebensphilosophie, še zlasti pa na Bergsonovo pojmovanje izkustva kot trajanja (dureé). Bolj nazorno Benjamin svoje nazore ilustrira v odnosu do Marcela Prousta, ki je v razlagi književne intence romana V sencih cvetočih deklet nadomestil Bergsonov termin memoire volontaire (hoteno spominjanje) z bolj adekvatnim terminom memoire involontaire (spontano spominjanje), kjer je le od posameznika odvisno, ali obvlada svoje iskustvo tako, da mu spominjani dogodek rabi kot ključ za razumevanje preteklih dogodkov. Benjamin pripominja, da človekove težnje po obvladovanju preteklosti dobijo naravo naključnosti šele takrat, ko se v modernem svetu bistveno zmanjša možnost za asimilacijo zunanjih dogodkov v izkustvo.

<sup>29</sup> v: M. Jay: Dialektična imaginacija, str. 328

Svoje teze Benjamin podkrepljuje s Freudovo teorijsko shemo odnosa zavesti in spomina (1921, Onstran principa zadovoljstva) in sprejme v svoj koncept Freudov resume, da je funkcija moderne zavesti predvsem v zaščiti pred zunanjimi dražljaji ali šoki. Temeljna formula te hipoteze je, da se »zavestno stanje in zadrževanje sledov spomina v okviru takšnega sistema izključujeta«. <sup>30</sup> Ravno to pa nas spet privede k nujnemu razločevanju med hotenim in spontanim ali zavestnim in nezavednim spominjanjem, kajti če vemo, da je zavest zaposlena z obrambo pred šoki, sklepamo, da ne moremo zavestno oživitvi materialov, ki so bili preko šok-recepcije potisnjeni v nezavedno.

V kolikor zavest sprejme šok, se javlja doživljaj, kar sterilizira dogodek za književno izkustvo (Proust!), ker ga neposredno vključi v matico zavednega spomina: »Svojevrsten rezultat zaščite pred šokom je na koncu, da se dogodku na račun integritete njegove zavesti, dodeli eksakten časovni prostor v zavesti.« <sup>31</sup>

Analiza Benjaminu potrjuje pravilnost teze o negotovem položaju lirike, ki ji je doživljaj šoka postal pravilo izkustva, iz te pozicije pa se postavlja vprašanje, kako je Baudelaire vnesel izkustvo šoka v svojo poezijo in ga — po Benjaminovi oceni — celo povzdignil v estetski princip. Benjamin se ustavlja ob Baudelaireovi podobi mečevalca, »ki prežet z grozo vpije, še preden je premagan«, ob podobi pesnika, ki je v Moderni možen le kot radikalen upornik zoper nenaklonjeno okolje. Pesnikovo vedenje je razložljivo s Freudovim pojmom travmatičnega šoka kot »preboja zaščite pred dražljaji« <sup>32</sup> ter skozi pojav groze, ki ima svoj pomen v pomanjkanju pripravljenosti na strah, kajti da bi zavest lahko sprejela šok, je potrebna pripravljenost nanj, ozaveščena budnost, trening za obvladovanje dražljajev. Bitka poeta s svetom pomeni sliko obrambe pred šokom, ki mu je Baudelaire prisiljen parirati. Šok ima v Benjaminovi interpretaciji poleg negativnega tudi pozitiven pomen, saj razen tega, da razbija celostnost pojava, zavest iztrga iz pasivnosti in jo tako aktivira.

Princip šoka Baudelaireu ne dovoli, da bi izkusil predmete poezije kot celostne in polne, skozi na njih nakopičeno izkustvo, temveč jih doživlja kot nekaj tujega, odbijajočega in gnusnega. Šok razbija zatopljenost pesnika v pojav, onemogoči stapljanje njegovega pogleda in predmeta, uničuje integriteto spontanega spomina, kar vse Benjaminu rabi kot dokaz, da šok kot moderno izkustvo razkraja auro, ki je bistveno opredeljena s spontanim spominom. Recepcija šoka kot norma izkustva od lirika zahteva izostreno zavest in lepota lirike se razodeva samo še kot strah, kot alegorija zaustavljenega izkustva, kot prastaro trpljenje, ki z zavestjo o zastarelosti estetskega poraja in obenem razkraja vedno nove estetske forme.

<sup>30</sup> W. B.: O nekaterih Baudelaireovih motivih, str. 182

<sup>31</sup> W. B.: prav tam, str. 185

<sup>32</sup> W. B.: prav tam, str. 187

Odmevnost zbirke *Cvetje zla* je precej povezana z aspekti, ki jih dobi mesto Pariz, ko vstopa v poezijo, in fantazmagorija bulvarjev, pasaž in množice je v Baudelaireovem času vezana na barona Hausmanna in njegovo kontrarevolucionarno rekonstrukcijo Pariza. Benjamin kot osrednjo temo eseja O nekaterih Baudelaireovih motivih (1935) izpostavi pristno vez, ki v tej poeziji nastaja iz stikov med figuro šoka in velemestnim življenjem, svojo interpretacijo pa razvija na analizi družbenih sprememb, ki so v krajni instanci povzročile propadanje lirike. Pri tem se izkaže, da je »množica družbena instanca, iz katere izvira mnogostransko posredovano, daljnosežno in subtilno delovanje na umetniško ustvarjanje«. <sup>33</sup> Baudelaireovo pesništvo tako deli način eksistence z množicami meščanskega kozmosa in v tem kontekstu se figura pesnika, ki se dvobojuje z okolico, razjasni v sliko obupanega Baudelairea, ki se zavrt v anonimnost z muko prebija skozi množico ter se bojuje za pesniški plen v zasičeni atmosferi utrujenosti in propada nekega sveta. Baudelaireovi junaki nervozno, celo histerično reagirajo na množico, čeprav jim na drugi strani pomeni pribežališče, znotraj katerega skušajo transformirati slepe družbene procese v nove forme lepote in ustvarjalnosti. V tem dvosmiselnem odnosu do množice, ki zbuja na eni strani strah in gnus, na drugi strani pa pesnika očara, se resnično izkustvo izničuje in človeški čutni aparat je dovzeten za kompleksni trening.

Sprememba človeškega vedenja v avtomatsko reagiranje kot odziv na šok, je za Benjamina najbolj evidentna v pečatu, ki ga je velemesto vtisnilo pesnikovemu najintimnejšemu občutju občutju — ljubezni. Baudelaireovo seksualno izkustvo je šok v srečanju s prostitutko, ki odpira možnost mitičnega združenja z množico, kjer obstaja le vrsta doživljajev z enako težo, kjer ni nič več usodno in enkratno. Prostitucija izraža stanje postvarelega sveta, kjer postajajo predmeti naše uporabe le še množični artikli, ob katerih sledimo progresivnemu propadanju duše in progresivnemu gospodovanju materije.

Ob propadlih ženah je za Benjamina v Baudelaireovih pesmih najbolj zanimiv lik hazarderja, ker je njegovo vedenje podobno vedenju človeka v množici. »Mehanizem, ki se mu kockar podreja v hazardni igri, obvladuje njegovo dušo in telo tako zelo, da tudi v svoji zasebni sferi lahko samo še refleksno reagira.« <sup>34</sup> V tem kontekstu Benjamin poudarja paralelo med kockanjem in mezdnim delavcem, ki je na prvi pogled nekoliko nenavadna, podkrepljuje pa jo teza, da je eksistenca množice določena s položajem delavca v proizvodnem procesu, ki komaj še dovoljuje pravo izkustvo in kjer gre bolj za »dresuro stroja«.

<sup>33</sup> Prav tam, str. 191

<sup>34</sup> Prav tam, str. 203

V Benjaminovem diskurzu je regulativna ideja kocke in (mezdne- ga) dela v izgubi iskustva, v praznini dejanja in v nemožnosti dopolnitve, znotraj peklenskega časa, kjer se vse povezave javljajo kot osamosvojena predmetna dejavnost. Sočasno Benjamin poudarja, da seveda Baudelaireova socialna eksistenca ni bila neposredno identična z eksistenco delavca v odtujenih proizvodnih procesih ter da je pesniku ravno zaradi distance do materialne situacije uspelo ohraniti izkustvo, ki je oplajalo njegove verze ter se upiralo vsakdanji konvencionalni stvarnosti.

### III. Flâneur in odhajajoča iluzija

Benjamin postavlja v središče interpretacije Baudelaireovega dela figuro flâneurja, pohajača, velemestnega Lazarilla, ki je obenem personifikacija poeta samega. Flâneur kot brezdelni in brezciljni rentier, ujet v tok množice, brez razredne ali politične pripadnosti, je kot deklasiranec v individualnem konfliktu z vladajočimi idejami svojega časa, in ker ni vključen v proizvodni proces, ugovarja blagovni naravi proizvodnje. Zaradi distance je flâneur ohranil polnost izkustva in je tako sposoben ujeti bežeče slike preteklosti, obenem pa je prisiljen komunicirati s kruto stvarnostjo poznega kapitalizma.

Iz pozicije flâneurja kot pesnika Benjamin razumeva očitno spremembo v tipu umetnika, ki ga je zgodnjemeščanska tradicija še priznavala, meščani sredi 19. stoletja pa so, nasprotno, začeli razveljaviti dogovore z (relativno) samostojnim umetnikom. Paradoksalnost lirike v tem položaju je v dejstvu, da želi poet neodvisno izpeti svoje misli, občutja in strasti, obenem pa je prisiljen iskati kupce in se podrežati zahtevam trga: »V podobi flâneurja gre inteligenca na trg.«<sup>35</sup> Benjamin opozarja na grobo materialistično naravo kapitalistične stvarnosti, ki terja umetniško delo kot blago in nedvoumno zatrjuje, da je svoboda umetnosti v svetu, ki mu vlada profit, ironija.

Benjamin in Baudelaire delita isto spoznanje, da se v modernem svetu poezija reproducira z manj lepote, a z večjim deležem resničnosti, kar je obenem zavest o zastarelosti lirika z aureolo. Kriterij, ki za Benjamina določa Baudelaireov odnos do vladajoče kulture in do vladajočega načina proizvodnje, je v skrajni instanci pesnikovo razmerje z auro. Ker Benjamin favorizira kritično funkcijo umetnosti, v kateri je aura kot horizont estetijskega, afirmativnega, dekorativnega in totalitarnega prevladana in razbita, išče prav v Baudelaireovi liriki potrditev njene smrti. Toda čeprav je flâneurjev cilj novo, se v analizi pojma soglasij (correspondances) izkaže, da ostaja Baudelaire ujet v auratsko polje: »Kar je Baudelaire označil kot soglasja, lahko označimo kot izkustvo, ki se želi zavarovati pred krizo. To je mogoče

<sup>35</sup> W. B.: *L'homme, le langage et la culture*, str. 103



samo v oblasti kulta. Če prekorači to območje, se javlja kot lepota, v lepoti pa se izraža kulturna vrednost umetnine.«<sup>36</sup> Soglasja so v Benjaminovi interpretaciji nehote izbrani podatki spomina, ki še poslednjič privabijo lepoto iz globin časa, ob tem pa se Baudelaireov pojem moderne lepote pokriva z auratsko kvaliteto oziroma z idealom prav skozi soglasja, ki zastirajo aporetske momente lepega.

Toda Rože zla ne bi bile to, kar so, če bi v njih vladal samo ta aspekt, zato Benjamin poudarja izkustvo spleena kot nasprotje auratskega izkustva. V spleenu kot stanju dolgočasje, utrujenosti, odtujene zavesti in posledici reagiranja na šok drži Baudelaire v rokah razbitine aure, saj spleen poziva roj sekund v boj zoper spomine na preteklost ter kaže doživljaj v vsej njegovi goloti. Kriza umetniškega izraza, ki se tako pojavlja v Baudelaireovi poeziji, je v Benjaminovi razlagi sestavni del krize opažanja — medtem ko so v soglasjih predmeti, obdarnjeni z auro, pesniku ljubeče vračali pogled, ostaja v zadnjih pesmih pričakovanje pogleda neizpolnjeno ali pa je to pogled v zaprte oči. Benjamin poudarja, da so pesnikove oči preobremenjene s funkcijo napetega opazovanja velemestnega vrvenja in da so zato tudi same izgubile sposobnost gledanja auratske zatopljenosti v predmete. Pesnik občuti ob degradaciji daljave zadovoljstvo, pomešano z melanholiijo, in cena, ki jo mora plačati za pridobitev modernega izkustva, je visoka — razkroj aure v doživljaju šoka.

Dejstvo, da je Baudelaireu uspelo na sekularizirani podlagi moderne lepote obnoviti tradicionalno estetsko funkcijo umetnosti, pelje Benjaminovo analizo naprej v svet fotografije, ki je po njegovem mnenju tisti medij izražanja, kjer se pesem Siren ne oglašča več, kjer ne gre le za agonijo aure, temveč za dominacijo tehnične reprodukcije, ki je auri zadala smrtni udarec.

#### IV. Podobe in tehnika

Šele v Benjaminovih tezah in razmišljanjih o naravi fotografije, se analiza aure zaokroži v konsistentno celoto, kjer se diskurz o množici združuje z analizo tehnične reprodukcije, ki je glavni dejavnik v procesu razkroja aure. Prednost, ki jo Benjamin daje fotografiji, temelji na tem, da je poet še odvisen od spontanega spomina, medtem ko fotoaparatus močno razširi področje hotenega spominjanja in je tehnika fotografiranja produkt družbe, v kateri pravo izkustvo izginja in kjer se izničuje moč pesniške fantazije.

Spor med umetnostjo in fotografijo se zdi v Benjaminovi optiki jalov in zmeden: »Treba se je vprašati, ali se ni z iznajdbo fotografije spremenil celoten značaj umetnosti.«<sup>37</sup> V eseju Mala zgodovina foto-

<sup>36</sup> W. B.: O nekaterih Baudelaireovih motivih, str. 207—208

<sup>37</sup> W. B.: Priloga kritici sile, Mala zgodovina fotografije, str. 39

grafije je Benjamin že leta 1932 zarisal razvoj fotografije od njenih začetkov do razcveta sredi 19. stoletja in politizacije v 20. stoletju. Čeprav sodi omenjeni esej kronološko v obdobje pred spisom o Baudelaireu, je njegova logična umestitev v sklop eseja Umetniško delo v času tehnične reprodukcije in kronološki obrat, ki ga potegne za seboj, nujna za pravilno osvetlitev razpadanja aure.

Benjamin postavlja portret kot tisto središče zgodnjih fotografij, v katerem se še vedno pojavlja kulturna vrednost: »Kulturna vrednost slike ima poslednje zatočišče v kultu, ki obuja spomine na daljne in umrle. V minljivem izrazu človeškega obličja aura še poslednjič učinkuje.«<sup>38</sup> Vsepovsod, kjer se človek umika iz fotografije, Benjamin konstatira novo, razstavno-politično vrednost posnetka.

Absurd, da prve fotografije tehnični reprodukciji navkljub odsevajo auro, razloži Benjamin kot posledico tega, da je hotela fotografija na svojih začetkih posnemati slikarstvo in da tehnika še ni bila dovolj razvita. Auro portretne fotografije tako pojasni s slabo občutljivostjo prvih fotografskih plošč na svetlobo; s tem da so v dolgem trajanju posnetkov modeli vrasli v slike, kjer je bilo vse določeno, da traja. Zdi se, da je razlog za prisotnost aure treba iskati bolj v navajenosti publike na kontemplativno gledanje slik ali posnetkov, kar je uvidel tudi Benjamin: »Najbolj eksaktna tehnika lahko prida svojim tvorbam magično vrednost... Opazovalec celo v modernem svetu čuti potrebo, da v fotografiji odkrije iskro naključja. Tukaj in Zdaj, da bi našel neznatno mesto, kjer se je v obstojnosti davno pretekle minute še danes in tako izrazito vgnezdila bodočnost.«<sup>39</sup> Tako je pojav aure v fotografiji tehnično pogojen z vodenjem svetlobe in z dolgim trajanjem ekspozicije, subjektivno pa z izkustvom ali navadami publike.

Za razliko od zahtev imperialističnega meščanstva 19. stoletja, ki je težilo k eksotični, romantični, bleščeči fotografiji, ki naj bi zbujala ugodje in konzervirala obstoječe (kar se je izkristaliziralo v Jugendstilu z retuširanjem in poudarjeno skrivnostnostjo), Benjamin v teoriji fotografije zagovarja pravice prezrte, prozaične stvarnosti. V pariškem fotografu Atgetu najde umetnika, ki je »prvi očistil atmosfero, ki jo je razširilo obdobje propadanja fotografije«. Atget je okoli leta 1900 snemal pariške ulice prazne, brez ljudi: »Z vso pravico bi lahko rekli, da jih je snemal kot kraj zločina.«<sup>41</sup> Kraj zločina je navadno posnet zaradi indicij in je kot tak rešen občutka ugodja; nasprotno — gledalca navdaja z neugodjem, po Benjaminovem prepričanju pa mu obenem daje občutek, da je navzoč pri zgodovinskem dogajanju. Za razliko do auratske umetnine, ki se je zaprla v pogledu, pripravljenem

<sup>38</sup> W. B.: Umetniško delo v..., str. 75

<sup>39</sup> Prav tam, str. 43

<sup>40</sup> Prav tam, str. 45

<sup>41</sup> W. B.: Umetniško delo v..., str. 75

na dolgotrajno kontemplacijo, se fotografski posnetek obrača k vsem in registrira vse.

Moment, ki ga Benjamin na tem mestu posebej poudari, je v pomenu dejstva, da aparat človeku ne vrača pogleda; torej ne dopušča vzpostavitve aure kot harmonije med subjektom in predmetom. Nasploh je oko, ki gleda v objektiv, podaljšano oko Baudelairovega flâneurja, ki vedno znova dela prerez skozi aktualnost, hkrati pa ostaja na distanci. Razlika, ki jo vzpostavi Benjamin, je v tem, da aparat globoko prodira v stvarnost, deluje v funkciji kirurga; medtem ko flâneur ostaja na poziciji vrača, ki komunicira s stvarmi, ne da bi se jih resnično globoko dotikal. Aparat je v tem odnosu tisti, ki zadovolji rastočo lakoto sodobnega človeka po obveščenosti, čeprav Benjamin z melanholijo opaza: »Pogledu, ki se ne more nagledati umetniške slike, je posnetek zgolj tisto, kar predstavlja hrana lakoti ali pijača žeji.«<sup>42</sup> V tem smislu ohranja fotografija stik s prejšnjo umetnostjo s tem, da nam omogoča, da v tem, kar izginja, ugledamo novo lepoto.

Fotografija na način hotenega spomina zadrži sliko stvarnosti skozi preboj kontinuitete, kajti za Benjaminu je vsak posnetek izsek, fragment, izbran iz sveta. Kot takšna dejavnost tj. kot zbiranje delcev sveta, se teorija fotografije idealno vklaplja v Benjaminovo pojmovanje aktualnosti v Zgodovinsko-filozofskih tezah: »Historični materialist želi zadržati sliko preteklosti, kot se je v trenutku nevarnosti nenadoma javila historičnemu subjektu... Historični materialist se ne more odpovedati pojmovanju aktualnosti, ki ni prehod, temveč obstane v času in tu miruje. Kronist, ki zbira dogodke, ne da bi ločeval velike od majhnih, pozna resnico, da ne sme biti niti en dogodek izgubljen za zgodovino.«<sup>43</sup> Svet je fotografiji dan na voljo kot množica fragmentov in v hitrem procesu razpadanja postaja stvarnost pri Benjaminu ena najbolj nadrealnih vsebin. Fotografija ne dela selekcije ter nepristransko razširja lepoto ruševin v popularni okus.

Fotografski posnetek je umeten produkt, a je videti kot da ima v svetu, prenatrpanem z objekti, status najdenega predmeta, spontanega izseka, ki se podobno kot Baudelairov *vie antérieure* protivi, da bi se kompromitiral skozi zavedno spominjanje. Benjamin se zaveda, da s tokom let zveza med fotografijo in stvarnostjo slabi, zato zahteva legendo, podnapis kot razlago posnetka. Primoran je priznati, da fotografski posnetek sam na sebi ne more biti popoln dokument, spolitiziran pogled na stvarnost, temveč nujno potrebuje napis, ki ga rešuje pred modno izrabljenostjo. Razlog za literarizacijo fotografije se izkaže v dvojnem aspektu, če izhajamo iz Wittgensteinove teze, da je pomen uporaba.

Zdi se, da je fotografija skoraj v celoti odvisna od konteksta, v katerem se pojavlja, in da se glede na različnost kontekstov celo naj-

<sup>42</sup> W. B.: O nekaterih..., str. 214

<sup>43</sup> W. B.: Eseji, Zgodovinsko-filozofska teza III, str. 88

bolj družbenopolitično angažirana fotografija zlahka spremeni v lepo, brezčasno sliko. V potrošniški družbi torej še tako politizirano fotografsko dejanje s pravim podnapisom lahko konča v odkritju lepote: »Kamera je uspela celo odurno bedo spremeniti v predmet uživanja, s tem, da jo je obdelala po modi in tehnično dovršeno.«<sup>44</sup>

Vrnitev k temeljni tezi eseja o fotografiji kot o predmetu, dobljenem s tehnično reprodukcijo, ki je izgubil temeljno prisotnost aure, vodi Benjamina v opredelitve neauratske narave fotografije, ki izhajajo iz dejstva, da »kopije originala lahko postavljamo v situacije, ki so zunaj dosega originala samega.«<sup>45</sup> Ravno položaj, ki danes odreja okuse v fotografiji ter je usmerjen v razstavljanje fotografij v muzejih in galerijah, priča, da ima tudi fotografija neko vrsto avtentičnosti in da je fotografova strast do predmeta in predmetnega sveta sploh afirmacija enkratne prisotnosti. Že Lukács v Svojevrstnosti estetskega meni: »Daumierove litografije imajo auro svoje enkratnosti in jo izžarevajo povsem neodvisno od tega, v koliko primerkih eksistirajo.«<sup>46</sup> Podobno mnenje izraža Susan Sontag v Esejih o fotografiji: »V isti meri kot lahko za Giottovo sliko, ki jo vidimo razstavljeno v muzeju, trdimo, da izžareva auro, lahko isto izrečemo ob Atgetovi fotografiji, ki je izdelana na papirju, ki je bil v uporabi konec 19. stoletja in ki ga danes ni več mogoče nabaviti.«<sup>47</sup> Zdi se, da sama sprememba prostora, v katerem so nam umetnine na razpolago, ne more pričati v korist teze o razkroju aure, saj leži prava razlika med auro slikarskega platna in auro fotografije v različnem odnosu do časa — če damo fotografiji na voljo dovolj časa ponovno zadobi auratske razsežnosti.

Benjamin v razdvojenosti med nadrealistično senzibiliteto in brechtovskimi načeli na neki način ponavlja staro hegllovsko napako, s tem da misli umetnost ali auro kot minljivo, obenem pa opaža njeno večno bistvo kot prisotnost auratskega v najnovejši umetnostni produkciji. Ambiguiteta je predvsem posledica Benjaminove želje, da bi poudaril demokratično naravo fotografije (in novih medijev sploh), ki je zrušila vlogo in pomen specializiranega auteurja ter približala umetniško delo množici.

Ideja, da so množični mediji integralni del družbe, se je izkazala kot povsem pravilna in primerna moderni materialno-tehnični situaciji, četudi je dobila drugačno podobo, kot si je predstavljal Benjamin. Moderna družba za razliko od družb preteklosti, kjer se je nezadovoljstvo množic izražalo kot želja po drugem svetu, oblikuje svoje zahteve in potrebe po stvarnosti z reproduciranjem in transformacijo tostranskega sveta. Svet je tako posamezniku v fotografskem posnetku sicer močno približan, toda tako izvirna umetniška dela kot kopije so nam

<sup>44</sup> Benjaminovo pismo Adornu, v: *Illuminations*, Uvod, str. 30

<sup>45</sup> W. B.: *Mala zgodovina fotografije*, str. 51

<sup>46</sup> G. Lukács: *Osobnost estetskega*, str. 218

<sup>47</sup> Susan Sontag: *Eseji o fotografiji*, str. 59

prepuščeni kot blago, kot potrošniški predmeti ali primerki za estetsko sodbo. V čeljustih velike boginje Industrije vse zadobi obliko koristnega predmeta in tako današnji položaj kaže, da se je fotografska dejavnost z industrijo uspešno vključila v racionalne, birokratske strukture upravljane in nadzorovane družbe kot vir informacij in sredstvo v rokah oblastnikov.

Benjamin je za razliko od Adorna, ki je znotraj kritike kulturne industrije poudaril, da rabi umetnost v dobi tehnične reprodukcije predvsem za pomiritev množic s statusom quo, vztrajal na pozitivnih momentih in elementih reprodukcije. Te je zlasti razvil v tezah o filmski umetnosti v spisu Umetniško delo v času tehnične reprodukcije, kjer je v filmski produkciji tridesetih let (ruski film!) prepoznal dokončno ukinitvev auratskega in močan vpliv filma na množice. Na tem polju Benjamin očitno sledi Brechtovemu optimizmu glede revolucionarne funkcije filma ter naprednega potenciala politizirane, kolektivne umetnosti, kar je v skladu tudi z (neuresničeni) željami avantgard. Film naj bi tako združeval kritično in uživaško stališče publike ter znanstveno in umetniško uporabnost fotografije, hkrati pa odpiral možnost za kolektivno recepcijo za razliko od fotografije, ki je še predmet simultanege ogledovanja in prav zato ohranja kvaliteto auratskega.

Sele natančnejša analiza Benjaminove teorije filma bi pokazala, ali resnično velja teza, da na filmskem platnu aura dokončno zbledi in izgine, da tehnična reproduktivnost filma ne ustvarja novega sveta iluzije in da je gola estetska funkcija umetniškega dela dokončno presežena. V pregledu Benjaminove refleksije o fotografiji se je vsekakor izkazalo, da je sama njena narava natopljena z ironijo, kajti ali fotografski posnetki ne kažejo, da je poskus razumeti svet nesmiseln in da lahko le zbiramo fragmente resničnosti, ne da bi karkoli spremenili. To je seveda v najglobljem nasprotju z Benjaminovo temeljno tendenco, ki zahteva fotografski posnetek kot politični dokument, ki bi ozaveščal in hrabil sproletarizirane množice.

### Sklep

Skozi Benjaminovo interpretacijo Baudelaireove lirike kot polja, kjer se je po njegovem mnenju dogodil prvi preobrat iz auratske umetnosti v moderen, auro zanikajoč izraz, nas je pot vodila v polje, kjer nosi fotografski posnetek kot figura starejšega pojavnosti še pečat aure. Fotograf je v svojem bistvu z aparatom oborožen flâneur in njegova poslednja transformacija, ki osvetljuje svet kot zbir predmetov ali fragmentov. Že Benjaminov habilitacijski spis Poreklo nemške žaligre (1924—25) je podlaga, s katere mislec opazuje »truplo sveta« in ki odseva v očeh pesnika in fotografa. Alegorija je v tem kontekstu

postavljena kot glavni način izražanja sveta, v katerem so se stvari popolnoma odtujile duhu, pomenu, človeški eksistenci: »Alegorični predmet je nesposoben projicirati svoj pomen, lahko si prisvoji samo pomen, ki mu ga daje alegorik.«<sup>48</sup> Tako Baudelaire kot fotografija dajeta pomen bizarnim predelom sveta, zbirata vse, kar je velemesto prezrlo, izgubilo in zavrglo, razvrščata efemerno in nenavadno in modro izbirata fragmente. Praznovrni bralec znakov popredmetnega sveta iz baročne žaloigre se pojavlja v nervozni, histerični naravi Baudelaireovih junakov, ki za razliko od baročne alegorije, »ki je gledala truplo od zunaj, vidijo isto truplo od znotraj.«<sup>49</sup>

V auri gleda Benjamin odtujenost človeka, ki meni preteklo in zdajšnje umetnost kot zbirko mrtvega blaga, in ta teza je pri nekaterih komentatorjih njegovega dela sprožila primerjavo med pojmom aure in Marxovim pojmom blagovnega fetišizma: »Heglov pojem druge narave kot opredmetenja odtujenih človeških razmer in Marxova kategorija blagovnega fetišizma, dobita pri Benjaminu ključno pozicijo.«<sup>50</sup> Res je, da se v Benjaminovem svetu vse, kot s čarovnijo spreminja v stvar, ki razkriva zlo postvarjenega sveta; drži tudi, da je ena od definicij aure »prenos družbene reakcije na odnos žive ali nežive narave do človeka«. V zapisu iz Pariza, prestolnice 19. stoletja, je Benjamin poudaril modo kot produkt visoko razvitega kapitalizma, ki predpisuje ritual, znotraj katerega je oboževanje blaga-fetiša postalo nujnost: »Zahteve mode se raztegujejo na predmete vsakdanje uporabe in na celoten kozmos... Moda je v sporu z organskim, kajti živo telo protituirá anorganskemu; iz življenja si jemlje pravico do trupel. Fetišizem, na katerem je zasnovana seksipilnost anorganskega, je njen življenjski cilj.«<sup>51</sup>

Za Benjaminá je značilno, da ne pojmuje fetišizma kot preprosto projekcijo človeških odnosov v svet stvari, temveč so fetiši zanj bolj himerična božanstva, »ki nastajajo v primatu procesa menjave, toda kljub temu predstavljajo nekaj, kar ni popolnoma absorbirano vanj.«<sup>52</sup> V auri se je subjektivna intenca zgubljala v predmetu, a je tako pridobila polnost izkustva; umetniško delo kot fetiš v industriji kulture pomeni Benjaminu le še nemoč odtujenega človeka, da bi zadržal pravo izkustvo.

Benjamin je zavrgel stare estetske kategorije, da bi našel izhod iz mreže buržoazno-kapitalistične demagogije; iz sanj o meščanski imanenci je izločil avtorsko umetnost kot zaslepljeno, difuzno in razpadajočo, ne da bi imel za svojo nalogo rekonstruirati njeno totaliteto, čeprav je žaloval za »otožno, z ničimer primerljivo lepoto aure«.

<sup>48</sup> W. B.: *Illuminations*, str. 314

<sup>49</sup> Prav tam, str. 86

<sup>50</sup> Adorno: *Karakteristika W. Benjaminá*, str. 91

<sup>51</sup> W. B.: *L'homme, le langage et la culture*, str. 122—23

<sup>52</sup> Pismo Adornu v: M. Jay: *Dialektička imaginacija*, str. 399

Njegov odnos do aure ostaja v temelju nostalgičen predvsem zato, ker se Benjaminova kritika meščanske kulture in zavesti ne »dogaja od zunaj, temveč kot samokritika«. <sup>53</sup>

Tako se IX. Zgodovinsko-filozofska teza ponuja kot prikaz Benjaminovega odnosa do preteklosti, ki jo je še ožarjal duh aure: »Klee ima sliko, ki se imenuje Angelus Novus. Prikazuje angela, ki se namerava oddaljiti od nečesa, kar ga je fasciniralo... Kar vidimo kot verigo dogodkov, gleda angel kot eno samo katastrofo, ki pred njegovimi nogami kopiči ruševine. Rad bi se ustavil, obujal mrtve in sestavljal razbitine, toda iz raja piha tako močan veter, da angel ne more več zapreti kril. Veter ga nezadržno žene v prihodnost, ki ji obrača hrbet, medtem ko kup ruševin pred njim raste do neba. Ta veter imenujemo napredek.« <sup>54</sup>

Ali ni Angelus Novus še ena preobrazba Baudelaira, saj tudi njegove pesmi izražajo uživanje v propadanju, slavijo uničevanje, anomalije in lepoto zla... Benjaminova vizija Baudelairovega sveta kot pekla njegovo filozofijo približa Adornovi kritiki ideologije. V Baudelairovi liriki sta smrt in satan angažirana kot zaveznika v boju zoper zakon in represivno družbeno ureditev: »Baudelaire je bil tajni agent nezadovoljstva svojega razreda s svojim vladanjem.« <sup>55</sup> V situaciji, znotraj katere lahko samo radikalna politična praksa spremeni bedo stvarnosti — pa naj gre za bedo 19. stoletja, ali fašizma — se mora dokazati upravičenost ukvarjanja z estetikom. Pri tem ostaja Benjaminova misel zavezana ideji, da »vse videnje, ki se izogne vprašanju odreditve, ostaja inferiorno in parcialno«. <sup>56</sup> Tako Benjaminov diskurz kulminira v teoriji modernega objekta — aure, vendar se razširja v politično-zgodovinsko preučevanje, ki trga auro, da bi za lepim videzom odkrilo socialno pomenljivost umetnosti.

Za Benjaminova umetnost lahko postane materialna sila v boju za osvoboditev podjarmljene mase in vsak historični materializem, ki ne pojasni te vloge subjektivnosti, dobi glede na Benjaminovo refleksijo značilnosti vulgarnega materializma. Po Benjaminovi estetiki naj bi bil subjekt moderne umetniške zavesti proletariat kot univerzalni razred, ki je osvobojen vrednot stare družbe ali pretekle umetnosti in je kot tak sposoben potrjevati resnico umetnosti v 20. stoletju. Toda »kako ustvariti vez med ekonomsko-politično strukturo in umetniško manifestacijo v družbi, v kateri ta vez nastaja zunaj kolektivne zavesti?« <sup>57</sup> Ali je v Benjaminovem času, ko je totalitarnost fašistične družbe posrkala potrebe in interese delavskega razreda, sploh mogoče

<sup>53</sup> Pismo L. Lowenthala M. Horkheimerju v M. Jay: Dialektična imaginacija, str. 411

<sup>54</sup> W. B.: Eseji, IX. Zgodovinsko-filozofska teza, str. 83

<sup>55</sup> W. B.: L'homme, le langage et la culture, str. 133

<sup>56</sup> W. B. v: R. Wolin: An Aesthetic of Redemption, Thesis Eleven.

<sup>57</sup> L. Goldmann: Za sociologijo romana, str. 41

zagovarjati množično bazo umetnosti, in ali ne gre pri tem le za zlorabo v propagandno-agitacijski funkciji umetnosti; ali ni danes množična kultura oz. umetnost navzoča najbolj kot film, ki sentimentalno oživlja kult zvezdnitva, kot bestseller in končno kot kič-umetnost? Ali se ni prav v fazi postmodernizma kot farsa in tragedija obenem vrnil davni neuresničen sen avantgard o stapljanju umetnosti in družbenega življenja v izmaličeni podobi fetišev in artefaktov, ki so rešena vsake revolucionarne energije? Subjekt, na katerega se obrača moderna umetnost, ni, kot je zmotno verjel Benjamin, identičen s potencialnim subjektom revolucionarne prakse, temveč je anonimen in zapleten v mrežo postvarjenega sveta.

Benjamin je zavrgel idejo aure kot osrednjo kategorijo meščanske umetnosti, ki je prav s svojo (navidezno) nevtralnostjo lahko znamenje tako napredne, kot nazadnjaške družbe, ohranil pa je vero v osvoboditev umetnosti in množic izpod jarma fetišsko-ekonomske notacije, ki pa ostaja v pojmu odrešitve striktno onstran hic et nunc. Kjer citira Adorno Pekel, citira Benjamin odrešitev in zato njegov utopični moment ni izrecno razkroj aure, temveč sam pojem in pojav odrešitve. Za razliko od Adorna, kjer ostaja funkcija teorije v čisti »negativni ideji«, išče Benjaminov odrešilni kritikizem pot v harmonično, skladno življenje. Besede, ki jih je Benjamin zapisal v eseju o Kafki, bi lahko veljale kot končna oznaka njegovega dela: »Kafkovo delo pomeni elipso s fokusi, ki so močno oddaljeni drug od drugega in ki so z ene strani determinirani z mističnim izkustvom (posebno z izkustvom tradicije), z druge strani pa z izkustvom modernega prebivalca vele-mesta.«<sup>56</sup>

<sup>56</sup> W. B.: Nekaj misli o F. Kafki, v: *Illuminations*, str. 144



## Emil Hrvatin

### Ferdo Delak in meta-teorija gledališča

Po periodizaciji slovenske zgodovinske avantgarde, ki je v javnosti estetikov in umetnostnih zgodovinarjev dobila tiho soglasje, šele v tretji in zadnji fazi avantgardna iskanja se uresničujejo v gledališki umetnosti. Prvo obdobje označuje nastopi pesnika Antona Podbevška, podobni italijanskemu futurizmu, ki se manifestirajo v zbirki *Človek z bombami* (1925) ter v dveh številkah *Rdečega pilota* (1922), »mesečnika prevratne mladine za duhovno revolucijo«; drugo obdobje pa predstavlja Kosovelov odmik od jezika kot medija nacionalne identitete ter sinteza likovnega in poetskega v konstruktivistični poeziji. Gledališka avantgarda je vezana na nekaj inscenacij, posebno pa na meta-teorijo gledališča v publicističnih delih Ferda Delaka, v drugi polovici dvajsetih let. Simptomatično je, da je v tej periodizaciji ohranljiv časovni potek, toda vsebinske kontinuitete, ki bi usmerjala prehod iz ene faze v drugo, te ni. Ravno nasprotno, primerneje se zdi usmerjati na evropski avantgardistični kontekst, kot pa iskati skupne povezave v nacionalni zgodovini umetnosti, zlasti če upoštevamo izredno razvito komuniciranje z avantgardno produkcijo (Delakove zveze z Marinettijem, seznanjenost z ruskim gledališčem od Stanislavskega do Mejerholda in Eisensteina, sodelovanje z Waldenovim *Der Sturm*om, bivanje v Berlinu pri Piscatorju, korespondenca z Micičem in dogovori o izdajanju skupnega časopisa), ter nemožnost koeksistence različnih načinov znotraj skupnega umetniškega ali publicističnega projekta (Podbevškov odhod iz revije *Trije labodi*, ki jo je urejeval skupaj z Vidmarjem in Kogojem, izjalovljen poskus sodelovanja Delaka pri Kosovelovi *Mladini* — slednji mu je ponujal možnost »informativnega«, ne pa tudi »znanstvenega« pisanja).

Če soglašamo s trditvijo Aleksandra Flakerja, da koeksistenca ni imanentna zgodovinskim avantgardam, takrat moramo problem dodatno zaostri in obrniti vizuro: če ni možna koeksistenca med različnimi smermi, potem je možna le v sami osebi umetnika, in v slovenskem prostoru je to Delak. V njegovem avantgardističnem obdobju

so prevladovali trije tokovi: futuristično-zenitistični, konstruktivistični in ekspresionistični.

Za futuristično-zenitistični tok je moč najti dokumente že na ravni empiričnih stikov z Marinettijem in Micićem. Tako Delak opisuje v intervjuu iz tridesetih let skupno uprizoritev z Marinettijem, njegovih minutnih dram v Gorici (verjetno 1926): »Prvo dejanje. Scena predstavlja sobo. V postelji človek spi in smrči. Zavesa pade, prvo dejanje je končano. Drugo dejanje. Druga soba, v postelji leži drugi človek, spi in smrči. Zavesa pade, dejanje je končano. Tretje dejanje. Oba človeka sta mesečarja in obsijana z mesečino hodita po strehi. Zaletela sta se, padata dol. Zavesa. Drama je na koncu.« (D. Moravec: *Iskanje in delo Ferda Delaka*, Knjižnica MGL, Ljubljana, 1971). Delakove inscenacije so le delno bile inspirirane z italijanskim futurizmom, tako da sodelovanje z Marinettijem je prej izjema in naključno srečanje kot uresničitev Delakovih estetskih načel. Vpliv futuristov je opazen v njegovi prvi ljubljanski inscenaciji imenovani Literarno-umetniški večer (sam naslov spominja na Futuristične večeri), primarno igranje *fragmentov* iz dramske klasike (Shakespeare, Calderon) in dramatizacije nacionalne poezije (Kette, Gradnik, Seliškar, Zbašnik), čeprav je vpliv futuristov bolj opazen v kritiki institucije umetnosti, kot v samih gledaliških uprizoritvah. Delak je Večer odprl s predavanjem Kaj je umetnost (objavljenem v tržaški *Edinosti*, 2. septembra 1926), in začne z naslednjimi besedami: »Kaos, dan, noč in človek je ritem. Čas v katerem živimo je dolgočasno bister, premočno določen in nevidno dihajoč. (...) Človek je žival krute volje, mehkega doživljanja, ropotnega življenja. (...) Umetnost je borbenost, ne le junaške epične klobasarije, ampak pobožne krvoločnosti, to je intuitivne lepote, ki služi človeku za kolektivno 'trade marko'.«

Če opazujemo programski govor, oziroma manifest, kot literarno podzvrst, pridemo do trditve, ki se nam zdi najbolj sprejemljiva in to je, da futuristični vpliv v Delakovem ustvarjanju ne sega bistveno dlje od njegovega publicističnega delovanja. Isto je mogoče trditi tudi za odnos do zenitizma in Micića (s katerim se je Delak dopisoval in katerega je povzdigoval v »največjega pesnika na Balkanu« v svojem »tanku«). V istem tekstu, Kaj je umetnost, Delak piše: »Biti hočemo barbarogeni. To je parola balkanske narave, živeti hočemo sorodno s celokupnim svetom v dinamični obliki aktivizma.« Isto je ponovil tudi v drugi številki »tanka« (1927), v programskem spisu najbolj izrazite »bojevitosti«, naslovljene »mi« (v »tanku« je vse pisano z malimi začetnicami).

Futuristično-zenitistični tok pomeni kritiko institucije umetnosti v tistem smislu, ki ga Bürger daje temu pojmu. »S pojmom institucija umetnosti imenujemo aparat, ki proizvaja in distribuira umetnost, kot tudi, v določeni dobi, prevladujoče predstave o umetnosti, ki bistveno

določajo recepcijo dela. Avantgarda se obrača proti obojemu — proti distribucijskemu aparatu, kateremu je umetniško delo podrejeno, in proti pojmu avtonomije opisanega statusa umetnosti v meščanski družbi.« (P. Bürger: Teorija avantgarde i kritička nauka književnosti, Marksizam u svetu, 4/1982). V edini številki svojega časopisa Novi oder (1925) Delak ima krizo in nemoč meščanskega gledališča za nekaj samo-po-sebi-umevnega, ter da ju ni potrebno posebej argumentirati: »Meščanski teater je v zadnjih desetletjih tako rapidno propadal, da je čutil vsak inteligent, ki je bil le količkaj v zvezi s teatrom, potrebo po temeljiti reformaciji na tem polju.« V obrazložitvi neuspehov reforme v evropskem gledališču je našel razloge ravno v takrat dominantni instituciji umetnosti: »Vsa ta prenavljanja so bila v nasprotju s surovim okusom povprečnih meščanov; apelirala so le na višjo potrebo inteligence in zato niso mogla računati na skorajšnjo popularnost. Reformatorji teatra, ki niso mogli najti finančnih podpor in niso mogli računati na poln in pazljiv avditorij, so morali često prekiniti svoje delo pod pritiskom grozečega finančnega poloma.«

Nerazumevanje je, seveda, spremljalo tudi Delakovo delo, tako da se kritika institucije umetnosti vleče skoz vsa njegova avantgardistična iskanja, čeprav velja, da je njen »naboj« izrazit v prvem obdobju. Kritikom je že dvajsetleten moral pojasnjevati kako »... v sedanji moderni drami, ki temelji na realni osnovi, ne veljajo več pravila naših prvih slovenskih igralcev, Borštnika in Verovška.« Še bolj eksplicitno je govoril o odnosu nacionalne kritike in nove umetnosti na svojem obisku v Berlinu, pri Hewartu Waldenu, v ciklusu predavanj o novi slovenski umetnosti: »Resnica je, da nas slovenska kritika ne želi razumeti, ker je prevelik prepad med kritiko prežvekovalko in nami, ki se ne prodajamo za mesečni honorar in katerim občutek sramu ne dovoli, da bi vsakemu vezali čevlje.«

Prehod v konstruktivistična iskanja je vezan z Delakovim srečanjem s slikarjem Avgustom Černigojem, ki je obiskoval predavanja v BAUHAUSU in se tam spoznal s PROUN-usmeritvijo ruskega konstruktivizma, ki jo je ustanovil El Lisicki. Najbolj neposredno je konstruktivistični prijem, materializiran v dveh številkah časopisa Tank (1927): že samo oštevilčenje kaže, po Vidi Golubović (Sodobnost 2/1985), »na inspirativne vezi slovenske avantgarde s teorijo prostora El Lissitzkega«. Prva številka Tanka je nosila številko 1 1/2, a druga številka 1 1/2-3 — zelo podobno kombinacijo števil je postavil El Lisicki v tekstu U. (umetnost, op. E. H.) in pangometrija (1925) v katerem razlaga svojo teorijo štirih prostorov (planimetrijskega, prostora iz perspektive, iracionalnega in imaginarnega prostora).

Delak si je prizadeval za ustanovitev svojega gledališča, ki bi bil tudi stilno profiliran (bolj konstruktivističen) kot Novi oder, vendar ni bilo razen ilustracij-kolaža za Tank gledališče, ki je delo Černigoja in je tiskan v posebni številki Der Sturma posvečeni mladi slovenski

umetnosti (januar 1929), uresničeno ničesar. Verjetno je razlog v tem, kot tudi pri poznejši emigraciji, nerazumevanje, neobstajanje možnosti ustanavljanja svojega gledališča v Ljubljani, ter slaba materialna situiranost raziskovalne umetnosti. Podobno lahko trdimo tudi za Delakovo obdobje, da temeljno področje njegove dejavnosti, gledališka režija, tudi vnaprej ostaja prazno. Še najbolj se približuje gledališču skozi skico za scenografijo opere Črne maske Marija Kogojca.

Ekspressionistično gledališče z izrazito socialno angažiranostjo in zasnovami realizma, ki bo pozneje prevladovalo v Delakovi režijski produkciji, se uresničuje šele 1932 in 1933 na sceni »Delavskega odra«, čigar ustanovitelj je Bratko Kreft, in na katerem je nastopal tudi Edvard Kardelj. Na prehodu iz dvajsetih v trideseta leta je Delak dlje časa potoval po Avstriji, Nemčiji, Švici in Franciji ter se seznanil z najbolj zanimivi predstavami evropskega avantgardnega gledališča; najtesneje je bil povezan s Piscatorjevim političnim gledališčem in vsemi estetskimi novostmi, ki so nastale skozi socialni angažma. Ena od najbolj zanimivih (in najbolj megalomanskih) Piscatorjevih idej je bilo prizadevanje za ustanovitev dinamičnega prostora, v katerem se prostora igre in gledanja (ki nista ločena) ne le likovno, ampak tudi arhitektonsko spreminjata. Sodelovanje z Walterjem Gropiusom iz Bauhauusa, je kmalu pripeljalo do projekta za totalno gledališče Piscator-Bühne. Gropius je združil tri »temeljne prostorne oblike scenskih dogodkov« v zgodovini gradnje gledališča: okroglo areno (cirkus), amfiteater Grkov in Rimljanov, ter gledališče s perspektivnim odrom, s predpogojem, da arhitektura gledališča ne sme biti problem uresničevanja režiserskih zamisli.

To zamisel je Delak zagovarjal na večih mestih, npr. v zapisu Novo slovensko gledališče, objavljenem v Der Sturm: »Scena ne sme biti trodimenzionalna, ampak dimenzionalno-kinetična.«

Nekatere ideje je Delaku kljub vsem težavam vseeno uspelo uresničiti. To se nanaša predvsem na drugače premišljevano vizualnost od tiste bleščečih žarometov: uporabljal je kombinacijo raznobarnih luči, predvajal film in ekspresionistične diapozitive Ljubivoja Ravnikarja. Uporablja skupinski način nastopa igralske skupine, brez izpostavljenih zvezd. V najbolj znani predstavi, režirani po lastni dramatisaciji Cankarjeve povesti Hlapec Jernej in njegova pravica, s scenografijo in mizansceno oblikuje socialno strukturo na odru: podjarmljene mase obleče v delavske kombinezone, hkrati pa »gospodarja« postavi na privzdignjene praktikable, in predstavo zaključí z Marseljezo.

Pozneje, posebno povojne režije, popolnoma izgubljajo eksperimentalno noto, preneha tudi s publicistično dejavnostjo; to obdobje več ali manj intenzivne gledališke produkcije, je nezanimivo za današnje gledališče. Josip Lešić je v knjigi Istorija jugoslavske moderne režije (1861—1941) (Novi Sad 1986) zapisal: »To ni niti blizu tistemu

gledališkemu avantgardnemu burevesniku, niti samosvojemu režiserju neukrotljive ustvarjalne domišljije, ki neutrudljivo išče novi scenski izraz, ampak je solidni tolmač dramskega besedila, ki zvesto služi avtorju in pri tem uresničuje bistveno ideološko vsebino dramskega dela. Čas in okoliščine so naredile svoje.«

Povsem drugače gleda na avantgardistično delovanje Delaka, Dušan Moravec, pisec njegove biografije. Svoj moralizatorski »mladost-norost«  
stil, je podkrepil s stavki, kot so: »Dejansko, količina je presegla mero.«, »Resnica je, življenje teče v krogu, a mladina, takšen je zakon narave, je skoraj vedno v opoziciji«. Toda, Moravec je izredno dobro že v samem naslovu (»Iskanje in delo . . .«) ovrednotil Delakovo ustvarjanje, čeprav ne v smislu kot to tukaj opisujemo. Ko je Delaku bilo onemogočeno *delati* svoje lastno gledališče, ga je *iskal* (najbolj natančno bi bilo reči *iskanja*) in ko je končno dobil možnost, da bi uresničil gledališke izkušnje v samostojnem gledališkem modelu, je bil rezultat estetsko slabši od programskih zapisov. Zato tudi ni mogoče, na tej ravni, govoriti o »Delakovem gledališču«.

## 2.

Danes se z Delakom ne moremo ukvarjati le kot z mimoidočim v nacionalni zgodovini umetnosti. Njegovi meta-teoretski spisi o gledališču omogočajo razpravljanje o estetiki gledališke režije in mestu režiserja v »korpusu«  
umetniških poklicev.

Pisati o gledališki režiji pomeni pisati o nečem, česar ni, govoriti o objektu, ki je izgubljen. Pa vseeno, napisano je dosti rekonstrukcijskih študij režije. No, neobstajanje materialnih dokumentov (npr. video posnetkov) je postala olajševalna okoliščina za tiste estetike, ki hočejo režijo zožiti ali na interpretacijo (estetika dramskih predlogov) ali na sintezo (režiser združuje lastnosti vseh umetnikov). To se je posebej opazilo pri razpravljanju o velikih evropskih režiserjih, ki nista »nič režirala«  
— Craigu, ki je režiral enajst, in Artaudu, ki je postavil le pet predstav. Boris Senker se sprašuje v knjigi Redateljsko kazališče (Zagreb, 1984) ali sta Artaud in Craig sploh režiserja, in daje odgovor, ki se zdi »prekratek«: Na koncu, 'Gledališče in njegov dvojnik' Antonina Artauda in 'O gledališki umetnosti', Edvarda Gordona Craiga (. . .) ne sodita v gledališko umetnost ali kritiko, najmanj pa v zgodovino gledališča. Ti knjigi sta eminentno režiserski. Ne knjige režiserja *ene predstave* ali niza predstav, ampak režiserske knjige *enega gledališča*. (. . .) Na mnogih odrih, v mnogih družinah in dramskih študijih so uresničene, preverjene in do konca razvite najvažnejše njune zamisli. Zato lahko rečemo, da Craig in Artaud, posredno — in posthumno — režirata v gledališču dvajsetega stoletja.« (str. 216, podčrtal B. Senker).

Senker pozitivno odgovarja in trdi, da sta za današnje gledališče enako pomembna zapisa neuresničenega gledališča zgoraj omenjenih kot tudi teoretizacije realiziranega gledališča Reihardta ali Stanislavskega. Na tem se tudi konča. Teza, ki jo tukaj nameravamo zagovarjati, je, da se po nekaj več od enega stoletja razvoja moderne režije lahko reče, da je bistvo gledališke režije ravno *meta-teorija gledališča*.

Pokazali smo, da je podobno »usodo« Artauda in Craiga doživel tudi Ferdo Delak, z razliko, da je on lahko režiral, toda ne v svojem gledališču. Njegova meta-teorija je bila blizu wagnerijanski ideji »totalne umetnosti«. Da bi do tega prišel, je moral kritizirati kompletno slovensko gledališče (»Mogli bi napisati obširno zgodovinsko delo o slovenskem gledališču, toda, na žalost, ne moremo govoriti o slovenski gledališki umetnosti.« piše v *Der Sturm*) in se ukvarjati z vsakim elementom gledališke predstave posebej. Najprej je to naredil v razmerju oder — gledališče: »Naša umetnost, zlasti dramska, zasleduje ta namen: združiti, spojiti v eno dvorano z občinstvom in oder, t.j. združiti v eno igro besedo z inscenacijo. (...) Hočemo da občinstvo samo igra. Občinstvo pri nas ni pasivno, gledajoč, doživljajoč in spremenljivo v najboljšem slučaju, eno je aktivno, sodelujoče. Oder nam je forum za vzburljanje njegovih lastnih sil.« (*Edinost*, 19. avgust 1926.)

Po obračunu z rampo je sledilo uvajanje in premišljanje o barvi, luči, zvoku in glasbi, ki so za režiserja osnovni material uprizoritve. Pri oblikovanju scenografije je primaren funkcionalni efekt, kar pomeni, da misli na arhitektonski in gledališki, in ne na slikarski način: »Moderno opremljeni oder je ekonomičen, to je: z najmanjšimi sredstvi skuša doseči največji učinek, ne da bi prenapolnili dejanje s prevelikim hotenjem. Dekoracija igre naj daje izraz funkcije, to je vsebino igre, ne pa samo zunanji efekt, ki lahko ubije igro in nje gestikuliranje in koloriranje. Dekoracija igre ni nič drugega nego objektivno predstavljena grafična vsebina igre.« (*Moderni oder*, objavljeno v *Edinosti*, 2. septembra 1926).

V istem tekstu kot prvič v teh prostorih in v skladu s takratnimi evropskimi iskanji, se prostor zamišlja kot element gledališke predstave. Kot tudi vsaki element v Delakovi meta-teoriji, tako je tudi prostor dinamičen, z arhitektonskega prehaja na »dimenzionalno-kinetično« projiciranje: »Moderni teater je dinamičen, to je: dekor in dejanje sta bistvo igre, ter se spreminjata tako kakor igra sama — od začetka pa do konca, ne pa samo po končanih dejanjih, kakor se to dogaja pri statičnih odrih. Te spremembe gledalec ne sme niti opaziti, temveč mora igri napeto slediti do konca konca.«

Redefinirano je tudi mesto igre. Dotakratno zvezdo in neopazno množico statistov zamenjuje kolektiv v katerem se individualne veščine več ne kažejo s strogim spoštovanjem fonetike, ampak se oplemenjujejo z gibom, mimiko, zvokom, gibanjem v prostoru. »Sporazumno z dekoracijo, morajo osebe (igralci) odgovarjati kulisam; to je:

Igralec sam po svoji zunanosti tvori del plastične enote dekoracije in je zato odvisen od slednje. Igralec se mora čutiti v prostoru, on ne sme predstavljati kake nezavedne oblike, ampak mora biti istočasen v istočasnosti.« V tekstu iz *Der Sturm*, Novo slovensko gledališče, piše, da »igralci morajo biti tudi plesalci, deklamatorji in pevci«.

Predstava je potem »sintetična skupnost« in zato je »scenarij obširna partitura izvedbe (tekst in film), glasbe (ritmični govor, petje, glasbena spremljava), ritmike (gibi in ples), koloristike (scena, razsvetljava) in skulpturne gimnastike.« (ibid.). Če je predstava tako definirana, potem ji je potreben združevalni moment, ki bo s sintezo pripeljal do nove celote — to je, vsekakor, režiser.

Na tej točki se ponovno vračamo izhodiščnim problemom režije kot meta-teorije gledališča. Primerjajmo dve Delakovi definiciji režiserja:

I. (1926): »Moderni režiser je pesnik, slikar, arhitekt in gledalec.«

II. (1929): »Režiser novega slovenskega gledališča mora v sebi združivati pesnika, slikarja, arhitekta, glasbenika in koreografa.«

Razlika med definicijama je v dolžini (v prvi vrsti štiri našete osebe, v drugi pet) in osebami, ki se v njih spreminjajo: gledalec je le v prvi definiciji, v drugi se pojavljata glasbenik in koreograf. Najlažje bi bilo pojasniti, da so razlike posledica Delakova »dozorevanja« in »spoznanja« bistvene vloge glasbe in koreografije v gledališki režiji; toda, ta interpretacija se nam zdi naivna in celo empirično nevzdržna, ker je celotno Delakovo avantgardistično obdobje izpolnjeno z iskanjem, ki je ob vsaki priložnosti dajalo nove poglede na posamezne scenske elemente v gledališču. To, kar smo postavili kot razliko med dvema definicijama, je pravzaprav tisto, kar jim je skupno: da sta ti dve definiciji lahko v nekem trenutku drugačni in da je za režiserja bistven ravno niz umetnikov in čimveč jih je v nizu, tem bolj je režiser kot »sintetični umetnik« bogat, njegovo delo pa bližje »totalni umetnosti«.

Definirati režijo kot sintezo pomeni privoliti v režiserja-umetnika brez lastnega objekta, vedno odvisnega od razvoja objekta drugih umetnosti. Seveda, tu ni treba biti banalen in razumeti tako pojmovano režijo kot kompozicijo brez smisla, kot mehanično zlitino — gre za to, da se najde *differentia specifica*, oziroma da se ustanovi neko umetniško področje s svojim posebnim objektom.

Po nekaj več kot stoletju razvoja moderne režije, v obdobju umetnosti, ki se legitimira pod imenom postmoderne, ko je za režijo postalo konstitutivno, da je »vse možno«, oziroma ko je za njo obdobje redukcionalizma — ukvarjanje s posameznimi gledališkimi elementi ravno z namenom izumljanja lastnega objekta — in pred njo obdobje pluralizmov, kaže, da tisti posebni element, ki režijo in režiserja napravi mogočnim, naredi za umetnika, je ravno meta-teorija gledališča. Pod meta-teorijo gledališča bomo tukaj najbolj enostavno pojmo-

vali svojski estetski model gledališča, ki je lahko teoretizacija lastne režiserske (ali neke druge gledališke) prakse ali celo oblikovanje estetske vizije, ki svojo realizacijo šele lahko doživi. Zavračamo pritožbe, da zagovarjamo konceptualistični pristop umetnosti, ker je tisto, za kar si prizadevamo, zamenjava mehanike z estetiko: namesto »režije« kot mehanične reprodukcije (interpretacije dramskega predloga) ali kot mehanične sinteze dostopnih elementov, predstava kot umetniško delo se vzpostavlja skoz estetsko (torej tudi filozofsko, ki vsebuje tudi socialno in psihološko ...) zamisel lastne pozicije, znotraj totaliteta za katerega predpostavi (predstava), da je relevanten (»umetnost«, »individuuum«, »religija«, »zgodovina«, »zgodovina umetnosti«, »družba« ...). In to je eminentno režisersko dejanje.

Zato se strinjamo s Senkerjem, da Craig in Artaud tudi danes »režirata« in enako lahko trdimo tudi za Ferda Delaka: v svojem avantgardnem obdobju je režiral, čeprav ni postavil skoraj niti ene predstave. In zato se »strinjamo« z Dušanom Moravcem in govorimo o Delaku kot iskalcu, meta-teoretiku, režiserju in ne o Delaku delavcu in proizvajalcu. In zato trdimo, da se v tem novem smislu lahko govori o »Delakovem gledališču«.

Prevedla Milena Blažič



## Aleš Pogačnik

### Dubliners

»Najprej si čutil, da je ENA stvar, zdaj čutiš, da je STVAR.«

Umetnikov mladostni portret, CZ 1966, str. 246

Dubliners je knjiga, ki odpira neskončno vprašanje opusa Jamesa Joyca (J). Številne študije, ki nastajajo v prid boljšemu razumevanju J literature, lahko razdelimo od tistih splošnih (»zakaj je J največji pisatelj; naše dobe«) do najbolj specialnih (»kako je J največji pisatelj naše dobe«). Konkretno k Dubliners je številka bibliografije (komentarji, konkordance, študije...) približno 600. Številka seveda raste tako z leti kot s kasnejšimi J teksti, tako da je obremenjevanje z vsakršno literaturo precej problematično. Najbolj so zato hvaležne študije o J poetiki.<sup>1</sup> J poetski razvoj je izrazito kontingenten: vsako delo je formalno še bolj zapleteno. Tako je vsako prozno delo radikalizacija prejšnjega; vsako vsrka vse prejšnje in je kot tako neki nov format. Tak historiat dialektičnega napredka ima tudi svoj začetek, ki v sebi skriva vse skrivnosti nadaljevanja. V kakšen poetski okvir je vmeščen začetek J proze?

J je začel kot pesnik, ki pri osemnajstih že objavlja prve pesmi. Na splošno so bile cenjene kot dobre (Yaets), toda v verzu se J počuti negotovega in 1900 dožene, da bi v prozi lahko dosegel večjo subtilnost izraza. Vse do 1903 piše tako imenovane epifanije. Koren besede je

Glavna literatura je zbornik Joyces *Dubliners*, Herausgegeben von Klaus Reichert, Fritz Senn und Dieter E. Zimmer, Suhrkamp taschenbuch materialien, 1985 (korespondence, dokumenti, opombe in izčrpana bibliografija) in biografija Richarda Ellmanna: James Joyce, Oxford Press 1959. Citati pisem po *Selected Letters of James Joyce* (Viking Press New York, ed. by Richard Ellmann, may 1976), oziroma po nemškem zborniku. Navedbe iz *Dubliners* po: Ljudje iz Dublina (prevedel Herbert Grün, stihe Janez Menart; DZS Ljubljana 1955)/*Dubliners* (Penguin Modern Classics, 1973).

<sup>1</sup> Predvsem Umberto Eco: *Otvoreno djelo* (Opera Aperta 1962); Veselin Masleša, Sarajevo 1965 (pogl. Od Summ do Finnegans Wake Joycove poetike) in James Joyce: *A Study in Technique* by Sisir Chatterjee; Calcuta 1957 (pogl. I. The Problem of the Word)

grški (iz epiphainein = pojaviti, prikazati se) in prvotno pomeni prihod boga in praznovanje tega prihoda. Krščanska terminologija z epifanijo označuje Razglašanje, prihod Treh kraljev, ki se poklonijo Jezusu. J sam pa epifanijo označi za »nenadno razodetje kajstva stvari«. <sup>2</sup> To je kratek zapis trenutka, ki je sam po sebi nepomemben. Sele umetnik mu vtisne pečat pomembnosti. Pogosto J trenutek imenuje tudi evharističen. To je trenutek, »ko se nam zdi, da duša skupnega objekta zažari«? Epifanija nam daje gotovost, da imamo res opraviti tako s claritis (ene same stvari) in quaditas (kajstvo stvari) — s samo stvarjo, se pravi, ko se claritas spoji s Quaditas. Epifanija se pojavi kot zapis stvari. Umetnik, ki epifanijo za-piše, tako v resnici ne nastopi. Umetnik je odveč. Na tej točki številni avtorji pokažejo na podobnost s Flaubertovo mislijo: »Umetnik bi moral biti v svojem delu navzoč kot bog v stvarjenju: neopazen in vsemogočen.« S tem, ko je iz materiala potisnjen avtor, umetnina/epifanija dobi naravo objektivnega/objekta. Posamezni liki pa izgubijo svojo individualnost in postanejo tipični. Prav nebogljenost zato učinkujejo komentarji, ki iščejo realno ozadje J literature, kot da si J ni ničesar izmislil, ampak da so skoraj vsi liki resnični. Ravno tega vprašanja epifanija ne prenese: še preveč so resnični. Znane so J izjave, da ne more pisati, ne da bi ljudi užalil. Učinek, ki ga postopek epifanije povzroči, je namreč dvojen: sama objektivnost dela napravi prostor bralcu. Ta bo po zaznavi prišel do satisfakcije, katarze. Drugi učinek je metafizičen: tisto, za kar gre v pisanju (na začetku J poetskega razvoja), je Dobro, produkt Resnice in Lepote: umetnost transcendentalnega. Epifanija koraka vmes — med bralcem in transcendenco.

J jih ima za tako pomembne, da piše bratu, kako naj ob njegovi smrti priskrbi epifanije vsem glavnim svetovnim knjižnicam. Tudi vatikanski. Kasneje so jih zbrali v knjigo (James Joyce, Epiphanies, ed. O. A. Silverman; Univ. of Buffalo 1956), večino pa je J inkorporiral v svoje delo.

O epifaniji toliko tudi zato, ker Dubliners ponavadi pomenijo zbirko epifanij, ki »izražajo določeno situacijo paralize; Ulysses izraža proces integracije.« <sup>3</sup> Pokazati bo treba, da so tudi Dubliners neločljiva enota, ki šele kot taka popolnoma zaživi.

### Ena

Ce se vprašamo, zakaj je J napisal Dubliners, bo odgovor verjetno nepopoln. Dejstvo pa je, da J začne pisati Dubliners ravno v trenutku, ko se je njegovo življenje temeljito zasukalo. 10. aprila 1903 se vrne iz Pariza (kjer je poskušal študirati medicino), saj mu umira

<sup>2</sup> Ellmann, 87

<sup>3</sup> Eco: *Otvoreno djelo*, 287

mati. V Dublinu nato životari in navezuje poznanstva z že prizanimi irskimi literati. Na pobudo Georga Russella si poleti 1904 J zamisli knjigo, ki jo bodo sestavljale kratke zgodbe, Prvo zgodbo — The Sisters — je J objavil v Irish Homesteadu, 13. avgusta 1904, ravno sredi romance z Noro Barnacle. Potem ko jo prvič sreča 10. junija, že 8. oktobra 1904 skupaj zapustita Dublin.

Zgodbe, ki naj bi jih J pisal bodo: »preproste, kmečke, živ izdelek, phatos«. <sup>4</sup> Kot avtor takih zgodb, bi se J počutil svobodnega v napadu na svoje starejše kolege, o katerih ima posebno mnenje: »Yaets se je pustil voditi ženskam, Synage piše o pitju, toda nikoli ne pije, Russell je mistična rit...« <sup>5</sup>

J potovanje pa se je drugače končalo, kot si je zamislil. Z Noro Barnacle sta pristala v Trstu (in Pulju), kjer J dobi službo učitelja angleščine na Berlitzovi šoli. Finančno je J položaj zgledal precej klavrno: z letno plačo £ 80 sta morala živeti skupaj z Noro v neki provinci, daleč pod pričakovanji, idealov, zaradi katerih je zapustil Dublin. Takrat J še ni uporabljal izraza izgnanci/exiles. J je iz Dublina pobegnil. Njegova namera pa je bila jasna: »postati slaven še za časa življenja« in se preseliti na primer v Pariz. Prvi korak na poti k slavi je bil izdati knjigo.

V Trstu se zgodi tudi naslednji poetski premik: J se razglasi za socialističnega umetnika (pod vplivom svojih velikih vzornikov, Ibsena in Hauptmanna), brez jasne predstave kaj to je, tako da se v vseh kasnejših pismih »socialistična umetnost« pojavlja kot nekaj kantovski postulat ali še pogosteje kot politična indiferenca.

J je imel pripravljene tri projekte: zbirko pesmi v strogi klasični obliki (Chamber Music), roman o mladosti umetnika (Stephan Hero; ohranjenih par poglavij, ki štejejo za nekakšen J estetski traktat) ter Dubliners. Tržišče je bilo ugodnejše za prozo in ker J romana še zdaleč ni imel končanega, sklene objaviti Dubliners. Oktobra 1905 podpiše pogodbo z založnikom Grantom Richardsom pod naslednjimi pogoji: »... Sicer pa za prvih 500 prodanih izvodov ne plačamo nobenega honorarja... za pet let se zavezati na založbo... prvih 1000 prodanih izvodov 10%, za naslednjih 3000 15% in na dalje 20%.« <sup>6</sup> Čeprav so bili pogoji oderuški, bi J vseeno zaslužil z Dubliners približno dvomesečni zaslužek. (Izšli bi v nakladi 1000 izvodov.) Tudi finančno bi bil začetek kar dober. Pri tem, da glavno delo, roman, šele pride.

Ko pa J pošlje Two Gallants, se Richardsu kar naenkrat odpre pohujšljivi svet v Dubliners. Ne samo Two Gallants, ampak tudi druge zgodbe so v nekaterih pasusih neprimerne za objavo. Teh odlomkov se kar naenkrat pojavi še več in J bi moral zgodbe popraviti, zamenjati

<sup>4</sup> Ellmann, 169

<sup>5</sup> ib. 172

<sup>6</sup> Grant Richards Jamesu Joyeu 17. feb. 1906

obscene besede (bloody) in posamezne neprimerne stavke (»pod mizo je prekrižala noge«), pa imena in kraje; vsega kar je pohujšljivega ali prepoznavnega. Po daljšem intenzivnem prepričevanju, J se vseeno strinja z nekaterimi popravki. Vseeno pa ne popušča, ker bi se drugače izdal »klasični tradicionalnosti svojega sloga«. <sup>7</sup> Oktobra 1906 pretrga stike z Richardsom in zadeva stoji. Vse to vpliva na J ustvarjalnost, in ko mu brat Stanislaus piše, naj vseeno nadaljuje s pisanjem, odpiše: »Napisal sem že kar dosti in preden v tej smeri še kaj storim, moram videti neki razlog, zakaj. Jaz nisem neki literarni Jezus Kristus.« <sup>8</sup> Izdaja zbirke Chamber Music januarja 1907 ga malo potolaži, toda Chamber Music je »knjiga mladeniča«. J ima pred očmi Dubliners.

Julija 1909 se poveže z založbo Maunsel and co. Tudi tukaj so težave in po skoraj triletnem pregovarjanju poleti 1912 J odide v Dublin in pristane na vse zahteve: izpustil bo zgodbo An Encounter, spremenil imena gostiln in ljudi, Sydney Parade v Peinful Case nadomesti z White Church. Tiskanje je končano avgusta, toda ko so pole že potiskane, spet nastanejo zapleti in pole (ki jih je tudi J sam plačal) so zažgane.

J poskuša z drugim založnikom, toda tudi Elkin Mathias, ki je založil Chamber Music, odkloni Dubliners. 23. novembra 1913 se J spet poveže z Grantom Richardsom in začuda stvar steče. Knjiga niti ni toliko pomensko okrnjena, ker se je situacija nekoliko zrahljala. <sup>9</sup> Maja 1914 Dubliners le izidejo in J je pristal še na slabše pogoje, kot so mu bili obljubljeni. (Sam je moral odkupiti 120 izvodov.) Izkaže pa se, da trenutek ni najbolj primeren (vojna) in knjiga se skorajda ni prodajala, čeprav so bile prve kritike v glavnem pohvalne.

Ničesar torej od tistega zaleta 1905, ko v pismu Grantu Richardsu (28. feb. 1905) piše naslednje: »Moji nameni so dobiti dovolj denarja iz moje knjige ali knjig, da bi nadaljeval moje prekinjeno življenje. Upam, da vas ti detajli ne bodo toliko motili, kot motijo mene. V vsakem primeru, povem vam jih samo zato, ker ste vi vprašali po njih.« J bo na svoj dokončen poetski razvoj, zaslužiti dovolj denarja s svojimi knjigami, moral počakati do 1922 ko tako rekoč čez noč obogati z Ulyssesom. Do Dubliners pa se J vedno vede kot do knjige, pri kateri je bil ogoljufan.

Nastanek posameznih zgodb je del te iste zgodovine.

Dubliners so bili že od začetka »zbirka kratkih zgodb«. <sup>10</sup> J hoče opisati mesto, ki je tako kot po velikosti, kot po zgodovini enakovredno

<sup>7</sup> James Joyce Grantu Richardsu 19. maj 1906

<sup>8</sup> Ellmann, 240

<sup>9</sup> Sporno je bilo predvsem pisanje o Edwardu VII v Ivy Day in the Committee Room. Od teh pasusov J ni nikoli odstopil. Edward VII je s svojo anti-germansko politiko zagotovil prvenstvo Anglije v Evropi. L. 1910 Edward VII umre. Njegovo življenje je bilo povezano s številnimi privatnimi škandalii.

<sup>10</sup> James Joyce Grantu Richardsu 15. okt. 1905 idr.

vsem drugim evropskim velemestom. Manjka pa mu življenjskosti. Dublin trpi za hemiplegijo volje (enostranska kap); s pristavkom, da je cela Evropa okužena, sifilitična. Dublin izraža stanje paralize.<sup>11</sup>

Zgodbe, ki bodo kasneje pomenile spomenik temu mestu, so tele:

**THE SISTERS:** 13. avgust 1904 (objavljena v Irish Homesteadu, toda J jo kasneje skoraj povsem predela); umre star duhovnik, dečkov dober znanec in učitelj. Njegovi sestri sprejemata sožalja in ljudje govorijo o njem.

**EVELINE:** september 1904. Prodajalka, ki živi z očetom, ima fanta, s katerim naj bi pobegnila v Argentino, toda v odločilnem trenutku ostane na pomolu in pusti Franka samega v Argentino.

**AFTER THE RACE:** 17. december 1904. Skupina mladih moških se zabava. Po dirki odidejo na ladjo, kjer popivajo do jutra. Doyle, ki ni toliko bogat, zakarta ves kapitalu namenjen denar.

**THE CLAY:** 19. januar 1905. Stara devica praznuje božič v krogu domačih. J zgodbi nameni naslov Hollow Eve ali Christmas Eve. Poleg naslova spremeni tudi glavno ime junakinje.

**A PAINFUL CASE:** 8. maj 1905. Poduhovljen samec začne razmerje s poročeno žensko, toda razumarsko prekine srečanja. Čez dve leti prebere v časopisu novico, da je verjetno naredila samomor.

**THE BOARDING HOUSE:** 13. julij 1905. Premožna gostilničarka ima spogledljivo hčerko, ki je zanosila. Ta indiferentna čaka, uradnik Doran, ki je z njo ljubimkal, pa tehta položaj.

**COUNTERPARTS:** 16. julij 1905. Uradnik ima težave s prepisovanjem, in ko ga šef priganja, mu ta odsekavo odgovori. Odide iz službe, zastavi uro in zapije denar. Doma brez pravega razloga pretepe otroka.

**IVY DAY IN THE COMMITTEE ROOM:** 1. september 1905. Predvolilna kampanja ravno na dan, ko se proslavlja obletnica smrti Parnella, irskega narodnega junaka.

**AN ENCOUNTER:** 18. september 1905. Deček s prijateljem pobegne na potep. Na polju ga ogovarja starejši moški in prestrašen se vrne nazaj domov.

**A MOTHER:** konec septembra 1905. Na prireditvi nekega društva mati hoče hčerki za vsako ceno zagotoviti honorar in se zato (ker ga ne dobi) spre z organizatorji.

**ARABY:** oktober 1905. Deček hoče na bazar, da bi se dokazal dekletu v katero je zaljubljen. Toda potreben denar dobi prepozno in bazar mu že zapirajo, zato mu ostane grenak priokus.

**GRACE:** oktober 1905. Kernan si na popivanju pregrizne jezik. Prijatelji, ki ga obiskujejo, ga pripravijo, da skupaj z njimi obišče duhovne vaje.

<sup>11</sup> Ellmann 146, 169

**TWO GALLANTS:** 22. februar 1906. Corley in Lenehan imata pri dekletih različen uspeh. Lenehan čaka Corleya, ki se vrne z zmenka. Dekle mu izroči kovanec.

**LITTLE CLOUD:** april 1906. Oženjen poetičen uradnik sreča prijatelja Galleherja, ki je uspel v novinarstvu. Pijeta, potem se vrne domov. Ko doma hkrati poskuša uspavati otroka in brati Byrona, se zadere na otroka. Kasneje se pokesa.

**THE DEAD:** september 1907. Božično praznovanje pri dublinskih gracijah. Gabriel čuti nežnost do žene, ta pa se ravno spominja mrtvega ljubimca in razblini večer.

Opraviti imamo z raznovrstno motiviko, ki jo vso povezuje neki enoten duh. Krajevna označitev — Dublin. Tako očitno ali kako očitno?

Natančno lahko izločimo trenutke, izjave, kjer se ta označitev pojavlja. Najbolj očitno seveda v naslovu. Za enkrat pa lahko preverimo, kako in kje Dublin/dublinski nastopa v tekstu. Opraviti imamo s štirimi različnimi načini:

a) v prologu, ko se locira dogajanje (prvi odstavek A Peinful Case in After the Race)<sup>12</sup>

b) kot oznaka nekega dogajanja na sploh, ko je mesto zgolj zapolnitev, naključno/ravno Dublin («kapitan barke, ki vozi med Dublinom in Nizozemsko», »vrnila se bom v Dublin, ko boš že zdrav«...)

c) kot natanko določeno pomensko jedro, neka dublinska lokalna znamenitost («stari lagodni Dublin», »gracije dublinskega sveta«)

č) kot izjava, ki funkcionira v kontekstu

(A Peinful Case) »Povedal ji je, da še nekaj stoletij ne kaže, da bi Dublin zadela kakšna revolucija.«

(The Dead) »To so bili časi, ko se je v Dublinu še slišalo nekaj petju podobnega.«

(Little Cloud): »Torej je nemoralno mesto«... (Pariz)... »v primeri z Londonom ali Dublinom?« »Ni dvoma, če hočeš uspeti, moraš proč. V Dublinu res nimaš kaj početi.«

(Ivy Day in The Committe Room) »Delavski razred ne bo zavlekel časti Dublina v blato, da bi ugajal nekemu nemškemu vladarju.«

(Boarding House) »Dublin je majhno mesto: vsakdo ve za zadeve vsakogar.«

Nasploh je ime Dublin ali dublinski uporabljeno sorazmerno malokrat. Naštetih je bilo 31 imenovanj (največ grupe b, 16; nekakšnih iztrganih citatov, se pravi).

<sup>12</sup> Two Gallants: »Sivi topli avgustovski večer se je spustil nad mesto in blag topel zrak je krožil po ulicah kot spomin na poletje.« — labirint ulic, toda mesto ni imenovano.

A Mother: »Gospod Holohan, pomožni tajnik društva Eire Abu, je skoraj mesec dni pohajal sem in tja po Dublinu.« — imenovanje mesta Dublin je partikularno, pritika zunaj težišča zgodbe.

V oči pade naslednja povezava: samo v *A Peinful Case* in *After the Race* govorita o Dublinu že v prologu. Obakrat je to situacija, ki je bistveno pomembna za nadaljnji potek zgodbe pravzaprav za zgodbo samo: V *A Peinful Case* je to opis soseske gospoda Duffyja, poudarjen kontrast, ki ga v njegovo življenje vnese gospa Sinico. Dublin se prav v *A Peinful Case* pojavlja daleč največkrat: 12-krat. Drugi del zgodbe se začne z odlomkom iz časopisa, poročilu o smrti gospe Sinico. Povsem jasno je, da je to dublinski časopis. Zgodba *After the Race* pa se začne z opisom pokrajine in okolja, po katerem drvi avtomobili. Avtomobilska dirka je v celi zgodbi ključen motiv (podlaga zgodbi naj bi celo bil J intervju s francoskim avtomobilskim šampionom, ki ga je naredil še v Parizu in kot pariški dopisnik 7. aprila 1903 tudi objavil v *Irish Timesu*).

J pa ima o zgodbah sledeče mnenje: »Dve najslabši zgodbi sta *After the Race* in *A Peinful Case*.«<sup>13</sup> Zakaj sta torej prav ti dve zgodbi najslabši, ko je učinek, vtis, ki ga pustita, prav tak kot pri drugih?

Obe zgodbi zgrešita ravno v tistem, kar naj bi ju določalo, v krajevni opredelitvi. Že takoj na začetku povesta, kaj sta, pa se potem zaman trudita, da bi pokazali, kako to res sta. Skozi vse druge zgodbe se vleče neka uganka o kraju dogodka. Ni malo zgodb, kjer se Dublin/dublinski sploh ne pojavlja. Pa vendar je ta »odsotnost najvišja forma prisotnosti.«<sup>14</sup> Franku Budgenu J ob neki priliki zaupa svojo skrivnost: »Bralec razume vedno skozi sugestijo, ne pa skozi neposredno trditev.«<sup>15</sup> Kjer nimamo opraviti z Dublinom, tam njegovo vlogo prevzame ta intenca in nam da vedeti kako je to res Dublin. Pa naj bo to čisto partikularna označitev (skupina b), labirint ulic ali asociativna zveza (omenja se Irska, Belfast ipd.). Med to »opisnostjo« in »imenom« kraja nastane hermenevtičen krog. Sicer ni bistveno vedeti kje je *Westmorland Street*, toda ravno ta odvečen podatek, je opis, ki meri na neko realnost imena. Nepotrebno je *Westmorland Streetu* določiti pomen. Sam obstoj je dovolj, da je njen pomen že določen. Metafizika mesta zahteva neko »opisnost«, neskončen labirint, uganko, ki ne potrebuje rešitve. Popolnoma odveč je locirati dogajanje, toda ljudje bodo vseeno to počeli. Dejstvo je, da tega ne bodo počeli vsi bralci, toda to samo potrjuje partikularnost mesta. J mesto se vedno označuje.

Pri tem bi bila največja napaka splošiti. Splošenje, ki bi hotelo zapreti krog, bi kajstvo izgubilo iz stvari. Kajstvo bi pripadlo tekstu samemu. Primer takega razumevanja je prepoznavanje, iskati »realno ozadje Dubliners«. Druga možnost je razumeti Dublin kot neko univerzalijo: »to je itak možno samo v Dublinu«. J konstrukt zahteva pripoznavanje. Kako je intenca vpet med »opisnostjo« in »imenom«, da

<sup>13</sup> James Joyce Stanislausu Joycu 6. nov. 1906

<sup>14</sup> Ellmann, 262

<sup>15</sup> Frank Budgen: *James Joyce and the Making of Ulysses*, Indiana univ. Press, Bloomington and London 1967, 21

je prepovedano tako prepoznavanje kot že-določenost pomena, najbolje pokaže analiza imena Dublin v kontekstu: najučinkovitejše so prav izjave skupine č. Te delu kritičen pečat potrdijo: podatek za referenta in proces razrednega boja za Dublin.

Knjiga mora iziti; J za svoje početje zahteva plačilo, hkrati pa naj Dubliners postanejo taki kot morajo biti.

Pismo Grantu Richardsu iz dne 20. maja 1906: »Točke, na katerih sem vztrajal, zakujejo knjigo skupaj. Če jih izločim, kaj ostane od poglavja o moralni zgodovini moje dežele? Bojujem se, da bi jih ohranil, ker verjamem, da sem v komponiranju mojega poglavja moralne zgodovine, natančno tako kot sem jo komponiral, zakoračil prve korake k duhovni osvoboditvi moje dežele. Reflektirajte za trenutek zgodovino irske literature, ki je v vpričujočem trenutku napisana v angleščini, preden obsodite to mojo genialno iluzijo, ki je na koncu le rabila meni, v pisarni ob sveči, medtem ko sem pisal to knjigo.«

## Stvar

Kolikor je za idejo Dubliners značilna odsotnost (odsoten je bil tudi J; samo The Sisters in Eveline sta bili napisani v Dublinu) in prisotna kritika, tudi knjiga vsebuje enotnost. V samem modelu je neka notranja nujnost, ki zgodbe šele poveže v zbirko. Ključno zanje je namreč prav določeno mesto vsake od njih.

V prvih osnutkih so bili Dubliners mišljeni kot knjiga, ki ji bo sledila še ena, prav tako zbirka kratkih zgodb z naslovom Provincials. J pisal še nekaj zgodb, od katerih so ohranjeni le naslovi: The Street, Vengeance, At Bay, Catharsis in Ulysses. Te »šaljivo heroične zgodbe z mitskim ozadjem« J verjetno/zagotovo predela v Ulysses. Imamo torej opraviti z eno samo knjigo, Dubliners, ki nosi status »zbirka kratkih zgodb«. Zgodbe si sledijo po naslednjem zaporedju: The Sisters — An Encounter — Araby — Eveline — After the Race — Two Gallants — The Boarding House — A Little Cloud — Counterparts — Clay — A Peinful Case — Ivy Day in the Committee Room — A Mother — Grace — The Dead.

J sam je izdelal okvir, čeprav v času, ko tole pismo odpošlje bratu Stanislausu, še ni imel napisanih treh zgodb (Two Gallants, Little Cloud, The Dead): »Vrstni red zgodb je takle. The Sisters, An Encounter in še ena zgodba (op.: Araby), ki so zgodbe mojega otroštva: The Boarding House, After the Race in Eveline, ki so zgodbe iz adolescence: The Clay, Counterparts in A Peinful Case, ki so zgodbe zrelega življenja: Ivy Day in the Committee Room, A Mother

<sup>16</sup> Ellmann, 238



in zadnja zgodba v knjigi (op.: Grace), ki so zgodbe družabnega življenja v Dublinu.«<sup>17</sup>

Zaporedje se ne ujema z razdelitvijo v knjigi. J ima pred očmi tematski okvir, saj v pismu 13. marca 1906 piše o novi zgodbi (Little Cloud), ki bo prišla »med The Boarding House in Counterparts«. Med te dve zgodbi pa po razdelitvi iz citiranega pisma, vstavitev ni možna, saj so med njima tri zgodbe (ali pa premalo precizna, da bi se to izrecno naročalo založniku). Nova zgodba tudi ni nobena druga kot Little Cloud, saj je Two Gallants J oddal že konec februarja, The Dead pa še zdaleč ne napisane. Zaključimo lahko, da je okvir D dvojen: tematski in formalen, oziroma: mesto zgodbe je določen pomen.

Pogosta ali kar običajna je interpretacija, ki Dubliners zreducira na to »niansirano življenje« v Dublinu. Tako Stanislaus Joyce v knjigi My Brothers Keeper načrt knjige opiše: »The Sisters, Arabia in An Encounter so zgodbe iz življenja odraščajočega... Eveline in Counterparts iz življenja moškega in ženske, zaposlene v uradu. A Painful Case in The Clay predstavljata tipe neporočenih moških in žensk... Two Gallants je zgodba mladeničevskega življenja, Little Cloud iz zrelega življenja... Vmes sodi kot povezava The Boarding House. After the Race, A Mother, Ivy Day in the Committee Room in Grace imajo za ozadje vsakokrat športno, glasbeno, politično in religiozno življenje v irskem glavnem mestu; medtem ko zgodba The Dead predstavlja družabno življenje, skozi bučno družbo, ki je nenadoma zmotena, da bi knjiga ne izzvenela v zdvojljenju, ampak v tonu streznitve in resignacije.«<sup>18</sup>

Stalno zaporedje zgodb in ne-resigniran konec pa je znamenje, da je Dubliners moč brati tudi drugače. V sami zgradbi mora biti differentia specifica, dublinčanskost življenja. Knjiga ni samo nekakšna predstavitev družbenih skupin, dublinske nature, duše (-taki smo mi v Dublinu-). Da je J knjiga pomenila kaj drugega kot to, najbolj pokaže pismo, v katerem J naslov Dubliners v nemškem prevodu, So sind Wir in Dublin, nadomesti z dvema alternativama: In der Dublin Stadt ali Dublin an der Liffey.<sup>19</sup> Ne samo tisti Wir, ki ga ni več, ampak tudi dejstvo, da naslov mora v sebi nositi neki poseben status: referenco, ki mora onemogočiti vsako subjektivno, posamično refleksijo. Naslov ni tisti, ki določa pomen zgodbam, ampak predstavlja navidez odvečno/tisto, ki zapolni pomen: sami knjigi daje gotovost. Pravzaprav iz vsake zgodbe lahko razberemo približno lokacijo, toda šele naslov razblini vse dvome intence. Prav zagotovo gre za Dublinčane.

<sup>17</sup> James Joyce Stanislausu Joycu 24. sept. 1906

<sup>18</sup> Po zborniku Joyces Dubliner, 164

<sup>19</sup> James Joyce Georgu Goyertu 19. okt. 1927

Ta navidez odvečna poteza je nujna za referenta, ne pa ključna, tista, ki bi razvozlala pomen zgodb. Prav tako pa ravna Robert Scholes v knjigi *Semiotics and Interpretation* (Yale univ. Press, London and New York 1982), ko analizira Evelin na »todorovski način«. <sup>20</sup> Scholes na poseben način napiše zgodbo in končni obrat zgodbe, ko Evelin ostane na pomolu, izpelje iz premise: »Evelin je Dublinčanka.« Prefinjen prikaz interpretacij, ki pomen posameznih zgodb iščejo ravno v naslovu. Ker naj bi v *Dubliners* šlo za prikaz »dublinčarskosti«, potem so posamezne zgodbe zapletene v tem smislu: »to je pa res možno samo zato, ker so Dublinčani!«. Take interpretacije so čista tautologija. Dublinčani so Dublinčani. Tukaj se ne da nič pomagati. Toda J je imel v *Dubliners* vendarle namen doseči »prvi korak k moralni osvoboditvi dežele«. Po Scholesu Eveline ostane na pomolu zato, ker je Dublinčanka. Ne samo da s tem Scholes ni povedal ničesar, ampak po Scholesu tudi J ni povedal ničesar.

Poziciji Stanislausa Joyca in Roberta Scholesa se stikata: obema je ravno Dublin ključen za pomen, *Dubliners* pa zbirka zgodb iz Dublina. Oba verjameta v nekega abstraktnega junaka in spregledata, da junak ni niti abstrakten, ampak da ga sploh ni. Ravno zato, ker obstoji realno. Kako so torej zgodbe razporejene in kakšen pomenski sklop oklepajo? Številni J komentatorji poudarjajo J viktorijansko obsedenost z literarnimi junaki. Vsak od njih skozi postopek epifanije zgubi tisto, kar naj bi ga delalo junaka: epifanija iz literarnih likov odstranjuje individualnost in namesto tega vzpostavi tipičnost. Zgolj metafizičen značaj umetnosti in referenca bralca sta pogoj njihovega nastanka. Metodi, ki stalnost junaka vseeno vzpostavita, pa sta prvoosebna pripoved in redundanca, ponavljanje neke figure. V *Dubliners* ni imena, za katerega bi lahko rekli, da se ponavlja. Neskončna množica imen skozi posamezne zgodbe vzpostavlja razliko in posamičnost zgodb, toda vseeno občutimo neko vračanje: x se loči od y, toda oba sta duhovnika in vsak se pojavlja v drugi zgodbi. Vezni člen so ljudje iz Dublina, *Dubliners*. Povezava posameznih zgodb, pa je krog pomanjkljive definiranosti imena.

<sup>20</sup> Scholes Eveline analizira še »barthovsko« in »genettovsko«, toda obakrat (ali pa kar trikrat) ne ve, kaj početi z J suspenzom na koncu zgodbe. Obe analizi pristaneta na razčlenjevanju J pripovednega jezika, ne pa v sami zgodbi. Scholesov »todorovski« zapis je sledeč:

$XA + XB \rightarrow X - C + YaX + (X - A + X - B \rightarrow XC)$  predX  $\rightarrow$  (XbY)predX + XA!  $\rightarrow$  Xne bY  $\rightarrow$  (XB + X - C)! vsb

X Evelin	a ponuditi pobeg
Y Frank	b sprejeti pobeg
A Dublinčan	— negativen atribut
B neporočena	ne negacija glagola
C srečna/spoštovana, varna	pred predvidevanja, pričakovanja
	vsb je vsebovano, implicirano v tekstu

Zato imajo zgodbe pomanjkljivo strukturo. Vsem namreč nekaj manjka, treba je uganiti, kako se bo določena situacija iztekla. Interpretacija nekega zaključka mora preseči zgodbo, interpret se bo ravno tukaj nujno pregrešil. Ne gre za to, da je vsaka interpretacija pravilna, oziroma napačna, ampak da obstajajo tako pravilne, kot tudi napačne interpretacije. Potrebno je izluščiti tiste bolj verjetne. Za to je hkrati potrebno ostati v zgodbi in hkrati pokazati, kaj pomenijo vprašaji.

V *Dubliners* sta za to načina dva.

Prvi način je osamiti formo in pokazati, kako je prav podoba forme dodatni, odprti problem. Kompozicija zgradbe *Evelin* je sledeča skupina izjav/hipotez:

H1: vsaka *Evelin*, ki je neporočena in je *Dublinčanka*, ni srečna

H2: samo ena *Evelin* dobi ponudbo za pobeg od *Franka* in potem, če sprejme ponudbo *Franka*, ni več *Dublinčanka* in ne neporočena; potem je srečna.

H3: *Evelin* ne sprejme *Frankove* ponudbe.

Veriga hipotez se konča s H3; nenaden preobrat, ki nima pravega vzroka, zato *Scholes* (iz čigar izpeljave trditev izhajam) vrine med tukaj H2 in H3 še en člen, ki je vzrok *Evelin*inega dejanja na pomolu: »(toda) *Evelin* je *Dublinčanka*!« (HS). Predpostavi oziroma izpelje tudi rezultat, vsebovan implicitno v zgodbi: *Evelin* je nesrečna in neporočena (DH). Dobili smo klasično trodelno aristotelovsko strukturo zgodbe in na podlagi silogističnega sklepanja dogajanje lahko podvržemo preverljivosti. Pokaže se, da glavne hipoteze, klimateksa HS, sploh ne potrebuješ, da bi se domnevni rezultat lahko dokazal. Da je nimaš kaj porabiti in da zato prav vsaka trditev lahko stopi na njeno mesto (oziroma lahko na to mesto stopi samo ta). Če se torej vprašamo, zakaj je *Evelin* ostala na pomolu, zakaj ni odšla s *Frankom* v *Argentino*, je odgovor ravno v tej, za fantazmatsko strukturo fikcije, nujni trditvi: *Evelin* manjka vrhunec. Drugi način pa je določeno mesto posameznih zgodb. Rešitev je najti v gibanju pomena: od prve pa do zadnje zgodbe se vleče pomensko sosledje.

V *Dubliners* stopimo z zgodbo *THE SISTERS*. Proti koncu zgodbe ena od sester opisuje mrtvega očeta *Flynn*a, ki se je ob koncu življenja začel čudno obnašati (something has gone wrong with him). *AN ENCOUNTER* v prologu govori o dečku *Joe Dillonu*, ki je »vpeljal *Divji Zahod* v *Dublin*«. Po opisovanju otroškega indijanarstva, je vstavljen sledeč odstavek: »Nihče ni verjel, ko so sporočili, da se čuti poklicanega za duhovna. In vendar je bilo res.« Še en čuden duhovnik, se pravi. Ko dečka ogovarja možki in sprašuje o ljubicah, ta pravi, da nima nobene: »Ni mi verjel in dejal, da imam prav gotovo katero. Bil sem tiho.« V naslednji zgodbi, *ARABY*, je opisana dečkova prva ljubezen. Na bazarju deček opazuje prodajalko, ki živahno koketira

z dvema moškima. EVELINE je prodajalka. Njeno kolebanje se vrtilo okoli odhoda v tujino, kjer naj bi bolje živela. Naslednja zgodba, AFTER THE RACE: poleg irskega junaka Jimmya, ki išče stike z bogato družbo, nastopa cela pleiada različnih narodnosti: Anglež, Francoz, Američan in Madžar Villona. Poleg Jimmya je samo Villona reven. Toda Villona slovi po svojem družabnem značaju, medtem ko je Jimmy v družbi verjetno odveč. TWO GALLANTS govori o dveh kavalirjih, ki imata v življenju različni uspeh. Corley na koncu od dekleta dobi denar in to vsoto, ki v takratnih časih ustreza eno/dvo tedenskemu zaslužku dekle. Vsekakor je nekako morala dobiti denar. Seveda ima v THE BOARDING HOUSE bogata gostilničarka hčerko, ki je precej živahna, tako da je tudi zabredla v težavno situacijo. Ko se na koncu pripravlja k pogovoru Polly in Dorana, uradnika, prav resnično vse kaže na to, da se bo Doran precej nepričakovano moral poročiti. Nima časa premišljati. Mali Chandler v LITTLE CLOUD je poročen uradnik z osem mesečnim otrokom. Zaradi občutka nekakšne ujetosti se zadere nad otrokom, pa potem spet pokesa; ne živi preveč strnjeno. Farringtona v COUNTERPARTS, zato ker prepočasi prepisuje spise, nadere šef. Ko pretepa otroka, ga ta roti: »Zdravomarijo (Hail Mary) bom zmolil zate, očka, če me ne boš tepel.«. Marija je ime osrednjemu liku v THE CLAY in Mari(j)a je »res pravcata spravljalnica«. Marija v pesmici na koncu spusti dve kiti, kjer je govora o snubcih, ki so prosili za njeno srce. Zadnji dve vrstici/refren pa je: »...a najbolj sem teh sanj bila vesela,/ker si me ti še vedno ljubil vdano.« Gospod Duffy je samec, ki ga na koncertu nagovori gospa Sinico. Ko se na koncu zgodbe, poln spomina na njo, sprehaja v Phoenix Parku: »Spet je prisluhnil: popolna tišina. Cutil je, da je sam.« Atmosfera v IVY DAY IN THE COMMITTEE ROOM je ravno nasprotje teh stavkov. Opraviti imamo skoraj s čisto dramskim tekstom, ter številnimi osebami. Slovenski prevod naslova, »Spominski dan...«, sicer ni najbolj precizen (Ivy = bršljan; 6. oktobra so si Parnellovi pristaši pripeli bršljanovo vejico, da bi počastili njegov spomin; nemško »Efeutag«) toda zadane pomen. Na koncu zgodbe gospod Hynes deklamira pesem o Parnellu, »ki do zadnjih hipov klonil ni« in »Gospod Crofton je dejal, da je prav imenitno napisano.« Pravi junak je tudi gospa Kearney v A MOTHER, ki do konca vztraja v svojih načelih. Preveč imenitno pa njeno početje vendarle ni, saj je »glasbene kariere gospodične Kathleen Kearney po vsem tem konec«. V GRACE si Kernan pregrizne jezik, malo preveč se vgrizne v jezik, bi lahko rekli. Ko se očistijo tovariši na duhovnih vajah, sklenejo »poravnati račune«. Glavna oseba v THE DEAD je vzoren moški, Gabrijel. Služkinji Lily, potem ko mu je prijazno očistila čevlje, potisne v roke kovanec. Idilo med parom konča mrtvec. Kajpada je tudi v THE SISTERS mrtvec. Krog je sklenjen.

Posebnosti v tej verigi se začnejo ob prvih treh zgodbah, ki so edine pisane v prvoosebni pripovedni tehniki. Nikjer ni enota bolj očitna, kot ravno pri njih. Seveda imamo opraviti z otroško zavestjo, kjer so tudi konotacije navzkrižne: prav lahko bi se Araby navezala na The Sisters. An Encounter bi lahko tudi izpadla in tudi dejansko jo J v »požgani« izdaji Dubliners 1912 izpusti (založnik pa bi moral dodati notico, da v knjigi manjka zgodba z naslovom An Encounter).<sup>21</sup> Posebno negotova bo mogoče izgledala povezava Counterparts — The Clay, toda J je zgodbo napisal v Trstu in upravičeno lahko sklepamo na italijanski idiom.

Skozi celotne Dubliners poteka tako premeščanje pomena, ki se dopolnjuje in zaokroži. Pripoznavanje pa poteka vse bolj zapleteno in kot tako zaznamuje neki formalen napredek. »Moj namen je bil napisati poglavje o moralni zgodovini moje dežele in za sceno sem izbral Dublin, ker se mi je mesto zdelo središče paralize.«<sup>22</sup> V Dubliners imamo opraviti z moralno zavestjo, ki se »paralizira« od zgodbe v zgodbo. Bolj se bližamo dozdevnemu koncu, težja je navezava, vse večji preskok zahteva naslednja zgodba.

Vseskozi J striktno vztraja pri shemi knjige in popolnoma jasno je, da Dubliners niso samo realističen prikaz življenja v Dublinu. Zadnji J »popravek« je bila zgodba The Dead, ki se lahko ponaša s tem, da je zadnja. Prvotno shemo iz 1905 je namreč končala že Grace. Premik je bistven, saj knjiga izzveni drugače: tema smrti nadomesti prvotno temo »poravnanja računov«, očiščenja.

Za vsako zgodbo zdaj zagotovo postane pomembno prav neko permanentno (ne)zadovoljstvo, stasis, kot težnja po vzpostavitvi prvotnega/minulega stanja. Pa vendar se vsako tako ponavljanje izteče v nekaj novega, novo, drugačno zgodbo, kjer vendarle najde svojo zapolnitev. Konec v The Dead, prisotnost smrti, nas postavi na začetek: nenehna praznina, ki zija v vseh zgodbah. The Dead smo imeli vseskozi pred sabo. »Reklo bi se, da je princip ugodja ravno v službi nagona smrti.«<sup>23</sup>

<sup>21</sup> James Joyce Georgu Robertsu 21. avg. 1912

<sup>22</sup> James Joyce Grantu Richardsu 5. maj 1906

<sup>23</sup> Sigmund Freud: S one strane principa zadovoljstva; v Treči program jesen 1984, 296. Joyce je bilo vedno všeč, da njegovo ime v nemščini pomeni Freud (primerjaj Ellmann, 505)

## Miha Pintarič

»Z vsakim sončnim zatonom, v vsaki večerni zarji  
lepota premaga smrt.«

### O poeziji Marka Pavčka

Tako je pesnik Marko Pavček v enem verzu strnil tisto, kar je španski Bask iz Salamanke imenoval tragično občutje življenja. Iskati lepoto in jo živeti. Živeti vse življenje v tistih nekaj trenutkih popolnosti, ki jih uspe pesniku iztrgati izpod površine, spraskati iz sebe samega in jim dati neko navidezno obliko, ki jih sicer pohabi, ki pa vendar lahko vedno znova predrami vizijo tiste notranje lepote, iz katere je sama nastala. Lepote, ki jo živimo, čutimo; ki se je ne da razložiti, ujeti v kletko in odnesti v laboratorij za vivisekcijo. Lepota prihaja od srca, srca pa ne moremo razumeti — lahko mu le sledimo, lahko pa se mu tudi postavimo po robu ali ga preprosto prezremo.

»Zajahaj osliča, greva, Sančo Pansa —

Pohiti, kajti dolga pot  
naju čaka. Človeška srca so  
daleč in težko bova obrisala  
prah z njih. Preglasno vpijejo  
njihova usta, da bi slišali  
šepet srca . . .«

»Words, words, words . . .« pravi sodobnik viteza z žalostnim obrazom. Zapreti usta, obrisati prah plehkosti in mlačnosti z naših src. Tudi s svojega. To poskuša pesnik, Sančev kompanjon. Šele brez prašne patine bodo lahko naša srca živela tisto, za kar so bila edino tudi ustvarjena: lepoto in ljubezen. Lepoto, ki je v njih samih, ne v pesmi — pesem jih le spomni nanjo. Pesem jim da ponovno začutiti tisto, kar je v njih že od pamtiveka. Ko jo beremo in ko srce zadrhti, kot je drhtelo srce pesnika, ko jo je pisal, tedaj se je nekaj v nas začelo premikati — prebujamo se; ko pa nato zajahamo mršavo kljuse in si poveznemo na glavo brivčevo skodelo, stopimo na pot, ki vodi v deželo pravljice, v deželo resnice . . .

»povej mi pravljico, moj nil,  
povej resnico mi, moj modri nil . . .«

Predamo se pesmi, čarobni bajalici pesnika — preroka, ki nam odpre vrata v nas same. Če imamo dovolj poguma, vstopimo. Poti nazaj ni.

Ko se podamo na pot, pustimo za sabo vse, s seboj lahko vzamemo eno samo stvar, naš zadnji in edini adut: svoje življenje. Stava na vse, bi dejal Pascal. Stava na nič?

»Zvezda. Gledaš jo, večno. Tedaj se utrne.«

Stava na ljubezen ali na grozo? Prav gotovo sta to čustvi, ki ju človek najgloblje doživlja. Paradoks pa je v tem, da eno brez drugega ne moreta — stalno se prepletata in pravzaprav obstajata eno v drugem. Lahko verjamemo, lahko stavimo na eno ali na drugo, naša kartezijanska zavest ne more ubežati tistemu, v kar srce ne more verjeti. V tem nasprotju je tragika našega obstoja. Lepota pa je nekako nad tem nasprotjem, ali bolje, izven njega. Lepota je v ljubezni in v grozi. Lahko je v vsakem občutku, da jo le znamo najti, da se ji le znamo prepustiti, pa nas bo zazibala v sladke sanje, kot pravi Verlaine. Beg pred resničnostjo?

»Ah bratje, jaz pa vem in mi vsi slutimo . . .«

Ali raje vrnitev k edini pravi resničnosti? Izkusiti lepoto se pravi izkusiti tudi tragičnost SVOJEGA življenja; izkusiti nujnost odločitve — stave. »Kajti vkrcani smo . . .«, pravi Pascal. Ravno občutek lepote pa nas lahko pripelje do tiste točke, kjer popolnost dokončno sprejmemo ali dokončno zavržemo.

Où l'art cesse, l'éternité commence.«

(Baudelaire)

Naprej naša človeška omejenost ne more. Tako pa je ravno izkustvo lepote tisto največ, kar lahko človeško bitje doseže. Izkustvo lepote, popolnosti, ki je nujno tragično, pa zato edino resnično. Doseči to izkustvo, čeprav prek lastnega izničenja, za to je vredno živeti.

»Pride čas, ko se postrgam vsega.

Brez kože bom, brez oči,

brez krvi, žil,

brez mesa, brez kosti.

Brez srca.

Takrat bom najbolj popoln.«

## Jure Gantar

### Nedokončanost

Smo v stoletju fragmentov. V stoletju brez repa in glave. Fenomeni, ki so bili nekoč neskončni, so zdaj le še nedokončani. Nedefiniranost je zamenjala infinitezimalnost, Einstein je zamenjal Newtona, Eliot je zamenjal Milтона. Ljudje, ki so prej doživljali svet v meglicah transcendentalnosti, so postali zagrizeni imanentisti. Človeškega kot celote in več mogoče prevajati v svet lucidnih besednih zvez, v metafore in metonimije, poezijo je skorajda zamenjala lingvistika. Eden najvidnejših posnemovalcev Pounda in njegove imagistične lirike, Trevor Rush, je v svoji pesniški zbirki *The Paths* zapisal, da »se še gledajo v vodo, toda tudi žabe ne plavajo več.«

Ne vem za žabe, vem pa za umetnike: ne zmorejo napetosti eksistencialne tesnobe. Vsa dejanja, prej zamotana v debele ovoje olupšane Logosa, so samo še hotenja in sledovi preteklih svetov. Kadar se novodobni pesnik želi prepustiti ekstatičnemu stanju božanskega navdiha, ne gre v naravo, marveč sede v zaprašeno knjižnico, v labirinte svobodno blodečih duhov in čaka, kdaj ga bo literatura pripeljala v literaturo, kdaj se bo po smrti vrnil v maternico. Brska med palimpsesti, odkriva apokrifne pisatelje, ki jih ni poznal, mogoče niti sami sebe niso poznali.

Sodobna lirika je shizoidna. Je krik v globino brez odmeva. Že brata Schlegla na začetku romantike nista zmogla zaobjeti empirične dimenzije svetih reči v mrežo petih čutov in njuni stavki so ostajali torzo. Verz je razpadel in se razkrojil v prozo, v nacefrane posamezne glasove, v posamezne guttenbergovske sličice. V komparaciji, v piramidi poezije se je razkritost tertium comparationis umaknila skrivnosti, nedokončanemu. Izjave so v modernih kodih oskubljeni ukazi računalniških jezikov. Večkrat ko berem Kierkegaard, Lacana ali Jourdella, imam občutek, da se poezija dokončno seli v filozofijo — Platonu je uspelo, da jo je izgnal. Najizrazitejši nosilci resnice so filozofski traktati, ki se ne bojijo uporabiti besedo, ko hočejo označiti neizrekljivo.

Vendar se celo semiotika po odkritju Möbiusovega traku ne more več sklicevati na identičnost znaka s predstavljenim svetom. Tudi oni



se bodo prisiljeni od mitologij zateči k ponaredkom, k lažnemu koncu. Ne sprašujem se, zakaj Taufer, Grafenauer, Strniša, Šalamun iracionalne naloge nalagajo ráciu. Vsi smo namreč postali detektivi in odkrivamo skrite pomene. Ker čustev po Auschwitzu ni in jih ne more biti, njihove prostore zasedajo ostanki nekdanjih strasti, abstrakcije frustracij in sublimacij.

Ko so Elija Rozika, profesorja na oksfordski univerzi, nekoč vprašali po njegovem mnenju o sodobni komercialni gledališki produkciji, jim je odgovoril, naj mu ne zamerijo, vendar nobene predstave ne gleda do konca. Rekel je, da so vsi dobri teksti tako ali tako nedokončani, ostale pa ne-dokonča sam. Rozik, ki je s študijo Theatrical Irony postavil temelje postmodernizma v gledališču, je s tem, ko je iz Coislinianskega traktata spet uvedel v uporabo pojma eiron in alazon, v dramatiki definitivno uničil še zadnje meje med rampo in goljufanim avditorijem. Ko gledalec ve natanko še enkrat toliko kot odrski lik — ta pa ne ve o sebi nič — postane enakopraven kreativni člen v ritualu nevednosti. Ignoranca je začetek védenja v nedokončanem času.

In roman? Kaj je roman, bi se vprašal, če bi bil dovolj dosleden in malo neduhovit. Za roman nisem slišal. Aja, Don Kihot. Nekaj podobnega lahko gledamo v kinu. Pretepi in poljubi in zgodbe. Dobri poznavalci se ne spomnijo leta, ko je izšel zadnji roman. Pred nami ležijo le knjige stavkov o nepopolnosti človekovega bivanja.

Epska urejenost sveta, ta enotnost interesov, ki jih junaki, strnjeni na nekaj sto strani podatkov, zahtevajo od višjih sil, ta literarna Principia Mathematica je prepuščena divjanju neurejenosti, vrhovnega nereda. Kriteriji za večji del proze o sodobnem junaku so bivši potopisi neznanih pokrajin. Osebe se potikajo po njih in v puščavi najdejo labirinte, če jih samo hočejo. Mnogi obžalujejo, da se je izgubil suspenz v literaturi. Želijo povratek fabule, konsolidiranega junaka, nihče pa si ne želi vrnitve konca. Kot zanimivost: že prvi veliki ep evropske kulture Iliada je nedokončan, Odisejo pa je zaključila nespreatna helenistična roka.

Danes ni več soneta, tragedije, satire, novele, romana, so samo še fragmenti, ki jih lahko po mili volji krajšamo ali daljšamo, po potrebi pa tudi uničimo. Vsaka kratka zgodba lahko postane roman, če nekoliko počaka, vsaka enodejanka je lahko tetralogija, vsak haiku pesnitev. Edini pogoj je, da nima konca. In zakaj bi se moral potemtakem končati esej o ne-dokončanosti? No, esej se morda vendarle zaključi. Je pač poskus in poskusi potrebujejo dokaze.

## Marija Švajncer

### Slehernik na robu

Grčija je bila politično mrtva. Govorniška večina, s katero bi bilo mogoče spretno prepričevati množice in jih pridobiti za stvar, ni imela več pomena. Politično ni bilo mogoče ukrepati in učinkovati. Epikurejci so se zatekli v odmaknjeno zasebnost. Svoje dolge dneve tam nekje daleč v preteklosti so preživljali tako, da so skušali uresničevati ideal srečnega človeka ali se mu vsaj približati. Ko ni več mogoče ukrepati v družbi, je najboljšje, da se človek predaja duhovnim in telesnim užitek v krogu enako mislečih prijateljev. Uradni bogovi in veljaki naj ne bi imeli prav nič opraviti s posameznikovo osebno svobodo in usodo, tudi smrti se ni treba bati, saj nekega dne pač pride, kar mora priti. Ker je tako dokončna in zavezujoča, je primerno, da človek silovito zapolnjuje vsa ta nova jutra, sončne ali mračne pol-dneve, hladne večere in temne noči. Iz vsega je treba nekaj iztisniti, zakaj onstran ni nič, kar bi dajalo upanje in rešitev.

Slehernik se sprehaja s heterami po dišečem vrtu, s temi učenimi hotnicami. Ga v resnici spravijo do postelje, če kar naprej nekaj filozofirajo in če so res take izvedenke v duhovnih rečeh? Najbrž pozabi, da bi bilo z njimi mogoče početi še kaj drugega, kot se utapljati v neskončnih disputih. Odkrivajo mu duhovno lepoto, brenkajo na strune čutnega svetljenja ideje. Umetnost je beg, ker ne more biti pristno povezan z drugimi, ne more odločati v polisu in delati zgodovine. Ali pa jo morebiti dela prav s svojo resigniranostjo in begom, s svojim zatočiščem in skrivanjem. Znašel se je na robu, ker ve. Vsedoločujoče in ogrožajoče védenje ga stiska za goltanec in mu ne da dihati. Zakaj je nekaj in ne rajši nič? Zakaj se je znašel v tem prostoru, v tej družbeni ogradi? Zakaj ne moreš biti niti dober epikurejec, kaj šele izdelovalec, rokodelc zgodovine?

Samo gledaš in se ne moreš več čuditi, samo prežiš in si ves buden, zgrožen in prestrašen. Nekdo pa vendarle vse ureja v slehernikovem imenu, ga določa in mu kaže pot ali pa ga potiska nanjo. Zlorablja ga in ga peha na rob. Kdo neki? Moira? Tanatos? In vendar ni drugega časa in prostora. Tukaj si. Gre samo za to, kdaj se boš povsem izničil ali pa bodo to storili drugi. Samo to.

Ali je bilo največ resnic napisano o smrti? Jo lahko ljubezen vsaj za trenutek obvlada in odrine v pozabo? Ali res določa sleherni trenutek bivanja? Do skrajnosti se je mogoče predati tukajšnjemu času, izživeti, kar je človeku namenjeno, če mu je sploh kaj namenjeno, in kar si vzame, in šele nato stopiti v nič.

Zakaj očanci ne tulijo, ko že zatrdno vedo, da morajo oditi? Kje je najti odgovor na vprašanje o moči poslednjega slovesa? Najbrž tiči v utrujenosti. Ko se je vse že dogodilo in se začne večina tega že ponavljati, ni več tako težko oditi. Človek se spravi s svetom in s samim sabo in zdaj lahko napravi obračun. Ve, kje je bil udeleženec, kaj je storil in kaj bi morebiti napravil drugače, če bi imel na voljo še dovolj časa in moči. Ker pa ni ne enega in ne drugega, pač gre, kamor mora iti. Tudi če bi mu kdo podaril čas, ne bi več zmožel. Tako prazen je, izčrpan, iztrošen, izsušen, tog in tuj samemu sebi. Ali se vedno konča enako?

Nekoč je delal toliko velikih in svetlih načrtov. Zdelo se mu je, da so vsi drugi ravnali napak, on pa bo končno le nekaj premaknil, saj nekega dne mora priti spreminjevalec sveta. Zamajati mora vse te trhle temelje, preperete tramove, spokane stene, umazane stolpe. Pomesti je treba z lažmi in praznimi, obrabljenimi besedami, ki kar tako visijo v zraku, ne da bi na karkoli kazale in v resnici poimenovala. V splošnem umiranju je posameznikovo smrt komaj opaziti.

## Mart Lenardič

### Die Kinder der Geschichte in igra spoznavnih moči

Sociologizirajoči razum se je polastil mišljenja. Obrnjen proti umu, se vede kot zdrava pamet in uveljavlja svoj nazor, ekskluzivno in po definiciji nezmožen doumeti svojo breztemeljnost. V tem odpovedovanju uma sebi samemu gre pojem resnice v izgubo. Svet se kaže globalno zgodovinski, določen in limitiran po duhu časa, ubornem pankrtu za spekulativno »jedro« in utemeljitev v absolutu kastrirane hegeljanske misli. Dialektika se oplodi s historiziranim materializmom, materializmom, ki je že pri Feuerbachu mišljenje iz predpostavk, katere pa se tokrat izvirno razglašajo za »dejanske«. Z vdorom zdravega razuma, podkovanega v politekonomiji, se vsesprevrtajoči zgodovinosredni in antropocentrični materializem v temeljih ujame v circulus vitiosus samozatrjevanja in relativizma, a mimo tega in pogosto mimo misli mu uspe epohalno zožiti svet ter določiti teren intelektualnega diskurza tudi za dovršen del t. im. opozicije. Zeitgeist se v prostoru prve postmoderne države brezobzirno utelesi pred metafiziko študirajočimi izbranci, ki jih najdemo, kako bolj ali manj pozorno absorbirajo nepregledne sklade teorij razrednega boja, historičnih ali literarnih avantgard, logike zgodovinskih procesov, družbenoekonomskih relacij in »vlog« proletariata; družba se skuša kazati kot svet; nekako na mestu samospoznanja absolutnega duha se košati mlajši in manj absolutni bratec komunizem, nedoločno vpet v nekakšen dolgočasen, neskončen in seveda objektivni čas, komunizem kot »rešena uganka zgodovine, ki ve, da je ta rešitev«, in ki se, kot rečeno, kaže kot uganka generalis. Jezdeci sveta pojavov bodro operirajo s prostorom in časom — kot bi velike Kritike nikoli ne bilo, bi približno dejal »stari« Schopenhauer, nejevoljen zaradi katedrskih filozofov, ki so pripovedovali zgodbe iz zgodovine in jih podtikali kot filozofijo.

Sporočila o »zadnjem zgodovinsko upravičenem spekulativnem sistemu« se vzamejo a priori zares, sistemu je potrebna odobritev s strani zgodovine in ne morda obratno, in jasno se zdi, da smo metafiziko pokopali. »Živo ste jo zazidali,« bi na to odvrnil Strniša, »pa vam je ušla skozi zid.«

Zagrizeni — takšne in drugačne — apologete si po materiji nošeni Zeitgeist izloča skozi »vrhno stavbo« socekonomskega živžava, med drugim mu je menda prav posebno pri srcu umetnost postmoderne države, s pripadajočo teorijo vred. Obe prhata od ponosa, da sta na koncu časa, kjer je seveda tudi vsa resnica (ki je z nekaj sreče ter bojevitosti lahko celo kar preprosta negacija tradicije). Kakšen lokalni radio rdeč od samovšečnosti bruha žveplo na neko glasbo za rajo, ker je podobna oni, ki jo je nekaj let prej pompozno izločil isti radio. Neki literaturi se utegne zgoditi, da se nad njo zmrduje, ker je podobna oni izpred časa, etc. Zgodovino razganja od vere vase in nji imanenten princip progressusa. Zadnji paglavec iz drugega letnika družboslovja iztresa iz rokava Aufhebungen, se odeva v duhu časa všečne barvice in simbole in trpa v muzeje, kar mu pač pride pod roke; izbire ne manjka.

Najde se umetnost, ki živi od impotence politike, zgodovinoslovja, ekonomije ali »znanstvene« filozofije predpostavk. Sekundarno v umetnosti triumfira, tretjerazreden roman ali komad postane bestseller, ker je zgodovinski dokument, ker lomi kilavo okostje ideologije, pravno, po politični moči zaščitene interpretacije bivajočega kot bivaajočega. Tisti artistični izdelki se lepo prilegajo glede larpurlartizma deficitarni umetnosti majčkenega naroda, prej v škodo kot v korist pa so tistim mojstrovinam, ki jih tu in tam rodi zgodovinska travma.

Sociologizirajoči razum radovoljno rojeva kopice otrok. Nenehno se bombastično pojavljajo enodimenzionalne, ne-enkrat zgolj manifestativne ali samoukinjajoče se ipd. umetnosti, ki bi na vsak način hotele biti več kot samo umetnosti in se jim rado primeri, da so že od vsega začetka nekam mnogo manj. Zabavne so velike poetike majhnih poetov, polne od vsepovsod napaberkovanih kvazimetafizičnih pojmov, ki se pogosto močno rade sklicujejo na kakšno vsedoločujočo zgodovino, družbo etc. Presenetljivo je, da mnogo več umetnikov ne piše esejev, ki so konec koncev prav fino poljubna forma, kot je morda razvidno tudi iz pričujočega. Disciplinirana sistematika metafizike je hvala Bogu korenito presežena.

Ce se nam zahoče prijetnejših tolmačenj sveta, se lahko v skrajni sili potešimo z grmadami »kulture za rajo«, opiatov, ki jim miru željna ideologija seveda gleda skozi prste, dasiravno dokaj eksplicitno izpričujejo, da ta raja ni tista, ki naj bi ideologiji sploh podeljevala legitimnost. Ampak ker niti najmanj ne nameravamo tudi mi spreminjati sveta, bomo pustili rajo — in ideologijo — lepo pri miru, da bi le tudi oni nas, in ob večerih na primer prebirali tisto elitno, bolj ali manj hermetično poezijo, ki se jo izdaja v nakladah po nekaj sto primerkov — kar je zagotovo povsem dovolj.

Razpreti se morejo razlikujoči se novi prostori, zadovoljivo rešnični svetovi, ki puščajo producirajoče subjekte in vseobvladujoče

ideologije osamljene za seboj, ki skozi predsmrten napor rojevajo veliko zgodovino in jo v sebi ukinjajo; ki odpirajo Iliadi, Eroici in Molloyu izstop iz muzejev.

In v tej poeziji životari tudi preganjana metafizika. Tu živi kot zgodbica, pač uklenjena v neadekvatno obliko, in zastonj strmi kvišku. Če pomislimo na takšnegale znanca iz bližnje oštarije, lirika, bi dejali, da je pesnik mož, ki vidi pojme v barvah; nič nenavadnega, saj je metafiziko študiral površno, pa še to pod vtisom mamil.

# PATOLOGIJA VSAKDANJEGA ŽIVLJENJA

**Alenka Puhar**

**Mit matere**

Z razlago naslova na srečo ne more biti pretiranih težav, kajti vsaj druga polovica je docela jasna. Kaj je mati, sodi med prva spoznanja vsakega človeka. Vsak med nami ve, kaj je mama, dosti pred tem, ko se mu razjasni, kaj in kdo je on sam. Mama je povečini tudi prva beseda, ki se je naučimo. In zadnja, ki jo pozabimo.

Mit je precej bolj zapletena zadeva, vendar si jo je vseeno mogoče olajšati. Sredi množice pomenov in pomenskih odtenkov je za rabo v tem tekstu dovolj dvoje spoznanj. Prvo, da so miti zgodbe ali bajke o nastanku in delovanju sveta, v katerih je izražena temeljna vera ljudi. Drugo, da z besedo mit pogosto označujemo tisto, kar je nadnaravno, oddaljeno od stvarnega, s pomočjo vere povzdignjeno na piedestal. Spregovorila bom o obeh vidikih.

## **Magna mater, dobra in strašna**

Pred sedemdesetimi leti, ko se je na Koroškem pripravljala plebiscit, ki naj bi odločil o meji med nastajajočo Jugoslavijo in prenavljajočo se Avstrijo, je bila dežela preplavljena s propagandnim materialom. Med njim je bila tudi razglednica Maksima Gasparija, ki je prikazovala tri osebe: mladega moškega, nekakšnega Kranjskega Janeza, in ob njem dve ženski. Prva je že v letih, oblečena v izdelano, toda izrazito mestno, gosposko obleko, čudno počesana oziroma skuštrana, druga pa je mlada in zala, oblečena v gorenjsko narodno nošo. Kranjski Janez jo je objel okrog hrbta, ona je sprejela ponujeno roko in zdaj skupaj odhajata v svetlo prihodnost. Tekst pod tem prizorom pa pravi:

»Ne maram za staro  
falirano Avstrijo ...  
Imam rajši mlado  
bogato Jugoslavijo!«

Seveda pa Avstrija ni bila zmeraj stara in falirana frajla. Pol tisočletja nazaj je veljala za brhko nevesto in kralj Mathias Corvinus

Ogrski ji je naredil kompliment: »Bella gerant alii; tu, felix Austria, nube!«, se pravi, naj se vojskujejo drugi, ti, srečna Avstrija, se omoži — in Avstrija se je možila in možila ter obilno večala Habsburški imperij in število otrok, ki so spadali v njeno varstvo.

Od neveste do matere je res samo kratek korak in tako se vse dežele/domovine zlahka spremenijo v matere, njeni ljudje pa v sinove in hčerke. Slovenci zatorej pojemo: »Mati Slovenija, tvoji smo sinovi«, govorimo o tem ali onem, da je največji sin Koroške, Gorenjske, Dolenjske, kujemo zanosne stavke o slovensko govorečih ljudeh kot sinovih iste matere, ponavljamo še bolj vznesene stavke o tem, da smo iste krvi, da gre za isto narodno telo, Slovenijo opisujemo kot matico... in tako naprej v nedogled. Vsi ti izrazi so tako ustaljeni, da se pogosto zrušijo iz fantazijskih višin na čisto banalna tla, če jih, nepremišljeno uporabljene, vzamemo zares. Prav groteskno namreč učinkuje, če otroci govorijo o svojih dedih kot o »naših sinovih«, ko se učijo hvaliti svojo domovino, v kateri »smo vsi enaki, enotni in vselej pripravljeni pred vsakim braniti svobodo in pridobitve našega osvobodilnega boja, priborjene s krvjo naših sinov.«

Posebej kaže poudariti, da v fantazijskem svetu, kjer se domača dežela, rodna gruda ali kar vsa zemlja prikazuje kot mati, ni nič izrazito slovenskega ali pa morda srednjeevropskega. Spomnimo se samo, da Francozi v svoji himni prepevajo *Allons, enfants de la patrie* ali pa, da so Rusi ob nemškem napadu leta 1941 izdelali plakate, kjer je Mati Rusija, poosebljena domovina, pozivala svoje sinove, naj primejo orožje in jo branijo; matjuška Rusija je ušesom pravzaprav skoraj vsakdanja sintagma, nekako tako kot je očem Mariana, poosebljenje Francije. In če ruska reka Volga med ljudmi, ki živijo v njeni bližnji ali daljni okolici, velja za matjuško, se enako godi tudi Renu, ki je v času razcveta nemškega nacionalizma dobil status materinske reke, kar je bilo zaradi glasovne podobnosti s čistostjo (*Rein*) toliko bolj prepričljivo.

V vseh teh primerih nastopa mati v svoji pozitivni vlogi, se pravi kot roditeljica, hraniteljica, negovalka in pestunja, skratka kot življenje dajajoča in vzdržujoča figura. Ker pa obstaja tudi drugi pol, ki mu od Freuda, ki nam je odprl oči za ta pojav, pravimo ambivalenca, je naš fantazijski svet prepoln tudi nasilnih, dušečih, zatiralskih in kaznovanih mater. V skladu s psihičnim procesom cepitve so to najpogostejše mačehe. Proti koncu obstoja Avstro-Ogrske, v času torej, ko so cesarstvo obvladovale izrazito nacionalistične sredobežne sile, je nekdanja Felix Austria med nenemškimi narodi obveljala za mačeho.

Kadar je ta materinska simbolika nekoliko podrobneje izdelana, lahko razkrije prav zanimive podrobnosti iz doživljajskega sveta svojih kreatorjev in iz metod nege in vzgoje v določenem kraju in obdobju. Naj ponazorim z dvema zgledoma.



V vsem kolonialnem obdobju so Američani občutili Anglijo kot dobro, močno, zavetniško mater, ki skrbi za svojega negodnega otroka, bdi nad njim in mu je v vsakršno oporo. Proti koncu 18. stoletja pa se je zoper njo oglašalo čedalje več jeznih besed, češ da je tiranska in izkoriščevalska. Ker so ameriški časopisi v tem času že radi objavljali ilustracije in karikature, so na voljo prav osupljive risane predstavitve tega čustvenega vretja. Anglija je samopašna, zahtevna in uničevalna mati, Američani so otroci, ki se ji skušajo postaviti po robu. Angleški politiki imajo ameriške otroke privezane na vrvice, podobne pasjim vrvicam; takšne vrvice so nekoč otrokom pritrdili na obleko in jih tako učili hoditi, jih vodili in obvladovali. Prikazujejo tudi nasilno hranjenje s posebnimi skodelami s širokim liznikom, kakršne so nekoč rabile za zlivanje razmočenega kruha ali močnika dojenčkom v usta. Tudi znamenita bostonska čajanka (leta 1773), ko je skupina Američanov kratko malo vrgla tovor angleškega čaja v morje, ima čisto razvidno simboliko odnosa med starši in otrokom. Na posiljevanje s hrano in na podobne ukrepe, opravljene »v tvoje dobro«, se je otrok ihtavo in kljubovalno postavil po robu s tem, da je hrano kratko malo izpljunil ali izbruhal. In ob tem togotnem dejanju, ob tej nezaslišani nesramnosti, je Anglija zgubila živce — »Kdo pa misliš, da si, smrkavec nesramni!« — in nad svoje neposlušne otroke poslala vojsko. Natanko tako kot mama, ki se dolgo obvladuje, potem pa ji navidez čisto malenkosten prekršek spodnese noge.

Drugi zgled: V 19. stoletju, v času rastočih narodnostnih zavesti po vsej srednji Evropi in z njimi povezanih upov in načrtov, se je med Slovani razmahnila dotlej malone neznana slavofilija. Zlasti Južni Slovani so našli veliko tolažbe in črpali veliko samozavesti iz prepričanja, da so Slovani razločna jezikovno-etnična skupina, da sestavljajo rod ali družino narodov, da so torej sorodniki, da sestavljajo bratstvo, saj jih vežejo krvne vezi in podobno. Manjši narodi so sanjarili o velikih bratih, ki živijo nekje na drugem koncu sveta, a jim bodo, kadar bo najhujše, priskočili na pomoč; vsakršne komplekse so si poskušali ublažiti, ko so poudarjali številčnost tega rodu, češ »Narveč sveta otrokom sliši Slave« ali pa »Nas in Rusov je dvesto milijonov«.

V fantazijskem svetu slavofilov je Rusom kot največjemu narodu, kot resnično velikanski deželi in kot pradomovini pripadla vloga mater familias ali matice. Rastoči nacionalizmi — nemški, italijanski itn. — in različne ozemeljske zahteve so slavofilijo še krepile; oktobrska revolucija v Rusiji jo je med nekaterimi zmanjšala, med drugimi okrepila, strahote stalinizma so jo v nekaterih ljudeh izničile, v drugih zbudile silovito potrebo po obrambi za vsako ceno, po letu 1945 pa je (vsaj v Jugoslaviji) postala uradna vera. S svojo emo-

cionalno močjo je toliko časa tešila potrebe toliko ljudi, da so prva srečanja s pravimi Rusi, »sinovi matjuške Rusije«, za marsikoga predstavljala hudo doživetje (kar je še danes največkrat predmet avtocenzure). Pravi pretres pa je prineslo leto 1948, ko je Informbiro ostro obsodil Jugoslavijo kot neposlušnega paglavca v zgleдни socialistični družini. Med ljudmi, ki so posebno slikovito izrazili, kaj so tedaj doživljali, je bil tudi hrvaški pesnik Vladimir Nazor; tedaj je imel prek sedemdeset let in je preživel svoje zadnje dneve. Pesem, ki jo podajam v bolj točnem kot pesniškem prevodu, ima naslov

**Rusija majko!**

Rusija mati, mar boš zadavila

Svoje lepo dete?

Tvojih prstov sled

Ima na grlu;

In tvoja senca,

Hladna in siva,

Dosegla je naš prag.

Iz kakšnih skritih, neznanih globin

Tvojega bitja,

Iz kakšnih — prav ta hip —

Uralskih gozdov, kavkaških dolin,

Poln pretnje grmi zamolkli ta glas?

To dete je raslo v tvojem naročju,

In čvrst je bil njegov prvi korak,

In bleščal se mu je na čelu,

Znanilec zore, tvoje zvezde trak.

Zdaj pa ga grabiš za grlo, izzivaš

V njem odpor, spodbujaš njegov bes

In hočeš, da v hud požar prerase,

Kar prej bilo je na planini kres.

Rusija mati, voda tvojega morja

Se je razlila in zdaj se širi val

Od celine do celine — mar naj udari,

Kot besen zmaj, tudi sem, v kraje teh obal?

In vik se sliši z vseh strani,

A kolesa usode ustavil ne bo.

Zaman so usta velikanska — otroku

Na ustih Resnica ždi.

V vsakem verzu te pesmi je mogoče razbrati značilnosti najstarejšega znanega mita, kulta Velike matere. Magna mater je hkrati dobra in strašna, je vir življenja in demonična ubijalka, je hraniteljica svojega sina in ljubimca, pa tudi tista sila, ki mu nenehno streže po življenju. Eden najpogostejših simbolov uroborosa — Velike matere je morje, to je porodna voda, v kateri človek plava, blažen in svoboden, simbiotično združen z neskončno celoto bivanja. Hkrati pa je to morje tudi ubijalska, neurna voda, vse poplavlajoča, dušeka, goltajoča voda konca. Kultu Velike matere so siloviti, orgiastični, krvavi, kajti kadar tej materi kri zaslepi pogled, se v svojem besu ne ustavi pred ničemer — mori in žre lastne otroke, iztika jim oči in trga srca iz prsi. Velika mati je resnično strašna mati.

V zadnjih letih se razvijajo teze, da je Velika/Strašna mati pravzaprav bolj placenta kot mati, saj je placenta ali posteljica tisto, od česar je nerojeni človek docela odvisen in kar mu je »znano« že dosti pred rojstvom in pred »srečanjem« in »spoznanjem« matere. Seveda placenta ustreza tudi prej opisani izraziti dvojnosti: je hraniteljica, hkrati pa tedaj, ko je zastrupljena, ko ne dovaja čiste krvi, tudi morilka, in to čisto dobesedno.

Kakorkoli že, placenta je prav tako izrazito materinski simbol in je podlaga za celo vrsto tistih dihotomij, ki so tako značilne za naš predstavní svet. Svoj ambivalentni odnos do tiste, ki nam daje in ogroža življenje, izražamo v parih:

Mati — Mačeha

Rojenica — Móra

Vila — Čarovnica, Pehtra

Svetnica — Hudičevka

Slovensko narodno blago ponuja veliko bogastvo poetično izražene stiske človeka, fantastično deželo, poseljeno z žalik ženami, morami, demoni, torkljami, lucijami... srhljivo deželo, polno prikríte krvi. Zares: iz take smo snovi kot hude sanje.

Vendar je navsezadnje že čas, da izpopolnimo družino in se vprašamo, kje je oče. Raziskovalci in analitiki ugotavljajo to, kar lahko brž potrdi vsak med nami: oče je voditelj. Lahko se mu reče kralj, cesar ali car, lahko predsednik, generalni sekretar, vodja ali karkoli že na to vižo ubranega. Mati pa je, kot smo že rekli, dežela, domovina, zemlja, vsekakor pa vse to zmeraj v dvojnem pomenu. Se pravi, da je v našem fantazijskem svetu to zemlja (včasih tudi kar planet) in pa skupnost ljudi, ki na njej živi. Lahko pa je to seveda tudi samo skupnost v pomenu grupe ljudi, ne glede na ozemlje. To je razvidno iz tega, kako zlahka zavzame v našem fantazijskem svetu materinske atribute politična stranka, organizacija, združenje, celo podjetje ali kaj podobnega. Vsak vernik sodi pod okrilje Mater ecclesiae, študentje so sinovi iste matere, imenovane Alma mater.

Spet moram poudariti, da gre za univerzalno simboliko. Očetovski epiteti družijo šefe sodobnih držav in poglavarje primitivnih plemen, voditelje tako imenovanih naprednih in tako imenovanih reakcionarnih strank. In matere imajo, kot sem že pokazala, marsikaj skoraj vse skupno, kamorkoli že usmerimo korak.

Recimo: Oče mora skrbeti za varnost svojih otrok in mora pometakem čim več delati, tudi pozno v noč. Zato so v Kremlju vso noč puščali goreti luči, Stalin pa je tako ali tako dolgo ostajal pokonci. V Rimu je bilo podobno; kadarkoli je že Duce odšel spat, luči so gorele naprej, ker so imele pač pomirjujoč vpliv na podanike-otroke. Mnogi so si jih hodili ogledovat in črpali iz tega čudno spokojnost — natanko tako kot njihovi politični nasprotniki v Moskvi.

In Revolucija? V življenju mnogih narodov, ki so jo izvedli oziroma izkusili, je zapisana kot trajna vrednota, seveda z izrazito materinskimi atributi. Splošno je znano, na primer, da se v njej utemeljujejo in nanjo sklicujejo vsi ljudje Sovjetske zveze. Splošno je tudi znano, da prav tej revoluciji najpogosteje pripisujejo tiste srhljive, kanibalske karakteristike: Revolucija žre svoje lastne otroke. Toda tudi na nasprotnem koncu sveta, v Združenih državah Amerike, so imeli revolucijo; po dvesto letih še vedno govorijo o Georgu Washingtonu, ki se je z njo poročil, kot o očetu naroda in še danes deluje organizacija Hčerke revolucije, ki naj brani njeno čistost.

Toda kakršnekoli že so razlage tega družinskega razmerja in njegove vztrajnosti skoz tisočletno človeško zgodovino, eno je hitro jasno: materinski simboli so primarni. Kadar gre zares, so očetje odstavljivi in zamenljivi, večna pa je mati, domovina, zemlja.

### Posvetno-sveta mati, svetnica in mučenica

O mitu matere govorimo Slovenci predvsem tedaj, kadar želimo opozoriti na nenavadno vzneseno, idealizirano in samocenzurirano predstavljanje materinstva. Za mit gre torej zato, ker obstoji med prikazanim in stvarnim materinstvom resen razkol. Težko je reči, koliko je takšno mitizirano materinstvo res živo v zavesti Slovencev, nobenega dvoma pa ni, da se jim ga vztrajno skuša vcepiti. Pri tem igrajo glavno vlogo šole in proslave, ki ne morejo mimo obilne doze materinsko-mitskega železnega repertoarja — Prešeren, Cancar, Prežih, Klopčič in drugi — in mnogih eksplikacij teh tekstov, v širokem razponu od čisto strokovnih do cenenih prosljavljalskih hvalnic. Da gre res za mit in s tem za elemente bajke, pa je mogoče govoriti tudi zato, ker kaže znake religioznega. Zato je ugovor ali poskus korekture s stvarnimi podatki sprejet z užaljenostjo, razumljen kot prekršek ali »napad« na najsvetejšo.

Osvetljevanje tega pojava lahko začnemo kar pri jeziku. Slovenski knjižni jezik se je v zadnjih dveh desetletjih (podobno kot se je dogajalo po vsej Evropi) zelo zrahljal. Avtorji različnih modernih smeri in šol so vanj vnesli rabo žargonskih izrazov, fonetično zapisovanje pogovornega jezika, kletvice, odkrito opisovanje spolnosti in podobno. Ta proces, ki naj bi umetnosti omogočil opisovati življenje »tako kot je«, ne pa »iti se literaturo«, se materinstva ni dotaknil. Med mitom in resničnostjo je zazevala še večja razpoka.

V slovenščini sta za roditeljico dve besedi: **mati** in **mama**. Nekoč je bilo v navadi, da so majhni otroci govorili mama (oziroma uporabljali deminitive, ki so izpeljani iz te besede), kakor hitro pa so dosegli štiri leta, pet ali kaj takega, so jih naučili reči mati. Sočasno se je opravil še en proces, ki je med mater in otroka uvedel primerno distanco. Medtem ko so majhni otroci mamo tikali, so se jo kasneje naučili vikati ali celo onikati, se pravi govoriti o njej v tretjem sklonu množine. Te navade so že davno izginile in če je danes še mogoče srečati kakšen osamljen primer te vrste, potem se verjetno nanaša na babico ali staro mater. Vendar ne gre le za to, da je v otroškem nagovarjanju matere nemogoče slišati besedo mati, ker vsi otroci govorijo o mami. Tudi sicer je v pogovornem jeziku — tudi kadar ni nizek, pač pa knjižen ali zboren — tako rekoč nemogoče slišati besedo mati. Ta živi zgolj v čisto uradni govorici in pa, jasno, na papirju. V svetu tiskanih črk je položaj torej prav nasproten od položaja v »živi govorici«. Kadar se slovenski človek usede za pisalni stroj, mu prav nepremagljiv blok onemogoča, da bi zapisal mama. Zmeraj znova se mu bo zapisalo mati in še tedaj, ko se bo posebej prepričal ali celo prisilil, da bo napisal mama, mu nekje v možganih zaključva misel, da je pravzaprav storil nekaj napačnega. Ko gre to, kar je natipkano, v tisk, se varnostni mehanizmi, ki naj matere ohranijo pred vdorom večje sproščenosti, še dodatno okrepijo. Dogaja se, denimo, da lektor prečrta mamo in čeznjo napiše MATI.

Naj si za ilustracijo sposodim eno najbolj izzivalnih in najuspešnejših knjig zadnjega časa. Franjo Francič je pod naslovom **Domovina, blede mati** lani objavil osemdeset strani dolgo pripoved o brezupnem, morastem življenju na skrajnem dnu oziroma na skrajnem obdobju današnjega slovenskega sveta. Ta svet brezmejne bede, zalivane z alkoholom in lajšane z mamili, svet grozljive represije v armadi in v norišnici, je ubeseden z jezikom, prepolnim psovk, žargonskih izrazov, srbohrvaških besed, najnižje pogovorne latovščine itd., recimo: »Otroci so se igrali vojne. Militaristična golazen jih je stlačila v pizdo domovine.«

Zadnje poglavje knjige se dogaja v psihiatričnem azilu in njegovi sklepni stavki se glasijo:

»Materi pišeš, naj pride podpisat, da te spuste.

Res pride. Psihiater jo sprašuje.

Ali kdaj razgraja, je nasilen? Kaj bo delal? Veliko pije?

Mati podpiše.

Začudena kot otroka zeva drug drugemu v obraz.

— Veš, da sem bila tudi jaz nekoč tu, reče.«

Gre torej za trenutek, ko se mama in sin osupljivo zbližata; skupna izkušnja statusa psihiatričnega pacienta omogoči stik na čisto človeški ravni, brez razdalje, ki sicer zeva med staršem in otrokom, med velikimi, močnimi ljudmi na eni in šibkimi, ranljivimi na drugi strani. Dosti bolj kot beseda mati bi torej ustrezala mama ali mami. A to Slovincu kratko malo ne gre spod peresa.

Privzdignjena, tako rekoč zagmašna beseda mati hitro poskrbi, da bralci zavzamejo ustrezno distanco in si nadenejo primerno resen obraz. (Samo mimogrede: Koliko teže bi bilo to izvedljivo, ko bi Prešeren zložil Nezakonsko mamco, ko bi Cankar mamico zatajil, ko bi po Dobrli vasi hodila mama Meta ali ko bi Klopčičeve junake poslala v partizane mamca!) Nekateri se prepustijo slovesnemu prepričanju, da bodo imeli opravka z narodnimi svetinjami, šolarji zelo verjetno skrivaj zavijejo z očmi, češ kaj nam je treba te spakljive šolske učenosti, večina žensk pa se resignirano vda v to, da bo imela bralne opravke z osebami, s katerimi se res ne more identificirati.

Seveda pa nas to še ne bi opravičevalo v prepričanju, da gre za mit materinstva — se pravi za bakanje o njem — ko bi zadostovala že ta distanca. A tu se privzdigovanje šele začne, ustavi pa se nikjer drugje kot pred najvišjim piedestalom: pred tistim, ki je namenjen svetnicam. Tako je vsaj vedno znova dajala vedeti vrsta mož, ki je eksplicirala umetniške tekste o materah ali pa opisovala svoje videnje stvarnega slovenskega življenja.

»Vse slovenske matere so svetnice — vse slovenske mamice so v nebesih!« je bil prepričan Ruda Jurčec, ko se je na stara leta spominjal svojega življenja.

»V ospredju našega celotnega življenja stoji podoba slovenske matere in raste v specifično slovenski ženski lik, lik svetnice — mučenice,« je zapisal Mirko Mahnič, ko je komentiral neko gledališko igro.

Kaj neki je lahko navdihnilo tako zanosne besede oziroma sprožilo asociacijsko verigo, ki je od stvarnega bitja ženskega spola (prej zatiraneга kot spoštovanega) seglo kar v nebo, tako rekoč k zvezdam? Presenetljivo malo. Spomin, ki v Rudi Jurčecu sproži asociacijo na svetništvo, je takle: Kot fant šolske starosti sedi v vlaku in se pelje v Ljubljano, kjer se bo vpisal v gimnazijo. V temnih oknih vlaka pa »kamor sem uprl oči, povsod je bil isti prizor: na mizi brli lučka. Plamen je ubog, droben, podoben večni lučki pred oltarjem. Mama ima okoli prstov rožni venec, ob lučki je steklenica. Mogoče me je enako

prvič pokrižala, ko sem se rodil. Za slovo me je drugič pokrižala, glasno povedala besede blagoslova. Lučka še brli, na steni nad njeno posteljo lebdi veliki podobi Srca Jezusovega in Marijinega. Plamenček je še bolj privila, zubelj je počasi ugašal. Otrok se ji je utrnil v temo, odšel je v Ljubljano, poslala ga je tja, kjer je bila gospoda. Odšel je in joj, kakšen se bo vrnil?

„Joj, moj Bog, moj Bog, pomagaj mu...“ bo dahnila.

Srce mi je presunila bolečina. — potem pa tudi stavek: »Vse slovenske matere so svetnice — vse slovenske mamice so v nebesih!«

Odlomek je zanimiv zato, ker kaže, kako majhen zagon je bil potreben, da se je borna vsakdanjost modificirala v prostor z atributi svetega kraja, se pravi, od ubožne petrolejke je le kratek korak do oltarne lučke. Pomenljiv pa je odlomek zato, ker razločno pokaže: matere postanejo svetnice v odsotnosti. Šele iz ne do kraja izživete zveze med otrokom in materjo se lahko rodi tista nostalgija, ki potem žive, stvarne, iz krvi in mesa ustvarjene mame modificira v glorificirane svetnice.

Drugi primer je še precej bolj nenavaden, ker človek pri najboljši volji ne ve, od kod tako zanosne besede o svetništvu in mučeništvu. Mirko Mahnič jih je napisal leta 1948 in z njimi pospremil premiero igre Kranjski komedijanti Bratka Krefta. Ves odstavek se glasi takole:

»V ospredju našega celotnega življenja stoji podoba slovenske matere in raste v specifično slovenski ženski lik, ki je pomembnejši in dragocenejši kakor Dantejeva Beatrice, gospe trubadurjev in vitezov, Shakespearova Julija, Flaubertova madame ali Wildejeva Saloma. To je lik ‚svetnice — mučenice‘, tedaj človeško polna in s tem umetniška osebnost, ki neznatna in sramežljivo skrita z nepremagljivo silo ljubezni smotrno ureja naše duhovno in telesno življenje. Njena skromna kamra ni bila nikoli literarni salon, pa vendar iz vseh slovenskih umetnin veje njen dih, medtem ko je parfum ‚smešnih precioz‘ že zdavnaj izpuhtel. Predvsem ona je bila, ki nam je Linhart, Zoisa, Prešerna in Cankarja tudi duhovno rodila. Kreft to ve. V ‚Komedijantih‘ jo neprestano čutimo, njena milina greje Zoisovo hišo in strezni pijane razgrajače. Čutimo jo še potem, ko je že mrtva. Iz Zoisovih oči, ki gledajo prvo slovensko predstavo, se smehlja. Zois neprestano govori o nji...« in tako dalje in dalje.

Resnici na ljubo je treba povedati, da imajo v Kranjskih komedijantih ženske prav majhno vlogo, matere pa tako rekoč nobene. Gre za predstavitev Zoisovega krožka prosvetljencev in za uprizoritev Linhartove Županove Micke, to je poslovenjenega Beaumarchaisjevega Figura. O kakšni ženski, ki bi jo bilo mogoče označiti za lik svetnice in mučenice, ni niti sledu. Če pa si človek ogleda nekatere podrobnosti, denimo to, kako materinska milina greje hišo in trezni pijane razgrajače, pa ga čakajo prav osupljiva presenečenja, na katera lahko reagira

ali z jezo ali s smehom. Gre kratko malo za tole: Pozno zvečer prihaja v hišo nekoliko opita in temu primerno razposajena družba. Služabnica Micka, ki obiskovalcem odpre vrata, jih posvari: »Nikar takiga šundra, ta stara gospa so ravenkar zaspali.« In to je vse!

Ob takšnem vizionarstvu — to pa pomeni sposobnost videti nekaj, česar ni — ne more biti presenetljivo, da je mogoče ignorirati tisto, kar je. In tako posredovalci in razlagalci slovenskih umetniških dosežkov zmeraj spregledajo vse, kar jim ne gre v račun. Pravi mojstri spregledovanja so postali. Seveda pa se včasih po sto letih ali več morda najde kdo, ki nečesa ne more in tudi noče spregledati. Kadar se zgodi to, pač spregledajo njega.

Kot zgled za to lahko navedem slikarja Jožefa Petkovška, ki je naslikal tudi olje Doma, tesnobno sliko popolnoma odtujenega doma in docela potrganih vezi med člani družine. Tako rekoč sto let je trajalo, preden je nekdo opazil, da slika ne prikazuje samo tega, temveč še vse kaj hujšega: da je namreč slikar svoji materi, upodobljeni na tej sliki, odrezal roko in jo s tem kaznoval za bogve kakšno zlodelo, o katerem pač lahko samo ugibamo. Jure Mikuz je o tem spisal knjigo, vendar tesnobnih resnic v njej nihče ni hotel opaziti. Tako docela drugačne so od podobe, kakršne želimo ohraniti v lastnih očeh, da jih je treba odriniti iz zavesti, še preden se sploh zasidrajo.

Ali pa vzemimo drug primer. Leta 1936 je v New Yorku izšla nenavadna knjiga, ki ji je njen avtor Louis Adamič dal naslov *Cradle of Life*, Zibelka življenja. Posvečena je njegovemu prijatelju Maksu Vanki in je življenjepis tega hrvaškega slikarja, ki je dolgo živel v Zagrebu, poučeval na tamkajšnji likovni akademiji, potem pa se je izselil v ZDA. Zibelka življenja iz te knjige je tudi zibelka smrti. Otrok, ki je njen glavni junak, je nezakonski otrok, fačuk, pankrt in namenjena mu je bila smrt. V nekdanjih časih so takšne otroke pošiljali v smrt napol zavedno, napol nezavedno. Oddali so ga, skratka, v rejo, pri tem pa se je samo po sebi razumelo, da je ustavitev plačila za njegovo vzdrževanje signal za usmrnitev oziroma vsaj za prenehanje vzdrževanja življenja. Tudi sam umor se je izvršil tako, da ga je bilo mogoče označiti za uboj ali pa le za nesrečno, kajpada ne prav poredko smrt. To pomeni, da je bilo mogoče otroku primešati v hrano kaj strupenega ali škodljivega, možno pa je bilo tudi premalo hraniti ga in počasi izstradati do smrti.

Takšne ubijalske rejnice, ki so služile (borno) plačilo na račun otrok, ki so se jih starši želeli znebiti, a niso imeli dovolj poguma, da bi njihovo smrt vzeli nase, nekoč na našem ozemlju (in drugod) niso bile nobena redkost. V zvezi z našo temo pa je pomenljivo to, da se te knjige ne Slovincem ne Hrvatom še ni zdelo vredno prevesti. Pri tem je minilo pol stoletja od prve objave, poudariti pa še kaže, da so tako Slovenci kot Hrvati silno ponosni na vse, kar so njihovi izseljeni



rojaki zunaj dosegli. In nobena študija ni posvečena temu zanimivemu in grozljivemu vprašanju, pa čeprav je, na primer, Louis Adamič eksplicite povedal, da je s pomočjo Maksa Vanke in njegovega odraščanja pri rejnici v Hrvaškem Zagorju povedal tudi marsikaj o svojem otroštvu.

Da, toliko udobneje in varneje si je izmišljati bajke o Zoisovi materi, ki greje s svojo milino vso hišo in celo pomirjati pijance, ne da bi se zbudila iz sanj.

Kaj pomeni ta nenavadna slepota? Tako zavzeta idealizacija materinstva pomeni, da so bile v podzavest potisnjene hude travme, ki bi resno ogrozile duševno ravnovesje, ko bi jim bilo dopuščeno iz potisnjenege priti na dan, nad gladino zavesti.

Cela vrsta indikativnih potez daje slutiti, da so pri tem igrale pomembno vlogo najrazličnejše travme seksualne narave. Če kaj, potem je namreč za materinski mit značilno silovito zanikanje seksualnosti. Ženska, ki pretendira na ta piedestal, mora biti karseda asekualna, tisti (in tiste), ki jih na piedestal nameščajo, pa s tem sebi in drugim dokazujejo svojo krepost.

Ko Mirko Mahnič (v navedenem citatu) opeva podobo slovenske matere kot »specifično slovenski ženski lik«, ji postavi za antipod ljubice (umišljene in stvarne), se pravi ženske kot izrazito erotična bitja. Slovenska ženska sploh ni taka. Ona je »neznatna in sramežljivo skrita«, ona je tu zato, da »z nepremagljivo silo ljubezni smotrno ureja naše duhovno in telesno življenje«, prav zato, ker ne zbuja poželenja (kot kakšna Julija ali Saloma), pa je »človeško polna osebnost«. In če je takšna Slovenka, smo tudi Slovenci — nas tisto nič ne mika ...

Mahničev in Jurčecov tekst izhajata iz nazorsko (no, tudi geografsko) zelo različnih svetov. Medtem ko je Jurčec, ki je ob koncu vojne emigriral, vdan katolik, piše Mahnič leta 1948 v karseda komunistično ortodoksnih Jugoslaviji. In vendar oba uporabljata pojem svetništva, se pravi brezgrešnosti. Ženska, ki hoče biti vredna tako predanega čaščenja, mora biti ali brez greha ali pa se mora z mučeništvom pokoriti za svoje grehe. Vsekakor je zapovedana askeza, ne glede na ideologijo.

Za svetost in mučeništvo je najboljše poskrbljeno, če je odstranjen moški, se pravi mož/oče. V večini literarnih besedil, ki so opora materinskega mita, in v večini likovnih del, ki so besedilom za spremeljavo ali dopolnilo, je ženska samohranilka (aktivistično neprijeten, a pomensko ustrezen izraz). Moškega so avtorji, ki so v glavnem moški, odstranili. Mož/oče je ali mrtev, ali je odšel za zmeraj, ali je odšel začasno, ali pa je sicer tu, vendar kot blede senca. Veliki (in brutalni) rival, nepremagljivi tekmeč za materino ljubezen je ukinjen, izničen, simbolično usmrčen. »Z nepremagljivo silo ljubezni« bo ženska poskrbela izključno za svoje otroke, predvsem za svoje sinove. Lastne potrebe, lastne želje, načrte, ambicije, nagone — vse to bo zatrla. Pri

tem ji bo »pomagalo« mučeništvo, kajti prekleto se bo morala potruditi, da bo kljub odsotnosti moškega zmogla »smotro urejati naše duhovno in telesno življenje«.

Da bi bilo ji lažje doseči status svetnice in mučenice, mora biti primerne zunanosti. Kajti ne gre samo zato, da zatre svoje želje in potrebe, tudi v drugih jih ne sme zbujati. Rezultat je podoba, ki je karseda aseksualna, vendar niti približno androgina (v današnjem pomenu, ki vsebuje erotičen naboj). Sčasoma so likovni umetniki izdelali tako standardizirano podobo slovenske matere, da so ustvarili zlahka razpoznaven kliše, malone enakovreden nacionalnim klišejem v političnih karikaturah.

Kakšna je torej Slovenska mati? Predvsem je njena podoba izrazito anahronistična, saj je izdelana po modelu revne kmečke ženske s konca 19. stoletja. Tršata postava je skoraj popolnoma zakrita s krilom, ki sega do gležnjev, in z bluzo, zapeto do vratu in z dolgimi rokavi. Na nogah ima brezoblične, ponavadi visoko zavezane čevlje. Obraz je resen, strog, zdelan, brez vsakega šarma ali celo koketnosti. Lasje, ki so sicer tako erotičen element ženske lepote, so obvezno pokriti z veliko ruto. Vendar ni klišejska samo njena noša, pač pa tudi drža. Ne gre le zato, da je tako rekoč nemogoče najti nasmehljan ali vesel obraz, pravzaprav je težko najti obraz, ki bi razodeval kakršnokoli čustvo, če odštejemo nekoliko odmaknjeno slovesnost. Tudi drža telesa je ponavadi »nastavljena«, kot bi ženska, ki igra vlogo matere, pozirala za svoj lasten spomenik. Interakcija z otroki, ki jo — če jo — obdajajo, je omejena; pogledi se ne križajo, roke ne zaidejo same od sebe k drugim rokam, telesa so strogo omejena v lastne meje.

Takšen lik se ne pojavlja samo kot historična ilustracija k besedilom, ki pač popisujejo izkustva iz preteklega kmečkega življenja. Najti jih je mogoče tudi kot opremo izrazito sodobnih besedil. Poleg tega se na sprevernjen način takšen lik utrjuje tudi drugače — z odsotnostjo kakšne drugačne podobe. Med slovenskimi ilustracijami je komaj mogoče najti predstavitve urbanega življenja — nižjih, srednjih ali višjih slojev. S tem pa ni reducirano na kmetstvo le slovensko (predvsem preteklo) življenje, pač pa je za svoj obstoj ogoljufana tudi vsaka nekmečka ženska. Tradicionalno slovensko pojmovanje, ki strogo loči ruralno od urbanega, pri tem pa s kmetištvom enači vse pozitivno, z mestnim pa vse, kar je negativnega, in ki izrazito idealizira podeželje in preteklost, čuva kot enega svojih najbolj utrjenih branikov prav podobo ženske. Kot kažejo otroške in mladinske knjige, je strah pred diskretnim šarmom buržoazije še danes močan.

Čustveni svet, ki je pomagal ustvariti mitsko podobo matere in ki je našel ustrezen izraz v pravkar opisani likovni podobi, je bil kot ustvarjen za recepcijo socialističnega realizma. Med vojno in po njej je mit slovenske matere — mučenice, svetnice, trpinke — dobil dodaten

zagon in s tem tudi dolgo vrsto likovnih izrazov v preprostih tehnikah. Po vojni se je ta zagon še neprimerno bolj razmahnil in si poiskal izraz tudi v velikanskih freskah in bronastih kipih, v razsežnih platnih in plakatih. Telesa so pogosto izrazito, celo pretirano ženska, a v resnici vendarle aseksualna in androgina; prodornejšim očem ni ušlo, da so ženski obrazi popolnoma enaki moškim. Da, ko ne bi bilo rute, bi človek komaj uganil, da gre za žensko, a ruta je še vedno obvezna. Mati je postala Svoboda in Revolucija, ne le Domovina. In medtem ko je hranila in varovala, je tudi žrla svoje otroke . . .

## Vid Snoj

### Slovenski narod in Nova revija

#### »Heretičnost« intelektualcev

Z jasno in ostro pisateljsko gesto, ki si ni pomišljala prezreti ceremonialnega nastopa in pri antiki zgledujočega se konverzacijskega načina dvorske omike, je Machiavelli leta 1513 v spisu o temeljnih načelih vladanja postavil splošno znano maksimo, da cilj upravičuje sredstvo. To sežeto zatrdilo — s perspektive zgodovinskega konteksta gledano — ni šele poskušalo utelesiti zahtevka, katerega bi morala upoštevati politična taktika brezobzirnega samodrštva, temveč je zgolj evidentiralo golo dejstvo in ga hkrati afirmativno, z vso podporo politični imoralnosti, bolje rečeno, neetičnosti, tudi tematiziralo. Machiavellejevi sentenci je v aktualnih razmerah in zgodovinskem spominu njegovega izvirnega okolja pripadel status že znane novice, ne pa prestiž docela izvirnega nasveta. Renesančni politik, diplomat in pisatelj je prvi le eksplicitno podpisal razvezo politike in etike, kajti *de facto* sta se ločili že zdavnaj prej.

Zgodovina je rezultat njegovih realističnih opažanj in oblastniških načrtov potrdila za nazaj in za naprej: v popisih nebrzdanih vladarskih postopkov se ogledujejo pojavne oblike zgodnejših despotizmov in tiranstev, katerih modificirane postavitve na historično sceno se v prilagojenih verzijah perpetuirajo vse do žive zdajšnjosti. Znameniti *Il principe* torej nasledstvu sodobnih totalizirajočih ideologij z lapidarno zgoščenostjo posreduje princip, v katerega horizontu se izčrpava celo doseg njihovih teoretičnih izhodišč in proklamiranih ambicij, ne le od tod izvirajoči, čisto praktični aktivizem. Principialnost današnjega machiavelizma se še vedno drži alternative, ki izključuje etično ravnanje, kolikor politiko pošilja v službo ideologije. Ideologija na oblasti deformira politični prostor kot primarno *polis*, vsebujočo obenem prostor sproščene javnosti, v represivni poligon, kjer bo človek neogibno potisnjen zgolj v funkcijo ideoloških projektov. Mislim pa, da je prav v luči truda, s katerim si pisci *Nove revije* 57 prizadevajo vrniti etos v sfero politike, treba presojati tudi njihovo pisanje o slovenskem narodu. Z drugimi besedami: skozi optiko svojevrstne etike se pravzaprav arti-

kulirajo odprte perspektive na vprašanje slovenskega naroda, ne da bi se pri tem morale obdati z mašinerijo bojevite nacionalne ideologije.

Tisto, čemur bi se morali v tej zvezi še zlasti pazljivo posvetiti, je nemara ne povsem razločna diferenca med etiko in moralo. Čeprav se zdi, da je iztočnica obeh nekakšen notranji impulz, je razlikovalno določilo moralnega delovanja heteronomnost, odvisnost od tujih, v najboljšem primeru neopazno vcepljenih zakonov. Morala ni nič več in nič manj kot indeks vrednot, zapovedi in prepovedi, ki jih v obtok občestva spravlja vladajoča ideologija, ter potemtakem le zunanji *input*. V tem pogledu je ne gre zamenjavati z etiko, saj je etično ravnanje zvezano s prilastkom avtonomnosti in — v očeh varuhov morale — z neposlušnostjo: nase kliče najmanj ideološko represijo, ki iz podtalja privre na površje. Popolnoma jasno je, da je nastopanje z ideoloških pozicij marsikdaj lahko imoralno, nikakor pa ne neetično, ker sistem vedenjskih matric in obrazcev, ki ga postulira gosposka elita sama, obenem predvideva odklonske stileme, katere upravičuje in posvečuje nečloveško hladna distanca zadanega cilja. Kodeks moralnih pravil z imoralističnimi deklinacijami vred, če iz vidnega polja kajpak ne izgublajo ideološko pravilnega izhodišča in krajišča, nosi zato pečat legalnosti, medtem ko etična atituda nespodbitno dobi predznak vprašljive legalnosti. Inkrimirani ugovori vesti, mišljenjski in verbalni delikti, pa tudi prejudicirani »sramotilni« spisi, ki so lahko samo še posledica »heretičnega imperativa«, bodo odslej reprezentirali dovolj bogato zalogo in jamčili dokazno gradivo za pisanje obtožnic predvsem zoper intelektualce. Zgodovina ve povedati, da je Cezar na Cicerovega *Katona*, panegirik v čast slavnemu rimljanskemu republikancu, še odgovoril s knjigo, toda že Tiberij je avtorje anonimnih paskvilov začel preganjati z zasledovanjem in kazenskimi sankcijami, da o inkvizicijskih in protireformacijskih grmadah, kjer sta se odpadnik in *corpus delicti* v isti sapi spremenila v baklo, sploh ne govorim. Skratka, nič novega, samo da se je avtodaféju z usodnim izidom v obdobju zdajšnje liberalne odjuge vendarle mogoče ogniti — pač z zelo slabim spričevalom za negotovo prihodnost.

Če ustrezno gledam na položaj intelektualcev, tedaj so v razmerah naše sodobne družbe prav oni tisti, ki se legitimirajo z izkaznico etične drže, kolikor se ne zavzemajo le za svobodo mišljenja in pisanja v zasebnem okrožju, marveč z dejavnimi kretnjami tvegajo preboj v orbito politične javnosti. Tak položaj z zornega kota oblastniške morale ne skraja legalno, pač pa s stališča etičnega angažmaja docela legitimno pripada piscem intelektualcem, zbranim okrog *Nove revije*. Od tod je obenem mogoče potegniti ločnico med tovrstnimi intelektualci, katerih pozitura se izrisuje v merilu javnosti, in preostalo humanistično ali tehnično inteligenco, ki na račun tihega simpatizerstva z njimi in pasivne rezistence ali celo zavoljo zmeraj in povsod pro-

sperirajočega konformizma in popolne pasivizacije ostajajo v ozadju. Mogoče bo kdo še razmišljal o tem.

Avtonomnost etične drže je piscem intelektualcem pri *Novi reviji* porok za to, da se njihove opcije na prizorišču javnosti ne navzemajo premočrtnega karakterja brezpogojnih terjatev, ki so lahko še kako zapeljivo nevarne, saj si prilaščajo strukturo modela, po katerem bi bilo treba preoblikovati vesoljno srenjo. Spoštovanje lastnega samozakonodajstva jim nalaga pieteto do arene institucionaliziranega *politicuma* in hkrati preprečuje, da bi kot skupina razlikujočih se posameznikov padli pod svojo raven, se pravi, da bi se ustoličili kot čvrsta, strnjena in neizdiferencirana grupacija, v katere intencionalnem osrčju se vselej že skicira konstitucija gibanja. Skupina teh tudi medsebojno neodvisnih posameznikov je s teleološko, bolje rečeno, avtotelično naravo gibanja seveda dobro seznanjena, še celo več, na podlagi trpkega, podaljšujočega se izkustva in intimne človeške prizadetosti jo pravzaprav nenehno reflektira.

Natančni refleksiji se razločno razodeva, da oporečniška gibanja najdejo dovolj oprijemljiv alibi za socialnopolitično protiakcijo v pozabljenih straneh zgodovine, ki jih je izbrisala linearnost oblastniškega načelnega diskurza in konkretnega tretmaja: iz potlačenih segmentov preteklosti oporečniki sestavljajo nov *telos* zgodovine, kateremu pripajajo eshatološko vizijo prihodnje družbe. Da ne bi omahovali pri izbiri sredstev, takšno vizijo — paradokсно — najpoprej potrebujejo začetniki, aktivisti in privrženci nove ideologije na pohodu, saj jim nenaavadno učinkovito prikriva teleološkost in z njo trdno povezano, golo instrumentalnost gibanja. Eshatološka vizija namreč poverjenje oskrbuje z blagodejnim slepilom, ker implicira predstave o humanem napredku in končni blaginji ter vzvratno utrjuje zavest o nevzdržni resničnosti, tako da pod razkošjem odrešitvene imažinerije ponikne resnica revolucionarnega scenarija. Kostumirani instrumentalizem, ki izvira iz specifične teleologije gibanja, se bo prepoznal v znanih podobah, tj. v prizadevanju za spremembo obstoječega peklenskega stanja in potem v purifikacijski praksi za doseg eldorada. Navzlic nedosegljivosti eldorada je v ugodnih okoliščinah kajpak dosegljiva oblast: nezavednemu ali vsaj v nezavedno potiskanemu avtoteličnemu vzgibu gibanja bo s tem zadoščeno, toda smiselna izpolnitev zgodovine in prihod zažele- ne družbe bosta spet odložena v prihodnost, medtem ko bodo akterji gibanja na oblasti sami po sebi pooblaščenji za nadaljevanje svojega prvotnega poslanstva, za zakonite koordinatorje zgodovinskega razvoja.

Sklicevanje na razredno zavest, rodoljubna čustva ipd. pooseblja politično topografijo ideologije in se tako prej kot potlej predstavlja za retorično demagogijo, demagoško strategijo, kateri novorevijaši tudi glede notranje logike svojega pisanja ne nasadajo več, kakor se hkrati ne pustijo zavesti potokazu disidentstva, ki v svojem zametku ni nič

drugega kot neposredno posnet negativ aktualnega gospostva. Če torej nočejo proizvesti nadomestka za razredno ideologijo, potem se neovrgljivo postavlja vprašanje, v čem je treba iskati generator prebujene skrbi za nacionalno identiteto in avtonomnost naroda.

## Narodna pripadnost kot temeljna eksistencialija

Z gotovostjo bi se dalo reči, da ta skrb ne privzema niti slovenstvu tuje samozavesti velikih narodov kot historičnih subjektov, ki so pretendirali na kulturni imperializem ali celo na korigiranje geopolitičnega zemljevida, niti znova ne animira značilnega kompleksa malega naroda. Grenki sadovi nacionalizmov iz 19. stoletja so znani: vojskujoče se tendence in apetiti velikih narodov so našli izvrstno oporo v etastičnih konceptih, na kakršne sta za Ludvikom XIV. in Napoleonom z gorečnostjo prisegala klasika marksizma, češ da je sama eksistenca malih narodov po svojem bistvu reakcionarna, saj tovrstni *Völkerabfälle* stojijo napoti razmahu močnih nacionalnih skupnosti, medtem ko so bili mali narodi prisiljeni zatekati se pod pokroviteljstvo svojih bolj ali manj razcvetelih zgledov, živeti brez pravno konstituirane samostojnosti v večnacionalnih državnih tvorbah in investirati nacionalistični patos, ki ga je s toliko večjo silo generirala prav subordiniranost njihovega položaja, v pričakovanje mojzesovskega eksodusa. Vendar *Nova revija* noče prispevati kakršnekoli korigende k tragedijski zasnovi, s kakršno se je deklarirala nacionalna programatika prebivalcev v »ječi narodov«, niti noče spodbuditi faznega skoka oziroma premititve slovenske nacionalne problematike v polnomočno aktantsko območje velikih nacij, kar bi bil z današnje časovne perspektive zanesljivo anahronističen zamik, da se v druge razsežnosti takšne premititve sploh ne spustimo z razčiščevalno vne-

Vsako pomisel o retardaciji *Nove revije* k bivšim, a navzlic temu reverzibilnim nacionalističnim postulatam lahko ovrže že dejstvo, da pisci tekstov o nacionalni problematiki pri zavzemanju za avtonomnost slovenskega naroda implicitno navezujejo na neodvisnost in suverenost posameznika kot subjektnega temelja družbe, kakršnemu smo najprej priče v egalitarnih demokracijah 19. stoletja, se pravi, izhajajo iz razsvetljenske socialne operacionalizacije novoveškega mišljenja, ki se na družbeni ravni postmoderne, kakor z mislijo na pospešeno in poglobljeno nadaljevanje »procesa personalizacije«<sup>1</sup> zatrjuje Lipovetsky, profilira v jasnejših obrisih kot kdajkoli poprej. Postmoderna namreč postavlja poudarek na subjektivnost v modernem, razsvetljenskem smislu razumljenega družbenega subjekta, na subjektivnost torej, ki se ne utemljuje več na antinomiji z objektivnostjo smiselnega zgodovinskega procesa, kolikor se je hege-

ljansko totalno načrtovanje zgodovine v vseh svojih različicah usodno diskreditiralo: ob razkritju dejstva, da so razglašane obče zakonitosti razvoja, v skladu s katerimi naj bi posameznik oblikoval svojo eksistencialno amplitudo, zgolj navidezna objektivacija zgodovine, tj. nasledek voluntarističnih projekcij, ta sodobna subjektivnost nastaja šele v diferenci z modalitetami drugih subjektivnosti, kajti kot taka se lahko pojavi edinole na njihovem razgibanem diferencialnem ozadju. Obenem se zdi, da postmoderna, ob tem ko razvija razsvetljsko koncepcijo individualizirane družbe, afirmira subjektivnost subjekta ravno zato, da bi zaježila staro epidemijo voluntarističnega subjektivizma, ki si prizadeva v svojo optiko posrkati in si priličiti divergentni pluralizem subjektivnosti, saj *eo ipso* izključuje koeksistenco različnih subjektivnih optik.

Toda če je v postmoderni zapaziti drugačno naperjenost intersubjektivnih položajev, je premik viden tudi v koordinaciji mednarodnih odnosov, kar je ob ohranjeni in stopnjevani notranji intenziteti relevantna novost glede na vnanje subjektivistično iztezanje nekdanjih zahodnih demokracij. Izgublja se namreč pomen velikih narodov kot prominentnih historičnih subjektov, zato pa prihajajo na dan mali narodi z utrjevanjem svojih nacionalnih identitet in raziskovanjem kulturne preteklosti, ki ji skupna kulturna zakladnica po logiki fuzije centralnih in lokalnih kulturnih dominant ne bo več nadevala slabšalnih vzdevkov in jo prepoznavala le za outsidersko folkloro.

S tega zornega kota je seveda na dlani, da *Nova revija* ni na ravni časa le zastran obujanja zanimanja za nacionalno tradicijo in identiteto, ampak še zlasti zaradi oživljanja iz resursov avtonomnih družbenih subjektov napajajoče se samobitnosti slovenskega naroda, katero pod pretvezo boja zoper nacionalizem spodkopava jugoslovanstvo, veljavni slogan unitarističnih tendenc. Jugoslovanski unitarizem — po Debeljakovem mnenju — namreč svojega inspirativnega vira, stalinističnega pogleda na vprašanje naroda, ne more utajiti zato, ker ni naravnan k nedolžnemu stapljanju kulturnih razločkov v prid boljši korespondenci participantov znotraj večnacionalne države, marveč po sovjetskem zgledu vpeljuje prevladujoči — srbohrvaški — jezikovno-kulturni model za skupno podlago, obetajoč si neizčrpen kredit za politično manipulacijo vsakršnih nacionalnih pobud, kakršne razvija predvsem pisanje *Nove revije* z izostrenim občutkom za duha časa. Postmoderni *Zeitgeist* pa toleranci do individualnih in narodnih različnosti seveda daje prednost pred unificirajočim ekskluzivizmom, ki izključuje vse, kar se upira agresivni in nepopustljivi izravnavi.

Reči je torej treba, da novorevijaši narodno pripadnost razumejo kot nekaj narojenega, ne kot abstraktno entiteto, ki jo prek renesanjskega plebiscitarnega opredeljevanja šele vzpostavlja skupna, poenotena ljudska volja v želji po okrepljeni moči, pa tudi ne v smislu



krvno-rodovne zaveze: po naravi določeni prisežniki takšne zaveze bodo braniki in hkrati urgentni udje rodovnega patrimonija, pri čemer se bo narod, nepremerljiv s pogledom, recimo, kakor kvadratura kroga, neizbežno sprevrgel v posvečeno, imaginarno rodovno telo, v fetiš, katerega blasfemično skrunjenje bo treba splakniti s krvnim maščevanjem. Z drugimi besedami, pri novorevijaškem razumevanju narodne pripadnosti kot specifične človekove narodenosti ne gre za podleganje rearhaizirajočima smernicama, torej niti prvi, v katere obzorju narod zapade mehanični spremembi v ojačevalca subjektivistične volje, niti drugi, po kateri postane naravni vzvod in živi predmet krvne zapriseženosti. Če potemtakem narod s stališča *Nove revije* ni ne ojačevalni instrument usklajenih parcialnih interesov znotraj nekega pravzaprav poljubnega socialnega prostora ne fetiš narcisoidnega rodoljubja, na eni strani z nacionalno identiteto ni mogoče vsevprek razpolagati in na drugi v imenu oskrumbe narodne časti ne velja terjati žrtvenega povračila, saj maščevanje narodne časti kot transcendentnega izcedka krvne zaveze bistveno presega človeško domeno. Narodna pripadnost kot narodenost bržčas ni nikakršno indikativno znamenje, ki bi neogibno oznamenovanega posameznika transcendiralo v oklopni člen narodovega korpusa, temveč se hkrati s človekovim rojstvom vpiše v matrikulo občestva in se, kar je še pomembnejše, začne oblikovati v njegovo temeljno eksistencialijo, če lahko tako rečem. Zato bi zagrešili napako, ko bi v nacionalni identiteti videli bodisi biološko oziroma rodovno bodisi svojevrstno miljejsko determinanto, saj narojena narodna pripadnost v razsežnosti, v kateri dobi obliko neodjenljive eksistencialije, od znotraj modelira človekov eksistencialni naklon. Sploh pa je — in to je nemara dovolj razvidno — ne gre istovetiti z varianto »vrojene ideje«, seveda.

Zategadelj bi lahko rekli, da je narodenost narodne pripadnosti slej ko prej določena s potencialnostjo, prek katere se formira v eksistencialno vsebino, to pa skoz posredništvo jezika. Jezik je za to poglavitno bivanjsko dimenzijo brez dvoma odločilen moment, ker je v njem nakopičena kulturna in zgodovinska izkušnja naroda, ki je pravzaprav nepretrgano izpostavljena vnovičnim skušnjam oziroma orientacijskim motivacijam v registrih osebne senzibilnosti. S tega aspekta narodna pripadnost ne more biti nameček ali celo glavnica dedišstva, ki bi komurkoli že pripadlo samogibno, temveč se v narodni kulturno-zgodovinski akumulaciji jezika ponotranji in ponikne v gosto kapilarno mrežo elementarnih eksistencialnih občutij. Slovenski jezik je potemtakem, daleč od golega sintetizatorja, posrednik med Slovenčevo naturo in kulturo, tj. tisti markacijski pas, ki hkrati zakoličuje zasebni in javni prostor slovenskega naroda, česar se pisci pri *Novi reviji* kot uporabniki jezika *par excellence* jasno zavedajo, ko s svojo literaturo in mišljenjem raziskujejo njegove poetične možnosti, zadevajoč — resnici na ljubo — tudi na blokade: vpetost te eksistencialne situacije

bržkone najbolj ponazarja fenomen zapornika, ki z vitalnim erotizmom napolnjuje prostornino svoje jetniške celice, se pravi, vzljubi stene in, če uporabim Celanovo metaforo, »rešetko jezika«.

### Etos dejanja

Izhajanje iz jezika, ki sugerira pristno občutje in vedenje o nacionalni identiteti, in odgovornost do njega — kajti črka sama končno tudi ubija, mar ne? — zato izklicujeta intelektualski etos novorevijašev, brez katerega bi se pisanje *Nove revije* zlahka pervertiralo v manipulatorski *argumentum ad populum*, v preračunljivo apeliranje na surovi rodoljubni instinkt množice: zvedba individualizirane, avtonomne in zainteresirane politične javnosti na zgolj spolitizirano drhal, ki jo je potem zaradi njene dezorganizirane brezvoljnosti ali pa anomične, anarhične destruktivnosti treba obvladati z vpeljavo moralnega pravilnika in s tem ujemajočih se, zakonitih represalij, je namreč osrednja postavka, na kateri gradi gospodovalno prepričanje totalitarnega režima. Brez pomislov je zdaj seveda treba reči, da prispevki, ki načenjajo vprašanje slovenskega naroda, ne zapadajo oportunisti takšnega argumentiranja, kajti mediatorstvo jezika plasira v osrčje te refleksije nacionalno identiteto kot izvirno in vitalno prvino, katere izbris bi hkrati že pomenil okrnitev človekove osebne integritete in redukcijo avtonomnosti, s katero se odlikuje človek v vlogi družbenega subjekta. Če si dandanašnji poskusi, ki imajo za cilj eksmatrikulirati narodno pripadnost, iz neke mračnjaške tradicije dobavljajo licenco, tj. karakter legalnosti, in torej najpoprej kršijo načelo posameznikove avtonomnosti, potem ukvarjanje z narodom ni nič osupljivo zastarelega, še celo več, zavzemanje za nacionalno avtonomnost, na kar povsem naravno napeljuje *stimulus* individualne nacionalne identitete, je toliko bolj legitimno. Pripomba, da je etos intelektualcev zmeraj postavljen pod vprašaj, kadar se ne menijo za nacionalno identiteto in narod ter pledirajo za anemično vzvišeno svetovljanstvo, pa bo najbrž vzdržala svojo kategorično sodbo, saj se bo takšna atituda, kolikor bo pač usmerjena k uveljavitvi, po svoji etični plati le stežka ognila zdrsu v internacionalizem intelektualskega framasonstva, ki umetnim — pobratimskim — fratrijam omogoča infiltracijo v središča moči in jim jamči udeležbo bodisi pri ideokratskem bodisi pri tehnokratskem vodstvu.

Bržkone ni več treba posebej pojasnjevati, da pri desideratnem govoru o avtonomnosti naroda ne gre za iskanje širše solucije v zavetju zasebnega kottička in za plašno brambovstvo, ki bi poskušalo zavarovati kompaktnost individualne države in nacionalno identificiranje z močnejše postulirano barikado, kljub vsemu še vedno v strahu pred tem, da bi bilo ožigosano za nacionalizem. Takšno podjetje bi namreč

padlo v past oblastniškega diskurza zaradi latentno prisotnega dvoma o svoji upravičenosti, in to ravno na način, na katerega bi se trudilo upreti se obsodbi vladajoče ideologije, neizbežno podrejšajoč se pri tem veljavnim pravilom igre, zaradi česar bi mu seveda ušla po zlu kontinuiteta z njegovim subjektivnim in avtonomnim izvoriščem. Treba pa je izrecno poudariti, da pisanje *Nove revije* ne prelamlja zvestobe kontinuiteti s svojim izvoriščem, ko vstopa v javni prostor, saj ne daje koncesij komunikacijskemu mehanizmu, ki ga spravljajo v tek direktive političnega gospostva, kar pomeni, da se to pisanje noče odreči svoji nepopačeni javni promociji in da se uveljavlja kot *res publica* v pravem pomenu besede. Obenem upisumenja tisti etos, ki ga je Tine Hribar na pot *Novi reviji* formuliral s sintagmo »vrnitev dejanja«, dejanja tedaj, katerega odziv na ideološko represijo se ne zasnavlja na nasprotni ideološki ali celo korenito protiideološki poziciji, pač njenem refleksnem odboju, ampak v prostosti pred obema.

Če prav razumem etično — nemara resnično krščansko — kakovost dejanja, se z njim človek odloča za več kot zgolj minimalizirane gibe v mejah kotičarske zasebnosti, torej dejansko za *vita activa*, s čimer se neogibno naseljuje, vendar pa nikoli definitivno ne naseli v svoje subjektno ohišje. Dejanje, ki je izraz angažiranosti, dejavne zavzetosti za svet, tedaj subjektivne interese človeka kot subjekta plemeniti s človeško mero, ne da bi se ta moral dejavno ali trpno prepustiti pustošenju ideoloških manevrov oziroma metafizičnemu nihilizmu akcije. Kolikor popolna ločitev med človekom in subjektom v svetu, kakor pravi Hribar v 57. številki, sproža enako katastrofalne posledice kot totalna identiteta med njima, torej ali uničenje sebe ali uničevanje drugih, zmore alternativo »ali—ali« nedeficitno obiti zgolj nenehno razločevanje: odločitev za dostojanstvo dejanja spodnaša obteženost človeka kot subjektka z metafizično hipoteko tako, da subjekt ne popušča pred svojim ali tujim voluntarističnim subjektivizmom, marveč venomer avtoreflektirano nadzoruje in omejuje svoje subjektivne želje, dopuščajoč razprostiranje drugih subjektivnih izborov. Celostna podoba sveta, ki si jo je s *carte blanche* zaradi lastne čvrste osrediščenosti predse postavljaj subjekt, se zdaj potemtakem ne bo raztreščila na kosce. Reflektirala bo različne ikonografije sveta in v soseščini z njimi izgubila totalizirajočo sklenjenost, zavoljo česar subjekt na sredobežnih nastavkih svoje ekscentrične, izsrediščne naravnosti, ne pa v razpuščenosti popolnoma decentralizirane lege, ne bo ob središčno in inspirativno vlogo v konfiguraciji družbenega kozmosa, temveč zgolj ob samovoljno prilasčeno vlogo središčenja.

Naravnost osrečujočo potezo novorevijašev je zato — če si privoščimo grob povzetek — mogoče videti predvsem v tem, da njihovemu potegovanju za avtonomno samobitnost slovenskega naroda nasprotovanje aktualni raznarodovalni politiki še zdaleč ne ponuja afirmativnega kriterija, saj jim ta kriterij pomeni doslednost pri izhaja-

nju iz svoje nepotujljive nacionalne identitete. Kar zadeva dajanje sugestij o eksistenci naroda, je črpanje iz zavesti o narodni pripadnosti kot temeljni eksistencialni kategoriji nespodbito pred arbitrarnim razsojanjem, ki si odločanje o narodu prisvaja s pozicije moči, ali drugače rečeno, s stališča opcij v zvezi z eksistenčnim *modusom* naroda, kolikor nanje zakonito napeljuje subjektovo suvereno uveljavljanje nacionalne identitete, oblastniški diktat izgubi status merodajnega orientirja, ki bi odmerjal njihovo dopustnost ali nedopustnost, upravičenost ali neupravičenost, in postane zaobidljiva postavka. Če pa drži, da se nacionalna številka *Nove revije* ne pusti ukleščiti ideološkimi matricam in da izvirnost svojega izvornega sunka ohranja neponarejeno, potem ima etos dejanja, na katerega se opira, izvrsten učinek: teksti *Novi revije* 57 kot eminentna javna stvar odpirajo pravo javno sfero slovenskega naroda, ki je zaradi oblastniške agorafobije, tj. bojazni pred odprtim javnim — se pravi političnim — prostorom, bolj ali manj vse doslej ostajala zaprta. V takšnem prostoru bo moč argumenta, na katero stavi jezik prispevkov, zagotovo prevladala nad koruptivno redundanco fraz in izpeljav iz ideološkega prepričanja. Položaj intelektualca, katerega odklonilen odnos do kakršnekoli unificiranosti in uniformiranosti je že kar prislovičen, pa se v novorevijaški verziji prek nenehnega avtoreflektiranega razločevanja med človekom in subjektom, ki vodi vstran tako od popolnega samouničevalskega razsubjektanja kakor od militantnega ustroja in nastrojenosti uzurpiranega subjekta, riše v obrisih konsistentnega, sproščene in dinamičnega kontraposta, če se lahko metaforično izrazim. Skratka, v obrisih konsistentne, a ne samozadostne in netolerantne, sproščene, a ne ohlapne in popustljive, dinamične, vendar ne že aktivistične življenjske drže. Duh časa ji daje prav.

# POSTMODERNI DOKUMENTI

## Jürgen Habermas

### Moderna — nedokončan projekt

Pričujoči tekst je rabil kot predloga govoru, ki sem ga imel 11. sept. 1980 ob podelitvi Adornove nagrade mesta Frankfurt v cerkvi Sv. Pavla.

Za slikarji in filmarji so zdaj na beneški bienale pustili še arhitekto. Odmev na ta prvi arhitekturni bienale je bilo razočaranje. Razstavljalci v Benetkah sestavljajo avantgardo s sprevernjenimi frontami. Pod motom »sedanjost preteklosti« so žrtvovali tradicijo moderne, ki se umika novemu historizmu: »Da se je celotna moderna napajala iz soočanja s preteklostjo, da si ni mogoče zamisliti Franka Lloyda Wrighta brez Japonske, Le Courbuisiera brez antike in mediteranske gradnje, Mies van der Roheja brez Schinkla in Behrensa; to je dejstvo, ki je bilo mogoče prezrto.« S tem komentarjem kritik FAZ<sup>1</sup>-a utemeljuje svojo tezo, ki ima onstran okvirov povoda samega pomen časovne diagnoze: »Postmoderna se kaže odločno kot antimoderna.«

Ta stavek velja za afektivni tok, ki je prodril v pore vseh intelektualnih področij in priklical v prvi plan teorije postrasvetljenstva, postmoderne, postzgodovine itn., skratka: neki novi konzervativizem. Adorno in njegovo delo temu nasprotujeta.

Adorno se je zapisal duhu moderne tako brez pridržkov, da že v poskusu razločevanja med moderno in zgolj modernizmom zaznava tiste afekte, ki odgovarjajo na napad moderne. Tako morda ne bo neprimerno, če izkažem zahvalo ob prejemu Adornove nagrade v tej obliki, da skušam odgovoriti na vprašanje, v kakšnem stanju je zavest moderne danes. Je moderna tako *passé*, kot zatrjujejo postmodernisti? Ali pa je na drugi strani večglasno razglašena postmoderna le fobija? Je »postmoderna« geslo, pod katerim so se nevpadljivo podedovala tista razpoloženja, ki se že od srede 19. stoletja nabirajo zoper moderno?

<sup>1</sup> W. Pehnt, »Die Postmoderne als Lunapark«, FAZ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*) z dne 18. 8. 1980, s. 17.

## Stari in novi

Tisti, za kogar se »moderna« — tako kot za Adorna — začne okrog leta 1850, jo vidi z očmi Baudelaira in avantgardistične umetnosti. Dovolite mi, da ta pojem kulturne moderne pojasnim s kratkim pregledom dolge predzgodovine, ki jo je osvetlil Hans Robert Jauss.<sup>2</sup> Beseda »moderno« je bila prvič uporabljena v poznem 5. stoletju in je rabila razmejivti pravkar legalizirane krščanske sedanjosti od pogansko-rimske preteklosti. S spreminjajočimi se vsebinami izraža »modernost« vedno znova zavest neke epohe, ki se postavlja v odnos s preteklostjo antike, da bi samo sebe zapopadla kot rezultat prehoda od starega k novemu. To ne velja zgolj za renesanso, s katero se novi vek začenja ZA NAS. Za »moderne« so se nekateri imeli tudi v času Karla Velikega, v 12. stoletju in v času razsvetljenstva — torej vedno takrat, ko se je v Evropi z obnovljenim razmerjem do antike oblikovala zavest nove epohe. Pri tem je *antiquitas* do znamenitega spora modernih s starimi — in to pomeni s privrženci klasicističnega časovnega okusa v Franciji 17. stoletja — veljal za normativni in posnemanja vreden vzor. Šele s perfekcijskimi ideali francoskega razsvetljenstva, s predstavo o neskončnem napredku spoznanja in o napredovanju k družbeno in moralno boljšemu svetu, ki jo je navdihnila moderna znanost, se pogled postopoma osvobodi vpliva, ki so ga imela klasična dela antičnega sveta na duha VSAKOKRATNIH modernistov. Končno moderna s tem, ko nasproti klasičnemu postavi romantično, išče svojo preteklost v nekem idealiziranem srednjem veku. V 19. stoletju sprosti TA romantika iz sebe tisto radikalizirano zavest modernosti, ki se osvobodi vseh historičnih pogledov in ohrani le še abstraktno nasprotovanje tradiciji z zgodovino nasploh. Za moderno velja tedaj to, kar določeni spontano obnavljajoči se aktualnosti duha časa pripomore k objektivnemu izrazu. Signatura takih del je novo, katerega preseže in razvrednoti noviteta naslednjega stila. Toda medtem ko zgolj modno — če je postavljeno v preteklost — postane staromodno, ohranja moderna neko skrivno povezanost s klasičnim. Od nekdanj že velja za klasično tisto, kar preživi časovno omejenost: v emfatičnem smislu moderno pričevanje te moči seveda ne jemlje več iz avtoritete neke pretekle epohe, temveč le iz avtentičnosti neke pretekle aktualnosti. Ta sprevernitev današnje aktualnosti v včerajšnjo je hkrati razkrajajoča in produktivna: kot opaza Jauss, je moderna sama tista, ki si zagotovi svojo klasičnost — kako samo po sebi umevno govorimo danes o klasični moderni. Adorno se upira tistemu razločevanju moderne in modernizma zato, »ker se brez subjektivne miselnosti, katero povzroči novo, tudi objektivna moderna ne kristalizira.« (*Ästhetische Theorie*, 45.)

<sup>2</sup> »Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Moderne«, v: H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Ffm, 1970, 11ff.

Miselnost estetske moderne

Ta miselnost estetske moderne privzame z Baudelairom — tudi z njegovo umetnostno teorijo, na katero je vplival E. A. Poe — jasnejše obrise. Razvije se v avantgardističnih tokovih in končno eksaltira v *Café Voltaire* dadaistov in v nadrealizmu. Označili bi jo lahko z nastavki, ki se ustvarjajo okrog gorišča neke spremenjene časovne zavesti. Le-ta se izgovarja v prostorski metafori prednje čete, torej avantgarde, ki kot oglednik prodira v nepoznano področje, ki se izpostavlja tveganjem nenadnih, šokantnih srečanj, ki osvaja še nezasedeno prihodnost, ki se mora orientirati in torej najti smer v še ne-premerjenem območju. Toda orientacija, anticipacija nedoločene, kontingentne prihodnosti in kult novega pomenijo v resnici povečevanje neke aktualnosti, ki vedno znova poraja subjektivno postavljene preteklosti. Nova časovna zavest, ki prodre z Bergsonom tudi v filozofijo, ne izraža le izkušnje mobilizirane družbe, pospešene zgodovine, diskontinuiranega vsakdanjika. V zvečanju vrednosti vsega prehodnega, bežnega, efemernega in v slavju dinamizma se izraža ravno hrepenenje po neomadeževani, ustavljeni sedanjosti. Kot samega sebe zaničujoče gibanje je modernizem »hrepenenje po resnični prezenci«. »To,« meni Octavio Paz, »je skrivna tema najboljših modernističnih pesnikov.«<sup>3</sup>

To tudi pojasnjuje abstraktno opozicijo do zgodovine, ki s tem izgubi strukturo nekega razčlenjenega, kontinuiteto zagotavljajočega izročilnega dogajanja. Posamezne epohe izgubljajo svoj obraz v korist herojske afinitete sedanjosti z najbolj oddaljenim in z najbližjim: dekadentno se neposredno prepozna v barbarskem, divjem, primitivnem. Anarhistična tendenca po miniranju kontinuuma zgodovine pojasnjuje subverzivno moč estetske zavesti, ki se upira normaliziranju od tradicije, ki živi iz izkušenj upora zoper vse, kar je normativno, in ki nevtralizira tako moralno dobro kot praktično koristno, nenehno inscenira dialektiko skrivnosti in škandala, hlepeč po fascinaciji tiste groze, ki izhaja iz akta profanizacije — in hkrati na begu pred trivialnimi rezultati. Tako so po Adornu »znamenja rušenja znak pristnosti moderne; to, kar obupno zanika zaprtost vedno-istega; eksplozija je ena njenih variant. Antitradicionalistična energija postane požrešen vrtinec. V tem smislu je moderna mit, ki je naperjen zoper samega sebe; njegova brezčasnost postane katastrofa časovno kontinuiteto razbijajočega trenutka.« (*Ästhetische Theorie*, 41)

Seveda časovna zavest, ki se artikulira v avantgardistični umetnosti, ni nasploh antihistorična; usmerja se le zoper lažno normativnost iz posnemanja vzorov črpajočega razumevanja zgodovine, ki ga lahko zasledimo celo še v Gadamerjevi filozofski hermenevtiki. Uporab-

<sup>3</sup> *Essays*, 3. zv., 159.

lja historično razpoložljive, objektivirane preteklosti, hkrati pa se upira nevtralizaciji ukrepov, ki jih podvzema historizem, ko hoče zgodovino zapreti v muzej. Iz tega duha konstruira Walter Benjamin odnos moderne do zgodovine POSTHISTORIČNO. Opozarja na samorazumevanje francoske revolucije: »Pretekli Rim je citirala tako, kot moda citira prejšnjo nošo. Moda ima nos za aktualno, kjerkoli se že giblje v goščavi tistega Nekoč.« In kot je bil za Robespiera antični Rim z zdajšnjostjo nabita preteklost, tako naj bi dojel zgodovinar konstelacijo, v katero je vstopila njegova epoha z neko določeno prejšnjo. »Tako utemeljuje pojem sedanosti kot ‚zdajšnjosti‘ v kateri so raztreščeni drobci mesijanskega.« (Ges. Schr. Bd. I. 2, 701f.)

Ta miselnost estetske moderne je medtem zastarela. V šestdesetih letih je bila sicer še enkrat citirana. Danes, ko so za nami že sedemdeseta leta, pa moramo priznati, da modernizem komajda še najde resonanco. Tedaj si je Octavio Paz, sam član moderne, ne brez melanholije zapisal: »Avantgarda iz leta 1967 ponavlja dejanja in poteze avantgarde iz leta 1917. Doživljamo konec ideje moderne umetnosti.«<sup>4</sup>

Ob naslonitvi na raziskave Petra Bürgerja medtem govorimo o postavangardistični umetnosti, ki nič več ne prikriva spodrseljave nadrealističnega upora. Toda kaj pomenijo ti spodrseljaji? Signalizirajo slovo od moderne? Pomeni postavangarda že prehod v postmoderno? V resnici razume stvari tako Daniel Bell, znani družboslovec in najbriljantnejši med ameriškimi neokonzervativci. V zanimivi knjigi<sup>5</sup> razvija Bell tezo, da lahko krizne pojave v razvitih zahodnih družbah zvedemo na prelom med kulturo in družbo, med kulturno moderno in zahtevami ekonomskega in administrativnega sistema. Avantgardistična umetnost prodira v vrednostne orientacije vsakdanjega življenja in združuje življenjsko okolje z modernistično miselnostjo. Modernizem je veliki zapeljivec, ki ustoličuje načelo neomejenega samouresničevanja, zahtevo po avtentični samoizkušnji, subjektivnost neke preobčutljive senzibilitete, s tem pa sprošča hedonistične motive, ki so nezdržljivi z disciplino poklicnega življenja in nasploh z moralnimi temelji namensko racionalnega preživljanja. Bell tako podrobno kot pri nas Arnold Gehlen razpustitev protestantske etike, ki je vznemirila Maxa Webera, podtika »adversary culture«, torej kulturi, katere modernizem podpihuje sovražnost zoper konvencije in kreposti vsakdanjika, ki ga racionalizirata gospodarstvo in uprava. Z druge strani pa naj bi bil po tej varianti impulz moderne dokončno izčrpan in avantgarda na svojem kraju: čeprav se še vedno razume kot pohod, pa vendarle ni več kreativna. Za neokonzervativizem se s tem postavlja vprašanje, kako uveljaviti norme, ki bi postavile ogrado pred libertinažo, kako ponovno vzpostaviti disciplino in delovno etiko, kako socialno-državni nivelizaciji postaviti nasproti

<sup>4</sup> *Essays*, 2. zv., 329.

<sup>5</sup> *The Cultural Contradictions of Capitalism*, N. Y. 1976.



kreposti individualne storitvene konkurence. Kot edino možnost vidi Bell religiozno obnovo, vsekakor pa naslonitev na samonikle tradicije, ki so imune na kritiko in omogočajo jasno očrtane identitete, posamezniku pa zagotavljajo eksistencialno varnost.

### Kulturna moderna in družbena modernizacija

Avtoritete zapovedujočih sil verovanja seveda ni moč kar pričarati. Kot edini napotek za uporabo zato iz takih analiz izhaja postulat, ki so ga posneli tudi pri nas: duhovna in politična diskusija z intelektualnimi nosilci kulturne moderne. Citiram nekega razsodnega opazovalca novega stila, ki so ga neokonzervativci v sedemdesetih letih vtisnili intelektualni sceni: »Diskusija poteka v tej obliki, da vse, kar bi lahko bilo razumljeno kot izraz opozicionalne mentalitete, postavi v tako luč, da je v svojih konsekvencah povezljivo s to ali ono vrsto ekstremizma; tako je npr. zveza med modernostjo in nihilizmom, med dobrodelnimi programi in ropanjem, med državnimi posegi in totalitarizmom, med kritiko izdatkov za oboroževanje in partnerstvom s komunisti, med feminizmom in bojem homoseksualcev za svoje pravice na eni strani ter na drugi strani razbijanjem družine, med levico nasploh in terorizmom, antisemitizmom ali kar fašizmom.« Ta opomba Petra Steinfelsa<sup>6</sup> se nanaša le na Ameriko, toda paralele so na dlani. Pri tem personalizacije in grenkobe zmerljivk intelektualcev, ki so jih tudi pri nas zanetili protirazsvetljenski intelektualci, ne gre pojasnjevati psihološko, saj leži njihov temelj prej v analitični šibkosti neokonzervativnega nauka samega.

Neokonzervativizem namreč potiska neprijetne posledice bolj ali manj uspešne kapitalistične modernizacije gospodarstva in družbe v kulturno moderno. Ker dopušča, da ugasnejo povezave med na eni strani dobrodošlimi procesi družbene modernizacije in katonsko obtoževano motivacijsko krizo na drugi strani; ker ne odkrije socialno-strukturalnih vzrokov za spremenjeno obliko stavk, potrošniških navad, zahtevnostnih nivojev in organizacije v prostem času, lahko to, kar se tedaj pojavlja kot hedonizem, kot pomanjkanje pripravljenosti identifikacije in poslušnosti, kot narcizem, umik statusne in zmogljivostne konkurence, neposredno podtakne kulturi, ki posega v te procese na neki zelo posreden način. Mesto neanaliziranih vzrokov morajo tedaj zavzeti tisti intelektualci, ki se še vedno čutijo zavezane projektu moderne. Gotovo, Daniel Bell še vidi povezavo med erozijo meščanskih vrednot in med konzumizmom neke množični proizvodnji preurejene družbe. Vendar nanj tudi njegov argument ne naredi prevelikega vtisa in to novo permisivnost predvsem zvaaja na razširitev nekega življenj-

<sup>6</sup> *The Neokonservatives*, 1979, 65.

skega stila, ki se je najprej izoblikoval v elitnih protikulturah umetniške boheme. S tem seveda zgolj variira nesporazum, kateremu je zapadla že sama avantgarda — kot da bi bilo poslanstvo umetnosti v tem, da skozi socializacijo do nasprotja stilizirane umetnikove eksistence rešuje njen posredno dani obet sreče.

Ko se ozira nazaj k času nastanka estetske moderne, Bell pripominja: »Radikalen v vprašanih gospodarstva je buržuj postal konzervativen v vprašanih morale in okusa« (str. 17). Če bi to držalo, bi lahko razumeli neokonzervativizem kot vrnitev k nekemu ohranjenemu *patternu* meščanske miselnosti. Vendar je to preveč poenostavljeno. Kajti splošno razpoloženje, na katerega se lahko DANES opira neokonzervativizem, nikakor ne izhaja iz nelagodja nad antinomičnimi posledicami bregove prestopajoče, iz muzejev v življenje izbruhnjene kulture. Tega nelagodja niso priklicali modernistični intelektualci, ampak korenini v globlje ležečih reakcijah na modernizacijo družbe, ki pod pritiskom imperativov gospodarske rasti in državnih organizacijskih zmogljivosti vedno bolj posega v ekologijo naravnih življenjskih oblik, v komunikativno notranjo strukturo zgodovinskih življenjskih okolij. Tako v neopopulističnih protestih prihajajo splošno razširjeni strahovi pred uničenjem urbanega in naravnega miljeja, uničenjem oblik humanega sožitja le poantirano do izraza. Raznovrstni povodi nelagodja in protesta nastajajo povsod tam, kjer enostranska, na ukrepe ekonomske in administrativne racionalnosti usmerjena modernizacija prodira v življenjska področja, ki so osrediščena okrog nalog kulturnega izročila, socialne integracije in vzgoje, in zato merijo na DRUGAČNE ukrepe, namreč na ukrepe neke komunikativne racionalnosti. Ravno od teh družbenih procesov pa neokonzervativni nauki odvrtačajo pozornost; vzroke, ki jih ne pokažejo, projicirajo na raven samovoljne subverzivne kulture in njenih odvetnikov.

Vsekakor poraja kulturna moderna iz sebe tudi SVOJE aporije. In na te se sklicujejo intelektualne pozicije, ki ali izklicujejo postmoderno ali priporočajo vrnitev k predmoderni ali pa moderno radikalno zavračajo. Tudi neodvisno od slabih posledic DRUŽBENE modernizacije, TUDI iz NOTRANJE PERSPEKTIVE kulturnega razvoja izhajajo motivi za dvom in obupanje nad projektom moderne.

### Projekt razsvetljenstva

Ideja moderne je tesno povezana z razvojem evropske umetnosti. Toda to, kar sem poimenoval projekt moderne, se pokaže šele tedaj, ko opustimo dozdajšnje omejitve na umetnost. Max Weber je karakteriziral kulturno moderno z razpadom substancialnega uma, ki se izraža v religioznih in metafizičnih podobah sveta, na tri momente, ki so le še formalno (v obliki argumentiranega utemeljevanja) združeni.

Ko podobe sveta razpadejo in lahko prenesene probleme, razcepljene pod specifičnimi vidiki resnice, normativne pravilnosti, avtentičnosti ali lepote, obravnavamo vsakokrat KOT spoznavno vprašanje, KOT vprašanje pravičnosti, KOT vprašanje okusa, prihaja v novem veku do diferenciacije vrednostnih sfer znanosti, morale in umetnosti. V ustreznih kulturnih sistemih delovanja se znanstveni diskurzi, moralno in pravnoteoretske raziskave, umetniška produkcija in umetnostna kritika institucionalizirajo kot zadeva strokovnjakov. Profesionalizirana obdelava kulturnega izročila pod vsakokratnim abstraktnim vrednostnim vidikom izpostavi našemu uvidu samozakonitosti kognitivno-instrumentalnega, moralno-praktičnega in estetsko-ekspresivnega kompleksa znanja. Od tedaj naprej obstaja tudi INTERNA zgodovina znanosti, teorije morale in prava ter umetnosti; gotovo to niso linearni razvoji, pa vendar so metodični postopki. To je ena stran.

Na drugi strani se razdalja med kulturami ekspertov in široko publiko veča. To, kar skozi specialistično obdelavo in refleksijo priraste h kulturi, ne dospe BREZ NADALJNJEGA v vsakodnevno prakso. Bolj se dozdeva, da grozi s kulturno racionalizacijo OSIROMAŠITI življenjsko okolje, razvrednoteno v svoji tradicionalni substanci. Projekt moderne, ki so ga v 18. stoletju formulirali razsvetljenski filozofi, je v tem, da razvija objektivirajoče znanosti, univerzalistične temelje morale in prava in avtonomno umetnost nemoteno v njihovi vsakokratni samolastnosti, da pa hkrati tudi spoznavne potenciale, ki se tako naberejo, razveže iz njihovih ezoteričnih visokih oblik in jih izkoristi za prakso, tj. za razumno oblikovanje življenjskih odnosov. Razsvetljenci Concordetovega kova so še živeli v zanesenjaški veri, da bodo umetnosti in znanosti ne le v pomoč nadzoru naravnih sil, temveč tudi tolmačenju sveta in sebe samega, pravičnosti družbenih institucij, moralnemu napredku in celo človeški sreči.

V dvajsetem stoletju od tega optimizma ni več veliko ostalo. Problem pa je ostal in duhovi se še vedno ločijo po tem, ali se še oklepajo intencij razsvetljenstva ne glede na njihovo nalomljenost ali če razglašajo projekt moderne za izgubljen, ali bi radi videli na primer spoznavne potenciale, če se ne zlivajo v tehnični napredek, ekonomsko rast in racionalno upravljanje, tako ograjene, da ostaja neka na zaslepljene tradicije napotena življenjska praksa nedotaknjena. Celo za filozofe, ki sestavljajo danes nekaj takega kot ZADNJO STRAŽO RAZSVETLJENSTVA, je projekt moderne svojevrstno razdrobljen. Svoje zaupanje polagajo še vedno v enega od momentov, v katere se je diferencial razum. Popper, in s tem mislim teoretika odprte družbe, ki se še ni zapisal neokonzervativcem, se drži razsvetljujoče, v političnem območju učinkujoče moči znanstvene kritike; to plačuje s ceno moralnega skepticizma in daljnosežne ravnodušnosti do estetskega. Paul Lorenzer računa z življenje reformirajočo učinkovitostjo metodičnega spopolnjevanja umetnega jezika, v katerem pride do veljave

praktični razum; pri tem pa kanalizira znanost v ozke tire moraloidnih, praktičnih opravičevanj in prav tako zanemarja estetsko. Nasprotno se je pri Adornu emfatična zahteva po razumu umaknila v odmevno potezo ezoterične umetnine, medtem ko morala ni več sposobna utemeljiti in filozofiji preostane le še naloga, da v posrednem govoru nakazuje na kritične vsebine, zakrinkane v umetnosti.

Diferenciacija znanosti, morale in umetnosti, s katero Max Weber označi racionalizem zahodnih kultur, pomeni HKRATI avtomatizacijo specialistično obdelanih sektorjev IN njihovo odcepitev od nekega toka tradicije, ki se samoniklo nadaljuje v hermenevtiki vsakodnevnih prakse. Ta odcepitev je problem, ki izhaja iz samozakonitosti diferenciranih vrednostnih sfer: priklicala je tudi zgrešene poskuse »ukinitve«  
ekspertne kulture. To lahko najboljše razberemo v umetnosti.

### Kant in samoniklost estetskega

Ce grobo poenostavimo, lahko iz razvoja moderne umetnosti potegnemo linijo razvijajoče se avtonomizacije. Najprej se je v renesansi konstituiralo tisto predmetno območje, ki spada izključno pod kategorije lepega. V 18. stoletju pa so se literatura, likovna umetnost in glasba institucionalizirale kot področje delovanja, ki se ločuje od sakralnega in dvorskega življenja. Končno je okrog sredine 19. stoletja nastalo tudi esteticistično razumevanje umetnosti, ki zatrjuje, da umetnik svoja dela producira že v zavesti *l'art pour l'arta*. Tako lahko samovolja estetskega postane namen. V prvi fazi tega poteka stopijo torej na plano spoznavne strukture novega območja, ki se razlikuje od kompleksa znanosti in morale. Kasneje bo pojasnitev teh struktur postala naloga filozofske estetike. Kant energično izdeluje samoniklost estetskega predmetnega območja. Izhaja iz analiz presodne moči, ki je sicer naravnana na subjektivno, na svobodno igro fantazije, pa vendar ne manifestira zgolj nagnjenj, temveč računa na intersubjektivno soglasje.

Cprav estetski predmeti ne spadajo niti v sfero tistih pojavov, ki jih lahko spoznamo s pomočjo razumskih kategorij, niti v sfero svobodnih dejanj, ki so podložna zakonitosti praktičnega uma, so umetniška dela (in naravne lopote) dostopna OBJEKTIVNI PRESOJI. Poleg sfere veljave resnice in najstva konstituira lepo neko novo vrednostno območje, ki utemeljuje POVEZAVO UMETNOSTI IN UMETNOSTNE KRITIKE. Tedaj »je govor o lepoti, kot da bi bila le-ta lastnost stvari«. (*Kritika čistega uma*, par. 7.)

Seveda se lepota drži zgolj PREDSTAVE o neki stvari, tako kot se sodbo okusa nanaša zgolj le na odnos predstave o nekem predmetu do občutka ugodja ali neugodja. Neki predmet lahko zaznamo KOT estetski le v MEDIJU VIDEZA; samo kot fiktiven lahko čutnost aficira

tako, da nastane predstavitev tega, kar se odteguje pojmovnosti objektivirajočega mišljenja in moralnega presojanja. Občutje, ki ga priključuje z estetskim spodbujena igra predstavni moči, označi Kant kot BREZINTERESNO ugajanje. Kvaliteta nekega DELA se torej določa neodvisno od njegovega praktičnega nanašanja na življenje.

Medtem, ko omenjeni temeljni pojmi klasične estetike — torej okus in kritika, lepi videz, brezinteresnost in transcendenca umetnine — služijo predvsem za razmejitev estetskega naproti drugim vrednostnim sferam in življenjski praksi, pa vsebuje pojem GENIJA, ki je potreben za proizvodbo neke umetnine, pozitivna določila. Kant imenuje genija »vzorno originalnost subjektovega naravnega daru v svobodni uporabi njegove spoznavne moči« (Kčū., par. 49). Če pojem genija osvobodimo njegovih romantičnih izvorov, potem bi v prostem opisu lahko dejali: nadarjeni umetnik zmore dati avtentičen izraz tistim izkustvom, ki jih dobi v koncentriranem občevanju z decentrirano, pritiskov spoznanja in delovanja osvobojeno subjektiviteto.

Ta samoniklost estetskega, torej objektivizacija decentrirane, same sebe izkušajoče subjektivitete, izključitev iz časovnih in prostorskih struktur vsakdana, prelom s konvencijami zaznavanja in smotrne dejavnosti, dialektika razkrivanja in šoka, je lahko šele z modernizmom nastopila kot zavest moderne, potem ko sta bila izpolnjena še dva druga pogoja. To je, prvič, institucionalizacija od trga odvisne umetniške produkcije in skozi kritiko posredovanega, breznamembnega uživanja umetnosti; in, drugič, esteticistično samorazumevanje umetnikov in tudi kritikov, ki se nimajo za odvetnike občinstva, temveč za interpretatorje, ki spadajo k samemu procesu umetniške produkcije. Zdaj se lahko v slikarstvu in literaturi uveljavi gibanje, katerega začetke vidijo nekateri že v Baudelairovih umetnostnih kritikah: barve, linije, zvoki, gibanja prenehajo služiti prvenstveno predstavljanju: predstavniki mediji in izdelovalne tehnike same napredujejo v estetski predmet. In Adorno lahko svojo »Ästhetische Theorie« začne s stavkom: »Postalo je samo po sebi umevno, da ni več nič, kar se tiče umetnosti, samo po sebi umevno, niti v njej, niti v razmerju do celote in niti ne njena pravica, obstajanja.«

### Napačna rkinitev kulture

Nadrealizem pravice obstajanja umetnosti seveda ne bi postavljaval pod vprašaj, če ne bi tudi in ravno moderna umetnost s seboj prinašala obeta sreče, ki zadeva njen »odnos do celote«. Pri Schillerju ima ta obet, ki ga estetski zor sicer podaja, vendar ne uresničuje, še eksplisitno obliko neke po umetnosti nakazujoče se utopije. Ta linija estetske utopije sega do Marcusejeve ideološko-kritično naperjene tožbe nad

afirmativno naravo kulture. Toda že pri Baudelairu, ki ponavlja *promesse de bonheur*, se je utopija sprave preobrnila v kritično zrcaljenje neuskklajenosti socialnega sveta. To je toliko bolj boleče čutiti, kolikor bolj se umetnost oddaljuje od življenja in se umika v nedotakljivost neke popolne avtonomije. Ta bolečina se zrcali v brezmejnem ennui-ju izvrženca, ki se identificira s pariškimi cunjarji.

Na takih čustvenih tirih se nabirajo eksplozivne energije, ki se končno sprostijo v upor, v nasilnem poskusu, razstreliti to le na videz avtarkično sfero umetnosti in s to žrtvijo izsiliti spravo. Adorno tu zelo natanko vidi, zakaj se nadrealistični program »odpoveduje umetnosti, ne da bi se je mogel v resnici otresti« (*Ästhetische Theorie*, 52). Vsi poskusi izravnave nesorazmerja med umetnostjo in življenjem, fikcijo in prakso, videzom in resničnostjo; ukinitve razlike med artefaktom in uporabnim predmetom, med proizvedenim in že-prisotnim, med oblikovanjem in spontanim gibanjem; poskusi razglašanja vsega za umetnost in vsakogar za umetnika; poskusi odprave vseh meril, zvedbe estetskih sodb na izraz subjektivnih doživetij — vse te danes dodobra analizirane poti lahko razumemo kot nesmiselne eksperimente, ki ne hote le še predirneje osvetljujejo strukture umetnosti, ki naj bi bile prizadete: medij videza, transcendenco umetnine, koncentrirani in načrtni karakter umetniške produkcije kot tudi spoznavni status sodbe okusa.<sup>7</sup> Radikalni poskus ukinitve umetnosti daje po igri ironije prav tistim kategorijam, s katerimi je klasična estetika obkročila svoje predmetno območje; seveda so se pri tem tudi same te kategorije spremenile.

Neuspeh nadrealističnega upora daje pečat dvojni zablodi napačne ukinitve. Prva je ta: če razbijemo posode neke samoniklo razvite kulturne sfere, tedaj se vsebine razlijejo; od desublimiranega smisla in destrukturirane forme ne preostane nič, če se ne udejani osvobajajoči učinek. S posledicami bogatejša pa je druga zabloda. V komunikativni vsakodnevni praksi se morajo spoznavna tolmačenja, moralna pričakovanja, ekspresije in vrednotenja medsebojno prežemati. Proces spoznavanja v življenjskem okolju potrebujejo kulturno izročilo NA VSEJ ŠIRINI. Zato racionaliziranega vsakdanjika ne moremo odrešiti iz otrplosti kulturnega osiromašenja tako, da nasilno odpremo ENO kulturno področje, tukaj torej umetnost, in vzpostavimo priključitev k ENEMU od specializiranih kompleksov znanja. Po tej poti se dogodi le nadomestitev ENE enostranskosti in ENE abstrakcije z neko DRUGO.

K programu in neuspeli praksi napačne ukinitve obstajajo paralele tudi na področjih teoretskega spoznanja in morale. Seveda niso tako jasno odtisnjene. Seveda pa so postale znanosti na eni in moralna ter pravna teorija na drugi strani avtonomne na enak način kot umet-

<sup>7</sup> D. Wellershoff, *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, Frankfurt 1976.

nost. Toda obe sferi ostaneta povezani s specializiranimi oblikami prakse: ena s poznanstvenjeno tehniko, druga s pravno organizirano, v svojih temeljih na moralno upravičenost napoteno prakso upravljanja. In vendar sta se institucionalizirana znanost in v pravnem sistemu odcepljena moralno-praktična utemeljitev od življenjske prakse tako oddaljila, da se je program RAZSVETLJENSTVA tudi tu lahko sprevergel v program UKINITVE.

Parola o ukinitve filozofije je znana že od časa mladoheglovcev, od Marxa naprej pa se je postavilo vprašanje razmerja med teorijo in prakso. Tu so se intelektualci seveda povezali z delavskim gibanjem. Le na obrobjih tega socialnega gibanja so sektaške skupine našle manevrski prostor za svoje poskuse, v katerih skušajo odigrati program ukinitve filozofije tako kot nadrealisti melodijo ukinitve umetnosti. Kot posledica dogmatizma in moralnega rigorizma se tu pojavi ista napaka kot tam: neke konkretne vsakodnevne prakse, ki je naravnana na neprisiljeno vzajemnost spoznavnega z moralno-praktičnim in estetsko-ekspresivnim, ne moremo ozdraviti s priključitvijo k vsakokrat ENEMU nasilno odprtemu kulturnemu področju. Poleg tega praktične rešitve in institucionalnega utelešenja v znanosti, morali in umetnosti nabranega znanja ne smemo zamenjati s kopijo življenja nevsakdanjih reprezentantov teh vrednostnih sfer — s posplošitvijo subverzivnih sil, ki so jih v svoji eksistenci izrazili Nietzsche, Bakunin, Baudelaire.

Gotovo je res, da so lahko v določenih situacijah teoretične aktivnosti povezane z raztegnitvijo vsakokrat enega kulturnega momenta, torej z nagnjenjem, da bi estetizirali politiko, jo nadomestili z moralnim rigorizmom ali upognili pod dogmatizem nekega nauka. Te težko ujemljive povezave pa ne smejo zavajati k temu, da bi že intencije nepopustljivega razsvetljenstva po krivem napadali kot izrodek »terorističnega uma«. Kdor spravlja projekt moderne v zvezo s stopnjo zavesti in z javno-spektakularnim delovanjem individualnih teroristov, ravna podobno nerazumno kot nekdo, ki bi neprimerno pogostejši in obsežnejši birokratski teror, ki ga izvajajo v temnih kotih, v kletah vojaške in tajne policije, v taboriščih in psihiatričnih ustanovah, pojasnjeval kot *raison d'être* moderne države (in njene pozitivistično izvoljene legalne oblasti) le zaradi tega, ker se ta teror poslužuje državnega aparata prisile.

### Alternative k napačni ukinitvi kulture

Menim, da se iz zablod, ki so spremljale projekt moderne, in iz napak prenapetih ukinjevalnih programov raje skušajmo česa naučiti, namesto da kar povprek zavračamo moderno in njen projekt sam. Morda je na zgledu recepcije umetnosti mogoče vsaj NAKAZATI izhod

iz aporij kulturne moderne. Od umetnostne kritike, ki se je razvila v romantiki, pa vse do danes so vedno obstajale nasprotujoče si tendence, ki se z nastopom avantgardističnih tokov močneje polarizirajo: umetnostna kritika hoče enkrat imeti vlogo produktivnega dopolnila k umetnini in drugič vlogo odvetnika za interpretacijske potrebe širokega občinstva. Meščanska umetnost je na svoje občinstvo naslovljena OBE pričakovani: umetnost uživajoči laik naj bi po eni strani razvijal v strokovnjaka, po drugi strani pa bi se obnašal kot poznavalec, ki estetska izkustva nanaša na svoje življenjske probleme. Morda je ta druga, na videz nedolžnejša oblika recepcije svojo radikalnost izgubila ravno s tem, da je ostala nejasno priklenjena na prvo. Gotovo, umetniška produkcija mora semantično shirati, če se ne goji kot specializirana obdelava samoniklih problemov, kot zadeva izvedencev ne glede na zunanje potrebe. Pri tem se vsi ukvarjajo z nalogo (kritik, pa tudi strokovno šolani sprejemalec) sortiranja obravnavanih problemov pod natanko en vrednostni vidik. Ta ostra razmejitev, ta koncepcija samo na eno dimenzijo pa se sesuje, ko se estetsko izkustvo vnese v individualno življenjsko zgodbo ali inkorporira v neko kolektivno življenjsko obliko. Recepcija laika ali bolje: izvedenca za vsakdan, gre v DRUGO SMER kot recepcija profesionalnega kritika, ki gleda na interni umetnostni razvoj. Albrecht Wellmer me je opozoril na to, kako neko estetsko izkustvo, ki ni primarno predstavljeno v sodbe okusa, spreminja svojo mestno vrednost. Ko se izkoriščevalsko uporabi za pojasnitev neke življenjsko-zgodovinske situacije, ko se aplicira na življenjske probleme, tedaj vstopi v govorno igro, ki ni več govorna igra estetske kritike. Estetsko izkustvo torej ne obnavlja zgolj interpretacij potreb, v katerih luči zaznavamo svet; hkrati posega v spoznavna tolmačenja in normativna pričakovanja in spreminja način, kako ti momenti NAKAZUJEJO drug na drugega.

Primer za izkoriščevalsko, življenjsko orientirajočo silo, ki lahko izhaja iz srečanja z veliko sliko v nekem trenutku, ko se neka biografija skrči v voz, nam slika Peter Weiss, ko pusti svojega junaka po obupani vrnitvi iz španske državljanske vojne begati skozi Pariz in mu dá v domišljiji predvideti tisto srečanje, ki se bo malo zatem dogodilo v Louvru pred Géricaultovo sliko Brodolomcev. Način recepcije, na katerega merim, je še natančneje zadet v neki določeni varianti v junakovem prisvojitvenem procesu, ki ga prikaže isti avtor v prvem zvezku svoje *Ästhetik des Widerstandes* na skupini politično motiviranih, ukaželjnih delavcev v Berlinu leta 1937, na mladih ljudeh, ki si na večerni šoli pridobivajo sredstva za prodiranje v zgodovino, tudi v socialno zgodovino slikarstva. Iz trde kamnine tega objektivnega duha klešejo drobce, ki jih asimilirajo in vpeljujejo v izkustveni horizont svojega okolja, ki je od izobrazbene tradicije enako oddaljen kot od obstoječega režima, in jih tako dolgo obračajo sem ter tja, da se začno svetiti: »Naše pojmovanje neke kulture se je le redko ujemale



s tistim, kar se je predstavljalo kot velikanski rezervoar dobrin, narmadenih odkritij in razsvetlitev. Sami brez premoženja smo se nakopičenemu sprva bližali plaho, polni spoštovanja, dokler nam ni postalo jasno, da moramo vse zapolniti s svojim lastnim ovrednotenjem, da je skupni pojem lahko koristen šele tedaj, če izreka nekaj o naših življenjskih pogojih kot tudi o težavah in samolastnostih naših miselnih procesov.«<sup>8</sup>

V takšnih primerih PRISVOJITVE IZVEDENSKE KULTURE Z VIDIKA ŽIVLJENJSKEGA OKOLJA je preostalo še nekaj od namenov brezizhodnega nadrealističnega upora, še več od Brechta, nekaj celo od Benjaminovih eksperimentalnih razmišljanj o recepciji neauratičnih umetnin. Podobni premisleki so izvedljivi za sfero znanosti in morale, če pomislimo, da humanistične znanosti na noben način še niso POPOLNOMA ločene od strukture na delovanje orientiranega znanja in da se zaostritev univerzalističnih etik na vprašanja pravičnosti kupuje z abstrakcijo, ki zahteva priključitev k vnaprej izločenim problemom dobrega življenja.

Neki diferencirani povratni odnos moderne kulture do vsakodnevne prakse, ki je napotena na vitalna izročila, a osiromašena z golim tradicionalizmom, bo uspel seveda le tako, če bo lahko TUDI družbena modernizacija usmerjena v DRUGE nekapitalistične tire, če bo življenjsko okolje samo iz sebe lahko razvilo institucije, ki jih lastna sistemska dinamika gospodarskih in administrativnih sistemov delovanja omejuje.

### Trije konzervativizmi

Če se ne motim, možnosti za to niso najboljše. Bolj ali manj v celotnem zahodnem svetu je tako nastalo ozračje, ki zahteva do modernizma kritične tokove. Pri tem rabi konzervativnim pozicijam za pretvezo streznitev, ki so jo za seboj zapustili spodleteli programi napačne ukinitve umetnosti in filozofije, in pa aporije kulturne moderne, ki so se medtem pokazale. Dovolite mi, da kratko razločim antimodernizem mladokonzervativcev od predmodernizma starokonzervativcev in postmodernizma neokonzervativcev.

MLADOKONZERVATIVCI si prilaščajo temeljno izkušnjo estetske moderne, razkritje decentrirane, vseh spoznavnih in smotnostnih omejitev, vseh imperativov dela in koristnosti osvobojene subjektivitete in z njo planejo iz modernega sveta. Z modernistično notranjo naravnostjo utemeljujejo neki nespravljiv antimodernizem. Spontane sile imaginacije, samoizkustva in afekcije predstavljajo v oddaljeno in arhaično, naproti instrumentalnemu umu pa manihejsko

<sup>8</sup> *Ästhetik des Widerstandes*, Bd. I, 54.

postavljajo le še neko evokaciji dostopno načelo, naj bo to volja do moči ali suverenost, bit ali dionizična sila poetičnega. V Franciji vodi ta linija od Georgea Batailla prek Foucaulta k Derridaju. Nad vsemi seveda lebdi duh v 70-ih letih na novo obujenega Nietzscheja.

STAROKONZERVATIVCI si od kulturne moderne ne pustijo sploh ničesar podtakniti. Z nezaupanjem zasledujejo razpad substancialnega uma, diferenciacijo znanosti, morale in umetnosti, moderno razumevanje sveta in njegovo le še proceduralno racionalnost in priporočajo (v tem je Max Weber videl regresijo k materialni racionalnosti) vrnitev k pozicijam PRED moderno. Nek določen uspeh ima predvsem neoaristotelizem, ki ga danes k obnovitvi neke kozmološke etike spodbuja ekološka problematika. Na tej liniji, ki izhaja iz Lea Straussa, so zanimiva npr. dela Hansa Jonasa in Roberta Spaemanna.

NEOKONZERVATIVCI se do dosežkov moderne vedejo še najbolj afirmativno. Pozdravljajo razvoj moderne znanosti, kolikor ta prekoračuje svojo sfero le zato, da bi poganjala naprej tehnični napredek, kapitalistično rast in racionalno upravo. Glede drugega priporočajo politiko omilitve eksplozivnih vsebin kulturne moderne. Ena od tez se glasi, da je postala znanost, če jo pravilno razumemo, popolnoma nepomembna za orientacijo v življenjskem okolju. Neka druga teza pravi, da je treba politiko kar se le da osvoboditi od zahtev moralno-praktičnega opravičenja. In tretja teza zatrjuje čisto imanenco umetnosti, izpodbija njeno utopično vsebino in se sklicuje na njen karakter videza, da bi lahko estetsko izkustvo zaprla v zasebno sfero. Tu bi lahko kot značilne predstavnike navedli zgodnjega Wittgensteina, zrelega Carla Schmitta in poznega Gottfrieda Benna. Z definitivno omejitvijo znanosti, morale in umetnosti v avtonomne, od življenjskega okolja odcepljene, socialno upravljane sfere nam ostane od kulturne moderne le še to, kar imamo od nje, če se odrečemo projektu moderne. Za tako sproščeni prostor so predvidene tradicije, ki jim je prizaneseno z utemeljitvenimi zahtevami; seveda ne vidimo prav jasno, kako bi te v modernem svetu lahko preživele drugače kot pod zaščito kulturnih ministrstev.

Tako kot vsaka druga, je tudi ta tipologija poenostavljena; toda za analizo današnjih duhovno-političnih razhajanj najbrž ni povsem neuporabna. Bojim se, da ideje antimodernizma z majčkenim dodatkom predmodernizma padajo na plodna tla v krogu alternativnih in zelenih skupin. V spremembi zavesti političnih strank pa se očrtuje uspeh tendenčnega obrata, to pa pomeni zveze med postmodernimi in predmodernimi. Nad intelektualci in neokonzervativizmom nima, kot se mi zdi, monopola nobena stranka. Zato imam, zlasti še po pojasnilih, ki ste jih, gospod veliki župan Wallmann, izrekli v svojem uvodnem govoru, dober razlog za to, da sem lahko hvaležen liberalnemu duhu, v imenu katerega mi mesto Frankfurt podeljuje nagrado, ki je

povezana z Adornovim imenom, z imenom sinu tega mesta, ki je kot filozof in pisatelj — kot nihče drug v Zvezni republiki — podal podobo intelektualca in postal zgled intelektualcem.

Prevedel Tomo Virk

**Jürgen Habermas**, največji sodobni nemški filozof, sodi med nadaljevalce izročila frankfurtske šole in kritične teorije družbe, v polemiki okrog postmoderne pa se — kot je razvidno iz objavljenega spisa — zavzema za nadaljevanje in ohranitev modernega razsvetljskega projekta.

Najpomembnejše knjige tega plodnega avtorja so nemara **Strukturwandel der Öffentlichkeit** (1962), **Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus** (1973), **Theorie des kommunikativen Handelns I—III** (1980, 1981 in 1984) in **Der philosophische Diskurs der Moderne** (1985).

Spis, ki ga objavljamo, je Habermasov govor, ki ga je imel ob sprejemu Adornove nagrade mesta Frankfurt leta 1980. Knjižno je bil objavljen v **Kleine politische Schriften I—IV** (1981).

Habermas je bil od 1971 do 1983 direktor Max Planck Instituta v Starnbergu, nato je poučeval na Goethejevi univerzi v Frankfurtu, zdaj pa je povezan z družboslovnim centrom v Bielfeldu.

## Ihab Hassan

### Kultura postmodernizma\*

V zadnjih dveh desetletjih se je pomen izraza postmodernizem oblikoval od okornega neologizma do obrabljene klišeja, ne da bi bilo povsem jasno, kaj se za terminom pravzaprav skriva. Nekateri zdaj želijo o tem pojmu teoretizirati. In zakaj bi jim to odrekli? Prizadevanje, da bi razumeli svojo zgodovinsko prisotnost, da bi občutili medsebojno delovanje in vplivanje jezika, znanja in moči v naši dobi, da bi pravilno ovrednotili življenjske kategorije našega bivanja — takšno prizadevanje vsekakor zasluži, da mu posvetimo vso pozornost. Natančneje, osrednji napor, ki ga literarna zgodovina današnjega časa vlaga v problematiziranje periodizacije, pojmovanje zgodovine kot teorije, teorije kot literature in literature kot zgodovine in teorije — ta napor je, menim, odvisen od naše lastne predstave o sebi in v tem je jedro postmodernizma.

Mislím, da se zgodovina giblje kot kontinuiteta in diskontinuiteta. Toda to, da danes prevladuje postmodernizem, (če ta zares ima vodilno vlogo), še ne pomeni, da so ideje in zakoni iz preteklosti prenehali oblikovati sedanost. Rajši priznajmo oboje, tradicije se razvijao naprej, pa tudi osnovne značilnosti se včasih povsem spremenijo. Gotovo pa trdne kulturne predpostavke, ki so jih na svojih področjih odkrili, recimo, Darwin, Marx, Baudelaire, Nietzsche, Cezanne, Debussy, Freud in Einstein, še vedno prežemajo zahodno miselnost. Seveda so bile te predpostavke ponovno dognane, ne enkrat, temveč večkrat — saj drugače bi se zgodovina ponavljala, bila bi vedno enaka. S tega vidika se postmodernizem lahko izkaže za pomembno revizijo, če ne celo za izvirno »épistémè« zahodnih družb dvajsetega stoletja.

Nekatera imena, ki so spodaj brez reda navržena, morda že označujejo postmodernizem ali pa vsaj napeljujejo na vrsto predpostavk o tej smeri: Jacques Derrida, Jean-Francois Lyotard (filozofija),

\* Nekateri deli tega teksta so bili objavljeni v Hassan (1982) in v Hassan & Hassan (1983). Izšel je tudi v reviji »Modernisms« M. Chefdorja in sodelavcev pod naslovom »Challenges and Perspectives« (izzivi in perspektive), Illinois UP, 1985.

Michel Foucault, Hayden White (zgodovina), Jacques Lacan, Gilles Deleuz, R. D. Laing, Norman O. Brown (psihoanaliza), Herbert Marcuse, Jean Baudrillard, Jürgen Habermas (politična filozofija), Thomas Kuhn, Paul Feyerabend (filozofija znanosti), Roland Barthes, Julia Kristeva, Wolfgang Iser, »Kritiki z univerze Yale« (literarna teorija), Merce Cunningham, Alwin Nicolais, Meredith Monk (ples), John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez (glasba), Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, Joseph Beuys (likovna umetnost), Robert Venturi, Charles Jencks, Brent Bolin (arhitektura) in različni avtorji s področja literature: Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jorge Luis Borges, Max Bense in Vladimir Nabokov, pa Harold Pinter, B. S. Johnson, Rayner Heppenstall, Christine Brooke-Rose, Helmut Heissenbüttel, Jürgen Becker, Peter Handke, Thomas Bernhard, Ernst Jandl, Gabriel Garcia Marquez, Julio Cortazar, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Maurice Roche, Philippe Sollers in v Ameriki John Barth, William Burroughs, Thomas Pynchon, Donald Barthelme, Walter Abish, John Ashbery, David Antin, Sam Shepard in Robert Wilson. Nedvomno je to nezrela igra z imeni, saj so dosti preveč raznolika, da bi mogla tvoriti gibanje, paradigmo ali šolo, vendar pa kljub temu priključijo v spomin celo vrsto kulturnih tendenc, množico vrednot, razpored postopkov in védenj. Vse to imenujemo postmodernizem.

Od kod izraz? Izvor ostaja nepojasnen, čeprav je znano, da je Frederico de Onis besedo postmodernizmo zapisal v svoji *Antologia de la poesia espanola e hispanoamerica (1882—1932)*, ki je izšla v Madridu leta 1934. Naslednik, ki mu je izraz postmodernizem prišel prav, je bil Dudley Fitts, ki ga je uporabil v knjigi *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry* iz leta 1942.<sup>1</sup> V obeh primerih je beseda označevala manjšo reakcijo na modernizem v zgodnjem dvajsetem stoletju. Termin se je pojavil tudi v »*A Study of History*« Arnolda Toynbeeja in sicer že v prvem skrajšanem zvezku, ki ga je uredil D. C. Somervell leta 1947. Za Toynbeeja je bil postmodernizem novo zgodovinsko obdobje v zahodni civilizaciji z začetkom okrog leta 1875, toda s takšno trditvijo bi se danes težko strinjali. Nekaj pozneje, v petdesetih letih, je Charles Olson pogosto govoril o postmodernizmu, a bolj s kretnjami kot z utemeljenimi definicijami.

A preroki in pesniki imajo radi razsežnosti časa, česar si ne more privoščiti veliko literarnih poznavalcev. V letih 1959 in 1960 sta Irving Howe (1959) in Harry Levin (1960) z obžalovanjem pisala o nastopu postmodernizma, češ da bo s tem konec velikega modernističnega gibanja. Tako med drugim tudi Leslieju Fiedlerju (1965)

<sup>1</sup> Najpodrobneje je zgodovino izraza »postmodernizem« raziskal Michael Köhler (1977). Ista številka *Amerikastudien* vsebuje še druge odlične razprave in bibliografske podatke o terminu, še posebej vreden pozornosti je tekst Hoffmana in sodelavcev (1977).

in meni (Hassan, 1970) ni preostalo drugega, kot da smo v šestdesetih letih termin sprejeli, nekoliko prezgodaj in s kančkom drznosti. Fiedler je hotel spodkopati elitizem visoke modernistične tradicije v imenu ljudske kulture. Sam sem želel raziskati vzgib samouničenja, ki je del literarne tradicije tišine (glej tudi Hassan 1967). Pop in tišina ali masovna kultura in dekonstrukcija ali Superman in Godot — vsak lahko predstavlja vidik postmodernističnega sveta. Toda za to je potrebna izčrpnjša analiza, daljša zgodovina.

Toda kaj ko zgodovina literarnih terminov služi le za potrditev iracionalnega duha jezika. Samemu vprašanju postmodernizma se lahko približamo, če upoštevamo psihopolitiko če ne celo psihopatologijo akademskega življenja. Priznajmo: volja do moči je tako v nomenklaturi kot tudi v ljudeh ali besedilih. Nov izraz odpre tistim, ki so ga uvedli, prostor v jeziku. Kritični koncept ali sistem je »slaba« pesem intelektualne domišljije. Boj med knjigami je tudi ontična vojna s smrtjo. Zaradi tega morda je Max Planck verjel, da človeku nikoli ne uspe prepričati svojih nasprotnikov — niti v teoretični fiziki ne — človek si prizadeva, da bi svoje nasprotnike preživel. William James je ta proces opisal z več vedrine: novosti, je dejal, ljudje najprej odklanjajo kot nesmiselne, potem se obnašajo, kot da so same po sebi umevne, končno pa se jih polastijo in jih razglasijo za lastna odkritja.

Ne želim se v imenu postmodernistov postavljati nasproti nekdanjim modernistom. V času norih intelektualnih navad lahko vrednotam hitro nepremišljeno vzamemo veljavo in »jutri« hitro postane »danes« ali »lani«. Toda stvar ni zgolj v navadah. Pridružitve lahko pomeni tudi kulturno potrebo, v katerih je več strahu kot upanja. Osvežimo si spomin: Lionel Trilling je enemu svojih najresnejših del dal naslov »Beyond Culture« (1965). Kenneth Boulding je dokazoval, da je »post-civilizacija« bistveni del »smisla dvajsetega stoletja« (The Meaning of the 20th Century) in George Steiner bi svoj esej »In Bluebird's Castle lahko podnaslovil »Notes Toward the Definition of Postculture« (1971). Pred njimi je natanko sredi stoletja Roderick Seidenberg izdal svojega »Post-historic Man« in pred kratkim sem sam v »The Right Promethean Fire« (1980) razmišljal o prihodu postmodernističnega obdobja. Kakor se je izrazil Daniel Bell (1973): »Ne-koč je bila pomemben literarni prilastek *onstran*... toda videti je, da smo izčrpali vse tisto *onstran* in danes je sociološki oblikovalec predpona *post*...«

Na tej točki je moje stališče dvojno: ob vprašanju postmodernizma obstajata volja in proti-volja do intelektualne moči, močno hotenje razuma, toda ta volja in to hotenje sta vpeta v zgodovinski trenutek pridružitve ali pa zastarelosti. Ali bo postmodernizem sprejet ali zavrnjen, je torej odvisno od psihopolitike akademskega življenja — sem sodijo razporeditev ljudi in moči na naših univerzah,

kritične opozicijske struje in osebna nesoglasja, ločnice, ki poljubno vključujejo in izključujejo — in nič manj imperativi celotne kulture. Teh nekaj misli se mi zdi potrebno povedati na začetku.

Ko razmišljam, seveda naletimo na vrsto pojmovnih težav, ki hkrati prikrivajo in razkrivajo pomen pojma postmodernizem. Tukaj bom poskusil obravnavati deset težavnejših vprašanj, pri čemer bom začel s preprostejšimi in končal z bolj zagonetnimi.

1. Ne le da beseda postmodernizem zveni okorno, temveč tudi zbuja občutek, kot da želi preseči ali ukiniti sam modernizem. Termin torej vsebuje lastnega sovražnika, česar ne moremo trditi za pojme romantika, klasicizem, barok in rokoko. Še več, termin označuje časovno premočrtnost in hkrati pomeni zapoznelost, celo dekadenco, česar ne bi hotel priznati noben postmodernist. Toda kako bi lahko boljše imenovali to nenavadno dobo? Atomska ali vesoljska doba ali doba televizije? Tem tehnološkim krilaticam manjka teoretična definicija. Ali pa naj temu času rečemo *doba indetermanence* (indeterminacija & imanenca) kakor sem napol zares že predlagal? (Hassan, 1978) Ali pa naj rajši preprosto živimo in prepustimo odločitev našim znancem?

2. Kakor pri nekaterih kategoričnih terminih — na primer poststrukturalizmu ali modernizmu ali romantiki — je tudi s postmodernizmom povezana določena semantična nestabilnost: To pomeni — poznavalci o izrazu nimajo jasnega soglasnega mnenja. V našem primeru težava sestoji iz dveh faktorjev: a) izraz postmodernizem je relativno mlad, pravzaprav bi lahko trdili, da je vihravo mladostniški, in b) med njim in veljavnejšimi izrazi, ki so prav tako nestabilni, obstaja semantično sorodstvo. Nekateri kritiki pod pojmom postmodernizem razumejo tisto, kar imajo drugi za avantgardizem ali celo neo-avantgardizem, medtem ko drugi istemu pojavu mirno rečejo modernizem. Takšne nejasnosti so pogosto povod za živahne razprave.<sup>2</sup>

3. Podobno težavo predstavlja zgodovinska nestabilnost, ki se pojavlja pri velikem številu literarnih pojmov, to je dovzetnost teh pojmov za spremembe. Kdo bi si v tem času ostre kritike upal trditi, da Coleridge, Pater, Lovejoy, Abrams, Peckham in Bloom dojemajo

<sup>2</sup> Matei Calinescu (1977) denimo, bi rad »postmoderno« izenačil z »neo-avantgardnim« ali včasih z »avantgardnim«, čeprav ob drugi priložnosti premišljeno loči te tri izraze. Miklós Szabolcsi (1971) istoveti »moderno« z »avantgardnim«, »postmodernemu« pa reče »neo-avant«, Paul de Man (1971) pravi »modernemu« inovativni element, neprekinjen »trenutek krize« v literaturi vsakega obdobja, na podoben način William V. Spanos (1979, str. 107) uporablja izraz »postmodernizem«, ko želi povedati, da »v osnovi ni kronološki dogodek, temveč trajen način človeškega razumevanja«. In celo John Barth (1980), ki mu je postmodernizem domač kot malokomu, celo on sedaj trdi, da je postmodernizem sinteza, do katere bo šele prišlo, in da je bilo vse tisto, kar smo doslej imeli za postmodernizem, le pozni modernizem.

romantiko na enak način. Že je mogoče opaziti, da se postmodernizem in še bolj modernizem izmikata in drsita v času in pri tem obstaja nevarnost, da bo brezupno razločiti med njima kakršnokoli očitno razliko.<sup>3</sup> Toda mogoče bo ta fenomen podobno kot Hubbleov »rdeči premik« v astronomiji nekoč služil za merjene zgodovinske trajnosti literarnega pojma.

4. Med modernizmom in postmodernizmom ni železne zavese ne kitajskega zidu, kajti zgodovina je palimpsest in skozi kulturo pronikajo preteklost, sedanost in prihodnost. Domnevam, da je v vsakem od nas nekaj viktorijanskega, modernega in postmodernega hkrati. In isti avtor lahko za časa življenja brez težav napiše tako modernistično kot postmodernistično delo. (Primerjajte Joyceov Umetnikov mladostni portret in Finneganovo prebujanje). Še pogosteje pa se modernizem na določeni stopnji pripovedne abstrakcije spoji z romantiko, romantika z razsvetljenstvom, razsvetljenstvo z renesanso in tako nazaj do stare Grčije.

5. To pomeni, da je treba »čas«, kakor sem že nakazal, dojemati hkrati kot kontinuiteto in diskontinuiteto, obe perspektivi pa sta komplementarni in parcialni. Apolonično mišljenje, široko in abstraktno, razlikuje le med zgodovinskimi naključji, dionizično razpoloženje, čutno, čeprav skoraj zaslepljeno, se dotakne le ločilnega trenutka. In s tem ko se klanja dvema božanstvoma, zavzema postmodernizem tudi dvojni vidik. Enakost in različnost, harmonija in razdor, sinovska ljubezen in uporništvo, vse moramo upoštevati, če želimo slediti zgodovini, doumeti (opaziti, razumeti) spremembo kot prostorsko in mentalno strukturo in kot časovni, fizični proces ter hkrati kot vzorčni in neponovljivi dogodek.

6. Zato »čas«, splošno gledano, sploh ni čas, prej je to diahronična in sinhronična sestavina. Tudi v tem se postmodernizem ne razlikuje od modernizma in romantike, tudi postmodernizem je treba definirati zgodovinsko in teoretično. Seveda ne bi bilo resno, če bi zahteval natančni datum začetka postmodernizma, kakor je drzno storila Virginia Wolf in postavila začetek modernizma v »december 1910 ali približno takrat« — morda bi se morali zaskrbljeni zamisliti, če so postmodernizem ni nemara začel »septembra 1939 ali približno takrat«. Zato vedno znova odkrivamo »predhodnike« postmodernizma: Sterne, Sade, Blake, Lautreamont, Rimbaud, Jarry, Tzara, Hofmannsthal, Gertrude Stein, poznejši Joyce, poznejši Pound, Duchamp, Artaud, Roussel, Bataille, Broch, Queneau in Kafka. Tako smo si v resnici ustvarili model postmodernizma, posebno tipologijo kulture in domišljije in potem začeli »ponovno odkrivati« podobnosti med različnimi avtorji in različnimi momenti ter tem modelom. Na novo

<sup>3</sup> V svojih zgodnejših in poznejših esejih sem opazil ta majhen razloček. (Hassan, 1971, 1975b).



smo oblikovali svoje predhodnike — in tako se bo vedno dogajalo. Namreč, tudi »starejši« avtorji so lahko postmoderni — Kafka, Beckett, Borges, Nabokov, Gombrowitz — in ni nujno, da so postmoderni vsi »mlajši« avtorji — Styron, Updike, Capote, Irving, Doctorow, Gardner.

7. Kakor smo videli, vsaka definicija postmodernizma veže nase štiri poglede: kontinuiteto in diskontinuiteto, diahroničnost in sinhroničnost. Toda definicijo pojma je treba oblikovati tudi z dialektičnega stališča, kajti značilne definicijske poteze so pogosto antitetične in če prezremo to tendenco zgodovinske realnosti, lahko zapademo v enostranskost in se pogreznemo v newtonski spanec. Definijske značilnosti so dialektične in množinske. Če izločimo eno značilnost kot absolutni kriterij postmoderne lepote, bodo vsi ostali pisci postali preteklost.<sup>4</sup> Zato se ne smemo opirati na domnevo — kot sem tudi sam nekajkrat zagrešil — da je postmodernizem neformalen, anarhičen in nekreativen, saj čeprav je vse troje in kljub fanatični želji po samouničenju, postmodernizem vsebuje potrebo po odkritvi »unitarne senzibilnosti« (Sontag, 1967), »prekoračiti mejo — zapolniti vrzel« (Fiedler, 1971), po dosegu, kakor sem sam predlagal, imanence diskurza, razširjene noetične intervencije, neo-gnostične neposrednosti duha (Hassan, 1975 a).

8. To vodi k že prej omenjenemu problemu periodizacije, ki je hkrati tudi problem literarne zgodovine, če jo razumemo kot posebno pojmovanje spremembe. In zares je v pojem postmodernizma všteto nekaj teorije inovacije, renovacije in novosti ali preprosto spremembe. Toda kakšne spremembe? Heraklitske? Vikovske? Darwinistične? Marksistične? Freudovske? Kuhnovske? Derridovske? Električne? (Glej Hassan & Hassan, 1983).

Ali pa je »teorija spremembe« sama le navidezno nasprotje, ki najbolje ustreza ideologom, ki ne odobravajo dvoumnosti časa? Bi torej morali postmodernizem — vsaj za kratek čas — pustiti nekonceptualiziran kot nekakšno literarno-zgodovinsko »drugačnost« ali »sled«?<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Čeprav so nekateri kritiki vztrajali pri tem, da je postmodernizem predvsem »časoven«, drugi pa, da je zlasti »prostorski« pojem, se sam postmodernizem razkriva prav skozi razmerje med tema dvema kategorijama. Glej dve navidez protislovni stališči Williama V. Spanosa (1976) in Jürgena Peperja (1977).

<sup>5</sup> Pri tem gre za literarno periodičnost, ki jo je kritizirala sodobna francoska misel. O drugih pogledih na literarno in zgodovinsko spremembo, vključno s »hierarhično ureditvijo« časa so pisali Leonard Meyer (1967), Callinescu (1977), Ralph Cohen (1974) in Hassan (1975a). Težje je odgovoriti na vprašanje, ki ga postavlja Geoffrey Hartman (1981, str. xx): »Kako naj se s takšnim zgodovinskim znanjem izognemo historicizmu ali upodabljanju zgodovine kot drame, v kateri epifanično očaranost nadmeščajo epistemični spori...? In spet, kako naj »formuliramo teorijo branja, ki bi bila prej zgodovinska kot historicistična?«

9. Postmodernizem lahko predstavlja še celo večji problem: je postmodernizem le umetnostna tendenca ali družbeni pojav, morda celo mutacija zahodnega humanizma? Če je tako, kje se torej različni vidiki tega pojava — psihološki, filozofski, ekonomski, politični — stikajo in v čem se razhajajo? Na kratko, ali smo sposobni razumeti postmodernizem v literaturi, ne da bi poskušali dojeti posebnosti postmoderne družbe — Toynbeejevo postmodernost ali prihodnjo Foucauldsko *épistémè*, za katero je literarna smer, o kateri razpravljam, le elitističen slog?<sup>6</sup>

Zadnje, a ne najmanj vznemirjajoče vprašanje — je mar »postmodernističen« častit pridevek, ki ga uporabljamo pod pretvezo, da bi lahko lažje priznali vrednost piscem ne glede na to, kako različni so si in ki jih spoštujemo samo zato, ker zvesto sledijo ideji, pa če je ta še tako neutemeljena? Naj poenostavim, ali je postmodernizem deskriptivna, ali pa tudi vrednostna in normativna kategorija literarne miselnosti? Ali pa mogoče pripada, kakor pravi Charles Altieri (1979, str. 90), kategoriji »v osnovi izključujočih se pojmov v filozofiji, katere bistvenih nejasnosti nikoli ne mogoče v celoti razrešiti?«<sup>7</sup>

Nedvomno se za vprašanjem postmodernizma skrivajo še drugi konceptualni problemi, ti pa ne morejo povsem zaustaviti intelektualnega ustvarjalnega duha, želje, da bi razumeli lastno zgodovinsko prisotnost v noetičnih tvorbah, ki nam pojasnjujejo naš obstoj. Zato bom v nadaljevanju poskušal prikazati, da način izražanja v zahodni literaturi od Sada do Becketta točno napoveduje prihodnost; v zadnjih sto letih namreč lahko razlikujemo med tremi vrstami sprememb v umetnosti. Imenujemo jih avantgarda, moderna in postmoderna. Razumljivo je, da so se vse tri med seboj prepletle, da bi ustvarile tisto »tradicijo novega«, ki je od Baudelaira sem »rojevala umetnost, katere zgodovina je bila ne glede na izpoved njenih ustvarjalcev sestavljena iz naglih preokretov v avantgardi in množičnih političnih gibanj, katerih cilj ni bila le temeljita prenova družbenih institucij, temveč tudi samega človeka.« (Rosenberg, 1961, str. 9, glej tudi Hassan, 1982)

<sup>6</sup> Tako različna pisatelja kot sta Marshall McLuhan in Leslie Fiedler, sta dve desetletji raziskovala medije in pop elemente v postmodernizmu, danes pa njuni dosežki v nekaterih kritičnih krogih veljajo za zastarele. O razliki med »postmodernim« kot sodobno umetnostno tendenco in postmodernostjo kot kulturnim pojavom, morda celo zgodovinskim obdobjem, je razpravljal Richard E. Palmer (1977).

<sup>7</sup> To pripelje Altierija (1979, str. 99) do zaključka: »Najboljše, kar lahko stori nekdo, ki ima sebe za postmodernega, je, ... da razčelni prostranosti uma, v katerih nejasnosti ne morejo hromiti, saj se človek veseli energije in stanja, ki ju povzročajo.«

Pod avantgardo razumem tista gibanja, ki so pretresala zgodnje obdobje našega stoletja in mednje sodijo patafizika, kubizem, futurizem, dadaizem, nadrealizem, suprematizem, konstruktivizem, mercizem, de Stijl in tako naprej. Ta anarhična in alternativna gibanja so napadala buržoazijo s svojo umetnostjo, manifesti, šalami. Toda njihovo delovanje se je včasih obrnilo tudi navznoter in postalo samomorilsko — kakor se je pozneje zgodilo z nekaterimi modernisti, na primer s Rudolfom Schwartzkoglerjem. Te smeri, nekoč polne živahnosti in drznosti, so danes povsem izginile in za njimi je ostala le zgodba kot opomin minljivosti (Shattuck, 1986, Poggioli, 1968, Bürger, 1974, Callinescu, 1977, Weisgerber, 1980). Izkazalo pa se je, da je modernizem stabilnejši, bolj izoliran in bolj hieratičen kot francoski simbolizem, iz katerega se je razvil, celo eksperimentiranje je v modernizmu videti nekoliko vzvišeno. Ob takšnih »individualnih talentih« kot so Valery, Proust in Gide, zgodnji Joyce, Yeats in Lawrence, Rilke, Mann in Musil, zgodnji Pound, Eliot in Faulkner so bili modernizmu potrebni ugledni literarni strokovnjaki in to je napeljalo Delmora Schwartza (1941, str. 20), da je v »Shenandoahu« zapel: »Premislimo, kje so veliki možje, od koga bo obseden otrok, ko se bo naučil brati...« (Med avtorje del, ki se nanašajo na modernizem, sodijo tudi: Wilson, 1931, Ortega v Gasset, 1933, Trilling, 1965, Hassan, 1982, Kenner, 1971, Bradbury & McFarlane, 1976). Toda če se modernizem v večini primerov zdi hieratičen, hipotaktičen in formalističen, nas postmodernizem preseneti s svojo igrivostjo, paraktičnostjo in dekonstruktivnostjo. V tem spominja na prezirljiv duh avantgarde in zato včasih nosi nalepko neo-avantgarda. (Med avtorji, ki se ukvarjajo s postmodernizmom, omenimo: Bradbury & McFarlane, 1976, Hassan, 1975 a, 1976 b, Feldman, 1975, Russell, 1981, Zavarzadeh, 1976, Amerikastudien, 1977).

Vseeno pa postmodernizem v McLuhanovem smislu ostaja bolj hladen kot avantgardizem — bolj hladen, manj klišejski in veliko bolj naklonjen popu in elektronski družbi, katere del je in zato je dovzeten za kič.<sup>8</sup>

Lahko postmodernizem še kako drugače označimo? Mogoče bo za začetek najboljše, če navedemo določene obrisne primerjave z modernizmom:

<sup>8</sup> Na tej točki se Hans Magnus Enzensberger (1974) zmoti v svojem sicer duhovitem in jasnovidnem esaju »The Aporias of the Avant-Garde«. Mislim, da se v tem primeru Daniel Bell (1976, str. 52) bolj približa resnici: »Pri postmodernizmu je najbolj osupljivo, da tisto, kar je nekoč veljalo za ezoterično, danes proglašajo za ideologijo in kar je bila nekoč last aristokracije duha, je danes demokratična lastnina množice.«

## POSTMODERNI DOKUMENTI

### MODERNIZEM:

romantika/simbolizem  
forma (vezna, zaprta)  
namen  
vzorec  
hierarhija  
spretnost/logos  
umetniški objekt/zaključeno delo  
distanca  
ustvarjanje/povzetek/sinteza

prisotnost  
centriranje  
žanr/ločnice  
semantika  
paradigma  
metafora  
hipotaksa  
selekcija  
korenina/globina  
interpretacija/branje

označenec  
bralno  
velika zgodba  
osnovni sistem  
simptom  
tip  
genitalen/faličen  
paranoja  
izvor/vzrok  
Bog-oče  
metafizika  
determinanca  
transcendenc

### POSTMODERNIZEM:

patafizika/dadaizem  
antiforma (ločena, odprta)  
igra  
naključje  
anarhija  
utrujenost/tišina  
potek/predstava/happening  
sodelovanje  
dekreativnost/dekonstrukcija/  
/antiteza  
odsotnost  
razpršitev  
besedilo/intertekst  
retorika  
sintagma  
metonimija  
parataksa  
kombinacija  
rizom/površina  
proti interpretaciji/napačno  
branje  
označevalec  
pisno  
mala zgodba  
idiolet  
želja  
mutant  
polimorfen/dvospolen  
shizofrenija  
razlika — razlika/sled  
Sveti duh  
ironija  
indeterminanca  
imanenca

Tabela vsebuje pojme z različnih področji — retorike, lingvisti-ke, literarne teorije, filozofije, antropologije, psihoanalize, politične znanosti, celo teologije — in se opira na več avtorjev — evropskih in ameriških — ki zagovarjajo različne smeri, skupine in poglede. Vendar pa podatki s tabele ostajajo nezanesljivi, dvomljivi. Razločki spreminjajo položaj, tudi sami se spreminjajo in celo izginjajo. Pojmi iz obeh stolpcev si niso vsi enakovredni in zamenjav ter izjem je veliko tako pri modernizmu kot pri postmodernizmu. Kljub temu

pa bi rad previdno pripomnil, da desni stolpec nakazuje postmodernistično tendenco, tendenco indetermanence in s tem smo že bližje zgodovinski in teoretični definiciji.

Cas je, da nekoliko pojasnimo neologizem »indetermanenca« in da se posvetimo kulturi postmodernizma, ki jo neologizem poskuša opisati. Začel bom z nekaterimi pogledi Daniela Bella, razsodnega in konservativnega duha. Bell (1976, str. 7) izjavlja:

»Prepričan sem, da se v zahodni družbi bližamo trenutku razcepitve: v današnjem času izginja buržoazna miselnost — tisti vidik človeškega delovanja in družbenih odnosov, posebej tistih ekonomske narave, ki je oblikoval moderno obdobje zadnjih 200 let. Menim, da smo dosegli konec kreativnega vzgona in ideološkega vpliva modernizma, ki je kot kulturna smer prevladoval v vseh vejah umetnosti in oblikoval naše simbolično izražanje v zadnjih 125 letih.«

Razveza ekonomije, politike in kulture, kriza protestantske etike in vrednot srednjega razreda nasploh, nepričakovana razširitev politike podeljevanja naslovov in zavisti, sinkretizem in mešanje slogov v kulturi, vse večja dovtetnost celotne družbe za novosti — brez pristranosti in odpora, mešanje realnosti in domišljije tako v javnem kot v privatnem življenju, šibkost postmodernega subjekta, ki se hrani s hedonizmom, propadanjem, vročičnim zbiranjem bogastva — vse to, trdi Bell, je spodkopalo zahodni »red stvari«, Toda Bell (1976, str. 53) gre še dlje: za krivca postavi ne le tehnologijo temveč tudi kulturo (pod tem pojmuje ves simbolični univerzum, ki ga imajo vse bolj v rokah postmoderni avantgardisti). Kajti značaj postmodernizma zahteva, naj tisto, kar se je prej odigravalo le znotraj domišljije in fantazije, zdaj deluje tudi v življenju... Vse, kar je dovoljeno v umetnosti, je dopustno tudi v življenju...<sup>9</sup> Tako si kulturni avantgardisti lastijo primat »nad načinom življenja, moralno in navsezadnje politiko« (Bell, 1976, str. 34). Bell seveda pretirava, ko pripisuje tako umetnostnim gibanjem močen vpliv, in čeprav piše bistroumeno, ostaja konzervativen sociolog, ki se mu zdi obžalovanja vredno, da bi sodobna domišljija morala služiti omajanju položaja vlade. (Zanima me, ali je zares kdaj bral klasično ameriško literaturo ali pa je za njeno močjo tipal v temi).

Jean-Francois Lyotard pa se veseli tega istega znamenja diskonfirmacije. Njegovo prodorno, sijajno delo »La Condition Postmoderne« na eni strani podpira, na drugi pa temeljito spodbija vrednote »Kulturnih protislovij kapitalizma«. Lyotardova osrednja tema je zastarelost »velikih zgodb« in »meta-zgodb«, po katerih je bila nekoč urejena

<sup>9</sup> Carl Friedrich von Weizsäcker (1978, str. 8) resno poudarja prevlado užitka v kakršnikoli družbi: »Und dann sage ich schon in diesem ganz einfachen Sinne von Glück — Erreichen von Angenehmen oder Erwünschtem, Vermeiden von Unangenehmen oder unerwünschten Schmerzhaften: die Orientierung an diesem Kriterium als Fundamentalorientierung einer Gesellschaft ist die Garantie des Untergangs dieser Gesellschaft.«

buržoazna družba. Radikalna kriza je tedaj »legitimacija« — primerjava s Habermasovo »krizo zakonitosti« v »Legitimations Probleme in Spät Kapitalismus« — vsakega kognitivnega in družbenega prizadevanja, kjer danes vlada množica jezikov. Lyotardovo idejo bom prosto parafraziral (1979, str. 8f):

Postmodernim okoliščinam sta tuja razočaranje in slepa pozitivnost nezakonitosti. Kje lahko biva zakonitost po propadu metazgodbe? Kriterij funkcionalnosti je zgolj tehnološki. Ne more veljati za sodbe o resnici in pravici. Soglasje, do katerega smo prišli skozi razpravo, kakor meni Habermas? Takšen kriterij ruši heterogenost jezikovnih iger. In iznajdbe so bile vedno plod različnosti in nmenj. Postmoderno znanje ni le orodje moči. Postmoderno znanje brusi našo občutljivost, budi različnost občutkov in krepi naše sposobnosti za dojemanje nesorazmernosti. Svojih motivov ne vidi v debatah strokovnjakov z ustreznih področij, pač pa v napačnih sklepih izumiteljev.

Odperto vprašanje je torej naslednje: je mogoča uzakonitev družbenih odnosov ali celo samo družbo uporabiti v skladu s paradoksom, podobnim sodobnim znanstvenim delovanjem? In kaj naj bi sestavljalo takšen paradoks?

Lyotard nas tako (1979, str. 85f, 97f, 107) nekoliko utopično pripelje v postmodernistično ero *les petites histories*: parataktičnih, paradoksalnih, paralogičnih zgodb, ki naj bi odkrile strukture znanja in politike igram jezika, domiselnim rekonstrukcijam, s katerimi si lahko dovolimo ali novo odkritje ali spremembo pravil same igre. Lyotard konča takole: »Politika se oblikuje tako, da je treba pri njej enako spoštovati željo po resnici in po neznanem« (Lyotard, 1979, str. 108).<sup>10</sup> Ta izjava ne upošteva dejstva, da lahko »človeška pravica« žal, pristaja na krvavi teror in da lahko »neznano« povzroči nestrpne reakcije, nova prizadevanja za varnost in oblast.

In vendar je zanimivo, kako se dva misleca, prvi konzervativen in drugi radikalen, tako različno odzivata na pojav, ki sta mu dala isto ime. (Bell se sicer zavaruje pred postmodernizmom tako, da za predpono post postavi vezaj, kar pa se niti Lyotardu niti meni ne zdi potrebno). Toda osnovno vprašanje ostaja: kaj je indetermanenca? Vprašanje lahko tudi drugače formuliramo: katere uporabne sisteme postmodernih transformacij si lahko izmislimo? Sistem, ki bi ga rad sam predlagal, je bolj kot kaj drugega kompleksna dvojna tendenca: obe sestavni tendenci nista dialektični, nista povsem antitetični, pa tudi do sinteze ne vodita. Še več, vsaka posebej ustvarja svoje lastno nasprotje in vsaka vsebuje elemente druge. Obe potem delujeta druga na drugo, njuna nesmiselna in smrtno resna dejanja mogoče spominjajo na ambivalentni vzorec.

<sup>10</sup> V nasprotju z Jürgenom Habermasom Lyotard dvomi v končno vrednost konsenza. Kritiko Habermasa, temelječo na primerjavi s francosko mislijo, posebej z Derrido, je zapisal Dominick LaCapra (1977).

Prepričan sem, da je ta ambivalektika oblikovala spremembe na skoraj vseh področjih zahodne kulture v drugi polovici stoletja, spremembe, ki jih ne smemo spregledati.

Prvo teh dveh tendenc sem že nekje imenoval indeterminacija (Hassan, 1980). V resnici je ta tendenca skupek pod-tendenc: odprtost, heterodoksija, pluralizem, eklekticizem, brezcilnost, upor, deformacija. Samo zadnji pojem vključuje ducat veljavnih izrazov z negativnim smislom: dekrecija, različnost, diskontinuiteta, ločenost, izginotje, dekompozicija, de-definicija, demistifikacija, detotalizacija, delegitimacija — kaj šele bolj tehnični in retorični izrazi kot hiazem, lapsus, shizma, hiat, transumpcija, idiolekt, heteromorfizem in tako naprej. Vse te znake povezuje velikanska volja po uničenju in pri tem vpliva na politično telo, na erotično telo, na psiho vsakega posameznika — vpliva, na kratko, na celotno področje človeškega diskurza na zahodu. To tendenco lahko imenujemo indeterminacija, s čimer priznamo njen mnogoteri značaj, ki zato vedno znova odpira in priklicuje znane oblike mišljenja in bivanja.

Ne vem natanko, kje naj začnem dokumentirati tako prodorno in sprevrženo smer. V literaturi so naše ideje o avtorju, publiki, branju, pisanju, knjigi, žanru, kritični teoriji in sami literaturi nenadoma postale vprašljive (Hassan, 1980, str. 49—52 & 109—114). Danes govorimo o intertekstualnosti in semioklastiki (Julia Kristeva), o hermenevtiki suma (Paul Ricoeur), o kritiki popolne sreče in pedagogiki pozabljenega (Roland Barthes), ponujamo shizo-analizo (Gilles Deleuze in Felix Guattari), humanizem izginotja (Michel Foucault), gramatologijo razlik (Jacques Derrida), politiko delegitimacije (Jean-Francois Lyotard). Teh »philosophie blanches« je resnično na pretek: ideologije frakcije, metafizike odsotnosti, teologije dopolnila, mistike sledu.<sup>11</sup> Toda de Gaule ni edino zatočišče epistemološkega golizma, galskih »ratures« in sposojene »unheimlichkeit«. Tisti, ki so bližje, govorijo o parakritiki in parabiografiji (Ihab Haussan), o nenormalnosti in mutantih (Leslie Fiedler), dialogiji in domišljiji dvoma (Matie Galinescu), surfikciji in playgiarizmu (Raymond Federman), tretjestopenjski psihoanalizi intimnosti in nepopolnosti (Norman Holland), gledališču nemogočega na stopnji izginevanja (Herbert Blau) (glej tudi Brown, 1973, Miller, 1974, Hillman, 1975, Feyerabend, 1977, Jenks, 1977, White, 1978, kritiki z

<sup>11</sup> Dober uvod v sodobno francosko misel predstavljajo Jonathan Culler (1975, 1981), Edward Said (1975) in Josue V. Harari (1979). O njihovem vplivu je tehtno razmišljal Geoffrey H. Hartman (1980). Upoštevati je treba, da sta si postmodernizem in poststrukturalizem v marsičem podobna, čeprav ju ni mogoče enačiti. Tako na primer Julia Kristeva v kratkem eseju na svoj način tolmači imanenco in indetermanenco: »postmodernizem je tista literatura, ki se piše z bolj ali manj zavestnim namenom razširiti označljivo, torej človeško domeno,« in naprej: »Na tej stopnji nenavadnosti se srečamo z idiolekti, ki se nekontrolirano množijo...«

univerze Yale, 1979). In ko tako govorijo, vsak po svoje izpričujejo indeterminirani ali dekreativni ali paradokсни impulz našega trenutka, trenutka, ki sega pol stoletja nazaj do Heisenbergovega »Principa negotovosti v fiziki« in Gödelovega dokaza nepopolnosti (ali neodločnosti) v vseh logičnih sistemih. Ti dve teoriji, čeprav logično nesorodni, izražata isti duh omejitve in nejasnosti, zaradi katerih Douglas Hofstadter (1979, str. 19) pripomni: »dokazljivost je šibkejši pojem kot resnica ne glede na to, kateri aksiomični sistem je vpleten« (glej tudi Bernstein, 1978). Na koncu pa se vendarle izkaže, da je epistemični faktor le eden od mnogih. Moč paradoksnih in indeterminantnih nagnjen izhaja iz širših dispozicij družbe: rastoči življenjski standard na zahodu, razkroj ustaljenih vrednot, osvobodeno zadovoljevanje želja, vsakršna osvobodilna gibanja, shizma in secesija na zemlji, terorizem, nebrzdavnost — na kratko, množica želi prevladati nad Posameznikom.

Zdaj bi lahko spodbijal vseobsegajočo voljo od Faraona do Mojzesa mimo Ludvika XIV (»L'état c'est moi!«) in Charlieja Wilsona (»Kar je dobro za General Motors, je dobro za državo«) do Stalina, Hitlerja, Maa in Castra. Vendar pa ne smemo spregledati druge velike tendence v postmodernističnem svetu, tiste, ki razširja voljo Posameznika. To tendenco imenujemo imanenca, termin, ki ga uporabljam brez verskega prizvoka in s katerim želim označiti sposobnost zavesti, da bi se popularizirala v svetu, da bi delovala tako nase kot na okolico in se s tem spremenila v lastno okolje. Različni misleci so o tej tendenci govorili kot o nečem prozornem (Arnold Toynbee), kratkotrajnem (Buckminster Fuller), v zvezi z njo so omenjali konceptualizem (Erwin Laszlo), dematerializacijo (Paolo Soleri), historizirano naravo (Karl Marx), hominizirano zemljo (Teilhard de Chardin) in nova tehnološka znanstvena spoznanja (Ihab Hassan) (glej razpravo Hassan, 1975a, 1980). Tendence, ki so ji dali pomen raznovrstni izrazi kot: disperzija, difuzija, diseminacija, difrakcija, utripanje, integracija, ekumenizem, komunikacija, medigra, soodvisnost, interpenetracija in tako naprej — ta tendenca je predvsem odvisna od pojava človeka kot govoreče živali, *homo pictor* ali *homo significans*, bitja, ki predstavlja sebe in svoj univerzum s simboli svojega lastnega ustvarjanja. Ali »... ni to znak, da se bo vsa ta (klasična) podoba prekopicnila in da je človek v procesu umiranja, medtem ko bitje jezika bolj kot kdaj jasno sije na obzorju?« se sprašuje Foucault (1970, str. 386).

Bolj kot Foucault pa se Lyotard (1979, str. 84f, str. 16, 30f, & 63) ukvarja z vlogo medijev (l'informatique) pri oblikovanju jezikov posameznika in družbe v razvitih kapitalističnih deželah; enciklopedije prihodnosti, meni Lyotard, bodo banke podatkov, ki bodo za postmoderne človeka postale sama »narava«. Celo ko jo bodo razširjali po svetu, bodo mediji zgodovino pogosto razveljavili kot kič ali zabavo. Toda mediji tudi projicirajo zavest na rob univerzuma ali na navidezne



razmike med stvarmi in tako ustvarjajo podlago za drug tip imanence, ki so jo znanstveniki od Heisenberga naprej prepoznali kot človeško participacijo ali poseg v naravo. Daniel Bell (1985, str. 34—42) tolmači to kot veznik kulturnega razvoja, ki vključuje človeška bitja v preustvarjanje stvarnosti in pri tem nasprotuje post-kantovskim epistemologijam z enigmo umetne inteligence. »Onstran tega so večje sanje...« piše Bell (1985, str. 52), »kakor si je Pascal prizadeval kockati z Bogom... tako odločujoči teoretiki in nova intelektualna tehnologija iščejo svojo *tableau entier* — obseg razumnosti«. <sup>12</sup> Kljub vsemu pa sta tako Lyotardova »informatique« in Bellova »*tableau entier*« že ustvarili vznemirjajoče napetosti v postmodernih družbah, napetosti, ki od nas zahtevajo trdne moralne in politične ocene.

Se drugi faktorji podpirajo imanence, o katerih govorim. Eksplozija človeške populacije povečuje intelektualno gostoto na zemlji, možnosti tako mentalnih kot fizičnih interakcij. (Kot vsi vemo, je prostor, v katerem sta en ali dva človeka, čisto drugačen, kot če je v njem sedem ali celo sedemdeset ljudi). Takšno intenzivno medsebojno delovanje, tako verjame Bell (1985, str. 54f), povečuje oba razločka v družbeni strukturi (indeterminacije?) in sinkretizem v kulturi (imanence?). »V načelu, veliko tega ni več novo,« dodaja Bell (1985, str. 56).

Značilna so drugačna razmerja... Vse, kar smo nekoč poznali, se je odigralo na ravni grškega polisa, danes pa se dogaja v dimenzijah celotnega sveta. Novo merilo ima dve posledici: pri prvi se širi meja kontrole iz središča moči. (Kaj je Stalin drugega, je pripomnil neznani duhovitež, kot Džingis-kan s telefonom?) Pri drugi posledici linearna razširjanja povzročijo motnje, ko dosežejo določeno mejo.

Lahko se zgodi, da bomo takšne imanence kdaj obžalovali. In vendar, ena imanenca lahko postane totalitarna, kompleksne imanence jezika in indeterminacije teorij in prakse pa moč lomijo in nas tako prisilijo, da obnovimo razmerje med celotami in deli.

To vodi k mojem didaktičnemu odprtemu koncu. Kajti problem postmodernizma navsezadnje zadeva ključna moralna in politična vprašanja. Ta merijo na, kakor so govorili predsokratiki, igro Posameznika in Množice, to je, na osnovno enotnost bivanja in opazno raznolikost, enoličnost v temelju in vidno drugačnost — ali kakor bi se lahko danes izrazili: ta ključna moralna in politična vprašanja merijo na ekumenizem in sektaštvo, federalizem in secesijo, centriranje in disperzijo, prisotnost in odlašanje. V naši konfliktni, uničevalski dobi, ko se

<sup>12</sup> Pomembno je omeniti tudi Huberta L. Dreyfusa (1979), ki izrazi svoj dvom in s tem oporeka Bellu in verjetno tudi Lyotardu. Dreyfus vztraja pri tem, da človeški razum deluje s kvantnimi preskoki in tropi in pri tem ustvarja popolne oblike, ki jih ne more posnemati noben digitalni računalnik. Vprašanje umetne inteligence ostaja vse prej kot rešeno.

mešajo kulture, obstaja grožnja, da bo zaradi napetosti med zgoraj omenjenimi pojavi počilo. In vendar si ne moremo privoščiti izbiranja med posameznikom in množico, kakor je tudi nesmiselno odločanje med totalitarizmom ali terorjem.

V mislih imam pedagoge humanističnih ved, ki so se navadili na dvomljivost, neodločnost, diseminacijo, dekonstrukcijo v umetnosti in teoriji, ki jo poučujejo. Takšna nejasnost je osvobajajoča, zoper nas postavi v množičnost ustvarjanja in povečuje našo toleranco za vsakovrstne posebnosti. Toda takšna nejasnost potrebuje privolitev, nekakšno aktivno skladje vrednosti in moči — preprostejše povedano — potrebuje oblast, tisto oblast, ki omejuje in omogoča naše spremenljive svoboščine.

Resnično je danes pri družbenih, umetniških in epistemskih diskusijah osrednja tema vprašanje oblasti. Oblast je lahko vljuden dogovor, ki mi ta trenutek dovoljuje, da smem govoriti, ne da bi me kdo prekinjal, lahko pa je tudi veliko bolj zahrbtna, uničevalna, kompleksna in prisilna. Kakorkoli že, oblast — brez katere vrednost nima prave veljave — ljudem skuša preprečiti, da bi se vrnili v prvotno stanje in jih nedvomno ovira pri tem, ko se vedno znova — vsako leto, vsako uro — želijo spopasti »z osnovnimi problemi življenja v skupnosti«, kakor se je izrazila Hannah Arendt (1968, str. 141).

Kdo presoja? Zakaj presoјati? Kako presoјati? Kdaj presoјati? Koga ali kaj presoјati? To so nekatera trdovratna vprašanja, na katera postmodernizem terja odgovore in zaradi katerih se mora oblast odločati. Sam nanje ne znam odgovoriti, sumim pa, da je delen odgovor podan že v samih vprašanjih, in zato si jih moramo vedno znova postavljati. Če govorim zase, v tem času in prostoru: več verjetnosti je, da se bom pri iskanju odgovora obrnil na Emersona kot na Nietzscheja in prej na Nietzscheja kot na Marxa. Rajši bi se zatekel k dopolnilni, a dialogični spretnosti, kot je domišljija, ki v sebi združuje tako harmonijo kot disharmonijo, kakor pa h kakšni analitični, monologični spretnosti, na primer demistifikacijo, ki v zadnji fazi postane sterilna.

Ob koncu ponavljam, *ne moremo, ne smemo* izbirati med posameznikom in množico, jasnostjo in nejasnostjo, klasicizmom in modernizmom, skupnostjo in diseminacijo. Ti termini lahko le postanejo predmet stalnih razprav, nenehnih dogovarjanj o željah, svobodi in pravici, vmes pa posega oblast, češ kot moramo odkriti veliko novih stvari, jih moramo veliko tudi ponovno dognati. Ali ni kljub vsem nasprotjem, kljub vsem aporijam, ki sestavljajo svet, naš diskurz tukaj značilen za hermevtično družbo, kjer vlada provizorično zaupanje? Heterodoksní, heteromorfni, heteroklitski in razen tega še indeterminirani živimo v enem univerzumu in smo vedno znova osupli, ko nam kdo pritrđi. Od tega je kultura postmodernizma še vedno odvisna.

Prevedla Nina Grahek

# POSTMODERNI DOKUMENTI

## BIBLIOGRAFIJA

- Altieri (1979), *Postmodernism: A Question of Definition*, **Par Report**, 2, 2
- Amerikastudien** (1977), special issue on postmodernism, 22, 1
- Arendt Hannah (1968) **Between Past and Future**, NY: Viking P
- Barth John (1967), *The Literature of Exhaustion*, **Atlantic Monthly**, August
- Barth John (1980), *The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction*, **Atlantic Monthly**, 245, 1
- Bell Daniel (1973), **The Coming of Post-Industrial Society**, NY: Basic Books
- Bell Daniel (1976), **The Cultural Contradictions of Capitalism**, NY: Basic Books
- Bell Daniel (1985), *Technology, Nature and Society in **Technology and the Frontiers of Knowledge***
- Bernstein Jeremy (1978), **Experiencing Science**, NY: Basic Books
- Bradbury Malcolm & McFarlane James eds (1976), **Modernism**, Harmondsworth: Penguin
- Brown Norman O (1973), **Closing Time**, NY: Random Ho
- Bürger Peter (1974), **Theorie der Avant-garde**, Frankfurt: Suhrkamp
- Verlag Callinescu Matei (1977), **Faces of Modernity: Avant-Garde, Decaence, Kitsch**, Bloomington: Illinois UP
- Callinescu Matei (forthcoming), *Avant-Garde, Neo-Avant Garde and Postmodernism in R Kuenzli & S Forster (eds) **Perspectives on the Avant-Garde***, Iowa City: Iowa UP
- Cohen Ralph (1974), *Innovation and Variation: Literary Change and Georgic Poetry in R Cohen & M Krieger **Literature and History***, LA: California UP
- Culler Jonathan (1975), **Structuralist Poetics**, Ithaca: Cornell UP
- Culler Jonathan (1981), **The Pursuit of Sings**, Ithaca: Cornell UP
- De Man Paul (1971), **Literary History and Literary Modernity in Blindness and Insight**, NY: Oxford UP
- Dreyfus Paul (1979), **Who Computers Can't Do**, NY: Harper & Row
- Enzensberger Hans-Magnus (1974), **The Consciousness Industry**, NY: Seabury P
- Feldman Raymond (ed 1975), **Surfiction**, Chicago: Swallow P
- Feyerabend Paul (1977), **Against Method**, London: New Left Books
- Fielder Leslie (1965), *The New Mutants*, **Partisan Review**, 32, 1, reprinted in **Collected Essays, vol II**, NY: Stein & Day 1971
- Fielder Leslie (1971), *Cross the Border-Close the Gap*, in **Collected Essays vol II**, NY: Stein & Day
- Foucault Michel (1970), **The Order of Things**, NY: Pantheon
- Harari Josué V (ed 1979), **Textual Strategies**, Ithaca: Cornell UP
- Hartman Geoffrey (1980), **Criticism in the Wilderness**, New Haven: Yale UP
- Hartman Geoffrey (1981), **Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy**, Baltimore: John Hopkins UP
- Hassan Ihab (1967), *The Literature of Silence*, **Encounter**, 28, 1
- Hassan Ihab (1970), *Frontiers of Criticism: Metaphors of Silence*, **Virginia Quarterly**, 46, 1
- Hassan Ihab (1971), *PostmodernISM: A Paracritical Bibliography* **New Literary History**, 3, 1
- Hassan Ihab (1975a), **Paracriticisms: Seven Speculations of the Times**, Urbana: Illinois UP
- Hassan Ihab (1975b), *Joyce, Beckett and the Postmodern Imagination*, **TriQuarterly**, 34

Hassan Ihab (1978), *Culture, Indeterminacy and Immanence: Margins of the (Postmodern) Age*, **Humanities in Society**, 1, 1, reprinted in **The Right Promethion Fire: Imagination, Science and Culture Changes**, Urbana: Illinois UP, 1980

Hassan Ihab (1980), **The Right Promethion Fire: Imagination, Science and Cultural Change**, Urbana: Illinois UP

Hassan Ihab (1982), **The Dismemberment of Orpheus: Towards a Post-modern Literature**, 2nd rev ed, Madison: Wisconsin UP

Hassan Ihab & Hassan Sally (eds 1983), **Innovation/Renovation; New Perspectives on the Humanities**, Madison: Wisconsin UP

Hillman James (1975), **Re-Visioning Psychology**, NY: Harper & Row

Hoffman Gerhard, Hoffnung Alfred & Kunow Rüdiger (1977), 'Modern', 'Postmodern' and 'Contemporary' as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature, **Amerikastudien**, 22, 1

Hofstadter Douglas (1979), **Gödel, Escher, Bach: an Eternal Gold Braid**, NY: Basic Books

Howe Irving (1959), *Mass Culture and Postmodern Fiction*, **Partisan Review**, 26, 3; reprinted in *Decline of the New*, NY: Harcourt, 1970

Jencks Charles (1977), **The Language of Post-Modern Architecture**, NY: Rizzoli

Kenner Hugh (1971), **The Pound Era**, Berkeley: California UP

Kristeva Julia (1980), 'Postmodernism?' in H. R. Gavin (ed) **Romanticism, Modernism, Postmodernism**, Lewisburg, Penn: Bucknell UP

La Capra Dominick (1977), Habermas and the Grounding of Critical Theory, **History and Theory**, 16, 3

Levin Harry (1960), What Was Modernism? **Massachusetts Review**, 1, 4, reprinted in **Refractions**, NY: Oxford UP

Liotard Jean-Francois, **La Condition Postmoderne**, Paris: Éditions de Minuit, trans G Bennington & B Massumi as **The Postmodern Condition**, Manchester UP, 1984

Meyer Leonard (1967), **Music, the Arts and ideas**, Chicago UP

Miller David L (1974), **The New Polytheism**, NY: Harper & Row

Ortega y Gasset José (1933), **The Modern Theme**, trans J Cleugh, NY: WW Norton

Ortega y Gasset José (1948), **The Dehumanization of Art**, trans H Weyl, Princeton: Princeton UP

Palmer Richard E (1977), Postmodernity and Hermeneutics, **Boundary 2**, 5, 2

Peper Jürgen (1977), Postmodernismus: Unitary Sensibility, **Amerikastudien**, 22, 1

Poggioli Renato (1968), **Theory of the Avant-Garde**, trans G Fitzgerald, Cambridge: Cambridge UP

Rosenberg Harold (1961), **The Tradition of the New**, NY: Grove P

Russell Charles (ed 1981), **The Avant-Garde Today**, Urbana: Illinois UP

Said Edward (1975), **Beginnings**, NY: Basic Books

Schwartz Delmore (1941), **Shenandoah**, Norfolk, Conn: New Directions

Shattuck Roger (1968), **The Banquet Years**, NY: Vintage

Sontag Susan (1967), *On Culture and the New Sensibility in Against Interpretations*, NY: Farrar, Straus & Giroux

Spanos William V (1976), *The Detective and the Boundary*, **Existentialism**, 2, (ed) W V Spanos, NY: Thomas Crowell

Spanos William V (1979), *De-Struction and the Question of Post-modern Literature: Towards a Definition*, **Par Rapport**, 2, 2

Szabolczi Miklos (1971), *Avant-Garde, Neo Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions*, **New Literary History**, 3, 1

Trilling Lionel (1965), **Beyond Culture**, NY: Viking P

Weisgerber Jean (ed 1980), **Les Avant-gardes littéraires au XXe Siècle**, 2 vols Paris: Didier

Weizsäcker Carl Friedrich (1978), **Wachstum und Lebensinn — Alternativen Rationalitäten?**, Bergedorfer Gesprächskries, Protokoll-Nr. 61

White Hayden (1978), **Tropics of Discourse**, Baltimore: Johns Hopkins UP

Wilson Edmond (1931), **Axel's Castle**, NY: C Scribner's Sons

Yale Critics (1979), **Deconstruction and Criticism**, NY: Seabury P

Zavatzadeh Mas'ud (1974), **The Mythopoeic Reality**, Urbana: Illinois UP

IHAB HASSAN je Vilas Research Professor angleške in primerjalne književnosti na Univerzi Wisconsin v Milwaukeeju in direktor Centra za študije XX. stoletja na isti univerzi. Napisal je vrsto pomembnih knjig od **Radical Innocence: The Contemporary American Novel** (1961), **Crise d'un héros américain contemporain** (1963), **The Literature of Silence** (1967), **Liberations: New Essays on the Humanities in Revolution** (urednik, 1971), **The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature** (1971, 1982), **Contemporary American Literature** (1973), **Paracriticisms** (1975), **The Right Promethean Fire: Imagination, Science and Cultural Change** (1980) do zbornika esejev (urednik skupaj s Sally Hassan) **Innovation/Revolution: New Perspectives on the Humanities** (1983).

Velja za teoretskega očeta ameriške postmodernistične literature in za »izumitelja« kategorije **indetermanence**, ki se je uveljavila kot ena najučinkovitejših za zapopadanje postmodernega stanja. Pričujejoči spis, vzet iz revije **Theory, Society and Culture** (3/1985), v zgoščeni, pregledni in sumarni obliki podaja teze, ki so na posreden način že proniknile v postmoderno publicistiko, zato ga objavljamo zaradi možnosti seznanitve z njegovo izvirno podobo. Zanimiva in obsežna pa je tudi bibliografija, ki na enem mestu zbere pomembne viře za študij postmodernizma. (Izbor, redakcija in opomba Aleš Debeljak)

# ŠOLA KREATIVNEGA PISANJA

**Leonard Michaels**

**Kitajsko dekle**

Pisatelji se rodijo — nato jih odkrivajo in različno ocenjujejo. Imajo občutek, da jih občudujejo ali trepljajo po ramenu. Imajo občutek, da jih ne upoštevajo, ne razumejo ali pač obrekujejo. Imajo občutek, da jim je čudovito ali da so jih strašno ranili. Če se zaljubijo sami vase ali napravijo samomor, razumejo ljudje to kot del njihovega poklica. Na Jugu pravijo za študenta medicine: »He is going to make a doctor.« Za pisce ni primerljive fraze, kot tudi ne diplome, sploh nikakršnega odločilnega dokaza, da so iz sebe »kaj naredili«. Enkrat rojenim jim je usojena grotesknost vnovičnega rojstva, ponovnega odkritja, novih in novih sodb. Seveda, nagnjeni so h kajenju, pijači itn.

Objavil sem dve zbirki zgodb in roman, vendar pa priznavam le, da sem imel kariero. Ker ne morem govoriti o vrednosti ali realnosti mojega pisanja, bom poskušal povedati kaj o morebitnih vplivih.

Najbližnji vpliv predstavlja moja žena, še zlasti njene sanje. Ko se zjutraj zbudi, mi jih klub temu, da še spim, takoj obnavlja, saj bi jih drugače utegnila pozabiti. Njen glas izginja in se zopet pojavlja v moji glavi, utirajoč si pot mimo preostankov čudnih dogodkov. To zna biti precej razdražljivo, a njene sanje so včasih tako čudovite, da se popolnoma zbudim in zbrano poslušam. Prosim jo, naj vidi še kaj, naj vidi cele sanje. Govori s trdnim, nevtralnim glasom, čeprav so bile sanje nemara strašljive, žalostne, smešne. S takim načinom pripovedovanja obvaruje pripoved pred motečimi zunanji vplivi. Dalj ko govori, manj so sanje razločne in dosegljive. Popisal sem jih, kot da bi vsebovale vse najino premoženje.

Manj neposredno lahko vpliva na moje pisanje karkoli — vreme, glasba, bolečina, politika. O najmanj pomembnem vplivu — namreč o pisanju drugih — je najlažje govoriti. V mojem primeru gre večinoma za že dolgo mrtve Evropejce, med modernimi Američani pa za Saula Bellowa in Wallacea Stevensa. V svojih verbalnih izmišljajah se mi zdita antitetična, vredna spoštovanja. Pogosto ju prebiram ponoči, ko me življenje in delo težita najbolj. Sem počasen bralec. Preberem vsako besedo.

Bellowovi romani se mi z njihovimi globokimi ritmi in odstavki zgoščenega, mnogovrstnega pomenjanja zdijo prepolni pesmi. Stavek kot »Envyng fallen sticks from his nearness to their state« je, na primer, že sam po sebi pesem. Pravzaprav niti ne angleška, čeprav smo lahko ponosni, da si jo lasti angleščina. Beseda »nearness« daje stavku čudovito intimnost. Če bi Bellow zapisal »closeness«, ne bi bilo veliko slabše, vendar pa »nearness« s svojim lahkim poudarkom sprosti tri končne besede in ustvari gibanje, gib, kvaliteto občutka. Biti »skoraj mrtev« se izkaže za slabše od »biti mrtev«. Kakor to pove Bellow, njegov način, me pretrese. Mislim, da bi bil o omenjenem stavku zmožen napisati knjigo — eno poglavje o njegovi pesniški konciznosti, spet drugo o žalobnem odzvoiku jidiša in njegovi preprostosti.

Ko Wallace Stevens opisuje zgodovino svoje zavesti kot »tufted in stragglng thunder and shattered sun«, sta navdušenje in užitek, ki ju občutim, manj narcistična. Vem, da so Stevensove besede resnično dobre, a ne mislim, da so mi všeč zato, ker *vem, da vem*. V njegovi ameriški angleščini slišim nešteto lahkotnih perfekcij, ki so meni prepovedane. V Bellowu slišim nekaj bližjega.

Vpliv omenjenih piscev na moje pisanje se navsezadnje kaže v zapeljanosti in frustraciji; tolažim se z vedenjem, da je Keats želel biti Milton, da je Kafka želel biti Dickens, da sta Lawrence in Hemingway želela biti King James Bible (= Authorized version, popravljeni angleški prevod Sv. pisma, ki ga je l. 1611 odobril James I. — op. prev.) in da Beckett želi biti mrtev. Ker nimam nikakršne izbire, pravzaprav nočem biti nič drugega ali nihče drug. Morda kvečjemu Čehov. On je — če povem z vso razumljivo ponižnostjo — Evropejec, ki je vplival na moje pisanje.

Na primer njegova La Cigale, zgodba o nezvesti ženi, v kateri mož in njegov prijatelj prekinjata ženo takrat, ko hoče govoriti. Prekinjata jo z glasnim petjem kmečkih pesmi, da ne bi — kot pravi Čehov — »govorila laži«. Zgodbi gre seveda za več, kot za zgolj ta trenutek, a ravno ta trenutek, ta stavek je zapolnjen z izredno inteligenco. Čeprav je moje razburjenje neke vrste samohvala, ki mi bo prinesla sramoto, moram hvaliti Čehova. On je odrešen. Drugi bomo šli v pekel.

Končno je tu še avtor, ki je name vplival bolj kot katerikoli drugi: Isaac Babel. O njegovem delu ne govorim nikoli.

\* \* \*

Tu je oklevajoč približek problematike vpliva:

Pripeti se posredno ali neposredno, a nikoli s preprostim stikom. Ne boste rekli: »Ko sem ga porinil, se je odvplival skozi okno.« Vpliv je — kakor gravitacija — zaznaven takrat, ko nekaj deluje na nekaj na daljavo. Vpliv — nejasen, površen, globok — deluje na skrivnostnih ravneh. Hipnotizem je vpliv. Mafija je vplivna združba. Denar je

ustanova vpliva. V literaturi se vpliv običajno označuje kot nekaj negativnega, kot nekaj, kar spregovarja o pomanjkanju originalne ustvarjalne moči. Splošneje rečeno pomeni nenehno podleganje vplivom le to, da si ne moremo izmisliti ničesar popolnoma svojega — razen boga. Trditev bom ponazoril z opisom vplivanja, ki sem ga nekoč opazoval.

Bil sem v havajskem budističnem svetišču na robu polja, zasajenega s sladkornim trstom. Pogovarjal sem se s tibetanskim menihom. Pravili so mu Rimoshey, kar pomeni učitelj. S prekrižanimi nogami sva sedela na podu velike sobe. Prevladovala je svetlo rdeča barva. Govoril sem angleško, menih tibetansko. Ob naju je sedelo kitajsko dekle, večče obeh jezikov; vse, kar sem govoril, je ponavljala z drugačnimi angleškimi besedami, nato še v menihu razumljivem tibetanskem jeziku. Pogosto je po mojem govorjenju šepnila: »O, da, to je v literaturi.« Le malo tistega, kar sem razpredal, se ji je zdelo edinstveno. Primer vpliva je bil v zvezi med dekletom in menihom.

O dekletu mi je pripovedoval nadarjeni lingvist z neke univerze na zahodni Obali, ki je bil član tempeljske skupnosti. Povedal mi je, da sta se s Kitajko začela učiti tibetanščine pri menihu oba hkrati — prav kmalu je govorila tekoče, on pa se je zmeraj mučil s primitivnimi slovničnimi oblikami. Po njegovem mnenju si je menih izbral njo za tisto, ki se bo naučila, čeprav ni z ničemer pokazal svoje odločitve. Lingvist je dekletu nekako zameril; menihova izbira ga je zagrenila, čeprav ga je zelo cenil. Od meniha se je dalo kaj naučiti le, če je obstajala avtentična skladnost volje do učenja in volje do poučevanja. To je morda vpliv v luči ljubezni. Ne prihaja, pač pa prehaja z nekoga k drugemu. Kot smo rekli včasih o ljubezni: »Večja je od naju obeh.«

Ko sem zapustil svetišče, je besno deževalo. Gozd je bil sočen, temen in glasen. Ustavil sem se na ozki stezi, ki je prečila polje sladkornega trsta, in odlomil eno od debelc. Oglodal sem sočno sredico — morda sem se hotel izmakniti vsakršnemu vplivu in potopiti v sladko vlaknasto rastlino. Lahko si predstavljam meniha, kako se mi smeji. Kako sem stal sredi trstov, ves kapljast in gladajoč. Zaradi podobnega norčevskega luksuza trpijo pisci takrat, ko jih ujame navdih.

Prevedel Igor Bratož

**Leonard Michaels** je profesor književnosti in kreativnega pisanja na University of California, Berkeley. Izdal je dve zbirki kratkih zgod in roman **The Men's Club**. Kljub skromnim objavam ga ameriška literarna kritika visoko ceni.



## Joyce Carol Oates

### Posebno/splošno

Fenomen »kreativnosti« me zanima kot učiteljico kreativnega pisanja, prav tako pa kot pisateljico. Kreativnost je eno od najskrivnostnejših človekovih prizadevanj, zato mora vsekakor biti pretehtano v luči razvojnih vzorcev v človeku. Umetniškega procesa se ne da razumeti in razložiti z razumskim ali znanstvenim instrumentarijem. Navsezadnje se je namesto prisiljenih poskusov razlage bolje veseliti spontanega in le delno hotenega čudeža imaginacije.

Kar si pisci lahko delijo drug z drugim, je njihovo vedenje o tem, kako pospešiti in (pre)oblikovati omenjeni proces v umetnost. Kajpak — brez zavedne in razumne *formalizacije* nekogaršnje najgloblje, nagnonske domišljije ni mogoča nikakršna komunikacija. Mislim, da je postromantična, eksistencialistična drža — da bodi umetnost »spontana« — po svoje zmotna: piscem, negotovim samih sebe, pomeni pač nevarno skušnjava. Kadarkoli prozaist, filozof ali pesnik poudarja Nezavedno, moramo pomisliti na to, da ni njegovo »Nezavedno« tisto, ki govori, marveč je to njegov razum.

### Osebna izkušnja in čustva

Proza in poezija proslavljata »(p)osebno« — kar je pisec doživel ali mislil; brez tega (p)osebnega, brez osebne izkušnje bi bila zgodba ali pesem preprosto proizvedena. Čestev pa ni moč »proizvajati«. Pa tudi ni razloga, da bi si jih izmišljevali, dokler vsakdo premore čustva — dnevne sanjarije — posebne in neponovljive izkušnje. Pomembno: Ali ljudje pravilno presojujejo sami sebe? Če pišejo, *zakaj* pišejo? Kdor koli pravi, da piše »za denar,« je v zmoti — piše zaradi drugih, globljih razlogov, ki jih ne zna razložiti. Dokler si verjame, da piše »za denar« ali »zaradi ugleda,« bo pisal lažno, producirajoč čustva, ki jih opaža pri drugih; pa vendar je njegovo življenje zapolnjeno s toliko »dramatičnega«, da bi bilo dovolj za vrsto romanov... Ko nekdo — za razliko od »lažnega« pisanja — piše o res svoji temi, nima težav. Mora pa razumeti, kako se njegovo »(p)osebno« zrcali v brezkončnem sploš-

nem življenju: zveza med obojim je tisto, o čemer mora pisateljevati.

Sama ne bi mogla pisati o ničemer, kar bi se mi hkrati ne zdelo (p)osebno in splošno — o dogodku, ki sem ga pre-živela ali intenzivno doživela v domišljiji, in o dogodku, ki ima svoj pomen, neko širšo privlačnost, ki lahko seže daleč čez časovne meje teme. Če naj ima umetnost takšno občo razvojno funkcijo, mora povzdigovati, bližati se mora bistveni združenosti in harmoniji, nemara celo človekovi zvezanosti z naravo. Zdi se mi pomembno, da je izhodišče romana resničen dogodek; da se je zgodil v svetu »tam zunaj« in ne v moji glavi; da ga je potemtakem treba poslati nazaj v svet, mu dati določen prostor in čas ter ga umeriti z dano zgodovino.

Dokler se vse našteto ne uredi, ne morem in nočem pisati: moja domišljija, najsibo še tako zanimiva, se mi preprosto ne zdi dovolj tehtna, da bi jo formalizirala v umetnost. Včasih lahko svoje izmišljije združim z objektivnimi dogodki, saj vsi doživljamo določene skupne stvari — vedenje o tem mi naklanja še kar hitro in srečno pisanje. Ena od velikih tolažb ob doživljanju česa neprijetnega je zavest, da o tem — še posebej o premagovanju neprijetnega — lahko sporočaš drugim. Kritiki, ki me grajajo zaradi ukvarjanja z neprijetnimi in celo krvavimi temami, ne zadevajo bistva: umetnost nam kaže, kako obvladati bolečino in natančno branje kateregakoli tragičnega dela (takoj mi pride na misel Macbeth), ki bo razumnemu bralcu dalo videti, kako in zakaj se je tragedija zgodila, in kako bralcu osebno ni treba narediti podobnih napak. Bolj ko so umori v Macbethu nasilni, več olajšanja lahko občutimo ob tem, da nam jih ni treba storiti. Velika umetnost je očiščevalna, zmeraj je moralna.

Potemtakem mora pisec preudariti svoja občutja, ugotoviti, kako razjasnjujejo občutja drugih, kajti če v njih ne bo prave »vrednosti«, bo piščeva umetnost prej ali slej zgolj proizvedena in enodimenzionalna. Pisec, ki mu pisanje pomeni težavo, verjetno ne piše o resnično svoji temi, ampak izgublja čas z lažnimi, malenkostnimi nalogami.

### Izziv in odziv

Na bolj praktični ravni — pisci hočeš-nočeš živijo v resničnem svetu — lahko ponudim kvečjemu nekaj splošnih svetovalnih besed, morda celo preosebni, da bi koristile širši rabi. »Ideje« mi delno naklanja okolje (pogostoma natančno prebiram časopise), delno pa kar moje življenje. Videti je, da potonejo v podzavesti — včasih za prav dolgo časa — dokler jih naključni namig iz vsakdanjega življenja zopet ne prikljče na površje. Po tem sledi dolgo obdobje »pre-sanjarjenja«, v katerem premišljujem o celotnem romanu, v mislih pregledujem posamezne prizore, si izmišljujem dialoge in sploh mesece blodim okrog

s svojimi junaki v glavi. Šele ko se to obdobje konča, začnem pisati. (»Dreaming-through« procesa ne morem pospešiti.) Nikoli pa ne obupujem ali postanem neučakana — treba je preprosto počakati, dokler ni vsa knjiga pre-mišljena. Seveda je s *short story* lažje. Henry James je svojo izvrstno zgodbo *The beast in the jungle* narekoval tri dopoldneve, kar je podatek, ki mi pove, da jo je dobro premislil, preden si jo je upal formalizirati.

Ko je čudna, skrivnostna, intuitivna faza romana več ali manj za mano, napišem prvi osnutek. Ponavadi pišem zelo hitro, poglavje za poglavjem, čeprav poskušam vmes za spremembo odtipkati še kaj krajšega — zgodbo, članek, recenzijo. Zmeraj tudi vem, kako se bo roman končal, pripravljen imam celo končni odstavek. Vnaprej poznam tudi odločilne prizore, pogovore, videz oseb, seveda pa med pisanjem prvega osnutka še kaj spremenim.

### Nagrada

Ko je prvi osnutek dokončan, ga za nekaj časa odložim in pišem kaj drugega. K drugemu in končnemu se spravim šele ko čutim, da je že čas zanj — ta faza je, presenetljivo, najprijetnejša. Vsako poglavje drastično oklestim (moji rokopisi znajo biti zelo obsežni, celo dvakrat daljši od končne verzije); besedilo poskušam brati z drugim delom sebe ali s stališča druge osebe. Čeprav je izvirni, spontani del pisanja lahko izredno razburljiv, pa mi pravo nagrado pomeni zadnja, najbolj zavedna, »intelektualna« organizacija materiala. Človek je pač *problem-solving animal*, ki mu urejevanje obsežnih tem očitno mora pokloniti užitek; organiziranje velikega romana se mi zdi s stališča intelektualnega truda nekaj nepresegljivega, ne spomnim pa se tudi česa bolj ugodnega. Pri vsem tem se poskušam vseskoz zavedati občutljivega odnosa med (p)osebnim, morebiti celo ekscentričnim, in splošnim. Le v tem odnosu je namreč prava tema, vredna ure trajajočega dela. Verjamem, da je vsa umetnost moralna in da mora komunicirati, bodisi naravnost ali skoz metaforo; prav tako verjamem, da je mnogo ljudi pravih umetnikov, ki pa o sebi mislijo, da so le potrošniki, v najboljšem primeru pa zgolj pazljivi posnemovalci prodajnega in časovnega.

Priredil in prevedel Igor Bratož

**Bibliooates:** **romani:** With shuddering fall, A garden of earthly delights, Expensive people, them, Wonderland, Do with me what you will, The assassins, Childwold, Son of the morning, Cybele, Unholy loves, Bellefleur; **short stories:** The poisoned kiss (Fernandes/Oates), The seduction, The hungry ghosts, By the north gate, Upon the sweeping flood, The wheel of love, Marriages and infidelities, The goddess and other women, Crossing the border, Night side,

## ŠOLA KREATIVNEGA PISANJA

A sentimental education; **poezija**: The fabulous beasts, Angel fire, Love and its derangements, Anonymous sins, Men whose lives are money, Women whose lives are food; **dve knjigi o literaturi**: New heaven, new earth (The visionary experience in literature), The edge o impossibility: Tragic forms in literature; poleg naštetega uredila še **zbornik** Scenes from american life: Contemporary short fiction, s Shannonom Ravenelom pa **antologijo** The best american short stories 1979. Sicer pa — kakor so ugotovili že pre-  
kolužni domorodci — izredno nefotogenična dama.

## Cynthia Ozick

### Mojstrov nauk

Bilo je obdobje v mojem življenju — »srednja leta«, če si sposodim jamesovski naslov — ko sem z največjo popadljivostjo, ki sem jo zmogla, govorila: »Sovražim Henryja Jamesa in želim, da bi bil mrtev.« Ta odpor ni trajal dolgo; spremenil se je v oboževanje in globoko spoštovanje. Nihče ni bolj živ od Jamesa, nihče ne ohranja literarne nesmrtnosti tako kot on. Kot mu je bilo usojeno: med angeli je.

V zgodnejših letih sem se ob Jamesu počutila prevarano. Podobna sem bila mladeniškem piscu iz dela *The lesson of the master*, ki je verjel v mojstrovo prizadevanje za neomadeževano življenje, neobteženo z vsem, kar si mislimo, ko rečemo »življenje« — odnosi, družinsko zmedo, izpraznjenostjo, strahom in predvsem razočaranjem. Tu je mojster, St. George, ko govori svojemu mlademu učencu, Paulu Overtu:

»One has no business to have any children,« St. George placidly declared. »I mean, of course, if one wants to do anything good.«

»But aren't they an inspiration — an incentive?«

»An incentive to damnation, artistically speaking.«

Paula kasneje zanima:

»Is it deceptive that I find you living with every appearance of domestic felicity — blest with a devoted, accomplished wife, with children whose acquaintance I haven't yet had the pleasure of making, but who *must* be delightful young people, from what I know of their parents?«

St. George smiled as for the candour of his question. »It's all excellent, my dear fellow — heaven forbid I should deny it... I've got a loaf on the shelf; I've got everything in fact but the great thing.«

»And the great thing?« Paul kept echoing.

»The sense of having done the best — the sense which is the real life of the artist and the absence of which is his death, of having drawn from his intellectual instrument the finest music that nature had hidden in it, of having played it as it should be played. He either does that or he doesn't — and if he doesn't he isn't worth speaking of.«

Paul si še prizadeva:

»Then what did you mean ... by saying that children are a curse?«

»My dear youth, on what basis are we talking?« and St. George dropped upon the sofa at a short distance from him ... »On the supposition that a certain perfection's possible and even desirable — isn't it so? Well, all I say is that one's children interfere with perfection. One's wife interferes. Marriage interferes.«

»You think, then, the artist shouldn't marry?«

»He does so at his peril — he does so at his cost.«

Vendar pa je mojster, ki razglaša vse navedeno, nerazrešljivo poročen; ko mu žena umre, se — Življenje mu pomeni več od Umetnosti — brž znova poroči. James povsem ustrezno v zakonu vidi simbol in seštevek strasti za običajno človeško zmedo, torej puhlo bivanje najusodnejše vrste.

A iz razdejanja te komične zgodbe izvemo še, da ostane mojstrov zvesti učenec zbežan in užalosten: mojstrova druga soproga je Pavlova prva ljubezen — mojster je učencu odvzel vsako možnost za običajno ljubimkanje.

Potemtakem je mojstrov nauk dvojen: izbere si ali ome(n)jeno običajnost in živi ali pa Umetnost; slednje pomeni odpoved vitalnosti življenjskih strasti, trajnosti. Kar hočem reči, je neumnost, nerazumevanje in hkrati velika, jamesovska življenjska napaka: zadrega in sramota.

Kot sem rekla sem se ob jamesovskem sleparjenju počutila opeharjeno. Kot Paul Overt sem začela z zaupanjem v Jamesa in odprtost njegovega nauka, izbrala Umetnost, končala pa z očitanjem učitelju. Zdelo se mi je, da je James prezrl nekaj pomembnega, nekaj kar bi morala vedeti, nekaj, kar je sicer znova in znova ponavljal. Težava je bila v tem, da sem mojstrov nauk poslušala ob napačnem času — to pa me je stalo mladosti. Seveda je nemara neustrezno za kogarkoli, da javka o izgubi mladosti, in za to krivi Henryja Jamesa. Vsak od nas jo bo izgubil, nekateri smo jo — žal — že, a vsi med nami izgube ne bodo povezovali z Jamesom. Jaz jo. Krivim Henryja Jamesa.

Ne upošteвайте veličastnega položaja, ki ga zaseda v ameriški književnosti. Ne upošteвайте jamesov(sk)ega pripovednega sloga, pozabite, da je tudi ta vzvišen, prekrit s tisoč razlikami, ugotovitvami (čemur se je rogal H. G. Wells) inekstatično dišeč po zavojih preteklosti in prihodnosti kot strok česna. Spreglejte tudi jamesovsko nestrpnost do idolov in moralno resnoba tako v delu kot življenju. Prezrite vse to, vključno z vsakim drugim žarkom, ki prihaja iz silne Jamesove leščerbe, da bi cele generacije zvabil k zamaknjenemu branju (kar je dobro) ali se pač vtihotapljal v razpravo za razpravo (kar ni tako dobro). Končno sem — dolgo tega — tudi sama zagrešila razpravo, disertacijo z naslovom *Parable in Henry James*, v kateri sem vse Jamesovo poskušala ujeti v mrežo ene same ideje. Pred tem sem

več mesecev preživela v črni luknji kabineta z mikrofilmi in profesorju prepisovala pisma, ki jih je James pošiljal svojemu londonskemu zastopniku, gospodu Pinkerju. Profesor je pil in umrl — po tridesetih letih pisma še zmeraj ležijo v temi.

Medtem ko sem skrčena ždela v zatemnjeni celici za ogledovanje mikrofilmov in ves čas, med sestavljanjem disertacije, me je — ne da bi se tega zavedala — James potapljal in uničeval mojo mladost. Mimogrede bi Družbi Henryja Jamesa (taka družba namreč obstaja) rada svetovala, naj omeji starost članstva: včlaniti ne bi smeli nikogar mlajšega od dvainštirideset in tričetrť, saj utegnejo biti posledice sicer zoprne, strašne. Samo sebe ponujam kot Drastičen in Ostuden zgled Prezgodnjega Izpostavljanja Henryju Jamesu. Spominjam se, da sem bila stara sedemnajst let, ko mi je brat iz javne knjižnice prinesel antologijo znanstvenofantastičnih besedil, v kateri se je — to me še zmeraj osuplja — znašla tudi zgodba z naslovom *The beats in the jungle*. V teh letih sem se torej v tej antologiji prvič srečala z Jamesom, pravzaprav znašla v njegovih čeljustih. Do takrat nisem niti slišala zanj. Prebrala sem *The beast in the jungle* in zagrožena pomislila: Tole, tole je moja avtobiografija. Od takrat sem — če naj se izpovem — postopno, a neustavljivo postajala Henry James. S tem, da sem pri dvaindvajsetih zapustila šolo in prezirala doktorski naslov kot pridobitev, nevredno literarne resnosti, sem že bila Henry James. Ko pravim, da sem posta(ja)la Henry James, hočem reči tole: čeprav sem bila kratkovidno dvaindvajsetletno dekle, obsedena z vsakdanjo namero napisati roman, sem bila tudi ostareli, plešasti Henry James. Tudi brez posebno natančnega opazovanja bi lahko videli sijaj moje plešaste betice, debelo brado, urno verižico, sprehajalno palico in tresoči se vamp. Postala sem Henry James in ostala sem Henry James še leta in leta. O tem ni bilo nobenega dvoma — to je bila zanesljiva resnica. Seveda so obstajale male razlike: prvič — nisem bila genij; drugič — tudi v svojem pisunskem razredu nisem bila posebno ploden pisc. Vendar pa sem imela Jamesovo idejo, sledila sem njegovemu kultu; bila sem malikovalec literature, literatura je bila moj edini oltar; tako kot plešasti James sem bila svečenik na tem oltarju, ta oltar mi je pomenil vse v življenju. Podobno kot John Marcher v *The beast in the jungle* sem puščala, da gre vse mimo mene: čakala sem zverino, a za razliko od Marcherja sem natanko vedela, kaj je zverina bila — poznala sem celo njeno ime. Zverina je bila literatura, zgoščeno valovanje nekakšne razpletene proze, drobnjakarsko izsajanje v bleščečem jeziku, ki se je spuščal name in me spreminjal v očarano in veličastno Bitje, tako očarano in veličastno, kot je bil ostareli, plešasti James sam.

A v ekstravagantno preživetih letih ni velika Zver Posvečene in Vzvišene Literature nikoli napadla. Namesto te so planile na plano druge, manjše, spačene zveri vsakdanjega življenja: Gorjé, Bolezen,

Smrt, Krivda, Odgovornost, Nevoščljivost, Zamera, Potrtost — zveri, ki so nekako priklenjene na eksistenco in nimajo nobene zveze z Umetnostjo, kvečjemu da jo ovirajo. Vse dokler nisem prebrala neke obsežne in subtilne knjige, nisem razumela, kaj se je zgodilo z mano. Ni bila Jamesova, pač pa o Jamesu. Danes imamo za taka dela poseben izraz: *nonfiction novel*. Govorim seveda o duhoviti biografiji Henryja Jamesa izpod peresa Leona Edela. V njegovem prikazu sem našla tisto, kar sem poprej spregledovala. Spoznanje je prišlo — po jamesovsko — prepozno. Izvedela sem, da Henry James ni bil zmeraj ostareli, plešasti Henry James!, da je bil tudi sam nekoč star dvaindvajset let. To spoznanje me je v trenutku postavilo proti Jamesu.

V zgodnjem deklitstvu sem z religiozno gorečnostjo verjela v stara Henryja Jamesa, v njegovo gospodstvo in avtoriteto. Mislila sem, da moram tisto, kar je on vedel pri šestdesetih, jaz vedeti pri dvaindvajsetih, in živela sem kot ostareli, plešasti Henry James. To je bil imperativ, druge poti ni bilo: brez vsakršnega razvoja biti obenem avtor *Ambasadorjev* in *Kril golobice*, kot da ni pred tem bilo napisanega še ničesar. Tako je bil mojstrov nauk zame prav grozljiv; bil je jamesovska zgodba o življenjskem pregrešku in nerazumevanju. Čeprav je mojster v *The Ambassadors* skozi enega od likov kričal: »Živi, živi!« in čeprav je v *The beast in the jungle* mojster govoril o tem, kako pošastno se je izvijati, bežati pred kom — sem zgrešila, prezrla, preslišala bistveni poudarek. Kar sem slišala, je bilo le: »Postani mojster.«

Nihče — niti James sam — ni še nikdar iz mladostnih začetkov preprosto vskočil v popolno mojstrstvo; nihče — najsibodi posebno izrazito nadarjen ali le blede obdarjen — naj ne upa v to neverjetno usodo. Zdi se mi, da vse povedano ni nikakršna skrivnost, pač pa že nekaj tako očitnega, da se zdi vsako razpravljanje v tej smeri nesmiselno. Vseeno pa ponujam sebe kot neverjetno grotesken model, da bi pokazala, kako mojstrov nauk ni lekcija o genialnosti, ampak zgodba o nerazumevanju velikih glasov Umetnosti. Ko le-ti govorijo o Umetnosti, ne govorijo *le* o Umetnosti, pač pa tudi o Življenju, zmeraj govorijo o Življenju. Tudi James je potem, ko se je razvil v mojstra, ki ga spoštujemo, govoril o Življenju.

• • •

Obstaja določena zmešnjava v vsakem od nas, razkol med nami samimi in tistim kar občudujemo. Še zlasti je ta zmešnjava vidna pri piscih. Pisec nove generacije, oskrunjen od genialnega pisca klasične generacije, si zaradi obsedenosti od vzornikove scenerije in zvijač domišlja, da je enako prodoren in izviren in da je zmožen izpisati podobno magičnost. Če pa hoče biti kakorkoli suveren, mora venomer ohranjati psihološko distanco, odmik od vzornika.



Če bi jih zdaj štela dvaindvajset, si za začetek ne bi privoščila kanibalistično ambicioznega Jamesovega romana, marveč bi raje pogledala v oči dvaindvajsetletnega Jamesa in uzrla boječe upanje, negotovost, čudovito neodločnost, sanje, ki so še samo sanje; uzrla bi mladega moža, ki se še uči oblikovati. Ali pa bi šla še dalj k sedemnajstletnemu dečku, pomotoma vtaknjenemu v švicarsko politehniko, o katerem je stari James izjavil, da »se mu je matematika tako gnusila in ga strašila, da ga je najpreprostejša aritmetična operacija našla brezmočnega in praznega«. Svojo prizadeto zvestobo bi zaupala omahljivi, nepopolni in sanjajoči mladosti in ne ostarelemu mojstru.

Če bo pričujoči zapis morebiti prišel v roke mladega pisca, ki je onemel pred ostarelim, plešastim Henryjem Jamesom in ambiciozno vsrkal nasladne, katedralne akorde izurjenega mojstra, mu moram povedati tole: Iztegni svoj okorni kazalec in zaigraj svojo bedno, butasto, slabotno, preprosto noto. Poskušaj tisto, kar bi James pri šestdesetih preziral (tako kot je preziral dela svoje mladosti in jih popravljal v slogu svojega kasnejšega peresa v tistem velikem opominu mladosti, znanem kot *The New York Edition*). Poskušati v mladosti, kar bi mojster v svojem mojstrstvu zavračal — to je edina pot k zmernemu mojstrstvu, ne pa otrpla zamaknjenost in pokornost. Vpliv je prekletstvo.

Priredil in prevedel Igor Bratož

Cynthia Ozick (roj. 1947) je avtorica dveh romanov (zadnji je izšel 1987 pod naslovom **Prerok iz Stockholma**), knjige esejev in treh zbirk kratkih zgodb. Dvakrat je dobila O'Henry Prize za najboljšo ameriško kratko zgodbo, enkrat pa literarno nagrado, ki jo podeljuje ameriška akademija za umetnost in književnost.





