

Boris A. Novak

Sinkopiranje zvena in pomena: Džezovski ritem Milana Dekleve

Milan Dekleva je eden najmočnejših in najčistejših pisateljskih glasov slovenske književnosti zadnjih desetletij.

Rodil se je leta 1946 v Ljubljani v umetniško navdahnjeni družini. Milanovo odraščanje je bilo po eni strani zaznamovano s športom, po drugi pa z glasbo; najbrž prav iz te uravnotežene dvojnosti izvira sinteza telesnega in duhovnega, ki je značilna za njegovo pesniško videnje sveta. Pisec pričujočega portreta se spomnim, kako smo iz bistroja Šumi, epicentra tedanje ljubljanske boeme in umetniške avantgarde, ob sobotah popoldne hodili na stadion Šiška bodrit Deklevca, kot smo ga klicali, ki je bil eden izmed glavnih igralcev v ragbijskem klubu Ljubljana. Drugi šumijevski Milan, Jesih namreč, je celo napisal himno tega ragbijskega kluba, katere refren se glasi:

O, kako rad nag bi
s teboj igral rugby!

Med študijem primerjalne književnosti je nanj – tako kot na vse nas, tedaj mlade pesnike – vplival profesor Dušan Pirjevec s svojim pedagoškim žarom, nekonformističnim razmišljanjem in apologijo avtonomije Poezije. Dekleva je v Pirjevčevem seminarju med drugim predstavil svojo analizo Jenkovega verza, kjer je – v navezavi na takrat novo in izzivalno strukturalistično poetiko – dokazoval, da preprostost *Obrazov* v primerjavi s prešernovskim modelom ni znamenje navezave na preprostost ljudskega slovstva, temveč umetniške kompleksnosti pri modeliranju sveta.

Dekleva je prve vidnejše pesmi objavil na straneh študentskega časopisa *Tribuna*, ki je na koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih let odigral eno izmed ključnih vlog pri uveljavljanju avantgardističnih eksperimentov in kritične družbene zavesti. Milan je kot član uredništva *Tribune* doživel "ognjeni krst" spopada z represivnim aparatom vladajočega režima. Umetniško in intelektualno vrenje je doseglo vrhunec v študentski zasedbi Filozofske fakultete v Ljubljani spomladi leta 1971, kjer je Milan aktivno sodeloval: iz študentov, ki so znali igrati inštrumente (ali pa tudi ne), je "zbobnal" *big band* in dirigiral nepozabni džezkoncert.

Čas študentskega upora je bil obenem čas miroljubnega hipijevskega "prevrednotenja vseh vrednot" in odpiranja vrednotam neevropskih kultur: paradoksalna modrost zenbudizma je pomagala preseči racionalistični nihilizem zahodne civilizacije. Prav Milan Dekleva je najgloblje sprejel, ponotranjil in osebno razvil impulze vzhodnjaške modrosti. Zato ni naključje, da je posegel po formi japonskega *haikuja*. Deklevov pesniški prvenec *Mushi mushi* je prva in po umetniški moči še zmeraj nepresežena knjiga avtorskih haikujev v zgodovini slovenske lirike. Izšla je v "revolucionarnem" letu 1971 kot prvi naslov novoustanovljene založbe v okviru ŠKUC (Študentskega kulturnega centra). Knjižica ima format natakarske beležnice. Dekleva se je zvesto držal zlogovne sestave japonskega haikuja, kjer imata prvi in tretji verz po pet zlogov, drugi verz pa sedem:

Dotaknem se te.
Cvet iste glasbe cvetiš,
zib istih svetov.

Navedena pesem dobro kaže vse podobnosti in razlike med izvorno japonskim haikujem in Deklevovo recepcijo te čarobne oblike. (Podrobneje sem to problematiko obdelal v študiji *Vsak jezik je haiku* v knjigi *Po-etika forme*, 1997.)

Haiku je jedrnata hvalnica. Čudenje vsemu, kar je, je temeljna značilnost pogleda na svet, ki ga omogoča ta japonska lirska oblika. V nasprotju z evropsko metafizično tendenco k upesnjevanju visokoletečih Idealov z velikimi besedami je haiku naravnani k malim stvarim in tihim besedam, k temam, ki znotraj parametrov tradicionalne evropske poezije večinoma niso bile vredne upesnitve. Zenovski pogled je sijajno "zavibriral" (izraz iz naših hipijevskih časov) z občutljivo dušo mladega slovenskega pesnika, ki je bila ozemljena v lepoti narave in je v erotični bližini doživljala duhovnost. Haiku je najbrž potrdil temeljni vzgib Deklevovega odnosa do sveta: sprejemanje, potrjevanje, občudovanje, upesnjevanje vsega, kar je. (Tovrstno doživljanje sveta je imenitno korespondiralo s Pirjevčevim "dopuščanjem biti".)

Enako pomenljive so razlike. Če je izvorni japonski haiku izrazito naravnani k upesnjevanju "bogastva konkretnega", je Dekleva to jedrnato obliko napolnil z metaforično gostoto, ki naj izrazi *neizrekljivo*. Ali, s terminologijo retorike: z določeno stopnjo poenostavljanja in posploševanja bi lahko rekli, da izvorni japonski haiku temelji na metonimiji, najmočnejše orožje Deklevove adaptacije haikuja pa je metafora. Zato ob vsej pozornosti do konkretnih stvari Deklevovi haikuji izžarevajo tudi duhovno vertikalno, ki je tipično

evropska in modernistična. Ta pesniška strategija kaže Deklevovo navezanost na simbolistično dediščino in je vse do današnjega dne ostala zvezda stalnica njegovega pesniškega iskanja. Deklevova recepcija japonskega haikuja je torej zvesta izvorni naravi japonske oblike tako na formalni (zlogovna sestava) kot "vsebinski" ravni (osredotočenost na lepoto trenutka, narave in konkretnih stvari), obenem pa je izrazito aktivna in ustvarjalna, saj japonski način čutenja kombinira z evropskim in slovenskim izročilom, predvsem pa z močnim osebnim utripom. Od tega inicialnega umetniškega dejanja dalje je Deklevov pesniški jezik zaznamovan s čutno nazornostjo podobja, ki izžareva neizrekljivo skrivnost, v kateri je Mallarmé videl temeljni namen poezije. Pesništvo Milana Dekleve nam lahko služi kot odličen primer, da je konkretnost podob osnovna značilnost pesniškega jezika, da pa je poezija na svetu prav zato, da bi izrekla stvari, ki se jih drugače ne da izreči.

Mushi mushi je razdeljen na tri sklope: prvi nosi naslov *Glasba*, drugi *Ljubezen*, tretji pa *Svet*. S temi poimenovanji je mladi pesnik načrtal temeljne razsežnosti svojega pesniškega sveta in jim ostal zvest pri vseh stopnjah svojega nadaljnjega umetniškega razvoja. Prisluhnimo trem haikujem, ki upesnjujejo te tri temeljne teme.

Glasba:

Ekstaza glasbe
v slednjem cvetu. Oglušim.
Tišina zvoka.

Ljubezen:

Gibanje prsi.
Utripajočih bokov
mi rečeš zemlja.

In Svet:

Mreža signalov.
Jeklo puške za smrtni
strah letečih ptic.

Dekleva pripada generaciji, ki je z radikalnim iskanjem novih izraznih poti naredila tektonski prelom v razvoju slovenskega pesniškega jezika, vendar je bil

njegov glas – v nasprotju s poetiko ludizma pri Šalamunu in Jesihu – od samega začetka bolj lirično uglašen. Šele v naslednjih dveh zbirkah, *Dopisovanjih* iz leta 1978 in *Nagovarjanjih* iz leta 1979, je Dekleva začel raziskovati možnosti svobodnejše kombinatorike besed, pa še to znotraj okvirov svoje že izdelane poetike. Temeljni “motor” njegovega pesniškega jezika je od samega začetka glasba besed. Ta v *Dopisovanjih* prihaja do izraza tudi v simetrični kitični gradnji večine pesmi, v katerih se vsako dvostišje začne z istim soglasnikom, aliteracija pa tudi sicer igra osrednjo vlogo med figurami glasovne ekvivalence:

Tišina je izmerljiva: toliko vatlov laporne zemlje, korakov,
ki se v isti hrib vračajo z motiko, majolko, mastnih ustnic.

Tvoj hrbet spominja na deževje, pivnik rose, tvoji boki so
ročaj kopača. V žlebovih je slišen mrmralni zbor kapnice.

Trave imajo sijočo globino, ali pa ptičji preklici polnijo
peči zgodovine? “Nikamor,” dobiš odgovor še zasopel in topel.

To ni ljubezenska pesem; ni posvečena, in ali veš, kako beseda
ljubi? Slečena zlu in dobroti leži v komaj zgrajenem domu.

Milan Dekleva je tudi pianist in zaljubljenec v džez. Dvojno ljubezen do glasbe in besede je v sedemdesetih letih združil v okviru delovanja glasbene skupine Salamander, ki so jo sestavljali še znani kantavtor Tomaž Pengov, kitarist Jerko Novak, multiinstrumentalist Lado Jakša, pevka Bogdana Herman in drugi. Njihovo glasbeno poetiko bi lahko opredelili kot lirični džez. Velika škoda je, da jim v nekaj letih delovanja zaradi nenaklonjenih založniških razmer ni bilo dano posneti kake plošče ter nam zapustiti slišnih sledov svojega občutljivega in plemenitega iskanja; ohranilo se je le nekaj televizijskih posnetkov njihovih nastopov. Milan je pri Salamandru pisal besedila, igral klavir in se preizkušal tudi kot skladatelj. V zbirki *Nagovarjanja* je objavil besedilo ene izmed teh pesmi:

polnilnica let
solzavi spomin
mokrota vetrov
magnetičnost vin

ostaja njen vonj na grmovju
zalizan v kožuhe ovc

spreminja se v težnost storžev
in hrapav otroški glas

planktonske noči
ošiljenost streh
drstenje morja
razgrabljeni smeh

njen vonj se seli med ciprese
zarisan med razpoke las
obleko odvrže v temo
ostane nagota zanj

Določene značilnosti Deklevovega pesnjenja si lahko pojasnimo prav skozi prizmo njegove glasbene izkušnje. Kakor skladatelj prisluškuje tonom, ki se porajajo v srcu tišine, tako pesnik prisluškuje besedam, ki se oglašajo pod gladino molka. Kakor glasbenik preigrava lestvice na svojem instrumentu, tako pesnik preigrava registre svojih podob. Kakor džezovski saksofonist izvabi ton iz zračnega stebra svojega telesa, tako pesnik iztrga glas iz svojega drobovja: telo mu narekuje ritem. Besede zapisuje tako, da čutimo, kako jih na glas izgovarja, kako po ustih valja samoglasnike in soglasnike, kako preizkuša okus sičnikov in šumnikov. Besede išče, ponavlja in izumlja, da bi zadel pravo tonaliteto, pravo jakost in višino, pravi zven in pomen. In kakor je glasba odvisna od sozvenenja različnih glasbil, tako je pesem odvisna od sozvenenja ter sopomenjanja zvena in pomena.

Za slehernega glasbenika je bistven občutek, *posluh* za vznikanje zvoka iz nedrja tišine in za njegovo ponikanje nazaj v tišino. Ni naključje, da se je Milan Dekleva v svojih poetičnih esejih toliko ukvarjal s tišino, saj je tišina prvi pogoj zvenenja kakršnega koli zvoka in glasu.

Po *Dopisovanjih* in *Nagovarjanjih*, v katerih je gradil avtonomne svetove iz jezika in domišljije, je Dekleva dosegel umetniško zrelost v zbirki *Narečje telesa* iz leta 1984, kjer glasba besed doživi eksistencialno poglobitev. S to knjigo je Dekleva presešel avantgardistično poetiko, ki je zašla v slepo ulico. Po močnem čustvenem naboju, oživitvi nekaterih tradicionalnih postopkov in avtorefleksivni razsežnosti Deklevova poezija sodi v območje postmodernizma, čeprav je ta oznaka tako široka, da ne more "pokriti" bogate in globoko osebne Deklevove poetike. Kontrapunktiranje žive in utripajoče glasovne palete z večplastno igro pomenov ustvarja neizgledljiv in neposnemljiv deklevovski pesniški slog. V rokah tega veččega jezikovnega kovača nastajajo skovanke, ki

razširjajo besednjak in izrazne možnosti slovenskega jezika. Deklevove pesmi potrjujejo, da je poezija tista ustvarjalna zmožnost, ki poraja in obnavlja jezik ter mu odpira nova in sveža območja izražanja sveta. Naj kot primer vzamemo le naslov *Narečje telesa*. Pesnik nadomesti besedo *naročje*, ki metonimično pripada *telesu*, z besedo *narečje* ter tako ustvari večpomensko metaforo. Lepo bi zvenela že metafora *Jezik telesa*, vendar je pojem *jezik* abstrakten, medtem ko je *narečje* vselej že posebna, "lokalna", ozemljena raba jezika: naslov *Narečje telesa* torej med drugim pomeni, da telo vselej govori po svoje, da ima svoje "narečje". Prisluhnimo pesmi *Vsakič. Vedno. Vselej* iz te zbirke:

Strašno je biti povabljen v odprto.
Kakor cvet, ki mu je duša shrepenela
v lepoto.
Vsakič, ko le preveč ga zaboli,
izjoče plod. In nas zmiri.

Strašno je biti obljubljen jasnini.
Kakor drozg, ki mu je rep krmilo
vetra.
Vedno, ko vzgon luči ga oslepi,
izpoje pesem v tla. In nas zbistri.

Strašno je biti pečat umolknine.
Kakor volk, ki ga mraz spreminja
v blodno ščene.
Vselej, ko izgubi se v lastno sled,
izslini srd zveri. In odživi.

Strašno, blagodar popolnih!
Kako so zvezde kašče časa!
Kako človeško mète v
veličast
brezpotja!
Strašno,
kako –

V ciklu *Narečje telesa*, ki uvaja istoimensko pesniško zbirko (1984), Dekleva izenači stih, telo in dušo ter v embrionalni obliki postavi temelje svoje poetične ontologije. Prva pesem tega cikla se začne z nenavadno "*energijo stiha*":

Ti si stih. Izdihnjen,
neizpisan stih.

Jaz sem glava. Nadarjena za britje
slepih. Ob odločitvah prevarana varljivka.
Pollunja, z ostalo svetlobo jašem metlo
svobode: med razumnike, tako natančne, tako
zbrane.

“Lirski subjekt” te pesmi se identificira z deli telesa: “Jaz sem glava – roka – trebuh – koža,” na koncu pa se sestavi in predstavi celota: “Jaz sem telo.” Jezik z izjemno hitrostjo skače od besede do besede čez velikanske pomenske razdalje. Kakor da je jezik ogromno, kozmično telo, ki tipa svoje ude in sestavne dele, da bi se na koncu sestavilo v celoto.

Zgoraj uporabljena oznaka “*energija stiha*” ni nikakršno “*bluzenje*” in “*nirvanizem*”, temveč znanstveni izraz strukturalista Jurija Lotmana za “*strukturno napetost*” med zvočnimi, ritmičnimi, melodičnimi, pomenskimi in gramatičnimi plastmi organizacije verza; “*trčenje, konflikt, boj različnih konstrukcijskih principov*” obogati običajne pomene besed z nenavadnimi in ne(za)slišanimi nadpomeni. Prisluhnimo ritualu telesnosti z začetka II. pesmi istega cikla:

Ti si telo.
Žmirek sonca v nabreklih nog.
Ognjeni krog bivanja: mrljenje. Požig
dedovanja, prerod spomina.
Jaz sem zvok, golčavi golobnjak pomena.

Zvočnost Deklevovih besed je tako gosta in sočna, da jezik doživimo kot telo. Dih, izdih, navdih telesa je stih. Ponovimo: “Ti si stih. Izdihnjen, / neizpisan stih.” Telo govori in poje, telo diha, izdihuje in navdihuje, telo je duša. In obratno, kot beremo na začetku V. pesmi tega cikla:

Duša, ti si telo.
Visoko stojiš, z neslišno rano v prsih,
med pokolenji smisla. Visoko stojiš, z milujočim licem
naklonjena temu, kar ostaja nedoseženo.

Duša, ki je telo, je naravnana k nedosež(e)nemu. Hrepenenje po osmislitvi povzroča telesno rano, “*rano v prsih*”, saj ni enega samega, edino zveličavnega,

odrešilnega Smisla – je množica smislov, so “*pokolenja smisla*”. Bivanje je nenehni boj za smisel, v slehernem trenutku iz *prihodnosti* (iz časa, ki prihaja) trgamo koščke smisla, koščke *bodočnosti*:

Imamo prihodnost: pa imamo tudi bodočnost?
In odgovarjaš, z uganko, s protislovjem poljuba:
bok na bok, prsi na prsi, sencè na sencè,
da je hudo in gladko, da prihaja nevzdržna lepota,
da se čut obdaja s korono, da palatalizira zavest,
da je presežek biti puhli ničes,
da se življenje
shuli pod perut
vsezdanje
praznine.

Ves smisel, ki je dan duši, je dan skozi telo, skozi “*nevzdržno lepoto*” ljubljenja. Le s telesom se da začutiti dušo, le s telesom se da naslutiti presežno, ki spuhti kot “*puhli ničes*”, “*vsezdanja praznina*”. Kaj nam torej sporoča Deklevov cikel *Narečje telesa*: da duša ljubi in poljublja ter da je telo tisti filozof v nas, ki misli dušo (samega sebe) in presežno, nič in praznino.

Narečje telesa v embrionalni obliki vsebuje ves pesniški kozmos, ki ga je Dekleva pozneje zgradil. Središče tega kozmosa je praznina. V okviru tega sprehoda skozi poetiko Milana Dekleve ni mogoče podrobneje premisliti tega ključnega vprašanja. Postavitev praznine v središče kozmosa je nedvomno pesnikov poskus preseganja tradicionalne evropske metafizike, kjer je bilo središče zmeraj polno: zapolnjevali so ga Bog, Ideja, Človek itd. Posledice polnega središča so hierarhizacija stvarstva, marginalizacija mnogih pojavov, razvrednotenje vsega, kar ni v skladu z naravo središča, spreminjanje celotnega sveta v predmet in v skrajni konsekvenci – v predmet uničevanja. Zoper tovrstni metafizični nihilizem se je Milan Dekleva z intuicijo pesnika oprijel drugačnih konstrukcij kozmosa. Praznina v taoizmu in zenbudizmu ima za posledico rabo paradoksov kot edine govorice, ki se zmore dotakniti protislovne resnice sveta: Milan Dekleva je sprejel to “lekcijo” bolj kot kateri koli slovenski umetnik. Ni naključje, da je enega izmed svojih sijajnih esejev o poeziji naslovil s pomenljivim naslovom *Načrt za prazno pesem*.

V tem obdobju je Dekleva vzpostavil intenziven pesniški dialog z nekaterimi klasiki moderne lirike, predvsem z Rilkejem: v *Devinskih elegijah* ga fascinirajo enotnost življenja in smrti, preseganje razcepljenosti na tostranstvo in onstranstvo, upesnjevanje Nevidnega. Z intuicijo pristnega umetnika pa

obenem natančno ve, da mora razviti svoj lastni jezik in svet. Zato trmasto pogloblja osebni pesniški glas, ki se odlikuje z mojstrstvom ritma in evfonije, presunljivo bivanjsko zavezanostjo ter zasidranostjo v življenjskem svetu. V zbirki *Zapriseženi prah* iz leta 1987 Dekleva zapoje hvalnico ljubezni:

Velik posel čaka ljubeče.
Brez dna hrepeneti
z napetim plodiščem.
V osišču ženske
spoštljivo tkati somerno tišino:
biti sonce
in biti hkrati planet.

Knjigo *Zapriseženi prah* uvaja *Predpesem*, himna vesoljnemu miru in redu:

Začetek je v mir in v red
zazibani svet.
In knjiga v snegu,
brez naslova, brez spomina,
brez besed.

Vsi se pričenjamo znova,
v vsem.
Sonce se je vrnilo z velikega lova.
Pes, ki se je v noči počutil kot smet,
je močan. Z zobmi iz posebnega kova.
Dete, ki s sanjami streslo je zibko,
gleda mamin smehljaj.
V očesu mu jutrna ptica spleta
brezkrajno mil sijaj.
Vse se pričinja znova,
v vseh.

Pomladi pa ni in ni.
Ni je, da bi z imeni se dotaknila
stvari.
Ni je, da Škrtavcem v kamnu,
Sikavcem v mahu,

Tresavcem v brezi
solzo požene v prosojna telesa
in v dremotno kri.

Svet je mir.
Svet je red.
Kdo, le kdo bi ga zmogel
... preživet?

Stvari pri Deklevi niso mrtve, so živa bitja. Narava je polna duhov, ki jo oživljajo. Toda človek s svojim subjektivističnim nemirom grozi miru sveta in v tem smislu ravna uničevalno, nihilistično. Pesem *Kopernikanski obrat* se konča z verzoma: "Ne. Mi nismo mera, / ampak nemir vseh stvari."

Nemir je tudi prva beseda naslednje Deklevove zbirke, ki je pod naslovom *Odjedanje božjega* izšla leta 1988. Pesem *V kalečem ušesu* se začne s štiri-vrstičnico:

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

Človek biva tu in obenem onstran, v bližini in v "prekomernosti", eksisten-
cialno izprožen iz sebe k drugim in drugam, nenehno na nevarnem robu. To
paradoksalno, nemirno, nasilno in obenem krhko naravo človekovega bivanja
v svetu izražajo mnoge Deklevove pesmi, tudi *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 zbežljani, 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.

Zbirka *Panični človek* iz leta 1990 je zastavljena kot poetični monologi: Deklevov alter ego, persona ali lirski subjekt je tu predsokratik Anaksimander. V nasprotju s Talesom iz Mileta, ki je za substanco (*arché*) razglasil vodo, ter mnogimi drugimi filozofi, ki so temelj sveta videli v kakem drugem fizičnem elementu, je Anaksimander storil velik filozofski korak naprej, ko je za substanco postavil t. i. *ápeiron*, ki ga Karl Vorländer v *Zgodovini filozofije* razlaga kot "tisto, kar je neomejeno, nedoločeno, kar je prav kot prapočelo pred vsakršno kvaliteto". Dekleva v *Paničnem človeku* sloveni *ápeiron* kot "brezkrajno", v njegovih upesnitvah Anaksimandrovih paradoksov pa ni mogoče spregledati, da je *ápeiron* drugo ime za taoistično in zenovsko praznino, rilkejevsko Nevidno in tisto tišino, ki ga obseda kot glasbenika. Imaginarni glas starogrškega misleca je sodobnemu slovenskemu pesniku omogočil, da je svojemu videnju podelil zgoščenost paradoksalnih izrekov o minljivosti človeške vrste pod zvezdami. Antologijska je pesem *Anaksimander odšteva*:

Pet čutil za eno srce.
 Štiri strani neba za eno zemljo.
 Tri razsežnosti za en prostor.
 Dve bitji za enega otroka.
 Eno življenje za eno smrt.
 Nobene besede za brezkrajno, ki združuje
 srce, zemljo, prostor, otroka in smrt.

Ves kozmos odseva v tej pesniški miniaturni. Vsaka beseda je tu na svojem mestu. Ritem je brezhiben, in vendar se ne ozira na meter. Pri tako konciznih besedilih je metrična razsežnost zanemarljiva, ritem temelji na drugih, globljih temeljih, na "diktaturi" sporočila.

Dvojček *Paničnega človeka* je *Preseženi človek* iz leta 1992, zbirka izrekov, kjer Dekleva vzpostavlja dialog s francoskim pesnikom Renéjem Charom. Če je treba naslov *Panični človek* razumeti kot človekov strah pred temeljnimi bivanjskimi vprašanji, potem naslov *Preseženi človek* nakazuje kritiko človeka kot subjekta, se pravi kot vladarja in – v skrajni konsekvenci – uničevalca sveta.

Nihče drug v slovenski poeziji ni tako globoko in pretresljivo upesnil stiske, v katero je človek pahn timer svoj edini svet, ter nevarnosti in celo verjetnosti, da bo človek zato "presežen" in izbrisan z obličja zemlje. V tej zbirki filozofski izreki s pomočjo paradoksov, ki so govorica poezije, zapustijo območje abstraktnega uma, tako da nastane plemeniti hibrid mišljenja in pesništva. Zadnja dva izreka, 105. in 106., se glasita takole:

Človek je končno, a nedokončano bitje. Dokaz za to je
smrt, naša neskončnost.

Doslej nismo zbrali moči, da bi zaživel Smisel. Od tod naš
pohod v globino preteklosti. Tam se razum sooča
z nerešljivo zagato, kajti Zgodovina vključuje prihodnost,
prihodnost pa nujno ne vključuje človeka.

Obdobje postmodernizma je obnovilo pomen soneta. To obnovo je paradoksalno začel Venó Taufer s parodijo sonetne forme in "prešernovske strukture" (*Vaje in naloge*, 1969, *Podatki*, 1972), Niko Grafenauer je s *Štukaturami* (1975) dosegel najvišjo modernistično (hermetično) lego soneta, sam sem prešernovski model obnovil na ritmični in evfonični ravni (sonetni venci v zbirki *Kronanje*, 1984), Milan Jesih pa z leksiko, ki jo jemlje obenem resno in ironično (*Soneti*, 1989, *Soneti drugi*, 1993). Razumljivo je torej, da je kmalu prišlo do reakcije na ponovno vzpostavljeni prešernovski model: odklon so začrtali Deklevovi *Šepavi soneti* iz leta 1995. Posebni način "sinkopiranja" naglasov zvišuje ritmično energijo verza. Tradicionalne končne rime zamenja z gosto mrežo notranjih rim, aliteracij in asonanc; ne drži se tradicionalnih obrazcev za razporeditev rim, pač pa s svobodnimi in nepričakovanimi kombinacijami odpira nove in sveže evfonične možnosti za staro, a po izraznih možnostih neizčrpno sonetno obliko. *Enjambementi* in odmiki od simetričnih struktur na vseh treh ravneh – verzne, kitične in pesemske oblike – ustvarjajo sporočilno napetost. Naslov knjige teh sonetov je torej (avto)ironičen, saj v teh pesmih ni nič šepavega: gre namreč za pesnika, ki s prefinjenim poslušom "orkestrira" zven in pomen, za jezikovnega mojstra, ki presega geometrijo tradicionalnih form, da bi izklesal kompleksnejše osebne oblike.

Pesem o sinjini se ne prične z nebom,
prične se s slepoto. Bistveno gre zmeraj
v izgubo, torej v lepoto. Še včeraj
se je mojster Lune bil z grozoto

časa. Danes, brez telesa, je le še jasa
jezika. Se bo ujel, kot slika večnosti
v popolno ponovitev? V nepovratno goloto
rojstva? Rojstva iz nič. Nič je britev

v srcu reda. In, kajpak, sladka zmeda
semen, s katero moški rine v svojega Boga.
Kar mu je dal, ima. Mogoče je to sen.

Mogoče še kaj manj: odzven. Ali še manj:
Pesem o sinjini se ne prične z nebom,
prične se s slepoto, slepoto, slepoto.

Pravkar citirani sonet je grafično enak klasičnemu italijanskemu sonetu.
Na ravni kitične členitve pa Dekleva uporablja tudi nekatere različice soneta,
ki se v slovenski poeziji niso uveljavile, kot je repati sonet:

Pesem je sprehod skozi odsotno.
Mojstri vedo, ko častijo stvari:
nič na tem svetu nas bolj ne ščemi
kot dojka v usločeni dlani, strahotno!

Mojstri vedo, ko častijo stvari:
Luna vpliva na rast obrvi,
sanje na slano kipečega vala.
Metulj je močnejši kot Bog, to ni šala.

Mojstri vedo, da v razporeditvi utvar
ni absoluta, kajti utvare so dar
in človek njihov otročji čuvar.

Mojstru vedo, ko častijo stvari,
in molčijo. A če jih stvari odslovijo,
izprosijo glas in prisodobob:

jaz.

Včasih pa pesnik uporabi tudi drugačne, nove, asimetrične kitične sestave,
zato z ozirom na kanonično podobo italijanskega soneta učinkujejo "šepavo".

In tudi nasploh bi lahko temeljni zakon Deklevovega pesniškega jezika opredelili kot "sinkopiranje": na ravni verznega ritma se to dogaja kot odmik od metričnih shem, ki z izpahi zlogov ali s premeščanjem naglasov ustvari živo, močno in osebno ritmično paletu; na ravni zvena se to kaže kot glasba besed, ki je tako intenzivna, da se ne zadovolji zgolj s tradicionalnimi vzorci glasovnih ponavljanj, temveč organsko išče in najde svoje načine zvenenja; na ravni kitične členitve se to kaže kot nenadno rušenje kitične simetrije, ki s svojo "ekscentričnostjo" ustvari močan sporočilni naboj; na semantični ravni se to kaže predvsem kot igra paradoksov, ki nenehno "izpodriva" in "izpodbija" uveljavljeni in vsem znani pomen, da bi ga presegla, razširila in poglobila. Milan Dekleva je džezovski glasbenik na instrumentu slovenskega jezika.

Temeljna Deklevova umetniška ambicija je celovito videnje sveta. Zato je logično, da je po vrsti zbirk lirskih pesmi Dekleva zajel celoto svoje izkušnje sveta v dveh pesnitvah, *Jezikavi rapsodiji* in *Improvizacijah na neznano temo*, ki ju je leta 1996 objavil v isti knjigi. Velja opozoriti, da je eden izmed redkih pesnikov v zgodovini slovenske lirike, ki je posegel tudi po obsežni in zahtevni formi pesnitve; slovenska poezija je namreč po svoji osnovni naravi naravnana k lirskemu, se pravi jedrnatemu načinu izražanja. Če se kot lirski pesnik Dekleva posveča prvim in poslednjim rečem, se pravi Ljubezni in Smrti, pa v pesnitvah, ki zajemajo celoto sveta, upesnjuje tudi zgodovinski svet, svet nasilja in razdejanosti; tu odmevajo kriki žrtev holokavsta, jedrske bombe, odvržene na Hirošimo, in obleganja Sarajeva. Prisluhnimo odlomkom iz Enajstega speva *Jezikave rapsodije*, ki je naslovljen z glasbeno oznako *Zanosno*:

Stoletje se je začelo z zanosom in utvaro.

V Whitmanovi močni sapi je Marinetti
iz zvezd skoval podkve za roževinasto prihodnost
domišljije.

(...)

Bog in Breton pa sta brenčala v dvoglasju.

Bog in Breton, dva sistematika sanj.

Medtem ko se je vsemirje širilo,

je postajala globina atoma vrtoglava.

Meje med snovjo, duhom in sporočilom

so bile dokončno izbrisane:

človekova svoboda se je prekrila s samovoljo,

geniji in krvniki so ostali brez oporne točke,

realiteta je postajala izmišljija,

mestni trgi, bazilike, igrišča so se spremenili

v pokopališča,
življenje se je preselilo v zemljo,
kajti zrak je postal kraljestvo smrti.

(...)

Celi narodi so bili izbrisani,
ne da bi njihovi pripadniki doživeli intimo,
doživeli so le samoto.

A samota ni intima, temveč njena pozaba.

(...)

Kdo bo udomačen v težnosti?

Kdo bo osvajal bližino?

Kdo bo izpraznil želje v svojo ljubo
in jo čuval pred uroki in zlokobnimi
pajdaši teme?

Nihče. Nihče se ne bo podal na pot.

Nihče se ne bo vračal.

Ne bo se mogel.

Nikogar ne bo. Človek se je odpravil

s sveta.

V pulziranju Vsega se na videz ni spremenilo nič,

a človek se je izstradal.

Izjemno kompozicijsko in sporočilno koherenco izžareva Deklevova zbirka *Sosledja* iz leta 2001. Večpomenski naslov gre najbrž razumeti tudi kot opozorilo na medsebojno prepletenost besedil: vse pesmi so zgrajene iz štirih štirivrstičnic, ki jim nato kot svojevrsten "rep" sledita še verz ali dva, včasih celo trije, ki s kompozicijskim in pomenskim zavihom razprejo simetrijo pesmi v širši sporočilni prostor. Pesmi pogosto ponavljajo verz ali dva iz prejšnjih besedil; ti ponovljeni verzi vstopijo v drugačen pomenski kontekst nove pesmi in zazvenijo drugače. Ta princip ponavljanja podeljuje zbirki enovitost in sklenjenost, čeprav sleherna pesem pomensko in estetsko učinkuje tudi in predvsem kot samostojna, organska enota. Prisluhnimo, kako v pesmi *Vrč* pesnik prefinjeno zgradi večplastni simbol:

Nihče, ki se me, varuha praznine,
vdružič dotakne, ni mlajši. Neka roka
me je ljubeznivo votlila. Smoter mojega
bitja je izpolnjen z bistro odsotnostjo.

Žlahtim slavlja družin, ki so me prenesla
čez prag v temno izbo, sladim zarotitve
in izdihljaje, opijam junaške zamisli,
ki se končajo s klofutami in sedmino.

Iz žeje rojen, od žeje mrtev. V meni
šumijo deževja vsega sveta, zakoni ila,
starejši od beljakovin in spomina,
utvare ameb, vladarjev, opuščenih malikov.

Vtkan sem v dotike ustnic, v mižanja,
v dišeči spol zemlje. V meni sope slepa
trma prednikov in izrojenost potomcev.
Nikjer ste, prepevam, nikjer, klokočem,

nikjer, kapljam, izpijte na dušek
ta svoj nikjer!

Pesnik se tu ne zadovolji zgolj z bogastvom metafor, temveč sporočilo stke okoli rdeče niti – osebno razumljenega in ubesedenega – simbola vrča. Metafora je mikrostrukturalna, simbol pa makrostrukturalna retorična figura – ali, z drugimi besedami: metafora je "*lokalna*", simbol je "*globalen*". Naj tu s šilcem humorja uporabimo strukturno primerjavo z geslom ekološkega gibanja: "*Misli globalno, deluj lokalno!*" Milan Dekleva kot pesnik vselej "*deluje lokalno*", neguje vrt podob, se posveča detajlom, gradi lepe metafore; obenem pa zmeraj "*misli globalno*" in detajle podreja temeljnemu sporočilu, ki ga pogosto lahko razberemo kot simbol.

Omenili smo že, da se Dekleva plodno navezuje na izročilo (post)simbolizma. Naj si zato na tem mestu dovolimo literarnozgodovinsko digresijo.

Simbolistična poetika je vstopila v slovensko književnost s štirimi pesniki moderne. Murn in Župančič sta izrazita simbolista tako po svojem videnju stvarstva kot po odnosu do zvočnosti pesniškega jezika. Cankarjeva mladostna poezija v nekaterih legah izžareva simbolistični naboj; čeprav se je nato oddaljil od lirike in našel svoj pravi umetniški glas v pripovedništvu

in dramatik, je v globoki simboliki njegovih proznih in dramskih del ter v "pesniški" (precej ritmizirani) obdelavi stavka in dialoga mogoče razpoznati močne simbolistične elemente. Še najmanj se je simbolistična poetika dotaknila Ketteja.

Simbolizem se z nenavadno močjo vrne v slovensko liriko v dvajsetih in tridesetih letih. Omenimo le nekatere avtorje. Anton Vodnik je pesnik izjemne jezikovne in izrazne občutljivosti, za katerega lahko z vso gotovostjo trdimo, da je scela "predihal" in ponotranjil simbolistično vizijo kozmosa in človekovega položaja v njem ter prevzel simbolistični kult pesniškega jezika kot glasbe besed. Njegov simbolizem izžareva religiozna sporočila, kar je značilno tudi za Edvarda Kocbeka, po vsej verjetnosti največjega slovenskega pesnika 20. stoletja, pri katerem simbolistične prvine – delno pod Claudelovim vplivom – prihajajo do izraza predvsem v njegovi prvi pesniški zbirki z naslovom *Zemlja* (1934): panteistična hvalnica vsemu, kar je, zahteva širok, valujoč verz in nadvse živo, plastično metaforiko. Tudi Božo Vodušek črpa del svojega literarnega obzorja iz simbolistične dediščine: kot je Janko Kos analiziral v *Primerjalni zgodovini slovenske književnosti* (1987), je Vodušek sprejel plodne impulze Valéryjevega koncepta *čiste poezije* (*poésie pure*), kjer je kristalno jasna in pomensko polivalentna besedna struktura posledica zavestnega *dela* na pesniškem jeziku. K točni Kosovi analizi dodajamo, da je jedka kritična distanca do človeške družbe zapeljala Voduška izven območja simbolizma: pesnik namreč ne pristaja več na *čar sveta*, na *čaranje* z jezikom in na *očaranost* človeka, kar so bistvene lastnosti simbolističnega odnosa do poezije sveta in sveta poezije; v tem smislu je pomenljiv naslov njegove pesniške zbirke iz leta 1939 – *Odčarani svet*. Lahko bi torej rekli, da je bil Vodušek "antisimbolist" (tako kot je "antisimbolist" bil tudi T. S. Eliot).

Nenavadno in pomenljivo je, da je simbolistično izročilo v slovenski poeziji ostalo plodno celo po drugi svetovni vojni. Dokončna "modernizacija" slovenske lirike se je pravzaprav zgodila v tesni navezavi na nekatere simbolistične vzgibe. Lirika Jožeta Udoviča izhaja iz simbolističnega obzorja. Kajetan Kovič v *Labradorju* obnavlja nekatere simbolistične lege. "*Kozmična zavest*" Gregorja Strniše na svojevrsten način sodi v okvir simbolističnih vizij. Z Nikom Grafenauerjem je slovenska lirika tudi "od znotraj" izkusila mallarméjevsko in valéryjevsko izkušnjo jezika. Ivo Svetina je pesnik rimbaudovskega navdiha, ki se kaže v neskončni domišljiji besedne kombinatorike, s katero tke svoje pesmi v prozi. Milan Dekleva s sintezo čutno-nazornih podob in duhovne vertikale, naravnane k neizrekljivemu, na svoj in samo-svoj način udejanja simbolistično rabo simbolov. Izjemno močno in osebno predelavo nekaterih razsežnosti simbolizma lahko zasledimo v

liriki Jureta Detele. Avtor pričujoče razprave svojo poetiko gradim na geslu, "da naj zven besede pomeni in pomen zveni", kar je simbolistična intenca. (Post)symbolistične elemente srečamo tudi v poetikah Aleša Debeljaka in Aleša Štegra.

Očitno je torej, da je (post)symbolistični impulz omogočil enega izmed najmočnejših tokov slovenske lirike 20. stoletja in da je živ tudi danes, česar za druge evropske književnosti ne bi mogli trditi. V tem kontekstu ima poetika Milana Dekleve še posebej pomembno mesto.

Leta 2001 je poleg *Sosledij* izšla tudi Deklevova zbirka *Glej medenico cvetne čaše, kako se razpira*, kjer pesniško čudenje vsemu, kar je, izvira iz erotične odprtosti, kot denimo v pesmi *Vonj ljubezni*:

Ljubezen diši, njene noge so dolga
mamina senca, vonjajo po algah
in ti pod jezik polagajo jajčeca.
V njih je Bog.
(...)
Njene noge strižejo svet na
trakove, na pasice, na vijačnice.
Na njih je izpisana in razmnožena Celota.

Doslej zadnja Deklevova pesniška zbirka je izšla leta 2003, njen naslov *V živi zob* pa poudarja, da gre v tej poeziji krvavo zares, do bolečine zares. V knjigi pesnik razvija in pogloblja svoje temeljne teme, med drugim tudi avtorefleksijo svoje poezije, svojo poetiko: pesem za Milana Deklevo ni stvar, ki bi bila enkrat za vselej dana, jasna in končana, temveč je odprta kot nenehno potovanje, kot beremo v besedilu *Pesem in pot*:

Pot je vedno pripravljena
in pesem je večno čakanje,
da jezik stopi na pot.

Poetika Milana Dekleve odlikuje izjemna moč avtorefleksije. Naravo pesniške in glasbene umetnosti ter druge kulturne in družbene fenomene je z izjemno lucidnostjo premislil v številnih esejih, člankih in kritikah. Eseje o pesništvu je zbral v knjigi *Gnezda in katedrale*, ki je izšla leta 1997 in sodi med najboljša dela slovenske esejistike vseh časov.

Poleg štirinajstih dosedanjih pesniških zbirk za odrasle je Milan Dekleva napisal tudi očarljivo knjigo za otroke – *Pesmi za lačne sanjavce*, ki je izšla

leta 1981. V njej na duhovit in topel način prihaja do izraza njegovo veselje do besednih in domišljjskih iger:

Magnet privlači železne besede:
likalnike in lokomotive,
mišnice in detektive,
mlinčke in gnojne vile,
umetna zobovja in pile.

Magnet, da ne bo kakšne zmede:
Ruse peha med bruse,
Poljake pa sili na vlake.
In, ker privlači zaljubljene pare,
kokoši in nože in vroče obare,

moram izreči že spet:
magnet je ves svet!

Otrokom in mladini so se zelo priljubile Milanove zgodbe (*Ob devetnajstih jutraj, Totalka odštekan dan*). Napisal je tudi več lutkovnih in radijskih iger za otroke in mladino, za katere je značilna združitev poetičnega jezika, fantazije in humorja, zasidranega v doživljajskem svetu mladih; naštejmo le nekaj naslovov: *Magnetni deček*, *Sanje o govoreči češnji*, *Lenča Flenča in Zveza diamantnega čuka*. Ker je glasbenik, ni naključje, da imajo njegove igre pogosto naravo libretov za *mjuzikle* (za odrasle *Sla boeme*, za otroke *Bučka na Broadwayu*).

Ob vsej poglobljenosti videnja sveta Deklevov pesniški jezik temelji na besednih igrah, humorju in ironiji. Dekleva ve, da smeh prizemlji metafizični naboj in ga počloveči. Smeh ne razveljavlja resnosti čustev, temveč čustvom podeljuje toplino. Ironija usodnim vprašanjem ne jemlje njihove usodnosti, temveč – ravno obratno – kaže ironijo usode, ki smo ji ljudje izpostavljeni. Igra ne banalizira poslednjih reči, temveč – paradoksalno – poudarja enkratnost in neponovljivost tega našega edinega bivanja.

Zato je naravno, da se Dekleva rad poigra z besedami tudi v povsem neobremenjeni obliki. Sad tovrstne nebrzdane igre so *Kvantaški stihi*, ki so izšli leta 1995. Naj ob tem opozorimo, da je t. i. "pornografska poezija", kot zavrti dvoličneži radi poimenujejo to zvrst, prastara pesniška panoga, v kateri so se uspešno preizkušali tudi mnogi klasiki svetovne in slovenske poezije, med drugim tudi Prešeren. Prisluhnimo, kako zveni *Klofuta Tomažu Akvinskemu*:

Zjutraj, ko vstajam z dušo usahlo,
si ga pobožam čisto narahlo.
Slišim, kaj rekel Tomaž bi Akvinski:
"Bog te bo čofnil, voluharček svinjski!"

Hitro mu vrnem klofuto nazaj:
"Bil si kot jaz, zdaj pa trpi svoj raj!"

Redki so ustvarjalci, ki se enako suvereno in naravno izražajo v različnih literarnih vrstah in zvrsteh: Milan Dekleva je eden izmed tovrstnih umetniških "poliglotov" – pesnik, dramatik in pripovednik. Jezik njegovih romanov in zgodb marsikaj dolguje njegovi pesniški izkušnji: stavki so ritmično napeti in "orkestrirani" s pomočjo glasovnih figur, kakor da gre za verze, pripoved pa se pogosto zateka k metaforam in pesniškemu podobju. Prisluhnimo pretresljivemu koncu *Reševalca ptic*, naslovnega besedila iz zbirke zgodb, ki je izšla leta 1998, kjer je Milan z globoko umetniško empatijo poustvaril glas trpinčenega otroka:

... Kaj se je zgodilo vpraša gospa vzgojiteljica. Stopi okrog vozička in me pogleda. Vzame robec da bi mi obrisala nos ampak

lisasta smrdeča roka jo odrine da slišim kako se trga blago na bluzi in robec odleti iz njene roke. Tudi ta robec bo postal ptič. Leti kakor lišček. In tudi rdeč trebušček ima. Ker to je začarani ptič iz zgodbe ki nam jo je povedala gospa vzgojiteljica. Rešil ga bom in ga vzel v zavetišče. Tedaj gospa vzgojiteljica zakriči s preveč belim glasom. Da me zaboli in se mi v glavi razpoči strela

utihni kreten slišim človeka. Vidim njegovo pest ki me trešči v usta. Ampak to me sploh ne boli. Temveč me reši strele v glavi in lahko utihnem. Čutim da mi iz ust teče kri. Lepo rdeča je. Zdrava kri mi je povedal zdravnik. Zakaj mi ustnice nabrekajo? Ne vem če je prav

potem čutim da mi na hrbtu rastejo peruti in vem da je prav. Ker se mi usta spreminjajo v kljun. Lahek postanem in vem da postajam ptič. Hočem se nasmehniti gospe vzgojiteljici. S kljunom gre težko. Postajam ptič in lahek. Sreča je lahka. Sreča je najlažja stvar kar sem jih srečal. Zdaj šele bom dober dober reševalec ptic

Kljub izrazito pesniškim postopkom Dekleva zna zgraditi pripovedno napetost in zgodbo. Pod slapovi razkošnega, mojstrsko obvladanega jezika bralec s presenečenjem in umetniškim zadoščenjem odkrije rojenega, sijajnega pripovedovalca.

Prva dva Deklevova romana, *Oko v zraku* iz leta 1997 in *Pimlico* iz leta 1998, uprizarjata ozračje sedemdesetih let prejšnjega stoletja ter odraščanje

mladih umetnikov in intelektualcev, ki se upirajo nasilju socialističnih dogem in malomeščanski sivini, iščoč nove možnosti izražanja in pristnega življenja. In čeprav je Dekleva oba romana zgradil s svobodno umetniško domišljijo, ni težko ugotoviti, da je junaka *Očesa v zraku* modeliral po karizmatičnem mislecu, univerzitetnem profesorju Dušanu Pirjevcu, ter da je ljubezenska zgodba v *Pimlicu* transpozicija ene izmed velikih ljubezni tistega časa. Avtorju je uspelo dvigniti (avto)biografske elemente na raven človeških usod, ki izžarevajo univerzalno simbolno veljavo: tudi bralci, ki niso bili Pirjevčevi študentje, bodo razumeli boj starajočega se profesorja s smrtjo na ozadju vitalnih študentskih demonstracij; in tudi tisti, ki niso poznali najlepšega para, ki je tedaj hodil po ljubljanskih ulicah, bodo razumeli dramo ljubimcev, ki gresta narazen.

Roman *Zmagoslavje podgan*, ki je izšel leta 2005, je zastavljen povsem drugače in je po izrazni moči *tour de force*. V glavnem junaku tega obsežnega in inovativnega romanesknega besedila Slavku Gromu je mogoče prepoznati dramatika Slavka Gruma, v gospe, ki jo imenuje s tisoč ljubkovalnimi imeni, pa Josipino Debelak, njegovo usodno ljubezen. Roman je razdeljen na tri dele, ki so povezani s tremi prizorišči Gromovega človeškega propadanja: prvi del, *Dunaj*, izžareva očarljivo kozmopolitsko vzdušje in vero v možnost uresničitve vseh umetniških in erotičnih sanj; v drugem delu, naslovljenem *Ljubljana*, se te visokoteče sanje razblinijo ob ozki in trdi realnosti slovenske družbe; epilog, postavljen v *Zagorje*, pa pomeni dokončno potopitev vseh upov na dnu province. Poraz umetniških hotenj je vzporeden s porazom ljubezni. To depresivno sporočilo je podano v tako briljantnem, mojstrskem jeziku, da lahko *Zmagoslavje podgan* ovrednotimo kot pomembno novo stopnjo v razvoju slovenskega romana. Za sklep tega literarnega portreta prisluhnimo začetku tega romana in se prepustimo magiji Deklevovih stavkov:

Ko prečka Ring, se med kočije, vozičke in avtomobile zavrtinči veter, jih opozori na bližajočo se jesen, obdrsne, zapusti in se zaplete v veje dreves v parku pred Mestno hišo. Listje zableše v zrak; smrt pleše. Lahko listje, lahka smrt. Pozno popoldne je, dolgih senc, dolgih pogledov v praznino svinčenega neba.

Na pločniku pred kavarno Landtmann omahljivo zamenca, podrsa z nogo, zastane. Veter znova potegne, tokrat moker, mrzel, dišeč po Donavi, po krvavoslaskem spominu na daljave, ki so se obrusile, civilizirale v prividih monarhične moči in reda in se potuhnile v baročnih zakristijah, v secesijski pozlati. Zdaj tega ni več, svet se je zamajal, veter se zamaje in vzpne po oblačilih mimoidočih; dame pridržijo rob svojih pokrival, moški si klobuke potisnejo trdneje na glavo.

Mladenicevo ozko čelo, ozke ličnice, ki mu dajejo videz konja, hočejo naprej, oči pa ne, zato se trup smešno zasuka, kot pri lutki, ki jo je animator

za hip zanemari. Oči strmo gledajo skozi elipsasta stekelca očal v peskane šipe kavarne. Gledanje postane zrenje in kar traja, traja. Ne vemo, koga gleda mladi mož, in ne vemo, kdo ga gleda – tu je skrivnost in v njej presečišče, tišina celega sveta. Mladenič – konj, mladenič – lutka se imenuje Slavko Grom in je Slovenec.