LITERATURA

POEZIJA

Veno Taufer, Alojz Ihan, Matjaž Pikalo

Vesna Furlanič Valentinčič

PROZA

Mart Lenardič, Jože Snoj

INTERVJU

Feri Lainšček

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Carmen Boves Naves

NOBELOVA NAGRADA 1993

ZA KNJIŽEVNOST

Toni Morrison

ZADNJA IZMENA

Nicholson Baker

FRONT-LINE

Malik / Frančič / Kočar

Vincetič / Poniž

ROBNI ZAPISI

1993

29

Poezija

3 Veno Taufer: *Sarajevo*
4 Alojz Ihan: *Angela*
10 Matjaž Pikalo: *Pesmi*
13 Vesna Furlanič Valentinčič: *Tri pesmi*

Proza

15 Mart Lenardič: *Vidich*
23 Jože Snoj: *Človeška zel*

Intervju

39 Feri Lainšček: *Sem regratova lučka*

Enciklopedija živih

49 Carmen Boves Naves: *Tišina v literaturi*

Toni Morrison

61 Toni Morrison: *Jazz*
67 Toni Morrison: *Dediščina: Prednik kot načelo*
72 *Vse knjige so zame vprašanje* (pogovor s Toni Morrison)
78 Barbara Christian: *Skupnost in narava*

Zadnja izmena

92 Nicholson Baker: *Vox*

Front-line

101 Malik / Frančič / Kočar / Vincetič / Poniž

Robni zapisi

113 Bordon / Burroughs / Durkheim / Gluvič / Jurinčič / Las Casas / Morrison / Ravnihar / Rozman / Simmel / Strle / Tuji kapital na Slovenskem / Veyne / Yourcenar / Zupančič

Narodna in univerzitetna knjižnica LJUBLJANA

Uredništvo: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Marko Juvan, Lela B. Njatin, Darja Pavlič, Vid Snoj, Jani Virk, Igor Zabel, Uroš Zupan
Glavni urednik: Tomo Virk
Odgovorni urednik: Matevž Kos
Lektorica in korektorica: Tinka Kos
Oblikovalec: Pavle Učakar
Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana
Uradne ure: torek od 20. do 21. ure na uredništvu
Naročila in reklamacije: Založba Mihelač, Koseskega 25, 61000 Ljubljana; tel. 061/332-030; telefax 332-021
Žiro račun: 50100-678-46647
Izdajatelj: Literarno-umetniško društvo Literatura, Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana
Založnik: Založba Mihelač
Polletna naročnina: s prometnim davkom 1700 SIT, za tujino dvojno
Cena te številke: 490 SIT
Oglasni prostor: 1 stran = 300 DEM, 1/2 strani = 180 DEM, oglas v zaporednih številkah ali več oglasov v isti številki = 10% popusta
Grafična priprava: BiroSoft Ljubljana
Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana
Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

Ta številka je izšla novembra 1993.

Po mnenju ministrstva za kulturo 415-428/92 mb z dne 11. 6. 1992 šteje revija LITERATURA med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

POEZIJA

Veno Taufer

Sarajevo

v knjižnici že dva tisoč let knjige načrti
v plamenih liste odnaša iz spomina veter
črke in strani zleplja kri v otrplih prstih

drhte peresa ko se prisluškujočim oglašajo sfere
le še s komentarji se upirajo smrti
stoletje drveč za strelom v srce od odmeva zadeto v sarajevu

tone z eno tistih ladij s seznama v spevu
prvine razpadajo voda mezi v kužno sparino
plameni kamnijo v pepel in mraz

kamen prhni v prah blato ga golta v globino
scefran zrak vsesavajo ostudne ustnice špranj
na krajih kjer so rasla drevesa jok je ponižan v slino

stoletje drveč za strelom v srce od odmeva zadeto v sarajevu
tone z eno tistih ladij s seznama v spevu
oslepljeni v razstrelitvi letnih časov preživeli pisarji

brskajo za okruški črk in cunjami pergamentov
zapisali bodo kratko kar so že stari
ponavljali v strašni skrivnosti fragmentov

za preživetje beseda se s smrtnim mesom spari
stoletje drveč za strelom v srce od odmeva zadeto v sarajevu
tone z eno tistih ladij s seznama v spevu

1. novembra 1993

Alojz Ihan

Angela

Angela

Težko smo zbrali denar, vsak natančno tretjino, dva meseca se nismo dotaknili žepnine, niti kupovali malic v šoli. Potem smo čakali, da bo Peter sklenil kupčijo, in po dvajsetih dneh smo se v svečanih oblekah zbrali pred Angelino hišo. Molčali smo, trije junaki, in se globoko gledali v oči kot pred bitko, in ko smo hoteli pobegniti, je Peter potegnil konjak iz žepa; potem je bilo topleje in laže, spet so se nam iskrile oči, spet smo bili pobalini in družno, s tremi prsti pritiskali zvonec; Angela, drobna, prijazna dama, nas je vodila v kuhinjo, ponudila marmeladne piškote, potem je povedla Petra v svojo sobo. Z Miho sva grizljala piškote in prisluškovala, nič odločilnega ni bilo mogoče ujeti na ušesa, doker se niso odprla vrata in je bil Peter vesel in srečen, videlo se je prvi hip. Potem je lepa in topla Angela pomignila meni; vstal sem, prijetno omotičen, podprla me je in me peljala v sobo. Slekla me je kot otroka in vse, prav vse opravila sama, če sem hotel spregovoriti, mi je položila prst na usta, če sem hotel kaj storiti, me je nežno ukleščila med stegna, prepuščal sem se ji kot lutka, in se na koncu bebasto in srečno smehljal. Ko je Angela odvedla še Miho, sva se s Petrom srečno objemala kot mlada mačka, dokler ni v kuhinjo planil Miha in tulil, da ne zmore. Šlo nama je na smeh, nato sva ga zagledala obupanega, blodnega, osivelega, in tisti hip spoznala, da v resnici ni bila šala, kot se je zdelo, kajti človek je tulil kot žival, ki umira pod nožem, kot vojak, ki se mu iz trebuha sipa drobovje, in ni mu bilo mogoče pomagati. Med nami je bilo nekaj temnega kot smrt in pognali smo se v beg, da nas ne dohiti zasledovalec, mogočni krvnik, ki smo ga naenkrat in za večno začutili, in se zato odtlej nikoli več nismo mogli zares pogledati v oči.

Starec in morje

Ko sem ji omenil, da bi šla z menoj v čoln,
ji je zasijal obraz ob misli na ribiške mreže,
na sol v ustih, pošastne zgodbe, nočni veter
in jutranjo tišino nad oceanom
oklenila se je moje koščene starčevske roke
in zatrdila, da gotovo pride

ob dveh zjutraj je res gibčno skočila v čoln,
mlada, mehka, dišeča po mleku
prižgal sem slepečo obločno luč za ribe
bil je topel večer in brezskrbno je slekla bundo
brezbrižno je odpirala pogled na svoje krasne ude meni,
kosmatemu, osivelemu starcu, nebogljenemu morskemu volku
samo do mojih zgodb ji je, mi je rekla

pripovedoval sem ji, sprejel sem to vlogo,
učil sem njene mehke prste prijeti trnek in sneti
otepajočo ribo, učil njene svilene dlani drseti po
vrveh parangala, učil njen sloki hrbet upirati se
vleku mrež, jaz, osiveli starec, sem sprejel to vlogo
in bil dosleden, vso noč je veselo čebljala kot otrok,
vso noč se je zaupljivo in toplo naslanjala name

dokler ni trčila, dokler ni začutila neznosne trdote med
mojimi nogami, in zmedena obstala in ni vedela kaj ukreniti,
jaz sem dobro vedel, moje žile so zažarele
kot slepeče poti bliskov,
poslušno so me ubogali spomini,
segel sem po njeno telo in natančno uravnal njene ude
povsem voljna je bila, čuti sem, da mi hoče slediti
v slehernem sunku, v slehernem brizgu moči,
rjul sem in hropel s svojimi ostarelimi pljuči,
suval, kot bi hotel s skrajno močjo doseči nekaj
na koncu globine, neko lepo bolečino,
neki strah, neko smrt, obrizgano od sluzastega semena.

Ko sva prispela v zaliv, je kot otrok spala na dnu čolna
in globoko dihala, upiral sem se v vesla s svojimi starimi
koščenimi dlanmi, prsti so se mi boleče krčili,
že dolgo sem poznal to jutranjo obnemoglost,
usmeril sem krmo proti privezu,
moje mreže so bile prazne,
bil sem obraščen, odpisan, osivel starec,
na dnu čolna je še vedno mirno spala ona.

O dišeči koži

Pretreslo me je spoznanje: moja hiša se pogreza
in se nagiba, milimeter za milimetrom,
so pokazale meritve in nič se ne da ukreniti,
stoji pač na taki zemlji, ki golta in požira,
pravijo geologi
sicer nevarnost ne grozi takoj,
trajalo bo leta, desetletja,
najbrž stoletje ali dve,
ampak vseeno bo nekoč vse zravnano,
preraščeno in zakopano v trebuhu zemlje
tam, kjer je zdaj moja največja soba,
bodo koze smukale listje z brez
in kakorkoli že prestavljam pohištvo,
ne bo to vplivalo na smeri srn,
ki bodo v tropih topotale skoz moje prostore
še melanholija, ki vsako jutro lebdi v zraku,
se bo razkrojila pod prvimi žarki sonca
in nihče, ki bo to gledal,
ne bo začutil niti ene ruševine
spokojno bo stopal skoz stene
v zdravi, dišeči koži,
kot bi ne bil moja smrt.

Obletnica

za obletnico bi se morali dobiti
Edi bi prinesel odojke,
ker je direktor klavnice
Miha bi pripeljal sod vina,
ker je podedoval vinograd
Marta se je trikrat ločila
in bi znala poskrbeti za hec
za obletnico bi se spodobilo
treba bi se bilo samo odločiti in si reči "zdaj!",
treba bi bilo najti naslove v računalniku
jih ažurirati in sprintati pisma
treba bi bilo poslušati dolgoročno vremensko prognozo
pripraviti oglje, les in pivo,
treba bi bilo izbrati kakšno znano jaso in preveriti,
če jo že niso prerasla drevesa
treba bi bilo po telefonu žicati Tomaža,
naj ponovi akorde starih pesmi na svoji kitari
treba bi bilo pritiskati na Jožico, računovodkinjo,
naj se spet nauči padati v versko blaznost,
treba bi bilo prepričati Toneta, pijančka,
naj se spomni enega od stotih Shakespearovih sonetov,
ki jih je nekoč znal na pamet v originalu,
treba bi bilo motivirati drugo Jožico, policistko,
da bi ljubila edinole Leonarda Cohena
treba bi bilo napeljati biznismena Sama,
da bi kljub svojim kilam sanjal le o skoku v višino
in sploh bi bilo treba prepričati vse
in vsi bi morali podpisati pakt,
da se bodo prvo uro napili šnopsa
in se nažrli svinjine
potem pa bi po velikem skupinskem bruhanju
zares lahko spet začeli.

Razumem deklice

Razumem deklice, ki molčijo
molčijo, da ne bi razlile ljubezni prek robov
tako napolnjene so njihove duše
dokler molčijo, se ne bodo prebudile
spolzke, kačje ribe
dokler molčijo, ne bodo pripolzele iz globin
in razbičale oljene gladine z jeguljastimi repi
dokler molčijo, ne bo špricala kri
in bo ljubezen,
to mirno, sinje ogledalo
ki se zaljubi v sleherni nasmeh deklic
in ga izpusti šele,
ko ga nadomesti še mnogo lepši.

Teleskop

Včeraj sem pospravljal podstrešje
in na oknu našel stari teleskop
več kot dvajset let je že minilo
odkar sem ga uperil v nebo
in ga pozabil
ves čas je sam
pregledoval zvezde
kot zvesti pes ovčar
in dogajale so se katastrofe:
eksplodirana osončja, izpuhteli planeti
izginule civilizacije;
on pa edina priča
fantastičnemu razdejanju
ko je med milijon pikami
tiho ugasnila katera od njih
edini, ki je molčal
natančno zato,
vsi ostali bebci pa smo se medtem
nalivali z ginom
in prepevali razbojniške pesmi.

Partija šaha

Topla sapa se je polno, kot svileni šal
ovijala okoli vratu ženske, ki je s pomola gledala večer
nisem se mogel nagledati njenega telesa
s terase, kjer vedno pijem večerni obrok vina
odpel sem srajco in razgalil vrat toploti
ki je sevala od njene polti, čutil sem jo tik ob sebi,
vročo, pekočo, kot po dolgem ljubljenju
priprl sem oči in na jeziku čutil sol njenega trebuha
njegovo globino, ki je bolj resnična od oceana
kateregakoli oceana, katerekoli poti
domov. Iz mraka je priplavala velika spolzka riba
in me z mokrim repom tleskala po ušesu
da je donelo kot v zvoniku katedrale
in jaz se nisem zganil, čeprav bi moral zakriliti
proti njej in jo nežno zasledovati tik pod kožo
in globoko po vsem drobovju
moj Bog, kako ničeva bitja smo pesnikovalci
namesto da bi sleherno uro orali kot kiti
namesto bučečih vodometov in morskih pen
puhamo okrogle, tobačne dimčke iz ust
in se oprijemamo šahovskih figur
dokler se ženska na pomolu nestvarno
ne razblini v mrak
mi pa se krčevito borimo
za časten remi.

Matjaž Pikalo

Pesmi

Grebeni

Iz prahu sončnih žarkov sem, fant,
mežikajočih, moja žena hodi okrog v
gatkah. Detonacije duše so tukaj
pogoste, ko pišem, vlada mir. Zato

živim na otoku, na grebenih. Stopala
polagam na skale previdno, da se ne
ubijem. Otroku pojem uspavanke, čuvam
ovce, da mi jih ne odnese Polifem,

ki biva zgoraj v špilji. V jami so
kosti, na kamnih kače. Figovec ne daje
več plodov, komaj da živi sebe. Širina

morja je neizmerljiva, Zemlja je modra.
Mravlje me grizejo pri živem telesu,
mokre sanje imam. Konec je v tebi, fant!

Orientacija metuljev

Metulji izumirajo,
njihove smrti so oranžne.
Za nočni let
ne potrebujejo svetlobe.
Orientacija metuljev je smrt.
Vedno letijo proti njej.
Spomnim se,
da smo si na vasi v hribih
ponoči še svetili z baterijami
in hodili bosi.
Orientacije nismo niti slutili.

Sončne ure se ne da premakniti,
vedno kaže svoj čas,
uro, ki je, ki pride.
Starci pri morju nosijo kanotjere,
picigin v Dobri vodi
je odgovornejši od tistega v Kaliforniji.
Deklice imajo lase do riti,
ponoči hodijo grozdje krast.
Njihova orientacija je nezmotljiva,
žene jih strast.
Slan obraz imam,
avgustovska svetloba je oranžna.
Vedno gremo proti njej.

Vidčevo sporočilo

Belo pero v laseh
označuje vidca.
Njegovo sporočilo je:
kača je dvignila glavo,
po vodni gladini plava,
z repom bo udarila po njej,
veliko nedolžnih bo
vrglo v zrak.
Otrokova duša je bela
in nedolžna.
Pesem, ki jo izrekam
in rišem na njegovo dlan,
me je pretresla
kakor vidčevo sporočilo
v sanjah.
Zato jo navajam v celoti:
Križ kraž
kralj Matjaž
daj mi groš
bom kupil nov nož
luknjo zvrtal
poč poč poč.

Kam bežijo divje ovce?

Divje ovce bežijo,
čolni na odprtem
so prazni.
Vas je mrtva,
segreta od dneva.
Rdeča žoga
pada,
travnični konji
letijo.
Kri je sveta.

Vesna Furlanič Valentinčič

Tri pesmi

Brat po pisanju

Snemi urine kazalce. Zaustavi veter in naloži soncu,
naj zjutraj ne dviguje žaluzij s spuščenih oken.
Dovoli, da ti pričaram lanskoletne smehljaje na
razpršene veke, naj ti popijem utrujenost osamljenih vdolbin.
Vkopljem eter izginulih mest, kjer večni jezdec napaja
svojega konja.
Odpri se razčaranim trenutkom, zapusti se v njih.
Ali slišiš, kako razpenjeno ždijo zaznamovanke pod kutami
težkega žameta, kako šuštijo z bronom prevlečena telesa?
Ko ti vdahnejo žarečo sapo na zamolklo čelo.
Zaznamovanke. Nesnice rdečih kristalov.
Če bi znal brati iz mojih polpriprtih vek, če bi znal piti
iz mojih polzaprtih ust, bi vedel. Brat po pisanju.

Stegna trzajoče živali

Če se uležeš na zemljo po nevihti, lahko prisluškuješ
vsem v nedogled nakapljanim oceanom. Pokrila te bo s svojo
mehko toploto in dovoliš ji lahko; da prevzame stegna
trzajoče živali. Vkopitene dele telesa, ki si si jih od
nekdaj želel zavreči.

Vidim ga

Vidim ga, kako ima oči razprte v smeri, od koder prihaja.
Vidim njegovo sklonjeno držo. Vidim, kako si je potegnil
plašč na zamrežene roke. In ne nosi smelo svojega ponosa.
Za seboj vleče, kakor na uzdi, komaj pretežko nogo, podrsava
in iz njega zevajo sračji mladiči.
Z njegovimi stopali hodijo prestrašena plemena. Z njegovimi
zamreženimi rokami polagajo svoje otroke k nemočnim studencem.
Kadar nevidno prestopajo pragove, da ulovijo severnega jelena,
da odvzamejo pripadnost njegovemu rodu.

PROZA

Mart Lenardič

Vidich

"Kaj ste torej počeli v nedeljo, sedmega, in ponedeljek, osmega oktobra letos, Macher," me je z nestrpno kretnjo prekinil preiskovalni sodnik, ko je očitno obupal nad mojimi precej zapletenimi pojasnili v zvezi s poklicem, ki naj bi ga opravljal. In na uro je tudi pogledal, kajpada.

"V petek je bila huda kriza," sem začel. "Se pravi, res grozen dan." Zarotniško sem stišal glas. "Metafizična katastrofa, bi lahko rekel."

"Ja?" je sodnik potapkal s prsti po mizi. Lasulje ni imel, to me je malo razočaralo; navaden zoprn možakar s plešo.

"Takole je bilo: srebal sem kavico, lagodno kadil..."

"Lepo prosim, tovariš," je vskočil sodnik, "gospod," se je popravil zadrgnjeno, kot bi mu ta beseda nekako ne šla z mano vkup, "vaš jedilnik nas ne interesira."

"Torej," sem se podvizal, "razumeli boste, da res ne morem biti v pravi formi za pričanje. V petek sem končal razpravo, več kot tristo strani. S prijetno sproščenostjo uspešnega ustvarjalca sem gladil šop papirja in se veselil zajetnosti svojega duhovnega otroka. Ravno sem si prižgal novo cigareto..."

"Pustite za vraga te cigarete pri miru," je malce odneslo sodnika, "tu smo, da bi odkrili, kam sta izginila zakonca Vidich, in kot kaže, ste ju vi zadnji videli!"

"No ja," sem rekel, "saj pravim, da sem v zagatnem stanju, ravno to stanje hočem pojasniti, ker je prav mogoče vplivalo na moje presodne zmožnosti." Skoraj sem vprašal, ali lahko enega prižgem, pa se zadnji hip ugriznil za jezik. "V tej razpravi sem na splošno, se pravi svoje zadovoljstvo enkrat za vselej in neizpodbitno dokazal pravilnost solipsističnega nazora. Naslovil sem jo »Dokaz«. No, in potem sem prižgal... ekhm... sem malo polistal po svojem umotvoru, moja punca je rezala paradižnike..."

"Mojbog," se je zadrl sodnik, "mar res ni mogoče priti do te vaše prijateljice, da bi lahko njo zaslišali? Če seveda ni tudi ona..." je vzdihnil.

"Sem že rekel, da je pri Indijancih in da tam nima telefona, še naslova ne. To je tri dni z džipom od najbližjega zaselka, človek," sem mu skušal dopovedati. "Pa ne tratimo časa. V razpravi sem nenadoma odkril napako!"

"Česa ne poveste," je zamrmral sodnik.

"Na sedmi strani izvajanj dokaza! Prav nenavadna napaka v sklepanju, česa takega v literaturi nisem izsledil. Jasno, da me je vrglo na... zadnjo plat. Na prvi pogled se zdi vse v redu, tudi na drugega. Ampak nič ne pomaga, dokaz je v temelju zanič. Lahko na hitro preberem," sem že vlačil papirje iz aktovke.

"Ni potrebno, ni potrebno," je pohitel sodnik.

"Zelo zagatna miselna napaka, toda nedvoumna. Pravkar pripravljam analize. Imenoval sem jo *Macherjev iztirjeni silogizem*, med prijatelji tudi *Macherjev šantavi silogizem*. Sicer pa, tu je kopija za vas, samo prvih sedem strani seveda, tako, za dokazno gradivo," sem mu pomolil liste, "Macherjev silogizem je podčrtan z rumeno..."

"Ni potrebno, se ne sprejme," je rekel možakar in odmahnil z roko.

"Samo pojasnjujem, da petek zame pač ni bil navaden dan, to naj se upošteva in gre v zapisnik," sem požugal stenografinji, požugal pa ji je tudi sodnik in njen strojček se ni zganil. "Nadaljeval se je tudi prav bedno. Ampak tu moram za hip kljub vsemu nazaj k hrani."

Sodnik je skomignil in se zazrl skoz okno.

"Vidich me je poklical, češ, gremo v kino. Nisem imel kaj pomišljati, razvedrila sem bil še kako potreben, poleg tega pa je bil film znamenit in Vidich se je ponudil, da bo priskrbel karte. Pol ure je stal v vrsti!"

"Kdaj je torej po vašem Vidich kupil vstopnice," se je podvizal razsodnik v upanju, da bo prišel do kakega uporabnega podatka.

Podal sem grobo oceno, kolikor pač zmore človek, ki se mu je pred kratkim polomil nazor, in dodal še naslov filma, naslov kina in ime glavnega igralca, vse po spominu.

"Naslednja nesreča so bili škampi."

"Škampi?" je sodnik slabo prikril slabo voljo.

"Škampi. To je važno, ne samo, ker so mi dodatno uničili razpoloženje, utegnili bi morda celo vplivati na Vidichevo razsodnost. Moja punca se je skratka vrnila z obiska pri svojih starših" (tu sem navedel njihov naslov in osebne podatke, ki pa jih stenografinja ni zabeležila) "in ti so ta dan jedli škampe. Škampi so bili precej sveži, ampak saj veste, kako je s temi občutljivimi živalcami." Govorjenje mi je že presedalo, zato sem sklenil biti jasen in kratek. "Hitro dobijo vonj. Naneslo pa je, da simpatični družinici ni uspelo snesti vseh rakcev, preveč so jih bili kupili. No, in preostanek so – via moja punca – poslali meni. Lepo začinjene, s precej česna in podobnega, samo še za v ponev, pa na olivnem olju deset minut..."

"Tovariš, vendar!" mi je požugal sodnik, da sem še bolj pohitel.

"Škampi so do trenutka, ko so se znašli v moji ponvi, že začeli nekoliko, oprostite izrazu, zaudarjati. Ni mi ostalo drugega, kot da sem dodal še nekaj ostrih začimb in jih dodobra pocvrl in podušil. In, verjemite, bili so slastni!" Nazorno sem se potrepljal po trebuščku. "Kamen katastrofe pa se je že nezadržno valil po pobočju. Moja kuhinja in sploh vse stanovanje sta bila do obisti zasičena s krepkim vonjem nekoliko usmrajenih in izdatno začinjenih škampov. To je smrad, ki se zažre v sleherno poro. Še dva dni po pojedini so mi smrdeli prsti, s katerimi sem luščil meso teh slasnih živalic iz

oklepov!"

"Gospod Macher, mar se skušate norčevati iz sodišča, ali kaj? Je z vami kaj narobe?" Sodnik je bil že precej rdeč v ličkа.

"Bi bilo tudi z vami narobe," sem dvignil glas, "če bi dve uri sedeli v pretirano zakurjeni dvorani, v nepopisni gneči, od vas pa bi se s polnim zagonom širil smrad po gnilih ribah! Stvar je bila namreč takšna, da se je priprava jedače zavlekla, mudilo se je v kino, pa se nikakor nisem utegnil preobleči, kaj šele solidno umiti. Oblačila, v katerih sem kuhal in jedel, so bila vsa prekajena in prepojena, v kuhinji sploh nimam nape, do tega dne se nisem zavedal nujne potrebnosti te prekoristne aparature, še najhujši je bil pulover, ravno tale, ki ga imam na sebi, ampak medtem sem ga opral, obžalujem, če sem s tem uničil dokazni material, in v kinu sem se začel od vročine, pa tudi od zadrege, kar precej potiti, to je nedvomno še povečalo intenziteto izparevanja vonjav. »Od kod ta smrad po gnilih ribah,« sem razločno slišal reči žensko dve vrsti pred seboj in jasno, da po tem nikakor nisem več mogel gojiti upov, da stvar ni resna in da je posredi le moja sicer značilna preganjavica. Lahko si mislite, da od filma nisem imel nič. Domnevam, da tudi moja okolica ne. Je bil kmalu zatem prispevek med pismi bralcev, češ..."

"Bi se morda lahko v mislih sedaj preselili h koncu filmske predstave," je skoraj pomoledoval sodnik, "se pravi k dogajanju po koncu?"

"I, kaj bi, brž ko so gledalci jeli zapuščati sedišča, sem se do vratu zavil v vetrovko, prav v tole tukaj, čeprav mi je bilo še vedno vroče, prižgal... ekhm, in se z žensko pod roko oziroma vsaj z njeno dlanjo v roki, kolikor je gneča pač dopuščala, pomikal proti izhodu. Lahko si mislite, da sem se kradoma oziral po okoliški publiki ter lovil sovražne, prezirljive, osuple in gnusa polne poglede, ampak hkrati sem se skušal prepričati, da je že to, da dvorane nisem zapustil med predstavo oziroma iz nje pobegnil, nekakšna zmaga moje volje in dobrodošel trening krepitve samozavesti..."

"Dajmo, dajmo," je rekel sodnik.

"Čeprav je po drugi strani potrebno precej odločnosti, da se človek z vonjem gnile ribe sredi filma sploh odloči lotiti se v temi prebijanja s sredine prenabite dvorane..."

"Kaj se je zgodilo pred dvorano, prosim, vaše težave z ribami je sodišče vzelo na znanje in pustimo zdaj to," me je mož priganjal.

"Nu, gospa Vidicheva je, ko smo se končno našli, postregla z nekaj malomarnimi ocenami filma, bolj tako, iz vljudnosti," sem se nasmehnil, "pa tudi zato, da bi nekolikanj oponirala nekaterim mojim ocenam, podanim že pred ogledom predstave, ki sem jih mimogrede povzel po kritikah najbolj uveljavljenih avtorjev." Navedel sem imena avtorjev, naslovov nisem vedel. "In gospod Vidich je predlagal lokal, v katerem naj bi proslavili ogled umetnine in naše druženje nasploh, se pravi pred spanjem zvrnili še kupico." Od pretiranega govorjenja sem dobil zaripel, hreščeč glas. Natanko sem navedel ime in naslov lokala. "Kot vam je bržčas znano, se restavracija sploh ne nahaja daleč od dotičnega kinematografa, terja pa vožnjo skoz sam center. Sicer pa je moja spremljevalka lokacijo poznala in jadrno sva se vkrcala v nedaleč stran parkiran avto. Jaz namreč," sem dodal glasu nekaj zapeljivosti, "iz razlogov, ki sem jih spoštovanemu

sodišču sicer nerad pripravljen navesti, sploh ne vozim in ne nameravam voziti tozadevnih strojčkov."

"Nima zveze s predmetom razprave," je odmahnil sodnik in pošepetal neki gospodični, domnevno tajnici Manci, naj telefonira njegovi ženi in ji sporoči to in ono. Ne vem kaj, nisem vlekel na ušesa. Manca je izginila v bližnji kabinet in sporočila sodnikovi ženi to in ono.

"Skratka, gospoda, tu smo se zbrali, da bi razkrinkali skrivnost izginotja tandema Vidich," sem povzdignil glas, da bi ponovno usmeril pozornost tja proti bistvu, "torej mi ne preostane drugega kot priznanje, da sva s spremljevalko na poti skoz center, ki ga ona ne pozna dovolj natanko, jaz pa iz razumljivih razlogov ne ločim enosmernih od dvosmernih ulic, sem pač pešec, kot rečeno, nekajkrat pristala v slepih ulicah in slednjič, vse v prid točnosti, storila prekršek prečkanja dvojne neprekinjene črte." Ob priznanju mi je odleglo. "Vsakršno odgovornost za to seveda jemljem na svoja pleča," sem dodal in iz aktovke potegnil zemljevid mesta ter skušal pristopiti k sodniku. "Nekako na tem križišču sva predpisom navkljub zavila levo..."

"Stopite vendar na svoje mesto," je vzkipel možakar, paznik pa me je vlekel za ramo, "tu nismo radi prometnih prekrškov. Kdaj ste torej prispeli pred lokal?"

"No ja, deset, petnajst minut je trajalo, in nekako tedaj bi morala prispeti tudi zakonca Vidich," sem se pomiril, "glede na domnevno oddaljenost njunega avtomobila od kina in tudi od restavracije, kar je oboje precej natančno ustrezalo oddaljenosti najinega, se pravi moje spremljevalke avtomobila od kina in od restavracije." Trudil sem se biti nazoren. "Čakala sva vsekakor pretirane pol ure, lokal je bil pa sploh zaprt. Sama v gluhi noči, če ne štejemo posameznih neprijetnih razgrajačev. Vendar pokojna Vidicheva nista nikoli prispela."

"Kaj je zdaj to," se je zdramil sodnik, "kakšna pokojna hudičeva vendar?!"

"No ja, ne se razburjat," sem ga z obema rokama miril, "hotel sem reči, da bi Vidich medtem ženo že zlahka ustrelil, se vrnil domov, se stuširal in legel k zasluženemu počitku, jaz pa..."

"Po vrsti, po vrsti," se je trudil uslužbenec. "Tisto noč se vam Vidich ni javil, da bi pojasnil odsotnost, drži?"

"Ni, pri Zevsu."

"In tudi naslednjega dne ne in sploh nikoli in tudi njegova žena ne, je tako?" je bil sistematičen.

"Nak," sem dahnil zadovoljen, da smo končno prispeli tja, kjer so muhe, se pravi k srži.

"Kaj naj bi torej pomenilo vaše trobezljanje o streljanju in sploh pobijanju," ga je zaneslo, "se pravi vaše nenavadne izjave?"

"Saj sploh ne trdim, da jo je ustrelil," sem rekel pomirjevalno, "tudi ne trdim, da se je potem odpeljal domov, se stuširal, morda spil kozarec dobrega vina in legel v postelj." Še bolj sem znižal in upočasnil glas, da bi bil bolj jasen. Mož je bil precej preveč vzkipljiv. "Samo pomagati hočem. In ker sem Vidicha dobro poznal, dopuščam tudi možnost, da je po storjenem dejanju, občutljiv, kot je bil, v spoznanju, kaj da je

storil, usmeril grenko orožje proti svojim sencem, morda srcu, in sta tako obe trupli končali v mrzlih valovih reke. Ostaja pa seveda še varianta, po kateri jo je jadrno ucvrl čez mejo in ga ne boste zlepa dobili."

"Človek božji," je rekel sodnik, "vi človek božji, ampak zakaj na svetu ste tako prepričani, da je Vidich ustrelil ženo? Ste mar kak poseben ljubitelj streljanja ljudi, ali kaj?" Videti je bil utrujen, želel sem predlagati čikpavzo in kavico, pa sem slutil, da se ne splača.

"Ničesar ne trdim, ničesar ne trdim," sem pohitel, "ampak prepričan sem, da veste, da je moj prijatelj imel pištolo. In tudi dovoljenje zanjo, kakopak. Vi fantje take stvari najprej preverite. Predvsem pa ne verjamem, da bi jo zadavil. Vem, da je bolj romantično, ampak veste, Vidich je imel neko hibo in..."

"Me prav zanima, kdo ima hibo," je rekel sodnik, "no, kakšno hibo torej mislite?"

"Samo ne se razburjati," sem bil materinski, "hočeš nočeš nam je poseči nekaj let nazaj. Kakih petnajst, približno."

"Pa posezimo," je zamrmral sodnik, Manca pa mu je prinesla kavico. Samo njemu. Kljub temu se nisem odrekel sodelovanju z zakonom. K sreči ni kadil.

"V tistih davnih časih je naneslo, da se je Vidich odpravil... ekhm... mkhm... na... kamor pač, kot se včasih reče, tudi suvereni hodijo brez uporabe vozil..."

"Veste kaj," se je sodniku skoraj polila kavica (ko bi se mu vsaj, op. prip.), "mislite na sekret, srat, ali kaj je zdaj to?" Pogledal me je kot idiota, kar mu še danes zamerim.

"No ja, pa srat," se nisem dal zmesti. "In pri tem je, saj razumete, gotovo ni edini s takimi razvadami, s seboj v prid kratkočasju vzel časopis, tukajšnji osrednji dnevnik. To je časopis nerodnega formata, saj ga poznate?"

Možak je samo pokimal.

"Torej vam je najbrž znano, kako nerodno je listati po tem časniku, ko človek sedi na... ekhm... in skuša obdržati kontrolo nad tistimi obširnimi polami," sem nazorno zakrilil z vsemi štirimi udi.

"In to se meni dogaja," je sodnik zamrmral tako tiho, da smo ga slišali samo jaz, Manca in stenografinja, ki pa ni nič zapisala.

"Verjetno ste že uganili, ali pa tudi ne: ko se je Vidich takole boril s časopisom, je nenadoma reklo *šljack*! in nesrečniku se je izpahnila roka v levem ramenu. Zelo ga je bolelo in šele na urgenci jim jo je uspelo naravnati." Mozaik se je počasi zlagal v pregledno celoto. "In od takrat, vaše visočanstvo, hočem reči blagorodje, se je Vidichu ta poškodba ponavljala, se razvijala in postajala vse bolj moteča. Tudi na delovnem mestu je oproščen vsakršnega dviganja težkih predmetov. Samo migne in - *ck*! - roka zleti iz ležišča."

"Zanimivo," je menil sodnik. "Upam, da vam je jasno, da sedaj od vas pričakujem eno prekleto dobro pojasnilo, čemu je bila potrebna vsa ta štorija s časopisom, sra... ekhm... in tako dalje!"

"Ko bi bili malo bolj sproščeni, bi vam bilo že vse jasno," sem ga tolažil. "Morda sicer ni nemogoče, o tem veste več od mene, ampak težko si predstavljam, da bi človek, ki je tako rekoč brez ene roke, nekje na meglenem rečnem obrežju planil na

žensko in jo zadavil. Bi prej ona njega."

"Torej jo je ustrelil, pravite," si je sodnik pomel pordele oči.

"Nič ne pravim," sem pohitel, "ampak zadavil je najbrž ni."

"Kako se pa vi, tovariš, kaj razumete s strelnim orožjem, ko smo že pri tem?" je zašel v zmotne vode. "Vas je tisto noč, pa naslednjega dne, sploh kdo videl, če zanemarimo vašo spremljevalko, ki je že tako na tej celini nekako ni moč najti?"

"Ma kaki," sem se namrdnil, "svoj živ dan nisem imel pokalice v rokah, kaj šele da bi jo znal aktivirati. Pri materinem grobu!"

"Po naših podatkih je vaša mati še živa, Macher! Ampak pustimo to za zdaj; precej jezni ste bili in užaljeni, ko sta vas Vidicheva pustila zastonj čakati sredi noči pred zaprtim lokalom? Zelo jezni?"

To me je precej pogrelo. Vsega mi je bilo dovolj in prižgal sem cigareto. Končno. Posesal sem kakih osem litrov dima.

"Oprostite," je sodnik nemudoma nič kaj opravičujoče zarjul, "v tem prostoru se pa res ne kadi!"

"Me mislite obtožiti zaradi kajenja?" sem citiral in strastno kadil naprej, "tako užaljen pa spet nisem bil, da bi nesrečnika postrelil in pometal v reko. Kvečjemu bi jima prisolil dve, tri okrog ušes."

"Dobro, dobro," se je miril sodnik in videti je bilo, da bi se tudi njemu prileglo malo tobaka, četudi mu je kavice že zmanjkalo, "ampak zakaj, za vra... ekhm... zakaj naj bi po vašem Vidich... postal nasilen napram svoji ženi? Zakaj vendar?"

"Ni mu pustila kaditi," sem bil kratek.

"Kaditi?" je vprašal ugibaje, ali gre pri tem morda za čisto oseben očitek na njegov rovaš.

"Jasno," sem otresel na tla, "to je bilo žalostno gledati. Veste, Vidich je bil res navdušen kadilec, prava paša za oko." Sodnik se je namrdnil. "Dolga leta sem ga poznal in ni bilo trenutka, da bi ga videl brez slastne smotke med porjavelimi čekani." Spomin me je prevzel, da sem z napol pokajenim čikom nemudoma prižgal novega. "In potem se je poročil in nič se ni spremenilo. Dokler se z ženo nista preselila v novo stanovanje. Tedaj se je začelo dogajati marsikaj, ampak ostanimo pri kajenju..."

"Moja stvar je odločati, kje da ostanimo," je rekel nadležnež, "kaj se je poleg kajenja po poroki še spremenilo?"

"Lasje, na primer."

"Pojasnite, in to takoj."

"No ja, nič posebnega. Ko je gospa Vidich, ki tedaj pač še ni bila gospa Vidich, zapeljevala gospoda Vidicha, ki je to že bil, no, bom rekel raje, ko se je z njim sestajala in je v njiju spontano zorela odločitev kronati to sestajanje tudi pred uradnikom in skratka osnovati trdno skupnost, tedaj je ta gospa nosila prav opazno pričesko" (s prsti obeh rok sem skušal ponazoriti pričesko), "predvsem pa si je lasovje barvala, saj poznate, na platinasto; to se je lesketalo!" (S prsti sem skušal ponazoriti lesketanje.) "Saj veste, kako na nas, dedce, učinkujejo platinasti laski," sem mu nazorno pomežiknil.

"Vi nič ne veste, kaj jaz vem," se je razburil sodnik. "In potem?"

"Potem, kmalu po poroki, je gospa odvrgla lesk in blišč in se pojavila v svetu kot polita kura, z nekakšnimi rjavimi kodrci. Prava gospodinja, vam rečem. Mimoidoči samci se niso več ozirali za njo. Samo še firtoh ji je manjkal."

"Smo zdaj s temi lasmi opravili?" se je pozanimal sodnik, "če smo, se vrnite k... no, kamorkoli, kjer ste pač izvolili biti."

"Cigarete, cigarete," sem ga spomnil. "Tudi v njunem novem stanovanju smo kadili cigarete. Nekaj časa. Težave so se začele nekako prav v času, ko so izginili platinasti laski." Malo sem postal in skončal svojo cigareto. Ugasnil sem jo ob podplat in uvidevno podal sodnemu slugi, ki jo je z gnusom odnesel v košek za smeti. "Vse pogosteje sta se zakonca jela hvaliti, kako luštno da je, če ni preveč zakajeno. Malo smo puhali, tudi gospa tu in tam, ampak dano mi je bilo vedeti, da se to dogaja samo še na ljubo meni, obiskovalcu. Da sicer ne kadita v stanovanju."

Sodnik je bil živčen in zanalašč mu nisem ponudil. Sem pa sebi prižgal.

"Potem je šlo kot hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne. Kajenje *raus*, ob mojih vse redkejših obiskih me je Vidich vozil na balkon, kjer sva v zimskem mrazu kot dva osnovna šolarja v prgiščih stiskala kadeče paličice in se drgetajoč pogovarjala to in ono. Ni pomembno, kaj."

"Res ni pomembno, domnevam," se je strinjal sodnik.

"Kaj je nastalo iz tega človeka," sem zastokal, "iz tega moža! Na vse sem bil še pripravljen, anmpak lepega dne, na balkonu, na mrazu, mi je začel na vsem lepem dopovedovati, kako da je tudi njemu všeč, da stanovanje ni več zakajeno! Kako da ljubi ta novi režim, kako da kipi od zdravja in je sploh srečen!" Tokrat sem s pestjo prav odločno udaril po mizi. "In še mislil je, da mu bom verjel, nesrečnik! Ma nisem jaz iz takega testa. Veste, je tudi Vidich kdaj pa kdaj k meni na obisk prišel. Bolj poredko sicer, kadar je pač smel."

"A nej vse to pišem?" se je stenografinja obrnila k sodniku, ki pa je samo zmignil z rameni.

"V mojem stanovanju je uspelo Vidichu v pol ure ustvariti dim, da nisem videl konice nosu. Po dve cigareti hkrati je vlekel, bi rekel, če bi ne bil tako resnicoljuben. Ampak učinek je pa bil tak. Kadil je, kot bi imel že jutri umreti." Da bi ponazoril vse skupaj, sem prižgal novega. "In isto je bilo pri njem doma, kadar je bil sam. Se pravi, vsaj tri dni skupaj sam, gospa je imela večkrat službene poti. Ves zgrbljen je sedel v peklenskem dimu, iz ušes se mu je kadilo in smodilo, na mizi deset zvrhanih pepelnikov. In to naj bi bil človek, ki mu je všeč v stanovanju imeti svež zrak! Nič mu nisem rekel, bila sva prijatelja, ampak nujno so mu morali enkrat popustiti živci. Madona!"

Sodnik je spet enkrat pogledal na uro. Lasulja bi mu postrani in pomečkana visela na čelo, če bi jo imel. "In tole vaše *izlaganje* naj bi po vaše razkrilo motiv za umor, če sem kaj razumel?"

"Hipoteze, hipoteze," sem odmahnil, "samo pomagal bi rad. Saj ne trdim, da jo je ubil, sploh ne, ampak pomislil je pa gotovo kdaj, vi ne bi? Tako rad je kadil..."

"Ne, jaz ne bi, če vas ravno zanima." Takoj mu je bilo žal za te besede. "Tu imamo torej kajenje cigaret, nekakšne gnile škampe, spodletel zmenek pred zaprto gostilno pa vaše doživete opise meglenih rečnih obal, streljanja in trupel v valovih... Pa ste

prepričani, da vi ne bi? Kaj naj z vami? Manca, a daste bit tolk prjazni..."

Prekinil ga je policaj, ki je razoglav planil v sobano in zasopihan dihnil proti sodniku:

"Našli, našli smo ju, doli, pri reki..."

"Kurja mast," sem bevsknil, "prekleti gobec," spet me je gobezdalo v drek pahnilo, sem klel, "NISEM JU JAZ, NISEM JU JAZ!!!" Sem že videl lisice na zapestjih, pa električne stole, pa plinske celice. "Saj imam pištolo, priznam," sem se cmeril, "lugerja, doma, v straniščnem kotlička, ampak je igrača, plastičen," sem prepričeval, "za nobeno rabo. Nisem ju jaz!!!"

Policaj, ki je nekaj prišepetaval sodniku, me je samo začudeno pogledal in skomignil. Negotovo sem dvignil roke, da bi me že enkrat vklenili. "Ko bi ju vsaj," sem zamrmral.

Tedaj sta vstopila zakonca Vidich. Dva policaja sta ju podpirala, saj sta se precej majala.

"Živce sem izgubil," je zagrgral Vidich, raztrgan in blaten, manjkalo mu je nekaj šopov že sicer redkih las. Lica so mu bila spraskana do krvi. "Ni mi pustila kadit!"

"Že dolgo je tlelo med nama," je rekla zakonka Vidich. Ostanki najlonk so se klavrno vlekli za njo, pod levim očesom je imela veliko vijoličasto podplutbo, nekaj manjših po vratu, z las so ji curljali voda, alge in priložnostna svinjarija. "Tudi sama sem bila na koncu z živci." Nazorno je pomigala z živci. "In potem tisti smrad po gnilih ribah!"

"Prekleti smrad po gnilih škampih!" je zatulil Vidich in mi skušal zagroziti z izpahnjeno roko, ki pa je samo žalostno pocingljala, "to je bila kaplja čez rob!"

"Obžalujeva vse težave, ki sva jih povzročila," se je opravičevala zakonka Vidich, "ampak, razumete, med nama je počilo, tam ob rečnem bregu, potrebovala sva nekaj časa, da sva stvari spravila v red."

"Res je počilo," se je pohvalil Vidich in sam od sebe policaju predal pištolo. Opazil sem krvavo in osmojeno razo povrh lobanje njegove žene. "Res je počilo," sem potrdil bolj sam zase.

"Ampak sedaj bova poskusila znova," se je že po stari navadi hvalisal in ščeperil Vidich. "Za začetek bom smel pokaditi po deset cigaret na dan!"

"Seveda boš smel, dragi," mu je lezla v objem zakonka. Sodnik ju je dobrodušno gledal.

"In nikoli več ne bova šla v kino z..." je Vidich nekaj šepetal.

"Konstatiram," sem dvignil glas in prekinil idilo, "konstatiram, da me tu ne potrebujete več." Prižgal sem cigareto. "Domnevam torej, da smem zapustiti prostore?" Vsi so se delali, da me ni. Potem se je sodnik le zmenil zame; ne da bi me pogledal, mi je s podoficirsko kretnjo na hitro pomignil, naj se poberem. Manca je odbrzela kuhat kavice. Vsi so se pomenkovali. "Tisti moj dokaz," sem rekel, čeprav me nihče ni poslušal, "ta hip mi je šinilo na pamet, da sem ga morda kljub vsemu prehitro odpisal. Da se ga še da rešit. Morda, pravim. Nekaj sem spregledal, mogoče." Medtem ko sem pospravljal aktovko, sem že na hitro zabeležil nekatere podrobnosti v zvezi z *Macherjevim silogizmom*. Ne da bi se poslovil, sem odbrzel domov.

Jože Snoj

Človeška zel

Frenk Strel je kmet, ki se zanj daleč naokrog ve. Z njim je približno tako kot s tisto staro hruško, za katero moraš vedeti, če se pripelješ v dolino o mraku, po temi, kadar je - na redke čase - gosta megla ali če si v teh krajih sploh prvič. Če zanjo veš in če si vsaj približno zamisliš še tisti kratki čas, ko boš ob cesti naletel nanjo, si že na konju. In srečal se boš z njo - kaj se ne bi srečal, če si bil do zdaj pri sebi in če nisi tre-nutno morda preveč pijan - podnevi ali ponoči, o mraku ali v megli, ker je bila res veli-kanska in daleč naokrog sama. In potem si res na konju, saj se namreč nekaj deset metrov od te nekdaj na samoti stoječe in daleč naokrog od nekdaj opazne hruške za-čnejo cepiti poti na vse kraje - ena med njimi pa potlej menda že tudi tja, kamor si namenjen.

Jaz zdaj že vem, kje je stala, preden se je, trhlena od desetletij ali morda celo stoletja, pod mokrim in težkim pomladanskim snegom podrla že zdavnaj pred tem, kar sem se prvič pripeljal po tej cesti. In sem - po tej viži, bi rekel Frenk - na konju in zdaj pridem, kamor želim, podnevi ali ponoči. Samo vedeti moram zanjo in jo - o, to pa že! - upoštevati, če se hočem še kaj dolgo vozarit in prekladat tu naokrog in po svetu, pa gre vse kot po maslu - zdaj že nekaj lepih letnih dob nič več po makadamu, ampak celo po asfaltu!

Ampak prvič - o ti prekleta hruška, kateri hudič si te je izmislil, ko je imel najbolj čas! - ni bilo lahko, res ni bilo. Hočeš kam prit, pa ne veš, kje je stala hruška! sem jo slišal od vsakogar, komur sem se o njej po vsej tej začetniški zatavanosti in sploh svoji takratni zblojenosti potožil, bognedaj pritožil. Ste pa res hecni, vi mestni. Delate se, kot da ste vso pamet pojedli z žlico, pa vam še za eno takole hruško, ki jih okrog in okrog po bregeh raste v šopih, če ne v tropih, ni nič znano. Pa še nobena vinska mušnica, ki je za tolkec delat najboljša, ni bila. Samo mendrali smo jo vsako jesen po tleh in polhe poslušali godrnjat v njej. Ampak za pot kazat je ni bilo boljše in je ne bo. Kaj znat - vedet, vedet je treba, človek božji!

In so se mi zvito in po malem tudi že kar neprijetno odkrito zviška posmihali, ko sem se je, vražje hruške, pri belem dnevu, vsem na očeh in peš po beli cesti odpravil na pamet učit. Prav, sem se tolažil in bodril spotoma - če se že jasno ne zavedate, vam pa, upam, s to svojo pri priči priznano nevednostjo in nebogljenostjo dajem vsaj

občutit, da je s tole hruško in vsem tem vašim zganjanjem okrog nje res en velik božji hec in da tudi za vas pri belem dnevu pamet, presodnost in smeri, ki so vse prave in nobena, iščem. Prav, vi glejte in se smejte!

Kdor išče, ta najde, a ne, možje!? sem rekel pri šanku in tam med njimi prvič dal še za eno rundo in potem je bilo takih rund še toliko, kolikor je bilo ob točilni mizi možakov. In nobeden, a ne, sem zabelil, še ni učen s hruške padel.

Na to so dedci obmolknili in si vidno prisluhnili in naj me hudič, če jim naenkrat ni vsem za vse skupaj postalo malo nerodno. Tam je bil tudi Strelov Frenk, in odkar njega poznam in vse bolje spoznavam, med njimi nisem več samo na konju, ampak tudi v sedlu.

Bo kar držalo, tovariš, je rekel, stegnil roko s kozarcem in mimo vseh trčil z menoj, da si ravno prav preprost za nas. Na hruške, ki jih ni, lezemo, in s hrušk, ki so, padamo. Na zdravje, tovarišija. In vsi smo se prav neumno - preprosto se reče tu po domače - zarežali. Tako pametnega in trdnega - in od kozarca do kozarca zmeraj pametnejšega in trdnejšega - se že zlepa nisem počutil. Mater, hruška trapasta, smo preprosti! Smo ali nismo, dedi, a?!

Oglasi se, če boš imel kaj za prepeljat gor na svoje, tovariš, mi je ob slovesu, uram in rundam res kar primerno zavlečenem in na licu mesta še kar zavlačevanem in zavlačevanem, vpričo še preostalih najvztrajnejših bratcev trezno navrgel Frenk. Imam traktor, pa tudi konjsko vprego, da jo vidiš, fifiju! Jaz pa sem potlej za volanom kar zaplaval z asfalta po kolotečinah in iz doline v strmine. Fifiju, z wartburgom visokokolesno spodrecanim, ki se je nad kotanjastim, jarkastim in grebenastim cestiščem počutil zmeraj bolj doma.

Prekleti Frenk, kdo si ga je le omislil med temile, ko je imel najbolj čas!? Rečeš Frenk, pa te vsak med njimi brez nepotrebnega govorjenja in nepomembnega pojasnjevanja že ima kam dat in od kod vzet. Frenk pravi tako in tako. Zmenila sva se s Frenkom o tem pa o tem. Ravno od Frenka prihajam. K Frenku se še prej potegnem, če je doma. Je ali pa ni, ni važno. Glavno je, da ti si, brž ko takole ali podobno omeniš Frenka.

In nikjer ga - majhnega, drobnega, ko škrat gibčnega - pravzaprav nič ni! Same do nizko povešenega razkoraka viseče polprazne hlače! In kar naprej jih vleče gor. Kot da kar naprej gor vleče tisto malo, kolikor je zrasel.

Pa se v resnici sploh ne postavlja pred drugimi. Le ko se na kratko odreže in izsuje, kot bi trugo šodra na sredo ceste prekucnil, mu nobeden kar naenkrat ne seže do pasu, ampak on vsem prav do tja. V pasu, pasu, ne v hlačah, očitno je Frenkova dobro, že kar preodlično obvladovana težava! Kaj hlače, naj lezejo dol, če hočejo. Ko bi me le pod pasom nehalo žret in najedat! si lahko mislimo, da si misli. In še si lahko mislimo, da mu je navsezadnje že več do tega, da nihče ja ne bi opazil, kako ga žre to žretje, kot pa do tega, da bi popustilo - tako zaničljivo brezbrižnega se dela do njega.

Že leta menda ga tam nekje zadaj in znotraj prav zagrizeno neodjenljivo poboleva, da je zmeraj malo skrčen in se zmeraj tudi malo skremži, ko se zareži in z roko, že

tako večno nekje okrog popka, kot mimogrede potisne nazaj pod rebra tisto zbadanje, o katerem je vsem tako že vse znano in o njem nihče nima več potrebe posebej ali celo potiho razpravljat. Zbadanje na Frenkov način, pač.

To je tisto zbadanje, ki je že dolgo enostavno del njega in zaradi katerega tega našega Frenka za nikogar nikoli ni bilo in ne bo ne več ne manj. Če je pa zaradi te stvari, s katero bo moral - kot vsakdo med nami - opraviti sam, postal še pozornejši na naše vseh sort človeške stvari in zato še priljudnejši med nami, je to zato, ker zaradi nje ne pije več žganja. In tudi prekajenega, ki prav tako dela človeka pustejšega in ostrejšega, se ne pritakne več.

Postreže pa z njim, oja. Še posebno slovesno s posušenim želodcem, ki je ponos teh krajev - vsak ploh posebej bolj skrbno prekladan in obračan med zorenjem ko vsak zdrav dojenček. Ne usedeš se še dobro pri njem doma, že ga ukaže ob tolkcu prinest na mizo in potem s pozornostjo nekdanjega jedca in izkušenega ocenjevalca te v posebnih tesneh in plesneh posušene svinjine na licu uživa, ko te gleda in presoja, kako in koliko ti uživaš nad njo. Nič ti torej ne manjka ob tem Frenku, čeravno njemu manjka. Sam se jemlje v roke, kolikor se hoče in more, in ne vpleta te v to.

Če je Frenk prišel v kremplje tega zbadanja, je potemtakem tudi to zbadanje prišlo v roke Frenku, zato ni vredno karkoli polagat na to reč, najmanj še v kaki zaskrbljenosti zanj ali kakovšnem sočustvovanju z njim. Ga bo že kako ukrotil, kot je še vse, ob kar je v življenju trčil. Tolkcu, ki ga pije doma in tam, kjer ga po kmetijah še napravljajo - ob, seveda, obveznih špricerjih za žejo, ki so ta domači sadjevec že či-sto spodrinili s šankov - se pa ni odrekel in se ne bo. Sem pač tako zasajen, tepkovec samoseven, se smehlja skremženo. Ni težko bit na pravo vižo preprost, če nisi preveč pameten.

Ta že nikoli ni s tepke padel, če se sam ni odločil spustit veje, ta že ne, premlevam za volanom tega Frenka. Kolikič že? Kot da te svoje zadnje nemirne čase, ki so me zanesli v to dolino, kar naprej vozarim k njemu in od njega, tolikič!

Ta bo še stal, ko bo že zdavnaj podolgem. Saj je že kar precej podolgem, pa tudi že malo počez, ko se - vsemu v brk ali kam - samo s konji na tem svetu še ukvarja. Kdo, ki stoji in hodi s časom, bi se pa dandanašnji še postavljal s svojo vprego, kot se on, kdo? In se cijazil in fural naokrog cele dneve, napenjal in krivil v klancih za žlajfom tisti svoj zbadajoči žilavi životek in se pretegoval nad soro, ko bi se lahko na traktorju kot na tronu fletno potresaval po dolini sem in tja, če bi se mu ravno ljubilo?

S pridnim zetom in trdno kmetijo, ki bi se z njima Frenk lahko kar pobahal, če bi se mu zdelo vredno, bi se gotovo dalo tako. Ampak le, če bi se Frenku tako dalo. Pa se mu ne da, zanalašč ne, fifiju.

Je eden izmed redkih tukajšnjih gospodarjev nasploh, na ravnem dolinskem pa edini še, ki ni opustil reje konj, čeprav je že na asfaltu. Trenutno se asfalt od glavne ceste gor in skozi trg namreč konča ravno pri njegovi domačiji.

In kje drugje - se kot šrot v jaslih melje in premleva med možaki za šanki - bi se za prvo rundo bolj upravičeno kot pri njem, ki ni samo partizanski in veljaven krajan, ampak tudi po staro trden faran, za povrh pa še predsednik gasilskega društva.

Res je više njega, levo in desno in naprej do prvih robov planine, raztresenih še kar precej hiš, kmečkih in že polkmečkih, brez izjeme še zmeraj prav šikano po starem obkroženih z gospodarskimi poslopji in sadnim drevjem - ampak nekje je treba za prvo silo končat, ko se kaj za prvo silo začne.

In, navsezadnje - saj jutri še ne bo konec sveta in enega lepega dne bodo tudi one prišle na vrsto. Že zdaj pa se - kar je padla in bila izpeljana odločitev, naj se za začetek asfaltira do Strelovine - čisto drugače sliši, če lahko rečeš, ko komu pojasnjuješ pot: do konca asfalta, in zraven še po domače pristaviš, no ja, do Frenka, tam pa vprašaj naprej, bolje kot pri njem ne boš zvedel nikjer.

Pravit, pa komur že, do konca asfalta, nič drugega kot samo do konca asfalta? Ali bi to sploh bilo kaj, tako govorit? Nič ne bi bilo in pošten človek, od koder že bil, si takega piškavega napotka ne zasluži.

Konec asfalta je lahko kjerkoli na svetu, človek pa nobeden ni kdorkoli, ampak zmeraj nekdo, ki ima pravico zvedet, kje je, pri kom se je znašel in kam jo lahko mahne naprej. In naš konec asfalta, pa konec teh komedij, ni za zdaj nikjer drugje kot pri Frenku, ki je človek na mestu in ki ve, koliko se je treba ubadat z ljudmi, da se kje kaj premakne, in kako jim izkazat čast in spoštovanje, ko se s par ne premaknejo več.

Kako bi se - da samo to rečem - na pogrebih, ko pride konec za človeka, zvezda in križ klala med seboj, če ne bi bilo vmes Frenkovih gasilcev in če Frenk že na samem začetku - takrat se je ravno vrnil iz vojske - in enkrat za vselej ne bi pribil: A smo se zato borili, tovariši, da se bosta še naprej žrla nad vsako jamo?! Naprej s to fano, naj se jo vidi, če se jo mora, tesno za nami gasilci pa križ - naj se tudi kar lepo vidi, da ga ne maramo videt, čeprav se pod njim začne in konča vsaka rit, tudi ta najbolj tolsta in ošabna.

Pa naj kdo reče, da ni bila o pravem času - in za povrh še hudem in nevarnem - ter na pravem mestu ta Frenkova diskustija, čeprav - če pomislimo na kraj žalosti, ki ga zmeraj naredi smrt v hiši - res malo nerodna za poslušat in gledat. Bila je, čeprav zdaj, ko se je ta komunistična norija že močno upehala in unesla in se že o marsičem govori skoraj, kakor in kolikor se hoče, za to razkladat ni potrebna več kaka posebna korajža. Ampak takrat, takrat in še dolgo potem in konca, pravega konca tej barabiji nikjer videt...

... takrat je Frenk - in tega ti ljudje, čuješ, Frenki, čujete tudi vi, tovariš, ne bodo nikoli pozabili, nikoli - takrat je Frenk, da se tako izrazim, s temi pogrebi zavalil en čuda velik kamen prav z drugega konca - tistega konca, ki nas vse čaka - na sam ta njihov hudičev začetek. Kaj ti bo sitno, Frenki, če je pa čista istina - tak čudno velik kamen spotike si zavalil pred vse tiste povojne obvezne oddaje, nacionalizacije, arondacije in aretacije in kaj še vse, da tej dolini, po kateri so se valile ko povodenj, pravzapravtiga - in če človek čuda počasi pomisli - nikoli niso mogle zares do živega.

Le spomnite se, dedi, teh diskustij o teh naših pogrebih, spomnite se na ta čreva! Ko da smo se samo pokopavali in nič drugega počeli vse čase, so se vlekla - najprej iz onih riti na bivšem okraju, pa na občini, še na tej usrani krajevni skupnosti kdaj no kdaj. Ko da - le smejte se, trepi - prav zaradi teh pogrebov za truc umiramo in jim

z njimi nalašč nagajamo, tako nas pavrskih živih niso mogli in nas še zdaj ne morejo.

Mi, trmaste buče, pa kar naprej tiščali po svoje, se reče po naše, po Frenkovo - križ obvezno videt, župnika obvezno slišat, zvonove obvezno razmajat, saj nismo psi, da bi na zvonjenje začeli zavijat, le brez skrbi, tovariši, in se ko psi - kar mislite si - brez vsega pustili zagrebat. Pa se jim je, tem komunistom, ki jih hudič ne bo spravil iz sedla, ker ga večjega od njih še Bog ne najde, zajezilo, kjer so najmanj pričakovali. Kje bi se oni, brezverci, tega troštali, če se še mi nismo!

To rečem, ja - zajezilo, tako čuda na gosto hvalabogu zatikalo, kot bi slabo obkleščeno drevo z vrhom naprej po tleh vlekel, tako kar naprej zaustavljalo. In zaustavilo. Se je ali se ni, dedi? Pa če se hudič nad tem zbosi, vam pravim, da se pri nas že je! In kje se je? Pri navadnem pavrskem pogrebu se je, če mene vprašate, in če se nikjer drugje na svetu nikoli ne bo!

Pa delaj socializem s takimi ljudmi, so tožili in žugali oni z okraja, in z občine in celo iz krajevne skupnosti tote kurčeve si še zdaj kdo upa.

Ga pa ne delaj, če ne znaš boljšega, je v tej diskustiji tako na glas, da so vsi slišali, zmeraj obmolknil Frenk - a ne, Frenki? - in za njim so molčali in se muzali tudi drugi odborniki, z bivšimi partizanskimi vred.

Ja, tiste čase se je slišalo lahko pač le tako, da se je videlo. In videlo se je, če si le imel oči na pravem mestu, da se, hvalabogu, ne posluša. Ne pri enem ušesu noter in pri drugem ven, to je za deco, ampak pri nobenem nič, prav ničesarce noter - to je za dede! Tako si pa ti, a ne, Frenki, s svoje lece, ki se ji šank reče, pridigal tiste čase. Poslušaj le toliko, si dejal stobrd, da slišiš, kaj mislijo, misli pa tako potiho, da te ne slišijo, kaj si na vso čvekarijo sam misliš. Gasilske sirene, ki v zadnji pozdrav pokojniku na našo gasilsko komando tudi v en glas zatulijo, pa le poslušajmo, ljudje - ne le za rajnkim, tudi nad komunisti tožijo, tudi zanje, za njihova kosmata ušesa, modlijo. Tudi tako, Frenki, se še dobro spomnim, si govoril.

Pri nas pogrebe rihtajo gasilci, smo se - in po pravici smo se, a ne, tovariš?! - postavljali takrat pred celim svetom s totim našim Strelovim Frenkom, ki je tako govoril in tako, kot je govoril, tudi delal. Bolj potiho smo se, no že, da se nam, šmenta vendar, ne bi kaj utrucalo, in bolj doma tudi, ne glih po zvočnikih, smo se pa ja! Ne far jih ne in ne sekretar, smo se bahali - tudi bolj tako, da smo od vseh tistih zajebancij kar pokali, in še se imamo na vso prekleto žalost kaj na to vižo bahat.

In naj me hudič, če nam z vsakim pogrebom tudi še zdaj zmeraj malo ne odleže. Ob vseh goljufijah in pizdarijah je vsaj pogreb - a ni res, vas vprašam, čeprav je žalostno ko tristo hudičev - je vsaj pogreb, pravim, še pošten in pošlihtan, kot se šika. Saj kdo mrtvemu kaj more, pa naj bo na krajevni skupnosti ali na občini? In kdo živemu prav tam ali pa še kje više, če se ta zaveda, kaj konec koncev vsakega doleti, zato se bo, krščenduš, kot smo mi dedi tule, bo pri nas govorilo pri Frenku, na koncu asfalta, pa če bo tega asfalta kdaj še kilometre in kilometre, magari do konca sveta, za njim!

Gotovo se bo, ker Frenk je človek, ki ga z mesta ni mogoče kar tako premaknit in ker na njegovem dvorišču nista začetek in konec niti ta kurčevi asfalt, zaradi katerega se špetiramo, ko da naravnost v nebesa pelje, niti traktor z vso drugo

ropotijo, katero si si, Frenki, a si je mar nisi? sproti in zmeraj med prvimi po pameti in res zaknucno navlekel nanj, da komaj obračaš na njem.

Sem prav rekel, Frenki? Ne asfalt ne traktor, sem rekel. Ne vem, zakaj, ker sem že malo pijan, ampak na to, dedi, se pije in se bo pilo. Jaz plačam zdaj, na tvoje zdravje, Frenki!

Drčim po asfaltu, še zmeraj. Po Frenkovem, pa konec komedij, možakar, pomiri se. Do Frenka, kam pa, do konca asfalta. Že stotič ali kolikič - drčim in te takole premlevam. In še kako prav imaš, pars pro toto obvladaš ko kakšen profesor - začetek in konec na tem dvorišču sta dva svetlogriva in svetlorepa haflingerja, pa na svetu nič drugega! Kobila in konj, ki se izza svojih zlatozapečenih in rejeno zaobljenih zadnjic kot slastna pogača iz slamnatega jerbasa na Veliko noč hrskaje in hrustljaje ozirata po Frenku, kamor se jima v hlevu ali zunaj za ritjo prestopi.

Luc in Luca. Z Luco je kot poročen, z Lucom ga srkata ko brata, vsi trije pa ko zmenjeni družno ustavljajo pred vsako gostilno. Frenk noter, pa spet ko škrat naglo ven, z dvema z žganjem zalitima žemljama. Pomoli jima ju istočasno z odprtih dlani in ko mašnik pred prvoobhajanci razročen pod - menda zaradi pijanskega lepšega - previdno ovohavajoči in otipavajoči šobi, pokrije ju s kocem, če treba, potlej ga pa čakata do jutri zjutraj, če treba.

Pri taki virčafti se pač ne da špetirat, se krehetajo ljudje, Frenk pa še bolj, ko to prijateljsko draženje posluša.

Z mojo, se nasmiha nabrito - pri čemer se res ne ve, ali s tisto izpred oltarja nekoč, še zdaj živahno in zmeraj za hece, ali s to drugo, ki jo vsako jutro nežno drezne s kolenom pod vamp, da se prestopi, ko jo pri vpreganju poravnava ob štango - z mojo se res ne da spreklat. Pa veste, zakaj ne? Ker se z mojim ne da. Prevečkrat je one še preklasto, da onega presneta njena ne bi bila koj režasta. Kjer sta prekla in reža, se pa naglo zapreže in, fifiju, se že pelja.

A taka je ta stvar, se ob tej izjavi oddahne vesoljna moška srenja. Čujete, pobje, Frenki je še zmeraj zatorej. Če je on še, bomo pa mi še tudi, to pa že. Niso le pogrebi v tem življenju zafukanem, tudi sedmine so. Se strinjaš, Frenki? Sedemkrat na teden, če treba, se nasukano pači Frenk. Na sedmini človeku vse dol pade, kar za režat se je, kako to pade in odleže. Komedije pa take!

In vsi se režijo z njim in za njim, ki je še zmeraj za vse neumnosti. Samo pobalinsko veselje nad tistim najprijetnejšim kmečkim opravilom, ki drži pokonci ta svet, jih je naenkrat še. Prav takole, se mi čuda počasi kaže, ko čudno gladko in spokojno sučem volan skozi blage ovinke, so tile poganski pesjani med pogrebi in svojimi pasjimi ohcetmi pretolkli stoletja in tisočletje. Pol bega pol dren - tako, a ne, Frenki, mora bit bezavnik narejen?

In s temi njihovimi ukrivljenimi bičevniki, na njih samih urezanimi, da bi jih kdo kdaj zares in za zmeraj nagonil v kakšno stajo, pa še v takole razgonjeno krajevnoskupniško nazadnje? Tepkovce, ki jim pota kažejo hruške, ki jih ni!? Nehajte, no, nehajte s temi neumnostmi, ta zgodba je res stara že tisoč let...

... nisi tako pameten - spet zaslišim Frenka - da bi si izmislil neumnost, dovolj

neumno za ta trepasti svet. Če bi bil, bi bil pa tako čudno hudoben, da bi bilo bolje, ko bi te zemlja ne nosila. Luna, luna te mora nosit po njej, če imaš kaj srca zanjo, ki trpi samo zaradi preveč pametnih. In da si zmeraj za luno, pa kakor se podnjo postaviš, moraš vedet.

In si prižge cigareto, treznejši od nas vseh skupaj. Če ni pametno, je pa lepo, se malo skupaj zvlečeno reži in potegne. Tudi kajenju se ni odrekel in, se skozi dimast izdih priduša, se ne misli. Cigareta ni za nehat, ampak kh kh za krehat. Kdor dolgo kašlja, dolgo živi.

A ni živet lepo prav zato, ker ni prav nič pametno? Je pametno živet, če veš, da se boš enkrat zagvišno stegnil, vas vprašam? Ni, pa je lepo ko tristo hudičev in še eden z lepo babo za dobro vago. In kako je grdo, pobje, kar okrog poglejte, kako je grdo, če se dela prepametno - en sam polaman račun na račun, birta pa še od nikoder nikjer! Tako je grdo in nevarno, vam pravim, da vse pred sabo naravnost k hudiču v puščo žene. Zato pa pamet v roke, človek božji, da ne boš kdaj kar na gliho naenkrat preveč pameten. Kdor vse prelisiči, le zapomnite si, se nazadnje sam obesi.

Zakaj, dedi, je češplja - to drevo od žganjevega cveta, ta druga drevesa, vsa ta svetna čuda - tako pametna, da tako lepo cveti, pa vseeno tuhtam na vsako vigred. Kar goni me, tako mozgam, fifiju. A če bi bil večen, človek, ne boš pogruntal. Teh štren ne zvlečeš skupaj, če bi bil sam satan. Bog jih ne more, pa jih boš ti, ubogi pavrski kristuš. Ampak, si rečem, vajeti, vajeti pa menda že lahko nategneš, Frenk, in se pelješ tjavdan, fifiju hvalabogu.

In Frenk kar prosi, da bi ga kdo prosil za kaj prepeljat, da bi se le vozilo in vozilo. Vsak dan se je treba kam peljat, ne na smrt čakat doma, vsak dan prepeljat jutro do večera, saj ni, da bi ves dan in v zmeraj večjem dolgčasu konja poslušal, kako vse bolj spočita bijeta ob tla v hlevu.

Konec asfalta! Frenkovega, seveda! Zavijem na dvorišče. Visoko pomladno dopoldne je že, Frenk pa še kar doma. Nasproti mi stopi iz hleva kot tako rekoč zmeraj, če je sicer - kot se na okroglo reče - pri hiši. Izročim mu, že kar obredno, tisto kartonasto škatlo rjavih cigarilosov - Tvornica duhana Rovinj, petdeset komadov. Navadil se jih je pri meni, ki jih včasih vlečem, da ne bi preveč inhaliral. On pa potegne vase,da zažari rob rjavega papirnatega ogorka.

Razveseli se jih kot zmeraj, čeprav ničesar ne potrebuje, z nerodno odigrano malomarnostjo in zatlači, kot mimogrede in ko se že obrača nazaj, v zadnji hlačni žep, da se mu hlamudrače povesijo še niže zadaj pod kolena. In že stopava - kot po navadi in, kot zmeraj, brez besed - spet nazaj proti hlevu. Najprej v hlev in še v svinjec, da se v pravem srčnem razkošju razgrne in vidi, kje stoje melje, prežvekuje in cmoka tisto, kar se potem sede za mizo poskuša!

Danes, že vidim, si moram nekaj izmislit zanj, da bo to njegovo furmansko zapolnjevanje tekočega dne z delovnim nalogom od samega Gospoda Boga, kot Frenku njegovo bogovsko neodvisnost nevoščljivo oponašajo šaljivci s šihtov, dobilo svoj določni cilj.

Kako ste rekli, pobje, tekočega? ga že slišim, brž ko na to samo pomislim. Kaj mi

že smrt skovikate? Čakalnega, cigani, čakalnega, ne tekočega. Tekoči dan se izteče, čakalni pa nateče, in delat, delat kaj, ne tjavdan čakat in dolgčas doma prodajat. Delat nekaj, je hudo - delat kaj, fifiju, je pa fletno!.

Danes, si vseeno še zmeraj domišljam, ga gotovo potrebuje, tak cilj, sicer ne bi bil še zmeraj doma, moram mu kako pomagat do njega. Sploh pa, kakšen cilj - navaden droben ciljček. Kaj si rekel - se brž popravim - ciljček? Kakšen ciljček, ti se pa res še nisi ničesar naučil od tega Frenka - cilj, vendar, kot ta gora z vso svojo strašansko težo nad Strelovino vciljen v to prazno bolščeče dopoldansko mrtvilo.

Tako nekam globinsko udrto, res, ta Frenk že brede to svojo čakalno dobo s temi svojimi preprostimi opravili med nami zadnje čase in tako lagodno počasi zastavlja - se mi zdi - če le more, z njimi pot tej moji preganjavični zasoplosti, da sem že v dvomih, če tega - posebno z menoj - sploh ne počne zmeraj bolj namerno.

Kaj, če čuti, kako vse bolj napeto se mi tu v prsih z vsakim novim nedodelanim dnem navija nekakšno noro nepopustljivo jekleno pero, in me s tem svojim hlačonastim premikanjem po dvorišču nalašč ne upočasnjuje - sam ko en sam krhek, do roba nalit frakeljček ene same velikanske vezne posode, polne te depresivno zamolkle, že skoraj črne modrine, ki visi nad planino?

In kaj, če mi, kristuš usmiljen pavrski, zdajle, ko drug za drugim stopava v hlev, iz vse te svoje predpotresno živalske občutljivosti, s katero se tako robato nežno in pazljivo nosi in ravna po tej zemlji, sploh že kar po gasilsko molče ne trobenta: priključi se že nanjo, zaboga svetega, da te, praznega in morastega, kot si, ko letaš okrog zaradi te svoje bajte in upaš, da se potroštaš z njo, ne zdruzne?! Odpri se ji, glej, kot jaz, da te zalije, da se pritisk izenači, in čuvaj, človek, da enkrat ne pljuskneš čez.

Preveč neučakano nekaj delaš pa delaš, ti pisatelj ali kaj si že, kaj zaeni umetniki ste že vi vsi tam v Ljubljani, se mi oglaša še od zadnjič, ko sva sredi glasne pivske gneče zašla v dvogovor - iz bučečega gozda znenada v smrtno gluho lozo. Samo nestrpnost si delaš, ta pravega čakanja pa ne znaš naredit, ne znate naredit med tem delom vsak čas, vsak šrit toliko, kot je za nohtom črnega.

To je zdravje, pob, in veselje - vsak čas, vsak šrit. Smrt hiti in priganja, ne življenje. Življenje čaka, vse zmeraj prečaka. Zato pa - dobre živce pred njo imet in počakat in to videt, to! Tako čaka pravično vse, kar si pravega postoril, da se ti srce zasmeji, pa zdrav in vesel že spet še kaj malega prideneš zraven. Pa spet in spet, saj imaš čas, ne?! To čakanje se vleče, a? in dolgčas človeku bit ne sme. In samo to, pob, mi verjemi: videt smrt hitet - samo enkrat v življenju to videt, pa ti za vse življenje nobenega čakanja nikdar več ni preveč.

Goved bom povečal na petnajst glav, pove že tik pred hlevom gospodarno. To tuhtam in rajtam takole okrog voglov že vse jutro.

Prestopam za njim prag. Iz špranje ob steni rumeno nori regratov cvet. Kakšno je to tvoje ta pravo čakanje? Izza katerega svojega daljnega brega ga vlečeš? Kako prav počakat, to te menda - še sam ne vem - hodim spraševat, Frenk. Zadnjič si naen-krat obmolknil ko grob. Da Rog spravim skoz cenzuro za čez sto let? Je to, recimo, to? Da se nam ta brezna odpro, ko bomo vsi že v grobu, ves narod en sam

pobeljen grob? Da se me zasliši, Frenk, a razumeš, sploh zasliši, ko se že zdavnaj ne bom več slišal?

In če gre samo še zame, v čem je to tvoje prav za počakat, to tvoje - kako naj temu rečem - ubito živo započakanje: ali naj se zatrem in upam, da se mi ženska unese in prestopi prag tele moje bajte, ali vse razdrem in ne odlašam zaživet spet po svoje brez vsega edino mojega - tri otroke imam z njo, ki ji ni več do mene, Frenk! Ti pa prav takrat, ko mi zakipi, da bi zakričal, obmolkneš ko gluha loza, naenkrat tako leden od vse topline, ki jo naokrog siješ, da me zmrazi. Živega človeka strese, ko stopi prepoten iz avta in s sonca takole za teboj v hlad, smrt ga povoha. Sončev parazol - to bo zagotovo od tistega norega regrata ob pragu - je tako napet čez planino, da sem v hlev slišim, ko te na pol poslušam, da samo zlato prasketa.

Nov silos bom postavil, betonski, desetmetrski. Totega ta starega, koritastega, bom pa kar nazaj zasul. Sama gnojnica zmeraj v njem zaradi te prstene jame, pa če še tako kropiš to zel z mravljinčno kislino. Mleko ima duh, živina ne žre. Od klora se ti oči solzijo, da jokaš ko na pogrebu, jaz to že vem, in od mravljinčne kisline tudi.

Ta novi, ta pa bo, ta, zatorej! Ko nebotičnik, fifiju, ko Šoštanj, boš videl. Takega tu ljudi še niso videli. Puhalnik kar direkt s kombajnovega pobiralnika gor, nobene umazanije na to frišno zel. Teža jo pri taki višini sama tlači. V dveh, treh dneh bo, rajtam, poln oktobra - in, pravim, brez vsakega tlačenja. Pa tudi, koruzica posekana moja, nobenega dihanja znotraj v silosu, nobenega gnitja od zdaj naprej več, samo sladko cmarjenje.

Sladka, ko na štoržih že voščene zobke dela, listje je pa še zeleno - taka je ta prava za siliranje. In zaradi pitancev mi prav koruza najbolj odgovarja. Pa še najmanj je aklih, frišna gre lahko kar z njive v tak silos, vodo in plinotesen, kot se reče. Ko za na fronto potrjeni in požegnani drajundcvancingarji bo kmalu tam na naši zafarovški parceli, boš videl. Veselo za pogledat take čedne soldaške vrste, pa tudi žalostno. Ta silažna zel je pač, kaj čemo, mlada posekana. Nič ne rodi, samo redi, kaj moremo. Zato, kot bi vedela, a? tako hiti bit sočna.

Pravim, ja, silos pa ko bunker, iz armiranega betona. Vajenštefan sistem ali kako, z eno samo feršolungo, v enem šubu za ulit. Nobenega nabijanja cementa počasi in zamudno, pa nič od štuka do štuka, vse naglo in natančno z vibratorjem polnjeno.Zato pa tudi bo vodo in plinotesen, se reče. Ganc diht, a ne, po švabsko, zel v njem ko lazaretu, ne ko v grobu. Pa brez strehe bo, poglej, samo s pokrovom na vrhu, vodo in plinotesnim.

Privleče iz zadnjega žepa - mimo škatle s cigarilosi Tvornica duhana. Rovinj. 5o kom. - prepognjen pomečkan ciklostil. Razgane ga, zgladi na kolenu - na njem vijolično sčrtkana shema z naslovom Silos, sistem Weihenstephan. Luc in Luca se ozirata in vlečeta na ušesa. Tudi govedo dol naprej po štali že pogleduje po nama, a ne prisluškuje. Prežvekuje.

Dvajset kil silaže dnevno na glavo - ob mrvi in močnih krmilih, seveda, pa zračunaj, koliko to čudno dosti nanese, reče Frenk in ploskne Luco, ki se je medtem, kolikor je mogla, prestopila nazaj in se mu nastavlja, po debeli riti. Obstopi jo podjetno ko kakšno ritasto kelnarco, kot bi se hotel podrgnit obnjo. In jaz previdno

za njim, kolikor, seveda, mogoče ob steni, ki jo zato res tudi podrsam.

Frenk se dela, ko da ne opazi mojega rešpekta pred Lucijino spočito zadnjico, v resnici pa mi ga kar se da obzirno in naklonjeno že daje vedet. Je že pri furi, ki jo pričakuje, a ne čaka, kako bom začel. Raje me najbrž iz dvojnega užitka - konj se bojim in prav o njegovih konjih bo ravnokar govor - odlaga.

Obstaneva pred še praznimi privezi - tu bodo pitanci, privadit jih je treba na silažo že koj spočetka, prežvekovali drajundcvancingarje z zafarovške parcele. Moj letnik, drajundcvancig, pojasni šalo, prvi vpoklican že poleti dvainštiridesetega in ves na rusko fronto. Ob letu nas je bilo že pol manj. Ko sončev netopir vijugaje huškne skozi vrata lastovka v gnezdo pod stropom.

Feršolungo posodi pospeševalna, cement je že na zadrugi.

Sem mislil, začnem, sem mislil, da bi - - - pa vidim, da si sredi dela. Cement, slišim, pa - - -

Kaj cement! Cement bo že ta mladi po šihtu s traktorjem počasi zvlekel z zadruge. Da bi ga mi trije, čuješ, Luca? Kaj slišimo, fifiju! Da bi se vidva z Lucom nad cementnimi vrečami pretegovala? Pa da bi se za našim gumarjem, ko vidva ritneta, moral samo cement iz kakega strganega žaklja še zaprašit? Take sramote pa že ne, frajla, ne da ne?! No, le spusti naju zdaj mimo. Dajmo, dajmo, saj toti tovariš iz Ljubljane ni mislil tak hudo. Midva pa še v hišo stopiva, spotoma poveš. Ženski sta doma, otroka v šoli, pojužinaš kaj. Potlej pa akcija, tovariši!

Nič nujnega, Frenk, sploh nič. En plehnat sod imam prav tam dol pri zadrugi, pod studenec bi ga postavil. Pa žleb, imaš? Nimam, pravzaprav nimam še. Eh, vi umetniki ljubljanski. Dobro, da sem vprašal. Pridem z motorko. Ajns cvaj bom za tabo.

* * *

Pusti me čakat že skoraj tri ure, klinc hudičev. Zanalašč ali kaj me pusti sedet tule v bregu ob hiši in žulit pipo, saj kaj bi človek počel pametnejšega, če nekoga vsak čas pričakuje. Nebo, cikcakasto narezljano od vršičkov smrek naokrog, ko prednevihtno od že kar počrnele modrine - tak brezoblačen, vsemirsko razgaljen dan.

Tak spokoj, se že brezskrbno ugrezam v to veličastje vse globlje, vse bolj zasvojeno, vse zaupljiveje. In tu me, lahkoverneža, že povsem brezmočnega in ko dojenčka zazibanega, zaskoči. Zaskoči tako zahrbtno in brezobzirno, da zevnem po sapi in se z dlanmi zakopljem v rušo. Skrito je, to iznenadno strašno - me noro jasno obide - tam zgoraj, v brezdanji globočini te ponorelo modre modrine, ki sem vanjo še ravnokar tako omamno tonil. In zdaj zdaj - otrdevam od groze - lahko stori, da to brazglasno in brezoblačno nebo razkolje blisk in da ga od tega sparnega žehtenja ta hip pri belem dnevu oblije mrtvaška zona zvezd. In kaj naj storim, zahlipam, sam pod to neznansko nevihto, o kateri nihče drug ničesar ne sluti, ki se bo le zame v tej strahotni samoti zdaj zdaj razbesnela, kaj naj storim? Umrem, če se ne zganem. Tako se gotovo začne umiranje in ni ga ne blizu ne daleč, ki bi ti mogel pri tem nezadržno naraščajočem pomagat.

Sedem v avto in se odpeljem, me popade, ko sopem vse hitreje, s srcem v grlu. K

vragu Frenk in njegove nore fure, bo že sam odložil tisti sod nekam obkraj. Kaj, če res umrem, če se ne premaknem, če ne zmaknem s sebe tega nepremičnega vsepogleda? Nisem jaz za to samoto, nisem. Strah me je bit sam z njo, niti malo ji ne zaupam. Lahko mi kaj stori in nihče ne bo nikoli zvedel, kako in kaj je bilo, nihče. Pa še toliko imam za poopravit povrh vsega! Pojutrišnjem grem vendar na dolgo pot - sam, brez ene same besede za slovo, samo ljubčka in križka dam trem spečim in se odtihotapim iz hiše v taksi in na letališče. Sam, pa se še silim bit sam.

Tako pozabljen na tem pozabljenem kraju, pod tem samopozabljenim nebesom - ali ni blaženo bit tako za zmeraj tako odložen, tako dokončno izgubljeno najden?

Blisk me presune, kurja polt me spreleti, sladek krč me grabi. Kaj je toliko mravljinčje kisline pobrizgane po tej pregreti travi, da mi solze tečejo po licih?

O ne, ne boš me s tem samopomilovanjem, kdor si že, ki me imaš tako v pesti, da lahko samo prste razpreš, pa padem v to tvojo modrino ko kamen. Frenka počakam, pa če me hudič pri priči. Z njim se zmeni, če me ne bo več našel tu. On je na tej tvoji navezi, v tej vezni posodi, jaz se ji ne upam odpret in vdat, jaz bi rad še živel. Zadrži dih, fant, umiri se, ne pusti si blizu. O njem, o Frenku razmišljaj, ne o sebi, pa bo prešlo. O tej bajti na tej hudini - - -

- - - pravijo, da Nemci niso nikoli prišli do nje, čeprav so ničkolikokrat prehajkali vso planino podolgem in počez, tako skrita je bila v tej grapi, dokler je šele pred kratkim ni oplazil ta gozdarski makadam. V njej, ki že pred prvo vojno ni bila več obljudena, so spali kurirji, se je še po drugi med obveznimi oddajami na črno klalo. V njej, govorijo očividci, je Frenk pozimi štiriinštiridesetega predlagal štabnemu razsodišču, ki je sodilo ujetemu šturmfirerju peščice zagrizenih domačih vermanov: zakaj takoj v zemljo z njim, tovariši? naš je, domač, pa naj za kazen bos preskusi, kako hladna je za izdajalce. In tako je dedec v stare cunje in žakljevino ovitih nog res prisilno prepartizanil zadnjo zimo, preživel in še zdaj naroča Frenku pijačo, kjer ga le sreča. Golih nog pa ne pokaže nikomur. Menda ima na njih prste ukrivljene, črne in luskaste ko stara kura kremplje.

Že spet Frenk, zmeraj zraven in nikoli. Akcija, tovariši! Akcija, ja, kadar on hoče. In kakšna gajžla ti njegovi tovariši za tovariše! Če ne švrka z njo, pa pobalinsko poka, da ga je zmeraj čutit zares in nikoli. Si bil zmeraj tak, Frenk? Tak je, kar ga poznamo - kar se je ob demobilizaciji vrnil iz vojske z enim činom ali nečim takim. Ne, se ne strinjajo tisti, ki ga poznajo dlje - tak je bil že pri partizanih, ko je z ruske fronte doma na dopustu prebegnil v goščo. In kakšen si bil še pred tem, Frenk? Si bil res ko modras, ko si bil še pob? Kako naj štejem nazaj, povej, po slovensko ali po švabsko drajundcvancig, cvajundcvancig, einundcvancig - - -

Akcija, tovariš!

Planem ves zmešan na noge iz polsna. Spodaj na cesti se mi kraj lojtrnika reži Frenk, Luc in Luca pa mi s svojima spranopšeničnima švabskima glavama izmenično kimata v pozdrav. Ko dvigne motorko z voza, se skremži od bolečine, a ko si popravi hlamudrače, se že spet reži - - -

- - - ko vodica dotipa z ilovico obloženo kotanjo pod debelim in širokim ustjem žleba, se skuša najprej potuhniti vanjo. Ravnokar je še migotala in pobliskavala med

robovi skalic, v zajedah, se v ogrličastih nizih spuščala po polomljenem šibju in protju in se, poskok na poskok, napeta in stanjšana lizala čez oblo kamenje - zdaj pa naenkrat, hop, jo prestreže in ulovi prsteno prgišče pred izdolbenim hlodcem. Nič čudnega, če se prvi hip zmede in ustraši in poskusi zamočit vanj, poniknit in ubežat skozenj.

Ilovnato dno kotanjice s polkrožnimi sledovi Frenkovih hitrih prstov pod robom - ta vrč je neolitsko okrašen od znotraj, ta hlastna Frenkova naglica je naglica te vodice, daj še ilovke, ti umetnik, še! - takoj žametno zamolklo potemni. A ne popusti. Vodica je že v pasti - ne naprej ne nazaj ne more več. Zbegano zaokroži, medtem ko vidno narašča. Za njo se vleče repek pupčasto rjavkastega kala, ampak vse krajši, bledejši in bolj pahljačast - vidno se bistri in umirja. Neznansko hitro se udomačuje, prilagaja in privaja. Nič več ni prestrašena - zdaj je vse bolj radovedna. Zato se, kajpak, dviga in dviga, da bi pogledala čez rob.

Tega užitka ni poznala, uživava družno z njo s Frenkom, vsak s svoje strani sklonjena nad žleb. Kako mimogrede ga je imel nared, ta Frenk, in kako odveč mi je bila še maločas nazaj ta njegova frenkovska akcija! Bilo mi je samo še za odit, samo zbežat od tod me je grabilo, Frenku pa samo za govorit: bova ja vkopala sod, bova ja urezala žleb, do mraka se ne čaka!

In sva ga - na bruhanje mi je šlo od odpora, a sem iz same vljudnosti stisnil zobe - res vkopala. In sva se zagrizla v breg - gosto mlado smrečje me je, tako nerazpoloženega in zato leseno okornega, bilo v obraz in me spravljalo ob pamet, srbeč in skeleč znoj me je oblival - in Frenk je mimogrede našel primerno smrekovo sušico.

Podrla sva jo in zvlekla na cesto in Frenk jo je - podrži tam na kraju, ti tovariš! spusti že, zaboga! - razpolovil podolž, kot bi mignil. Potem je eno polovico - ta bo zatorej, ker je bolj groba - stisnil med stopala in ji z vrhom motorke in ritenski odstopajoč vrezal žlebič.

In zdaj se greva špilat, vodico v rižo z njim lovit, se je veselil že vnaprej - medtem ko sva žleb v bregu utrjevala in podlagala z vse večjim pečevjem. In sem se nalezel tega špilanja in tega veselja, hudič, res sem se ga, ko sem mu nosil in podajal ilovico, ko sem jo mehčal in gnetel v kepe, ko mi je hladna in mastna pogledovala ven med prsti in sem - pacek, slišim od nekod materin glas, ti pacek mali, a se ne dam motit in delam naprej potičke - začel pacat in pacat - - -

- - - prekleti Frenk, res je fino naštelavat studenec! in vodica je že do debele ustnice žleba, za pitje nabrane v ganljivo neroden šobast dulec, že narašča ob njej, je že do žlebičaste zareze. Tam pa - kakor da je začela oklevat, kakor da jo je tik pred zdajci popadel strah prevesit se čez, obviset v neznanem onkraj, kot da se bo - da človeku zastaja srce - kar ustavila... A tedaj se - da človeku srce zaigra - z nenadno, do zdaj prikrivano močjo, v blestečem in naenkrat sproščeno zgovornem curku požene v žleb in zlije po njem. In že nese s seboj drobir in skorjico lubja in nama s Frenkom z glasnim škropotom že sporoča od zdolaj, da bo poslušno in poskočno, se pravi, čimprej, napolnila sod.

Zdaj boš ponoči kdaj lahko zaslišal, kako voda obliva svet, reče Frenk, ko do mraku in čez sediva ob studencu, poslušava njegov curek, hladiva pod njim steklenice in pijeva studenčno mrzle špricerje. Tudi če boš više v riži kdaj naredil zajetje za

vodovod, bo ibra te vode zmeraj dovolj. To je čudno močan izvir, čeprav ne kaže. V nobeni suši ne presahne. Zaradi njega so se tu naselili in martrali ljudje, skrčili to ledino, ki je zdaj skoraj vsa že spet zaraščena. Ja, ja, živo vodo moraš imet za sabo in na svoji strani, da zdržiš.

In se ozre po prvih zvezdah. In sem miren, kot že ne pomnim, da bi bil. Prespim v bajti in šele zjutraj med prebujanjem zaslišim studenec. Pa me, na, spet spomni vsega. Čudno močan izvir, ob katerem so se ljudje martrali.

* * *

Videl sem, Frenk, kar me ni bilo tu, kako voda obliva svet - ojeklenele vodene puščave Atlantika z desetkilometrske višine, kozmično kolcanje zarjavelega Pacifika ob kalifornijski obali. In nobenega spanca si nisem več upal pričakat spokojno zatisnjenih oči. Le zamižal sem in že je pridrlo nadme, v višino utapljajočega se pogleda, z obeh strani to vodovje vodovij. In naenkrat se mi je vsa ta neizmerna medoceanska celina zazdela le še izgubljen otoček, ki sem se nanj ujel in s katerega ne pridem več domov.

Takrat sem, Frenk, med kačjepastirskim šelestom ventilatorja nad ležiščem, zaslišal najin studenec in se te spomnil. Vlekel sem, trepetaje po rešitvi, na uho, kako hiti polnit oceanska brezna, da bi me dosegel in s svojim šumotom pomiril. Tako daleč sem moral, pomisli, da sem ga zaslišal in da zdaj vem, kje zame voda obliva širni svet. Amerika je otok, Frenk, navaden klavstrofobičen otok, če nosiš s seboj tak čudno močan izvir. Ti si to vedel, ne da?, čeprav se ti o tem, kaj pomeni klavstrofobija, še sanja ne. Pa si me spet pustil plavat in še sebe si mi nazadnje podtaknil v preskušnjo. Zakaj mi takrat ob studencu niti z besedico nisi namignil, kako je s teboj? Ko sem se te v Ameriki po toliko tujih doživetij prvič spomnil, še slutil nisem, da je tako hudo in da me morda kličeš. Pa pridem domov in preberem že več tednov staro sporočilo: Naš oče Strel Frenk je včeraj bil z rešilcem odpeljan v Ljubljano. Je revež tako trpel in je rekel, če vi gotovo poznate tam, tiste doktorje?

Odprt, pa spet zaprt - rak na pankreasu. To, Frenk, zvem zaupno in to naj ti prinesem s poti? Prekletega gladkega asfalta bo zdaj zdaj konec, pa se še zmeraj samo sprašujem, koliko ti sam veš o tem. In še zmeraj se nisem odločil, ali naj vzamem s police nad volanom brazilske cigarilose zate ali ne. Prekleti cigarilosi neokusni v tem tvojem položaju - v vsakem primeru, če veš ali ne veš, neokusni. Preklet svet hudičev, na dvorišču je že nekaj avtomobilov in, res, z leve strani marofa, velikanski betonski silos!

Toliko bolj velikanski, toliko bolj betonski, ker Frenka ni nasproti iz hleva. Stopam čez vežni prag še zmeraj s cigarilosi v glavi, odpiram vrata v hišo, cigarilosi so ostali na polici nad volanom, pozdravljam - čeprav sem videl avtomobile na dvorišču, me zmedejo ti ljudje za mizo, vse druge pozdravljam pozorneje kot Frenka, dva izmed njih poznam. Na vratih v kuhinjo se prikaže Frenkova žena, odzdravlja mi vprašujoče, zarotniško. Frenk sedi na klopi ob steni pri vogalu mize v pižami, skrčeno, s prekrižanima nogama in s šlapami na golih stopalih.

Frenk v pižami in v copatah! Nikoli nisem niti pomislil, da bi Frenk utegnil imeti

pižamo in copate, mogoče so ga oskrbeli z njimi za v bolnišnico, kot na obisku v bolniški sobi zakoračim mimo drugih k njemu, roko si dava.

Si videl silos, ha? in oni okrog mize, vsak s svojim šilcem žganja pred seboj, se tudi prisilijo pridahnit vsak svoj ha. Sicer molčijo in se niti ne presedajo preveč očitno. Sedimo in molčimo. Govori samo Frenk. Pred seboj na mizi ima tisti pomečkani vijolični ciklostil. Oddrsa k oknu, kaže ven na silos, ki ga od tam - in še malo sklonjen mora biti - sicer le on sam vidi, ampak to ga očitno ne moti.

Vajenštefan sistem, razlaga, štiri vratca pa lojtrca do neba, od tega ga še ni zatorej tu pri nas. Vsi ga, vidiš, tovariš, hodijo gledat.

In se vrača nazaj na klop in vsi spet obrnemo glave za njim. Ruknem dva zapored, da bi mi popustilo. In pomaga, že popušča. Najbrž vsem. Pridno si dotakamo.

Ja, rečem, seveda.

Ja, ja, ti po svetu naokrog, mi pa bunkerje ob vogale, da nas je skoraj frdirbalo. Ampak dohtarji hvalabogu znajo in čez dober teden bo že scmarjena ta koruzna zel, saj se spomniš, ne?, mojih drajundcvancingerjev, mi pa fifiju spet po lojtrci gor pa po lojtrci dol.

Nekateri skoraj potiho, kot da maša še traja, odhajajo - Frenk komajda opazi, čeprav vsakemu pomigne v pozdrav, drugi na podoben način prihajajo - Frenk tako zmeraj na novo razlaga pol stari, pol novi ekipi. Kar kljuko si podajajo, Frenk, ti pa nič ne posumiš. Poslavljat se hodijo od tebe, ali ne vidiš, ti pa naenkrat ne veš nič o slovesu. Pa ravno ti, ki si se s takim užitkom znal kar naprej poslavljat, da bi človeka že skoraj prepričal in pomiril s tem.

O ti zel človeška revna. Speljem z dvorišča na asfalt, Frenkov asfalt - zmeraj bo, o ti prekleti svet, ostal Frenkov - in se prisilim štet naprej drajundcvancig, firundcvancig, finfundcvancig ... če bi oči imele brisalce, bi jih moral vključit. Kaj pa, če si si ravno to, da nič ne veš, prislužil, Frenk?

* * *

V tem tednu že drugič peljem v isto smer nazaj. Vem, da zadnjič. In še nekaj od danes popoldne vem - to, da človek ne more nič ne prislužit ne odslužit, samo služit mora, zel človeška, in se cmarit. Prav scmarit, ko pride čas, to more. In kaj še vse veš, človek! Komaj še zdržim v tem, kar vem. Od tega naraščajočega vem vem vem me - človek, pazi vendar - zanaša v ovinkih. Vem, ljudje božji, česar nihče drug nikoli ne bo zvedel. Vse o Frenku vem od danes popoldne.

Zakaj si si ravno mene izbral, Frenk? Kdo mi te je ravno meni, ki me zanaša, pripeljal na pot? Se bom prav scmaril, če se zatajim in ostanem doma, vsaj pri otrocih, ali se bom scmaril prav, če lažni videz, ki sem ob njem brez moči, razbijem in grem? Komu naj služim, če hočem sebi ostat zvest? Ni, fifiju, v tej zvestobi največje cmarjenje? Zavrel bom od tega razklanega vzhičenja. Zavrem. Ustavim - - -

- - - Frenk fermentira! Njegova roka, ki mi jo kot v zapestju zmehčano z vso muko pomoli s postelje, je vsa vlažna in mrzla, bledozelena, gotovo je tudi že kisla. Vse ve! Vše plasti, ki si jih je nalagal in sproti tlačil, vodo in plinotesno zapiral, so zdaj

razgrnjene, vsi njegovi sesekljani drajundcvancingerji do oznojene kože posneti z njega - tu spodaj, na tej postelji zdaj leži in se kaže tisto od nekdaj in za zmeraj frišnozeleno budno in v desetletjih prav scmarjeno, užitno ohranjeno, zrelo za takojšnje pokladanje, o ti ubogo bogata človeška zel!

Ti ne veš, bruhne iz njega ko iz neusmiljeno premetavane in sklopcane radenske - najbrž je komaj čakal in se komaj še zadrževal, mogoče se je bal, da me še pravi čas ne bo, da ni prav izbral in da sploh ni bilo vredno izbirat, ker je na svetu vse brez namena in pomena.

Ti ne veš, kaj sem jaz videl. Tega še nikomur nisem povedal. Samo tebi bom, ker niso od tod. Tu je tistega povsod, za fure in fure sem ga napeljal, skoz okno mi noter, do semle noter, ne morem več dihat. Veš, kako se to urihta? Čisto enostavno, takoj boš znal. Zlezeš gor po lojtrci,prižgeš šop slame, pa spet diht zapreš, da zrak zgori. Pa ne diha zel več in ne gnije. Vse je narobe, če gnije. Ne pozabiš, če gnije, pa če bi bil hudič. Boš? Boš šel prižgat?

Bom, Frenk. Prižgem in pozabim.

Ne, ne pozabit. Odpret, razkopat, mogoče še kaj diha noter. Ne, ne prižgat slame. Okno odpret. Zraka. Pogledat, če je že za pokladat. Ne pozabit, ne mene pustit noter.

Veš da ne, Frenk, preslab si še.

Ne, ne. Ne me budit. Ona ona - reci ji, ko boš šel - naj me ne kliče kar naprej, ko zadremam.

Bom naročil, Frenk. Poskusi zaspat zdaj.

Ne, ne. Najprej ti moram povedat, tisto. Tisto je bilo tako, Kristus Bog, da so v jarke, pet šest metrov globoke, gonili ljudi - moške, ženske, otroke, starčke, ves narod, razumeš, kar po vrsti skupaj segnan. Drugi so jih morali pa z vrha zasipat, žive. In potem so te druge nagnali te prve teptat in so ti tretji, na novo prignani, zasuli te druge. In tako naprej in naprej, ene povrh drugih, nikoli konca. Nikoli, Kristus Bog, nisem maral koritastega silosa. Le kako, da sem ga trpel? Kako sem ga lahko tako dolgo? Sama umazanija in gnojnica, pa še s traktorjem za tlačit, vozit gor pa dol po tistih siromakih. Betonski, ja, ta je pa nekaj drugega ...

Pusti silos, Frenk, in povej, kje si to videl.

Pri Kijevu, ob Dnjepru. Stražit sem moral, za kazen. Ampak nobeden ni skušal pobegnit, kakor je Bog v nebesih, je res, da nobeden. Samo blejali so ko ovce in klor je šel v oči, da je bilo vse objokano. Nobenega dela nisem imel, samo stražil sem in gledal, razumeš, gledat sem moral to. In kako je peklo v oči. Zato pa pravim, nobene mravljinčne kisline na zel več, odkar imamo nov silos, naj se scmari samo od sebe, če se hoče, ali pa nič.

Kaj, Frenk? Kje praviš, da si bil to? Pri Kijevu, ob Dnjepru? Veš, kje si bil, človek božji? Nemogoče, da bi bil kje drugje. V Babjem jaru, največjem morišču, si bil.

Nič ne vem. Za kazen sem bil, fant, kakšno kazen, to vem.

Zakaj, Frenk, za kazen?

Ker sem izdal sebe, Slovenijo, kakšen drajundcvanziger, noben več od takrat naprej, vse sem izdal. Samo zato, razumeš, ker sem zakričal javol, namesto da bi namesto da bi Kristus Bog zabrusil nazaj najn. Nič drugega, samo najn najn najn kot

tisti Luksemburžani zraven mene, vseh sedem drug za drugim najn najn najn in potem vsi pod strel. Jaz pa - saj nisem bil preprost, da bi rekel najn, ko je šlo za glavo.

Za glavo?

Za glavo, ja, saj sem bil ja obsojen na smrt. Zaradi enega pisma od doma. Domači mi pišejo po ovinkih na tisto vižo, saj veš, gozdovi so še zmeraj zeleni, divjačine je čudno dosti letos, puške pokajo, zmeraj več lovcev je v gošči - cenzura pa pogrunta pa gremo pred puške jaz in še sedem Luksemburžanov, tudi, so rekli, veleizdajalcev. Smo že drug zraven drugega, je že konec, mislim, kar stopi zraven en oficir in vpraša vsakega posebej bist du fir unser firer. Dedi so bili ti Švabi, žal jim je bilo nas soldatov. Ampak Luksemburžani, Kristus Bog, eden za drugim najn najn najn. Jaz pa, ko pride do mene, javol, da mi je skoraj bobnič razneslo v ušesih. Tako sem zakričal, hudič, vidiš, ali bi ti kako drugače? in sem šel za kazen samo stražit, fant, kakšno kazen. Kakšen drajundcvanziger od takrat, noben več.

Največji, Frenk, najstarejši, rečem in se prisilim štet po tihem drajundcvanzig, firundcvancig, finfundcvanzig... Frenk mogoče misli, da molim, ko premikam ustnice, in izmučen od tolikega govorjenja zadrema.

* * *

Spet premikam ustnice, spet potiho štejem po nemško. Ta tehnika edino pomaga, da se zmehča cmok v grlu, da od nepremičnega stanja na mestu prenehajo drgetat noge - z enim stopalom sem v tej gneči skrajnje neudobno na betonskem okviru nekega groba - da me mine panična pomisel, kako grozno bi bilo videt, če bi se obrnil in se začel rinit med pogrebci k izhodu pokopališča.

Pod nizko novembrsko oblačnostjo, pol planine je v njej, besede od groba odfrfotavajo nizko prek naših glav. Ne vem, če jih kdo lovi, jaz jih ne. Na grobovih še scvrknjene krizanteme in voščeni pečati dogorelih sveč od bližnjih vsesvetov. Nad ta zapečaten molk pripleše izpod neba prgišče redkih snežink.

Vidim, kako se zastava pobito skloni in razpusti in potem siromašno uplahnjena odhuli čimdlje stran od groba - predstavnik zveze borcev je končal s Slava mu, in kako se križ okorno, a plosko naravnost in krojaško ravnih ram prerine v ospredje.

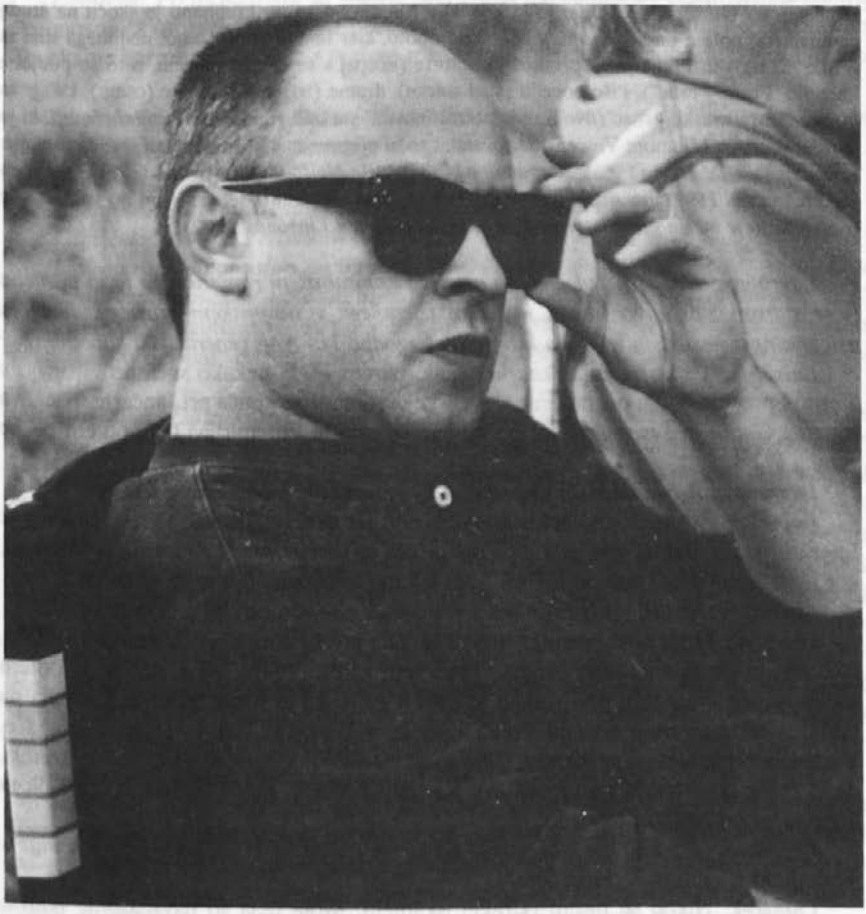
Župnikov šibek starčevski glas veje ničevost, tožeče se - prah si in v prah se povrneš - spopada s tesnobno izpraznjeno tišino, da bi mu na vejalici, ki z njo pokadi na vse štiri strani sveta, ostalo zrno vstajenja. Nazadnje si pomaga še s spominjanjem dobrotne in nepozabne podobe pokojnika in njegova leta in desetletja so res spet in zadnjič živa med temi hribi, na teh cestah.

Tudi v meni se dvigne in poleže obdnjeprski prah. Ko končujem s finfundzehcig in začnem spet z ajns, to res ni več panično štetje, ampak molitev, sestavljena iz let in desetletij. In ko v en mah zarjovejo rdeči gasilski dinozavri, razpostavljeni krog in krog pokopališča, da se nam vsem brez izjeme zatrese topli in zadahli drob, vem, da je to komando, kot doslej zmeraj, dal Frenk. Zmeraj jo bo dajal.

14. 5. 1993

INTERVJU

Feri Lainšček



Sem regratova lučka

Sem regratova lučka

Oblačna jesenska sobota je bila in v Lacki romi so ciganski otroci oponašali krike tujcev: "Kamera! Teče!" Feri, v vlogi lektorja, je neprespano noč skril za temnimi očali. Vprašanja je najprej zastavljal on: kakšni so komentarji, kaj se govori v Ljubljani zdaj, ko je dobil Slejkovo nagrado? Ni bila prva in mislim, da tudi zadnja ne. Ko se je v Lacki romi začelo temniti in so filmarji sklenili, da bodo posneli samo še porod, se je Feri odločil: "Kaj ko bi midva šla in opravila ta intervju?"

Franc Lainšček (od *Raze* naprej se podpisuje samo kot Feri) se je rodil 5. 10. 1959 v Dolencih na Goričkem. Gimnazijo je končal v Murski Soboti, v Ljubljano je skočil na študij novinarstva, potem pa se je vrnil v Mursko Soboto, kjer ima družino (ženo, majhnega sina in veliko hčerko) in Podjetje za promocijo kulture (skupaj s še enim Francem, zato se podjetje imenuje "Franc-Franc"). Piše poezijo (štiri zbirke), drame (tri), radijske igre (osem), knjige za otroke (šest), kratko prozo (dve fragmentarni "noveli" sta izšli v knjigi *Za svetlimi obzorji*, ki jo je izdal skupaj z Milanom Vincentičem, vendar to ni njegova najljubša zvrst) in seveda romane: *Peronarji* (1982), *Raza* (1986), *Razpočnica* (1987), *Ajša Najša* (1989), *Grinta* (1991), *Namesto koga roža cveti* (1991) in *Astralni niz* (1993) so že izšli, decembra letos se jim bo pridružil še roman *Ki jo je megla prinesla* (odlomek je bil objavljen v *Literaturi* št. 22).

Literatura: *Doslej si poleg vsega ostalega napisal osem romanov, to je za pisatelja tvoje starosti zavidljivo število in nekaj izjemnega v slovenskem prostoru. Je tvoja ustvarjalnost posledica tega, da laže najdeš zgodbo kot tvoji generacijski sopotniki?*

Lainšček: Težko bi kaj rekel, ker malo berem te, ki nekako sočasno vstopajo v literarni prostor. Moje poznavanje slovenskega romana se konča pri Jančarju. Njegova romana *Galjot* in *Severni sij* sta po mojem celoviti in vznemirljivi deli, potem pa ne vem...

Literatura: *Ali se imaš za pripadnika t.i. generacije, rojene okrog leta 60?*

Lainšček: Že ves čas hodim neko svojo pot. Ne bi rekel, da me je krog okoli revije Literatura tako zlahka sprejel. Če pa me je zdaj že sprejel, me zagotovo ni promoviral, kot je to počel z nekaterimi avtorji, tudi takimi, ki so zdaj literarno že mrtvi.

Literatura: *Misliš, da je problem v prostorski oddaljenosti ali v čem drugem?*

Lainšček: Moja prva pesniška zbirka je izšla pred *Pesniškim almanahom mladih*, zato me uredniki vanj niso uvrstili. Tako sem zgrešil knjigo, po kateri se je potem sodilo. Poleg tega: moj prvi roman je izšel v času, ko je moja generacija tripala na kratki zgodbi in moji romani večini niso šli v koncept. Čas je pokazal drugače. Vsekakor pripadam tej generaciji. Zdaj so se navsezadnje razmerja vsaj toliko uredila, da si prišla po intervju za Literaturo. Kaj naj ti rečem, razen morda, da prihaja ta intervju zame čudno prepozno.

Literatura: *Zanima me tvoj pogled na lasten razvoj, se ti zdi, da gre za vračanje k tradiciji, ki ti ga včasih pripisujejo?*

Lainšček: Nikoli se nisem odrekel iskanjem. Moja dela so navsezadnje nadvse raznorodna. Tudi ta nit, kako se je v mojih romanih polagoma uveljavila zgodba, je zagotovo razpoznavna. Čeprav bi to raje imenoval iskanje t.i. velike metafore.

Literatura: Bi se dalo govoriti celo o neki veliki témi, ki ji slediš iz knjige v knjigo?

Lainšček: Seveda. Sploh če dodam še zadnji roman, ki bo izšel zdaj pri Prešernovi družbi.

Literatura: Si navezan na svoja dela?

Lainšček: Na nekatera sem, na druga pa ne. Enim tekstom rečem klada, to pomeni, da so iz tistega, iz česar klešem, drugi pa so pač iver, torej tisto, kar poopravim mimogrede.

Literatura: Kako bi opisal svojo veliko témo? Je to iskanje smisla?

Lainšček: Po mojem gre za iskanje identitete. Za osmislitev posameznika znotraj skupnosti. Za možnost odrešitve, preživetja, skratka, za možnost ostati nepoškodovan. To iskanje harmonije človeka s svetom me skoraj praviloma pripelje do odnosa moški-ženska.

Literatura: Bistveno in za tvojo literaturo značilno se mi zdi vprašanje, ali lahko človek izpolni svoj smisel s pomočjo drugega človeka?

Lainšček: Mislim celo, da ga lahko samo s pomočjo drugega človeka.

Literatura: Kaj je zate ljubezen? Metafizična izpolnitev človeka?

Lainšček: Seveda. Predvsem to.

Literatura: Če pomislim na tvoje romane, bi rekla, da je taka ljubezen ideal, ki se praviloma ne uresniči. V kolikšni meri pa je z ljubeznijo povezano žrtvovanje?

Lainšček: Zagotovo je. A ne v nekem krščanskem smislu. To povezavo vidim predvsem v dejstvu, da ob resnični ljubezni žrtvovanje ni več žrtvovanje, temveč dajanje.

Literatura: Ob nekaterih tvojih romanih imam občutek, da si zelo blizu literaturi absurda. Peronarji *se končajo s stavkom: "Tujec, po tej poti vendar ne prideš nikamor". V* Razi *je veliko gnusa nad življenjem, nad čudnimi eksistencialnimi stanji, ki jih človek ne more obvladati. Najbrž ne gre za naključje?*

Lainšček: Beckett, Sartre, Ionesco so dramatiki, ki sem jih imel zelo rad. Potem je tu zagotovo še Grum. Velikokrat mi kdo reče, da je v mojih romanih neko Grumovo vzdušje. Jaz pa rečem, da tega ne počnem zavestno, temveč da je pač tak odtis moje duše.

Literatura: Je eksistencializem stvar literature, ki jo pišeš, ali tudi tebe osebno?

Lainšček: Gotovo gre bolj za zasebno zadevo. *Peronarji, Raza, Razpočnica,* na neki način tudi *Namesto koga roža cveti*, so teksti, ko je pisanje lahko tudi terapija. Mogoče me zato ta generacija ni sprejela.

Literatura: Zaradi osebnega pristopa, avtobiografskosti?

Lainšček: Ja. In ker sem prek literature ves čas razreševal tudi neke osebne probleme. Skušal sem prek literature nekaj dojeti, razumeti, spoznati. S tem sem bil pač v navzkrižju z vsem, kar se je dogajalo znotraj generacije. Avtentičnost, primarnost - to je postmodernizem zavračal. Zdaj, ko sem se z lastno izkušnjo nekako premaknil v polje igre z literaturo, se mi zdi, pa se generacija obrača ravno k tistim vrednotam. Zanimiva disharmonija, a ne?

Literatura: *Kako gledaš na iskanje ljubezenskega romana?*

Lainšček: Poslušaj, jaz vem vsaj to, da sem v romanu *Namesto koga roža cveti* povedal sijajno ljubezensko zgodbo. Ampak mnogi je niso odkrili, ker jo iščejo v neki čisti, se pravi žanrski obliki. Tudi v že omenjenem romanu, ki je pred izidom, spet gradim na veliki ljubezenski zgodbi, ki pa je namenoma še bolj pomaknjena v ozadje. Ljubezenske zgodbe v neki žanrski poenostavitvi pač ne vidim. Ker: to je, kot sva že rekla, kompleksna tema, ki jo obravnavam v vseh svojih romanih.

Literatura: *Ti se torej bolj zavzemaš za spoj različnih žanrov in ne za vztrajanje pri enem samem?*

Lainšček: Predvsem težko pristanem na žanrski obrazec, ki mi ne dovoljuje, da bi bil ustvarjalec. Obrt pač obvladam. *Astralni niz* to na neki način potrjuje. A to ni tekst, ki bi me zadovoljil.

Literatura: *To se sliši nekako podcenjujoče do žanra.*

Lainšček: Lahko da se sliši tudi tako, a nisem imel tega v mislih. Sicer *Astralnega niza* navsezadnje ne bi napisal.

Literatura: *Iskanje identitete je, praviš, rdeča nit tvojega pisanja. Kako je s tem v romanu* Ki jo je megla prinesla?

Lainšček: Poslušaj - v tem romanu prihaja župnik v vas z nekim poslanstvom, a ga pomotoma oziroma v neki čudni zaroti podkujejo. V vas pride s podkvijo na nogi in vsi mislijo, da je v resnici hudič. Navsezadnje še sam podvomi...

Literatura: *Je tu prisoten tudi humor ali ironija?*

Lainšček: Zame je to nadvse zavezujoč tekst, ker se ukvarja tudi z mojim odnosom do Božjega. Obenem je kritika cerkve kot institucije in moj ogorčeni komentar ob zlomu evropskega humanizma. Evropa je pohodila vsa svoja moralna in etična načela, ker je ob vprašanju Bosne povsem pokazala rebra. Kar zadeva roman - ta je pač spet metafora...

Literatura: *Nekje praviš, da "človeku piše usodo človek". To najbrž pomeni, da usode ne povezuješ z nekimi višjimi silami?*

Lainšček: Sem nadvse vraževeren - če je to lahko odgovor. A znotraj moje literature usodnost ni tisto, kar sproža dejanje. Oziroma je lahko samo v tolikšni meri, kolikor uvajam elemente tragičnega. V romanu *Namesto koga roža cveti* sem ves čas iskal momente tragičnega in temu podredil vso strukturo zgodbe. Mimogrede: mislim namreč, da je tragedija še zmeraj možna. Da je bila možna nihilistična tragedija in da je možna tudi krščanska tragedija.

Literatura: *Bog v tvojih romanih praviloma ne igra kakšne vidne vloge. V Razi nekajkrat omeniš "murskega boga". Kdo je ta bog?*

Lainšček: To je povezano z mojim doživljanjem Prekmurja, ki ga doživljam kot nekakšno maternico. Poganski murski bog mi nadomešča grške in vse druge bogove. S pripombo, da sem v zadnjem romanu vendarle nekako zaslutil krščanskega Boga.

Literatura: *Krščanskega Boga v smislu ljubezni in odpuščanja?*

Lainšček: Krščanskega Boga v smislu Kristusa Odrešenika.

S snemanja filma po romanu Namesto koga roža cveti, oktober 1993

Literatura: *Omenil si že, da so tvoji romani metafore. Cigani v* Namesto koga roža cveti *so na primer metafora za ljudi, ki iščejo neki višji smisel, ki skušajo preseči same sebe. Zakaj si izbral ravno Cigane, kako si prišel do Ciganov kot metafore?*

Lainšček: Mislim, da je cigansko vprašanje ta hip nadvse aktualno in tudi zgovorno. V eri nacionalizmov in etičnih delitev so Cigani, ki vse to preraščajo in presegajo. So vzorec in veliko bolj odrešujoča zadeva kot recimo združena Evropa. Mislim, da bo film, ki ga delamo, to do konca aktualiziral - če bo seveda šel prek slovenskih meja. Pa tudi za slovenski nacionalizem mojega časa bo to prav dobro zdravilo.

Literatura: *Se ti zdi, da je bila vzpostavitev lastne države dovolj, da smo Slovenci razvili zavest o tem, kdo smo, in da se lahko zdaj ali ob tem ukvarjamo s problemom manjšin?*

Lainšček: Absolutno. Dobro, govoriti o Slovencih nasploh... ampak zdaj prihajajo generacije, ki bi jih to moralo zanimati. Samozavest naroda bi se morala kazati drugače kot pa v nestrpnosti do drugih.

Literatura: *Se v tvojem okolju pojavlja nestrpnost do Ciganov?*

Lainšček: Seveda. Zaznavaš jo na vsakem koraku. Dejstvo je, da so mnogi skušali spodbijati film v slovenskem nacionalnem proračunu s tem, da Slovenija zdaj potrebuje

film o Slovencih, ne pa o Ciganih, da ne morejo Cigani predstavljati slovenske države navzven. Tudi ob snemanju filma tu, v Prekmurju, se pojavljajo tenzije, češ zakaj se ne snema film o Prekmurcih. Nestrpnost je latentna in v veliki meri so Cigani tisti, ki jo presegajo, ne pa okolica. Moj roman, pa tudi film, v zasnovi nosi dilemo, ali naj Cigan prisega na svojo prvinskost, tradicijo ali naj se vključuje, prilagaja okolju. Vpeljal sem dva junaka, prvi hoče ostati Cigan, drugi se hoče spremeniti. Izkaže se, da v svetu, kakršen je, nimata možnosti. Okolica prvemu ne dovoli, da bi ostal tak, kot je, drugemu pa ne dovoli, da bi se vključil. To je tragika teh dveh junakov, ki pa ne priča samo o tragiki Ciganov, ampak tudi o neki tragediji neposrednega okolja: Prekmurja, Slovenije ali pa Evrope. Isti primer je s Turki v Nemčiji.

Literatura: *Kaj pa s Slovenci v Evropi?*

Lainšček: Seveda, povsem isto doživljamo Slovenci. Spet sta dve varianti: ali ostanemo to, kar smo, ali hočemo biti nekaj drugega. Ta hip smo kot mejna pokrajina pred balkanskim kotlom v zelo težavni situaciji, ko ne moremo izpeljati ne prvega ne drugega. Če se bomo zarotili proti Evropi, nas bodo potisnili v balkanski kotel, če se bomo hoteli vživeti, pa nas bodo enostavno posrkali.

Literatura: *Pozitivne rešitve ne vidiš?*

Lainšček: Pozitivna rešitev je verjetno v balansiranju med tema dvema skrajnostma.

Literatura: *V* Namesto koga roža cveti *je glavni junak poleg tega, da je Cigan, tudi muzikant. Zdi se mi, da gre za obnavljanje mita o ljudskem godcu, o duši, ki jo okolica zavrača. Te motiv umetnika, ki ga v prejšnjih romanih pooseblja slikar, posebej zanima iz preprostega razloga, ker si tudi ti umetnik?*

Lainšček: Verjetno. Odkar se jaz ukvarjam z umetnostjo, je bilo zmeraj težko biti umetnik. Na vseh področjih zadevaš ob neke čeri. Recimo v Prekmurju, ki je izrazito materialistično, čeprav se tebi, ki živiš s stereotipom o deželi "dobrih ljudi", morda ne zdi tako, kot umetnik nujno naletevaš na neko nerazumevanje. Tudi v Sloveniji je tako: pred osamosvojitvijo je bilo težko biti umetnik, ker je bilo to urejeno na socrealistični način in je država potrjevala tvoj status. Po osamosvojitvi je to zanihalo v čisto drugo skrajnost in država se vse manj obnaša tako, kot da rabi umetnike oziroma neke duhovne vrednote.

Literatura: *V čem je pravzaprav drugačnost umetnikov? Je to senzibilnost, drugačno odzivanje na probleme v času in prostoru?*

Lainšček: Vse to, predvsem pa je verjetno problematična iskrenost, ki je razumljena kot predrznost, da ob nepravem času govoriš resnico.

Literatura: *Ti si rojen v Prekmurju in po študiju si se sem tudi vrnil. Prej si omenil, da je Prekmurje postalo zelo materialistično.*

Lainšček: Paradoks je v tem, da kot Prekmurec podobo o svoji pokrajini dobivaš iz širšega okolja Slovenije. Jaz sem se začel zelo hitro spraševati, od kod stereotip o Prekmurcih. Realnost je čisto drugačna. Če zelo poenostavim, je tako: če revež zelo na hitro obogati, postane škrt. In po mojem se je to zgodilo. Vsi ti "revni ljudje" iz

časov Miška Kranjca so se oprijeli materialnih vrednot.

***Literatura:** Ali to pomeni, da magičnega Prekmurja ni več? Da obstaja samo v pesmi, v zgodbi, v mitu?*

Lainšček: Jaz mislim, da smo mi vsi tu udeleženi v neki utopiji. Naši dedi še živijo... Prekmurje je nekaj posebnega geografsko, jezikovno, tu so drugačni tudi sentimenti. Ampak tega ne bi reduciral samo na Prekmurje, to je neka panonska melanholija, moj kolega je rekel "stepska melanholija". V tem je ta ambient drugačen od nekega alpskega. Zelo veliko povezavo vidim z Istro, ne znam pa razložiti, zakaj je tako. S Tomšičevo literaturo imam ogromen stik, tudi midva osebno sva se takoj razumela. Nisem pa sposoben neke racionalne analize, da bi vedel, kaj to v bistvu je.

***Literatura:** Kaj pa pisatelji t.i. magičnega realizma, so ti blizu tudi oni?*

Lainšček: Marquez je gotovo vplival name. V tistem času, ko je na večji del moje generacije vplival Borges, je name vplival Marquez. Razlikovalo se je med tem, kar jaz imenujem kabinetna literatura in ki je nastajala znotraj moje generacije in med magičnim realizmom, ki se je tu uveljavil pri Tomšiču, ki živi v Istri, pri Žabotu, ki je iz Prlekije, in pri meni, ki živim v Prekmurju. Verjetno je to vpliv neposrednega okolja, ki je nekako podobno.

***Literatura:** Po drugi strani in v enaki meri kot o Prekmurju pišeš tudi o urbanem okolju.* Peronarji, Grinta, Ajša Najša *in* Astralni niz *se dogajajo v mestu, zadnji celo nekje v tujini.*

Lainšček: V *Astralnem nizu* je bilo to nujno. Ta zgodba v slovenskem prostoru ne bi mogla funkcionirati iz zelo banalnega razloga, ker vsak bralec ve, da v Sloveniji, recimo Ljubljani, nikoli ni bilo trupel. Zgodba je zastavljena tako, da gre za sedem trupel, ki jih država, oblasti skrijejo in hočejo, prikriti kaj se dogaja. To je lahko avtentično samo nekje drugje... Glede urbanega okolja nasploh: verjetno gre za poskus, da bi svojo literaturo umestil v neko drugo okolje, ki ga seveda veliko manj poznam. Če tako gledam, so ti teksti praviloma spodletevali.

***Literatura:** Se ti zdi, da je potrebna neposredna izkušnja življenja v mestu, da lahko pišeš o tem?*

Lainšček: Na neki način se mi to potrjuje. Meni potoček s svojim ambientom iz otroštva pomeni isto kot komu betonske stopnice in podhod. Jaz sem se skušal odtrgati od lokalnih sentimentov, vendar mi bolj ali manj ni uspevalo, za zdaj vsaj.

***Literatura:** Pred časom mi je nekdo rekel, da bi ministrstvo za kulturo moralo plačevati slovenskim pisateljem potovanja v tujino, da bi tam kaj doživeli in o tem pisali. Se tebi zdi taka izkušnja potrebna za literaturo v nekem svetovnem merilu?*

Lainšček: Ne, ker v eni vasici na Goričkem se zgodi cel svet. Marquezu ni bila potrebna neka velika izkušnja, v njegovem Acondu se je zgodilo vse in ta Acondo je lahko metafora za karkoli. Verjetno je to zgrešena pot. Laže bi prenesel, če bi nekdo rekel, da je treba slovenskim pisateljem odpreti knjižnice, datoteke, neke vire informacij. Razumel bi, da je treba slovenske pisatelje izobraziti in kultivirati, da bodo bolje pisali. To, da bodo potovali, je samo drobec v tem, samo eden od načinov. O

tem sem se veliko pogovarjal s prijateljem, ki je kozmopolit, celo vabi me s sabo na potovanja. Jaz se zelo težko premaknem, ker se mi ta hip to zdi izguba časa, pa tudi naporno je. Če bi razpisali natečaj za pistelje, ki želijo potovati, se jaz gotovo ne bi prijavil. Ne vem, kaj bi imel od tega, če bi doživel recimo New York. Ker vsaj do te mere, kot ga lahko doživim med štirinajstdnevnim izletom, sem ga gotovo doživel prek literature, televizije, prek drugih medijev. Svet ni več neznanka. Je velika vas. Bi se pa prijavil, če bi organizirali izlet v vesolje, v sosednje galaksije. To mi manjka in to naj razpišejo.

Literatura: *Na mednarodnem literarnem trgu cenijo zgodbe o pripadnikih raznih manjšin, o življenju lokalnih skupnosti. Se ti zdi, da bi lahko uspel s prevodom kakega svojega romana?*

Lainšček: Jaz mislim, da imam doslej samo en tekst, ki je lahko suveren, in to je *Raza.* Osebno bi s tem počakal. Če bi mi uspelo narediti niz romanov, ki bi bil celovit, če bi lahko napisal vsaj pet, šest romanov, ki bi jih dal ob bok *Razi,* bi verjel v možnost, da moja literatura lahko funkcionira kje zunaj. *Namesto koga roža cveti* bo izšel v nemškem prevodu in verjetno bo Slejko prevedel *Astralni niz*, ampak to so osamljeni poskusi, ki ne morejo narediti nekih rezultatov. To me ne matra. Prevede se, O.K., ampak mislim, da se nujno izgubi. Mislim, da lahko uspe samo opus, ki je dovolj velik in literarno močan, ki nosi neko sporočilnost. Ampak jaz tudi med slovenskimi pisatelji ta hip ne vidim nikogar s takim opusom. Zdaj seveda ne navijam za to, da bi nehali prevajati, ampak osebno še ne investiram v to. Tudi če se bo to kdaj zgodilo, mislim, da mi država pri tem ne bo pomagala. Mi še nikoli ni. Več kot država ti lahko pomaga en agent. Ne zanimajo me prevodi posameznih zgodbic ali pesmic, kar počnejo recimo pri Društvu pisateljev. Dejansko imam še premalo napisanega, da bi lahko bil v svetu suveren.

Literatura: *Imaš v načrtu kakšen velik projekt?*

Lainšček: Ja ne, saj ta roman, ki izide zdaj, si že upam postaviti ob *Razo*. In to se mi zdi za deset let dela kar zadosti.

Literatura: *Te mika, da bi ustvaril cikel romanov, nekakšno epopejo, morda sago?*

Lainšček: To sem snoval v *Namesto koga roža cveti*, to naj bi bila velika saga o Ciganih, ki pa preprosto ni vzdržala, zadevo sem zastavil preveč lirično.

Literatura: *Izdal si tudi kar nekaj zbirk poezije. Jo še pišeš?*

Lainšček: Poezijo sem zmeraj pisal za svojo dušo ali za prijatelje. Najbolj sem vesel, ko mi uspe napisati kako pesem. Ne morem sesti in reči, zdaj bom pa eno pesem napisal, kot to dela večina slovenskih pesnikov. Ogromno je pesniških zbirk, ogromno je poezije, zelo malo pa je pesmi - takih, ki bi zaživele. Jaz napišem pet, šest pesmi na leto in to hranim zase, v svoje veselje, ker so zelo zavezujoče, nosijo neki naboj, sporočilo.

Literatura: *Kako pa je s tvojo dramatiko?*

Lainšček: To sem zelo resno zastavil in dramo sem zmeraj imel za kraljico. Ob študiju dramatike sem se učil pisati. Prisegal sem na grško zgradbo drame. V Celju so

mi zelo zgodaj uprizorili *Samorastneže*, potem pa se je slovensko gledališče razvijalo drugam, kot bi jaz želel, v spektakel, v vizualno gledališče. Začutil sem, da pri tem nočem sodelovati, tako da je šla moja dramatika navzdol. Lahko rečem, da čakam primeren trenutek, to pa seveda ni stvar nekaj let.

***Literatura:** Z dramo je verjetno drugače kot z romanom, teže jo je pisati za predal.*

Lainšček: Drame zelo težko pišeš za predal. Kot dramatik se ne moreš razvijati, če tvoje drame niso uprizorjene. Meni se je skoraj praviloma dogajalo, da so bile predstave, narejene po mojih dramah, neuspešne in so šle hitro z repertoarja. To me je kar nekako zablokiralo. Vidim pa, da tudi vse druge slovenske avtorje. Saj ta hip ni nekega živega dramatika, ki bi se ga uprizarjalo. Zadnji je bil verjetno Jančarjev opus, ki mi je bil zanimiv in blizu. Po tistem pa so nastajali bolj klavrni poskusi.

***Literatura:** Je mogoče še kdo, poleg že imenovanih, vplival na tvojo literaturo?*

Lainšček: Gotovo je vplival name Hieng.

***Literatura:** Kaj pa v svetovnem merilu?*

Lainšček: Skoraj da ne. Hieng pa kot dramatik in kot prozaist. Mislim, da je Hieng sploh premalo cenjen kot pisatelj, da mu je storjena krivica. Ima dokaj velik opus, ki pa ga nihče ne zna promovirati. Tudi njegov zadnji roman je šel nekako mimo. Škoda.

***Literatura:** Se ti zdi, da na uveljavitev nekega avtorja vpliva literarna kritika, je ta kot institucija potrebna?*

Lainšček: Seveda se mi zdi potrebna. Slovenska literarna scena je mrtva in po drugi strani ekscesna, zato ker je v tem polju malokaj tehtnega, strokovnega, argumentiranega. Na eni strani je čisto akademski pristop, ki je zaprt v neke ozke kroge, na drugi strani pa neka populistična kritika. Recimo ta banalnost, do katere je prišlo v Mladini, ko skušajo literaturo ocenjevati ljudje, ki nimajo pojma. Če bi se pojavila neka kritiška imena, ki bi zgradila neki lastni vrednostni sistem, bi oživel tudi ta literarni prostor. Zdaj je vse tako anemično. Manjka nekih strastnih kritikov, kot je bil svojčas Taras Kermauner. Literarna kritika je ta hip zelo anemična in to slabo vpliva tudi na literaturo, ni nekih isker, ki bi preskakovale, nekih strasti. Tudi ni kritike, ki bi se dogajala v javnosti, vse je v rokavicah, brez zamere. Po drugi strani pa stopajo med kritiška imena ljudje, ki nimajo radi literature. Kritike pišejo samo za promocijo samega sebe, kot je svojčas delal Marko Crnkovič, zdaj se, hvala Bogu, ne ukvarja več z literaturo, ali pa Luka Novak, ki je bil njegov oproda.

***Literatura:** Kakšno je tvoje mnenje o visokih nakladah? Je potencialnih trideset tisoč bralcev zavezujoče število?*

Lainšček: Ko pišem (razen *Astralnega niza*), ne razmišljam o bralcih in ne pišem za velike naklade. S promocijo svoje knjige se začnem ukvarjati šele, ko je knjiga napisana, ko vidim, kaj sem napisal. Velike naklade na neki način seveda zavezujejo, ampak še zmeraj sem jaz tisti, ki odločam. Mislim, da znam presoditi, kateri tekst je populističen in kateri ni. Nič manj ne bom spoštoval svojega teksta, za katerega bom vedel, da je naklada tisoč čisto dovolj. To ne diktira mojega načina pisanja. Bolj gre za to, da se ukvarjam s plasmajem svojega teksta, drugače kot nekateri moji kolegi.

ki se do svojega teksta obnašajo, kot da ni njihov. Jaz sem ves čas po malem skrbel za promocijo svoje literature in tudi za promocijo samega sebe. Žal je prostor premajhen, da bi si lahko omislil kakega agenta ali večjo ekipo, ampak to bom gotovo storil, če bom kdaj imel možnost, da bi šel osvajat neka večja jezikovna področja. Proces pisanja in proces promocije sta zame dve ločeni stvari.

Literatura: Astralni niz *je žanrsko nenavaden tekst. Si za zaplet zavestno izbral nekaj tako modnega, "newagevsko" aktualnega, kot so as ali?*

Lainšček: To sem izbral zavestno, ja, ker je šlo za žanrski tekst, ki je bil pisan z mislijo na trideset tisoč naklade in če bi ga pisal v času, ko je Slejko že razpisal nagrado, bi bil pisan tudi z mislijo na nagrado. *Astralni niz* razumem kot poskus v eno drugo smer, ki se je srečno iztekel.

Literatura: *Verjameš v horoskope?*

Lainšček: Verjamem, seveda ne v take, kot se pojavljajo v časopisih. Žal mi je, da tega ne počnejo bolj poglobljeno, bolj sofisticirano. *Astralnega niza* mi ni bilo težko napisati, ker se s to literaturo ukvarjam, odkar sem začel brati. To sem kar požiral, - zato sem neko orodje, poznavanje situacij imel v rokah. Nekaj so tudi lastne izkušnje, ampak o tem raje ne bi govoril.

Literatura: *Pišeš o ljudeh, ki iščejo identiteto. Si ti svojo našel?*

Lainšček: Sem regratova lučka.

Spraševala je Darja Pavlič

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Carmen Boves Naves

Tišina v literaturi

1. Vrste "literarne" tišine

a) Tišina kot tekstualni kontrapunkt

Morda je, ali se vsaj zdi, rahlo predrzno govoriti o "tišini" v literaturi ali v literarni teoriji. Pa vendar se od polovice sedemdesetih let naprej pojavlja "poetika tišine", da bi razložila jezik nekaterih pesnikov, "stilistika tišine", "mistika tišine" in celo "retorika tišine".

Zdi se, da v standardni rabi jezika s "tišino" navadno ne označimo molčanja tistih, ki niso v govornem okolju; za "tišino" imamo molk tistega, ki je prisoten v dialogu, pogovoru, semični izmenjavi, in sodeluje kot zgolj poslušalec v katerikoli človeški dejavnosti, ki dovoljuje ali zahteva verbalno ali semično sodelovanje. Težko je uvideti, da obstaja možnost tišine tudi v literaturi ali v literarni teoriji, saj se zdi, da je tišina zanikanje literarnega. Če je literarna stvaritev besedna umetnost, se namreč pojavi vprašanje, kako lahko literarna tišina sploh obstaja in kako lahko literarna teorija govori o tistem, česar v literarnem tekstu ni?

Po drugi plati pa v tem stoletju tudi kiparstvo odkrije "praznino" kot strukturno sestavino svojih stvaritev in jo uporablja v povezavi in nepovezavi s prostornino. Pablo Gargallo izdela *Preroka* tako, da s pomočjo praznin prostorom podeli notranjo svetlobo in dobi notranje sence, ki se igrajo z odprtinami: nazobčana železna plošča riše konkavne in konveksne oblike v kontrastih svetlobe in sence ter s tem doseže tiso, kar sam Gargallo imenuje "virtualna prostornina". V njeni omejitvi sodeluje gledalec na enak način kot pri tako imenovanem "odprtem romanu", kjer pomaga bralec skleniti fabulo.

Tudi slikarstvo je stopnjevalo "belino" (zid, bi rekel Tapies) kot podlago v pričakovanju, da bo sprejela oblikovne enote slikarstva: piko, linijo, rob, figuro. Če opazujemo platna kot *Vse v belem z loki* (Tapies, 1960), bomo lahko opazili, da je prazna površina sposobna sprejemati forme - dva majhna polkroga sta v spodnjem delu slike - da bi se sestavila v poslikan prostor. Belina, uporabljena za podlago figure, dobi slikarsko vrednost in se prelevi v osrednjo temo slike, ki privlači pozornost

gledalca, ki išče kontraste in jih postavi v razmerje z motivi ali izraženimi formami.

Dramski spektakel *Dejanje brez besed* (Beckett, 1957, 1962), ki se odvija na meji literarne umetnosti, poskuša zaradi miselnosti, da je beseda v gledališču tujek, jezik čimbolj izključiti iz predstave. Po zmagoslavnem obdobju tako imenovane "meščanske" ali "salonske komedije", ki je gledališko umetnost preveč približala pripovedništvu in ki je scenski prostor in gib skrčila na "spodobno opremljeno sobo", je reakcija na osebe, ki si pripovedujejo zgodbe, ki se zgodijo zunaj odra, reakcija proti besedi. Posledica je potenciranje drugih znakov, bolj značilnih za gledališče, ki pa scensko realizacijo oddaljijo od literature; scenografi in režiserji kot A. Appia, G. Craig, A. Artaud, J. Grotowski... poskušajo dramski pomen osredotočiti na neverbalne sisteme, ki se opirajo na svetlobo, prostore in njihovo porazdelitev na sceni, igralčevo telo, razne vrste učinkov...

P. Brook označuje scenarij kot "prazen prostor", ki se bo zapolnil z dramskim spektaklom - enako, kot se belo platno zapolni s sliko in list s pesmijo. Režiser bo napolnil gledališče z znaki, z njihovo večjo ali manjšo gostoto ter nakazal mejo in rob, ki ločujeta gledališče od življenja. In če s področja umetniškega ustvarjanja preidemo v svet refleksije in teorije ter pri tem uporabimo pesniški vezni člen, lahko rečemo, da glasba uvede tišino, slikarstvo praznino, beseda bel prostor. (P. Gimferrer, *Els mirals,* 1970)

Teorija literature, ki kot vsako razmišljanje vedno zaostaja za svojim objektom, si je v sedemdesetih letih postavila za nujnost interpretacijo tišine kot literarnega znaka, kadar daje njegova prisotnost tekstu pomen.

Krog se je, kot pravi pesnik, sklenil: uporabili smo jezikovni znak in tišino, prostornino in praznino, figuro in belino, besedno pripoved in nemi spektakel. Vendar literarna teorija ne more spregledati, da smo v istem prostoru, v pomenskem polju binarnega nasprotja: praznina je prisotna v skulpturi v tekmi s prostornino, belina nastopa v slikarstvu hkrati s figuro, tišina se pojavlja v literaturi kot sestavni del semiotično literarnega procesa, v nasprotju z zvokom in govornim znakom.

Poleg tega literarna teorija ne more spregledati dejstva, da je tišina lahko ne le jezikovni, ampak tudi literarni znak; in če dobi kot nasprotje verbalnim izrazom bolj ali manj jasen pomen, ni ta znak kot del literarne umetnine nikoli sistematičen in se nam vedno predstavi kot tekmec ostalih literarnih znakov, ki so prav tako nesistematični in odvisni od okoliščin; njihovi odnosi in pomen so različni v vsakem tekstu: izolirana tišina zunaj konteksta ne obstaja, ker nima meja in je človek ne more zaznati.

Tišina se nam predstavi kot negativni pol binarnega nasprotja, katerega pozitivni del je beseda; s tega gledišča je v nasprotju z vsakim verbalnim besedilom. V literarnem delu postane tišina znak, katerega oblike, porazdelitev, odnosi in pomen se iz besedila v besedilo spreminjajo, kot je pač značilno za literarni znak. Ne moremo ustvariti seznama tipov tišin ali sheme njihovih odnosov z drugimi znaki v literarnem besedilu; prav tako ne moremo govoriti o pomenu, ki ga lahko doseže tišina v literarni študiji. Trdimo lahko le, da nastopa tišina vzporedno s praznino v kiparstvu ali belino v slikarstvu in da v književnem delu (v katerikoli njegovih zvrsti) prerase v literarni znak.

b) Prostorska tišina

Doslej smo se ukvarjali s tišino kot negacijo verbalnega znaka v standardni rabi jezika in kot literarnim znakom, vzporednim s praznino in belino. Če se postavimo v drug zorni kot, lahko govorimo o vsebinah, ki se s pomočjo znakov pojavljajo v besedilu na neposreden način, kot dokaz za prikrite motive in teme, zamolčane v pogovoru. Literarna tišina kot sestavna belina dela še ni v tekmi z besedo. Enako, kot sodeluje praznina z realno prostornino, da bi ustvarila virtualne prostornine, je tišina literarnega teksta v razmerju z lastnim okvirom pomenov, ki se delno izključujejo. Bralec sodeluje z besedilom tako, da izmed prisotnih znakov izloči tiste, ki so zamolčani in ne ustrezajo strogo fabuli, zgradbi besedila. To je tista vrsta tišine, ki jo je odkrila literarna teorija ob analizi teksta, ki pa je dokazano povezana s sodobno filozofijo. Dokaze za razširjenost te vrste tišine iščejo tudi v slikarstvu in kiparstvu ter v vseh izraznih dejavnostih človeka.

Derrida in njegovi privrženci dekonstruktivisti iz yaleske šole so prispevali k večjemu zanimanju literarne kritike za obrobne teme besedila. Odkrili so, da lahko obrobnost preide v osrednjo temo določenega branja. Podobno kot tišine v kontrapunktu lahko obrobni prostori besedila zahtevajo novi način branja, interpretacijo, po kateri postranske teme zasedejo pomensko središče. Robovi, komentarji, opombe na dnu strani, skoki vstran včasih nudijo zatočišče pesnikovim osrednjim temam, čeprav zasedajo v formalni porazdelitvi, ki se ponuja občinstvu, v resnici le drugoten prostor. Tisto, kar je izključeno iz osrednjega dela in pregnano v obrobna področja, daje slutiti teme, ki utegnejo sestaviti koristno pomensko zvezo, ko ponovno beremo literarno delo iz dekonstruktivistične perspektive. Enako sta kritika in teorija slikarstva usmerili svojo pozornost na drugotne prizore: od osrednje teme na ozadje, v stranske predele na platnu.

c) "Strukturalna" tišina

Teorija umetnosti po svoji tradiciji obravnava središčne teme umetniških del, ki so običajno "polna" besed, podob, snovi. Pred kratkim pa je začela upoštevati tudi obrobna področja in podtekst. Ko je teorija sprejela nove perspektive, je namreč tišina, v kontrapunktu z besedo ali odrinjena v besedilni prostor, glasno zakričala.

Dejstvo je, da imanentistične teorije analizirajo tisto, kar je na razpolago ali kar je izpuščeno, v povezavi s tistim, kar je v tekstu, se pravi z "izdelkom". Pragmatika gre lahko še dlje in s tem, da pojmuje delo kot del nekega procesa, vzpostavi zunanje povezave "izdelka" z drugimi prisotnimi sistemi in tako po poti zunanjih nasprotij odkrije "tisto, česar ni". V tej smeri je mogoče odkriti tisto, kar smo imenovali "strukturalna tišina".

Literarni teoriji je uspelo zaslutiti *zakone tišine* (L. Terracini); gre za skupek znakov, ki se pojavijo v besedilu, da bi na posreden način izrazili določeno vsebino tišine (C. Guillén). Prav tako je uspelo literarni teoriji izpostaviti (kot nasprotje) *tišino*

zakonov (zdi se nesmiselno), in sicer z odkritjem, da izrazne oblike, ki jih v nekem obdobju uporablja neki umetnik, ne morejo nečesa sporočiti ali vzpostaviti dialoga, pač pa prisilijo nekatere sogovornike k molku, tišini.

Glede na posamezne pisce se lahko na primer vprašamo: Zakaj potem, ko je napisal *Fedro*, svojo najlepšo, čeprav ne tudi najpopolnejšo tragedijo, Racine nič več ne piše? Zakaj J. Rulfo ni napisal več romanov, kljub nujnosti, ki jo je izražal v nekaterih pogovorih z novinarji, ko je razpolagal s tako dovršeno izrazno obliko, kot dokazuje v *Pedru Páramu*? Zakaj pripovedna tišina Péreza de Ayala po romanih o *Tigru Juanu?*

Zakoni lahko molčijo, avtorji lahko umolknejo, toda tisto, čemur se ne moremo izogniti in kar ni nikoli utihnilo, je interpretacija tišin.

d) Tišina podteksta

Potem ko smo izpostavili paradoks "literarnih tišin" in jih poskušali razvrstiti, moramo opozoriti, da predstavlja tišina eno od rekurentnih tem: kot tema in kot pripomoček.

Mnogi pesniki so govorili o tišini in grozili z njo, preden se je pomen te besede skrčil; gledališče je uporabljalo tišino kot kontrapunkt blebetanju v salonski komediji ali kot konkurenčen znak besedi. Pripoved s svojo prednostjo pri rabi besed tišino opiše ali sprejme, ponudi dialoge, v katerih ena od oseb nastopa le kot poslušalec ali se omeji na notranji monolog in ostane nema. Ali pa pride do tišine po strukturalni poti , ko beseda preneha delovati pomensko in po kratkotrajnem jecljanju utihne, kot se zgodi v Beckettovem *Neimenljivem* (1953).

Če še tako na hitro preletimo literarno zgodovino, odkrijemo tišino vsepovsod. Za sedemdeseta leta poezija ali stilistika tišineni značilna, čeprav sta se v teh letih obe izoblikovali. Da bi razjasnili dejstva in njihovo razlago, je treba označiti tišino v literarnem ustvarjanju in v literarni znanosti in jo v obeh primerih osvetliti.

Poleg tega moramo vrsti notranjih in zunanjih tišin, ki smo jih naznanili doslej, dodati tišino, ki doseže bralca v podtekstu prek verbalnega presežka v besedilu. Govorimo o tišini, ki jo zaznava bralec, a je avtor v svoje delo ne vključi niti kot temo niti kot pripomoček. Poskušajmo razložiti.

Noben literarni junak se nam ni zdel bolj utišan - ne pa tudi tih - kot gospa Smith v prvem prizoru Ionescove *Plešaste pevke* (1950). Ta gospa po jedi prevzame besedo in neutrudno govori svojemu soprogu, ki bere časopis in tu in tam tleskne z jezikom. Gledalec zazna, da uboga gospa Smith, zadovoljna, ker je Angležinja, uporablja jezik, da bi nakazala svojo prisotnost v prostoru in času kot opazovalka tistega, kar se dogaja, in izrazila to, kar vidi in kar preživlja, z natančnim "reprezentančnim" jezikom za poslušalca, ki vse tisto, kar bi mu utegnila povedati, že pozna. Naj gospa Smith govori ali molči, poslušalcu ne posreduje nikakršnih novih dejstev. Gospod Smith ves čas molči (če ne upoštevamo njegovega tleskanja z jezikom), pa tudi za gospo Smith bi bilo bolje, če bi utihnila. Tišina je podtekst

njenega govora.

Če se od gledališča preselimo k romanu, srečamo v naši sveži literaturi enako patetičen primer tišine v podtekstu teksta, polnega besed: osebe, ki ne utihnejo in ne povedo ničesar. Nihče ni tako tih kot Carmen Sotillo, ki pet ur brez premora govori s truplom svojega mrtvega moža. Mrtvi mož (glede na njegovo učinkovitost pri govorni izmenjavi ni gospod Smith s svojim potleskavanjem z jezikom nič bolj živ) ji ne more prisluhniti, vendar to dejstvo ni pomembno, kajti vse to, kar ona prvič ali drugič ponavlja, je on že vedel. Beseda je redko ustvarila tako učinkovito tišino kot v tem Delibesovem delu. Te osebe, ki bi jim lahko rekli, "če ne znaš, ne moreš ali nočeš govoriti na drugačen način, je bolje, da utihneš," so najbolj zanosni junaki v sodobni literaturi.

Nikoli pred gledališčem absurda niso uporabljali besede, da bi tako intenzivno naznanjala tišino. Res je, da je bila v mnogih primerih beseda služabnik tradicionalne fabule; res je, da je bila v mnogih drugih primerih beseda le bistroumen domislek, duhovitost, prazna šala ali posredna pot k nezavednemu..., toda ob redkih priložnostih niso besede uporabljali za nič, za prikaz tišine, da bi gledalčevim očem in sluhu predstavili osebe, ki ne dosežejo človeškosti niti v govoru niti v ne-govoru.

V tem skrajnem primeru se neizrekljivo izrazi z besedo, ki ni nič več kot glas, ki je le gola materialna reč. Glas je beseda brez besede, je minimalno dejanje človeka, omejenega na "telo z glasom", katerega podoba pripada "les sources antropologiques de l'imaginaire" (Durand) in katerega cilj predstavlja izogibanje samoti tako, da se opre na možnost, da nekoga ogovori. V tem primeru ni nič bolj zgrešenega kot Benvenistova teza, da Jaz ustvarja Tebe: Jaz ne ustvarja ničesar, le domišlja si, da nekoga ustvarja, medtem ko njegov glas odzvanja v praznini.

In zdaj nam je resnično uspelo skleniti *krog*, ki ga naznanja Gimferrer. Če praznina ustvarja prostornino, če belina sprejme figuro, če se tišina napolni s pomeni, tedaj tudi nasprotno beseda (z bralčevo pomočjo ali kot bralčevo reakcijo) zahteva tišino. Morda bi bilo pretirano reči, da izvira ta reakcija, ki ji bomo odslej rekli impresionistična, iz radikalne antropološke vznesenosti junaka, ki uporablja besedo in se odreče dostopu k pomenu, ki je v prisotnosti mrtvega ali živega človeškega bitja. Znajde se sam z odmevi lastnega glasu, ki pričajo o njegovem obstoju: slika glasu povzroči, "da se v nas zgane nekaj, kar nam pove, da nismo sami "(Jung).

Mislim, da predstavlja beseda, omejena le na glas, v literarnem diskurzu najbolj neopredeljivo med tišinami.

Tišina v besedilu kot kontrast, relativna tišina tem, izgnanih v marginalna področja; tišina besedila, ki ne upošteva zunanjih predpisov in okvirov, kot se pogosto zdi, sodeč po njegovih sestavnih delih in zgradbi: vsem tem tišinam je treba dodati tisto, ki smo jo poimenovali tišina podteksta. Izrečeno in neizrečeno lahko interpretiramo na več načinov v različnih branjih - glede na horizont pričakovanj, v katerem je lahko bralec.

Izrečeno je vedno v orientacijski povezavi z branjem; neizrečeno lahko stopi kot znak v kontrast z izrečenim. Besedilo brez tišin, stavek, poln besed, nas lahko, kot smo videli, napoti k podtekstu tišine. Ta je lahko za tistega, ki bi jo znal brati, najbolj vpijoča med tišinami.

Če nam je v tej hitri razvrstitvi uspelo opredeliti vrste literarnih tišin, bomo skušali pokazati še, kako se kažejo v besedilu. Od vprašanja, *kaj* so, bomo torej prešli na vprašanje, *kakšne* so literarne tišine.

2. Oblike literarne tišine

Vedno učeni *D.R.A.E.* (Diccionario de la Real Academia Espanola; Slovar Španske Kraljeve Akademije, op. p.) in priznana oporna točka, kadar stvari niso jasne in se moramo zateči k javno (ne znanstveno) preizkušenim sodbam, sprejme tri splošne pomene termina *Tišina* in poleg nekaterih fraz, temelječih na tej besedi, doda dva pomena v besednih zvezah:

1. Odsotnost govora.
2. Odsotnost hrupa: "gozdna tišina, nočna tišina ..."
3. Fig. učinek vzdržnosti od pisnega izražanja: "tišina zgodovinarjev, tišina zakona".

Ti trije pomeni imajo skupen nikalni značaj: ne-govor, ne- hrup, ne-pisanje; enako se zgodi v besednih zvezah: administrativna tišina v pravniškem jeziku, tišina ali glasbena pavza, če ni zvoka.

V vseh primerih je tišina predstavljena in opredeljena kot nasprotje neki dejavnosti, zato predstavlja predmet tako imenovanega pesništva zanikanja (Bachelard).

Ta značajska poteza "tišine" nam za začetno točko vsake analize tega pojava vsiljuje besedno, sintaktično, semantično, pragmatično ali strukturalno nasprotje, tako, kakršnega smo potrdili na prvih straneh; in, kot je logično, vedno v okviru konkretnih referenc, pa naj gre za tekst ali kontekst v vsej njegovi veličini (ko-tekst, intertekst, intekst).

1. Tišina kot tema (govoriti o tišini). Njena retorika

O tišini se govori kot o nasprotju ostalim temam v literarnem delu. Lahko se nanaša na *Božjo tišino* (ker zaradi Njegove odsotnosti ni mogoče vzpostaviti dialoga), na tišino motivov, za katere ne najdemo izraza, ali na namerno tišino ljudi, ki iz kateregakoli razloga raje molčijo. Poleg tega pa obstaja še pomembna tišina, ki se, prav tako kot slikarska, zateka k zvoku: "in v tišini si lahko slišal le / doneče brenčanje čebel".

Božja tišina se pogosto pojavlja kot motiv v eksistencialni literaturi (celo v naslovih romanov: *Božja tišina*, J. L. Martín Descalzo); ta motiv so na različne načine omenjali ali vključevali v mistično literaturo in ga v sodobni poeziji srečamo z mnogimi različnimi utemeljitvami. V vsakem primeru je obdelan drugače.

Človek se prereka v nemogočem dialogu, v katerem neki Ti, Bog, ki ga je ustvarila vera, neprestano molči in noče priti na vrsto v semični izmenjavi. In če se v posameznikovi mistični izkušnji pokaže kak simptom ali znamenje, beseda ne zadostuje

več. Motiv božje tišine zato povezujejo z motivom nezmožnosti človeškega jezika, da bi obravnavali božanske motive.

Izostanek jezikovnega sogovornika in revščina človeškega izraza sta dve polji, med katerima se giblje mistična literatura tišine. Pomanjkanju sogovornika eksistencialna literatura doda uporništvo, ki se neizogibno preliva v skepticizem.

Odsotnost Boga v semiotičnem procesu povzroči mistikov strah ali uporništvo eksistencialnega pesnika.

Prvih nekaj kitic *Duhovne pesmi* govori o strahu in iskanju nekega skrivnega Ljubimca, ki ne govori in v jasni besedi izraža nenehne prošnje na meji obupa, željo po prisotnosti, ki se sklene z otroškim jecljanjem:

in me pusti umirajočega
in ne vem kaj so jecljali.

Strah pred odsotnostjo lahko presežemo le s prisotnostjo in takrat je potreben neposreden dialog, kajti vsa znamenja se izkažejo za nejasna in nezadostna:

Ravnokar so vam ju izročili,
vi pa kar ne bi odgovorili
na moji sporočili,
in ne vedo mi povedati, kaj hočem.

Ko v trinajsti kitici pride do srečanja in se tišina prekine istočasno kot kitica, Nevestine besede nastopijo z eno najznamenitejših tišin španske lirike. Prelepa svatovska pesem, ki jo poje Nevesta, se prične z verzom, ki omogoči začetek zmedenega naštevanja, v katerem se Ženin lahko pojavi kot tretja slovnična oseba, kot druga oseba, ki posluša Hvalnico, ali kot retorično klicani vokativ.

Drug pesnik, J. Guillén, je opozoril na prisotnost globoke tišine v stavku, ki spremeni slovnična pravila španskega jezika:

Mi Amado las montañas ...
(Moj Ljubljeni gore ...)

To je metrično popoln verz (poudarek na drugem in šestem zlogu; metrična os na desetem), ki ga lahko beremo s pavzo ali brez nje za Amado. Prisotnost ali odsotnost vejice *Mi Amado* spremeni v vokativ in stavek v vzklik ali *Mi Amado* v osebek nekega izpuščenega glagola, stavek pa v sporočilo. Po prvi domnevi prisotnost vejice pogojuje tudi latenten glagol v drugi osebi ali v prvi osebi ednine:

* Moj Ljubljeni (ti si, ti si naredil, poglejva) gore.
* Moj Ljubljeni (je, je naredil ...) gore.

Beseda zadostuje, da izrazimo Nevestino željo in zamolčimo vsebino, ki bi morala

z neko namišljeno besedno zvezo zastopati bralca kot poročilo, navdušenje, razmišljanje. Nezadostna beseda s pomočjo bralca rodi pomene in učinkovite izraze, ki jih ne moremo ovreči.

Božja tišina in besedni boj se v besedilu izrazita v nemogočem dialogu, v napadalnih tišinah, v nenehnih elipsah, ki v bralčevem ušesu odzvanjajo glasneje kot neposredna beseda. Zmožnosti enih in drugih izraznih oblik se v besedilu pogosto združijo in ne srečamo čistih zvrsti tišine, ki smo jih našteli v prvem delu.

2. Tišina zakonov

Govoriti o tišini pomeni postaviti se v samo središče komunikacijskih problemov. Tišino srečamo namreč prav v komunikaciji in le delno v drugih semičnih procesih (izraz, pomen, interpretacija).

Če bi natančno vedeli, kaj želimo povedati, in če bi lahko to posredovali z nedvoumnim in zadostnim sistemom, ne bi bilo treba govoriti o tišinah. Toda ker nam pogosto, čeprav se trudimo, ne uspe doseči komunikacije, moramo v praksi potrditi tišino in njene razloge iskati onstran, v namenih govorcev in njihovih namernih tišinah.

Tišina kot motiv ali pojav tišine, ki se izmenjuje z drugimi motivi, so dejanja semiotičnega procesa; vendar obstajajo druge tišine, ki izhajajo iz istega semičnega procesa: jezik ne more opisati vsega tistega, kar človek vidi, čuti ali premišljuje, in njegova prikazna vrednost ne obsega vsega tega. Obstaja del človekovih izkušenj, vidikov narave in nadnarave, za katere jezik ne premore izraza. To je tisto nepopisno, neizrekljivo, tisto, kar ostane zunaj besede in kar je človek spoznal ali zaznal na kak drug način.

Steiner je še vedno mnenja, da neopisljivo ni tišina. Ta se pojavi v okviru izraznih oblik govora (želeti, moči ali znati govoriti) ali v semiotičnem procesu z opuščanjem in ima svoj raison d'etre v govorcih: govoreči ne reče tistega, kar bi lahko ali moral reči, ali pa poslušalec pogreša dele besedila, ki bi, sodeč po shemi, vzorcu v njegovem čtivu, morda na neki način morali biti v stavku, a jih kljub temu ni: to je oddana ali sprejeta tišina.

Neopisljivo je tisto, kar ostane onstran jezika in se postavlja tako proti govorjenju kot molčanju, kajti ne gre za nekaj, kar lahko povemo ali zamolčimo, temveč za nekaj, česar ni mogoče izreči. Izrečeno je zato, ker se lahko pove, in zamolčano je zato, ker se lahko pove; vendar je - nasprotno - "neizrekljivo onstran meja besede" (Steiner).

Mistično neopisljivo v literarnih tekstih povzroča tišine (ni tišina sama, vendar, kot smo videli, povzroča tišine), neopisljivo znotraj drugih človeških izkušenj povzroča tišine v romantični poeziji in v vsej sodobni liriki. Valle-Inclán govori o skoraj mističnih doživetjih, med katerimi je na intuitiven, ne čuten ali premišljen način prišel do poistovetenja z naravo, kar mu je preprečilo izražanje, komunikacijo: "Kadar se odpravimo onstran čutov, izkusimo tesnobo zaradi naše muhavosti."

Tudi tako mistične izkušnje, ki imajo možnost globalnega zaznavanja, kot so doživetja in intuicije, v enosmernem semičnem sistemu, kot je jezik, ne najdejo izraza,

ker jih ni mogoče analizirati po delih. Kierkegaard v *Dnevniku* govori o lastnih nepopisnih izkušnjah: "Za menoj se v mojih papirjih ne bo našla (to mi je v tolažbo) niti ena razlaga tistega, kar je pravzaprav napolnilo moje življenje; ne bo mogoče najti ozadja, ki bi razjasnilo tole besedilo. Pogosto tisto, kar svet imenuje malenkosti, zame predstavlja neizmerno pomembne dogodke ...", in "o tistem, kar popolnoma in v svojem bistvu na najintimnejši način pripada mojemu bivanju, ne morem govoriti". "Vsi tisti, ki znajo molčati, postanejo sinovi bogov, kajti v molčečnosti se rodi zavest o našem božjem izvoru. Blebetači nikoli ne bodo nič več kot ljudje. Vendar pa, koliko jih zna molčati? Koliko jih vsaj ve, kaj pomeni molčati?"

In zopet se moramo zateči k našemu pojasnilu: težko je v nekem besedilu najti izoblikovan čist tip tišine. Neopisljivo se, kot vrednota izven besede, pomeša ali prikrije vsaj z občutkom, da je beseda nezadostna, in avtor se bori zanjo, da bi, kolikor bi mu to uspelo, oblikoval svoja sporočila, vendar se prikrije tudi z občutkom, da je odpoved besedi prostovoljno dejanje in ga zato uresniči osebek semiotičnega procesa, čeprav se razlogi za to odpoved skrivajo v lastnosti jezika: njegovi nezadostnosti.

Znotraj te skrajnosti bi morali opredeliti tišino avtorjev, ki so umolknili, ko je bila njihova beseda zadostna, bogata in primerna dramskemu dialogu, pripovedi ali liričnemu izrazu (Racine, Pérez de Ayala, Rulfo). Morda so naleteli na neopisljive izkušnje; morda so se naučili molčati; ali pa niso zmogli govoriti onstran točke, do katere so prispeli. "Tiste, ki so začudeni nad Racinovim molkom po *Fedri*, moramo spomniti, da je *Fedra* tragedija tišine; ni nujno treba iskati razlage za to tišino, vendar se zdi tistim, ki so nasprotnega mnenja, povsem umestno namigovati na pomisleke verske narave, na pisateljsko občutljivost ali utrujenost od ljubezenskega življenja (...). *Fedra* nas hkrati z lastnim propadom, uničenjem razuma, spomni na pomen izpovedne tišine ..." (Blanchot)

3. Shematična tišina

Tišina postane "estetsko zaznavna" (Guillén) zaradi retoričnih figur izpuščanja ali zaradi nasprotja stavka z oblikovnimi vzorci slovnične narave, torej neposredno določilnimi oblikovnimi normami, z vzorci ideološkega tipa ali s splošno jezikoslovnimi vzorci, kakršni so lahko zakoni o vrstnem redu in razporeditvi dialoga.

Elipsa "temelji na slikanju tišine na žuborenje govora" (Peñalver) in po *D.R.A.E.* "temelji na izpuščanju ene ali več besed, potrebnih za pravilno slovnično zgradbo stavka, ne pa tudi za jasnost pomena." Literarna teorija v svojih študijah pogosteje kot o elipsi govori o latenci. Vemo, da so v literarnem delu skrite enote, kadar se ne pojavljajo v njegovi zgradbi, vendar pa o njih lahko sklepamo zaradi sestavnih delov besedila.

Fontanier poda natančnejšo opredelitev elipse: "Izpustitev besed, ki bi bile nujno potrebne za polnost zgradbe, vendar pa jih dovolj natančno označujejo besede, tako da ne pride do nejasnosti ali negotovosti." (Fontanier) Ta definicija nakazuje, da je želeno komunikacijo mogoče doseči z manj izrazi, kot bi jih lahko nanizali v stavek;

razdalja med mislijo-jezikom-komunikacijo je skrajšana in osebki semiotičnega procesa so si bližji.

Poleg slovničnih in komunikacijskih vidikov, ki jih je prinesla na dan jezikoslovna teorija, je treba opozoriti na drugo lastnost tišine, do katere pridemo z izpuščanjem terminov: sodelovanje bralca ni omejeno le na nadomeščanje izpuščenih sestavnih delov, kajti v literarnih razpravah ni nikoli popolnoma jasno opredeljeno, ali so nekateri izmed njih določeni in nespremenljivi; odsotnost sestavnega dela, ki jo občutimo zaradi slovničnih vzorcev, omogoča najrazličnejše ne nedvoumne interpretacije in odtod nam misel na možnost večkratnega branja. Ne gre le za odsotnost neke določene besede, gre za tišino, ki se med prejemnikovim branjem napolni s tako ali drugačno obliko.

Imamo še druge tekstualne tišine, ki postanejo zaznavne, ko tekst preskusimo z vzorci porazdelitve, med katerimi je najbolj eleganten dialog, saj nam ponuja vrsto izraznih oblik, ki jih bomo le omenili.

Oblikovna sestava dialoga zahteva izmenjujoče delovanje oseb, tako v vlogi govorcev kot poslušalcev. Dialog napreduje z izmenjujočim sodelovanjem obeh oseb, tako da vsaka prispeva svojo kontekstualizacijo, svojo kodifikacijo in verbalizacijo.

Če manjka eden od pogojev za dialog, se pod navideznim dialogom lahko skriva tišina. Najskrajnejši tak primer je, kadar se ena od oseb izmika poslušanju in poskuša speljati pogovor proti drugim temam; analizirajmo znamenit primer na začetku Valle-Inclánove drame *Zveza* (vključena v *Oltarno sliko lakomnosti razuzdanosti in smrti)*: Stara Lisica pride z zvodniškim predlogom k Deklici, ki se noče vključiti v dialog; ne molči popolnoma (Teta, pusti to / Meni je zrak ...), vendar na temo, ki jo predlaga Stara, odgovarja s tišino.

Pod krinko navidezno formalnega dialoga lahko ne-poslušalec izkoristi pomanjkanje pozornosti in spremeni temo: govori neumnosti, se oglaša s pripombami, vendar ne sledi ustreznemu vrstnemu redu (vprašanje-odgovor, domneva, pritrditev itd.). Odkloni poslušanje in glede na to ima lahko dve vrsti odnosa do sogovornika: ali mu to da vedeti ali pa poskuša prikrivati svojo nepozornost s splošno uporabnimi in neobvezujočimi odgovori. Gledališče, predvsem pa komedija je te situacije izkoriščala v komične namene. Zelo iznajdljiv primer najdemo v *Rinconete y Cortadillo*, ko študent, ki so mu ukradli mošnjo z denarjem, ves prepoten poizveduje, ali kdo kaj ve o tem. Pustijo mu, da govori, kolikor hoče, in vmes dajejo pripombe, češ da še vedno ni prešel k bistvu: če je bila velika ali majhna, kakšne barve je bila mošnja itd., dokler fant ne opazi njihove igre in se njegov odgovor ne sprevrže v živčni izpad.

Pod navideznim dialogom se lahko skriva razprava, tako da eden od sogovornikov utemeljuje, drugi pa tu in tam izrazi svoje strinjanje.

V to skupino sodi večji del platonskih dialogov, v katerih je jasno izraženo neko razumsko področje. Dialog ni le oblika besedila, ki jo izberemo izmed mnogih. Uporaba dialoga ustreza načinu razmišljanja, ki ga želimo predstaviti (in včasih tudi v resnici je) kot nedogmatičnega, in nekemu dialektičnemu postopku. Vendar ta ne more biti le navidezen in dialog le monolog. Predmet, ki je zbudil veliko zanimanja pri sodobni filozofiji, je z veliko spretnostjo obravnaval Martin Buber (*Dialoško življenje,*

1949), ki je potrdil obstoj navideznega in živega ali pristnega dialoga. V zvezi s tišino je treba opozoriti na to, da filozofski dialog neredko pade na raven monologa, v katerem nekdo izpostavi neko teorijo in drugega sogovornika postavi v položaj, v katerem mu ne preostane nič drugega, kot da pritrjuje. Če bežno pregledamo *Simpozij*, lahko ugotovimo, da Sokrat z modro Diotimo zgradi dialog na temo ljubezni. Uvodne replike in nastop dialoga, posnemajoč tehniko kitajske škatlice, pripelje na primer do tele izmenjave:

- Zato je ni reči, ki bi jo ljudje ljubili, mimo dobrega. Ali pač?
- Bogme, ne.
- Potemtakem je preprosta resnica to, da ljudje ljubijo dobro, ne?
- Da.
- Ali ni le-tu potreben dodatek, da žele 'to dobro' tudi imeti?
- Res je.
- In ne le imeti, marveč zmeraj imeti?
- Tudi to je treba dodati.
- Kratko rečeno torej, je povzela, eros je želja o trajni posesti dobrega.
- Povsem pravilno, sem pritrdil. (206, A-B; prev. A. Sovré)

Eden od sogovornikov s svojimi izjavami ne sodeluje dialoško, le soglaša, je le sprejemnik neke razprave.

Vendar so v okviru te sposobnosti dialoga lahko še druge oblike prevladovanja, ne več intelektualne premoči, temveč premagovanja nekogaršnje volje (eden drugemu ne dovoli govoriti in ga prisili k molku: Fortunata y Jacinta navaja dialoge Barbare z njenim sinom Juanitom, v katerih le-ta niti enkrat ne odpre ust, če pa jih vendarle, da bi začel besedo, ne pride dlje kot do prvega zloga, saj ga ustavi ona, rekoč: "In utihni").

L. Terracini kot skrajni primer dialoške tišine predstavi tisto, ki jo vsilijo Španci med zavojevanjem Amerike in ki jo prevajajo kot "ne le političen, temveč tudi semiotičen napad". Avtorica trdi, da "vemo, da zakone lahko uporabimo tudi tako, da z njimi utišamo tistega, ki so mu namenjeni; očitno je, da zakoni sami nikogar ne utišajo, vendar pa to dosežemo s kaznijo za tiste, ki se jih ne držijo: z uničenjem komunikacije. Sprejemnika lahko odpravimo, oddajnika sporočila pa ne (...). Zakoni tišine so tisti, ki jih vladajoči egoistično uporablja, da bi drugega omejil na tišino prav zato, ker jih ne pozna" (Terracini). V prav takem prepričanju je latinščina tišini podvrgla vso romansko Evropo, čeprav so stopnje tišine različne; o predromanskih jezikih ostaja le malo sledi, o ameriških pa jih imamo mnogo. Koristno je ločevati med zakoni tišine in zakoni oblasti: španščina ni vsiljevala tišine, bila pa je jezik oblasti.

Kot povzetek in za sklep lahko rečemo, da ima tišina v literaturi različne vrste in se kaže v različnih oblikah.

Prevedla Špela Mihelač, priredil M. K.

Prevedeno iz: *El Silenzio*. Compilación de Carlos Castilla del Pino. Alianza Universidad; Alianza Editorial, 1992.

TONI MORRISON

Nobelova nagrada 1993 za književnost

Toni Morrison

Jazz

(1992)

(odlomka iz romana)

Pst, tisto žensko poznam. Včasih je živela z jato ptic na Lenoxovi aveniji. Tudi njenega moža poznam. Zatreskal se je v neko osemnajstletno dekle z eno tistih globokih, strašnih ljubezni, zaradi katere je postal tako žalosten in srečen, da jo je ustrelil, samo da bi ohranil v sebi to čustvo. Ko je ta ženska, ime ji je Violet, šla na pogreb, da bi jo videla in ji razrezala mrtvi obraz, so jo vrgli na tla in iz cerkve. Potem je tekla po vsem tistem snegu, ko pa se je vrnila v svoje stanovanje, je vzela ptice iz kletk in jih zmetala skoz okno, da so zmrznile ali odletele - tudi papigo, ki je govorila "ljubim te."

Sneg, po katerem je tekla, je bil tako spihan, da na njem ni pustila sledov, zato nekaj časa nihče ni natanko vedel, kje na Lenoxovi aveniji stanuje. Pač pa so tako kot jaz vedeli, kdo je, kdo mora biti, ker so vedeli, da je prav njen mož John Trace ustrelil tisto dekle. Nikoli ga ni nihče preganjal, ker ga prav pri dejanju ni videl nihče, teta mrtvega dekleta pa ni hotela metati stran denarja za nemočne odvetnike ali smejoče se policaje, saj je vedela, da s tem stroškom ne bi bilo nič popravljeno. Poleg tega je videla, da človek, ki je ubil njeno nečakinjo, ves dan prejoka, to pa je zanj in za Violet tako hudo kot ječa.

Ne glede na žalost, ki jo je povzročila Violet, se je njeno ime pojavilo na januarskem sestanku Salemskega ženskega kluba, ker da je potrebna pomoči, vendar so jo z glasovanjem zavrnili, češ da ji zdaj lahko pomaga samo molitev - ne denar - saj ima bolj ali manj sposobnega moža (ki naj bi se nehal smiliti sam sebi), neki moški z družino v 134. ulici pa je vse izgubil v požaru. Klub se je zavzel za pomoč družini pogorelcev, Violeti pa prepustil, naj sama presodi, kaj je narobe in kako bi to popravila.

Strašno je suha, ta Violet; ima jih petdeset, ampak ko je razbila pogreb, je bila še čedna. Mislil bi, da to pomeni konec, če te vržejo iz cerkve - sramota in vse - ampak ni bilo tako. Violet je dovolj podla in dovolj čedna, zato je mislila, da lahko celo brez bokov ali mladosti kaznuje Joeja, če si dobi prijatelja in ta hodi k njej domov. Mislila je, da mu bo to posušilo solze, njej pa tudi prineslo nekaj zadovoljstva. Po mojem bi bilo to lahko vžgalo, ampak otrokom samomorilcev je težko ustreči in hitro mislijo, da jih nihče ne mara, ker jih v resnici ni tukaj.

Naj bo kakorkoli, Joe se sploh ni zmenil za Violet ali njenega prijatelja. Ne morem reči, ali je ona odslovila tega prijatelja ali pa jo je pustil on. Mogoče je začutil, da so Violetini darovi revni v primeri z njegovim sočutjem do človeka z zlomljenim srcem v sosednji sobi. Vsekakor pa vem, da ta zmešnjava ni držala niti dva tedna. Violetin naslednji načrt - da bi se spet zaljubila v moža - jo je spodnesel, preden ga je sploh

prav postavila na noge. Prala mu je robčke in postavljala hrano predenj na mizo - to pa je bilo tudi največ, kar je zmogla. Strupen molk je plaval po prostorih kot velika ribiška mreža, ki pa jo je trgala sama Violet z glasnimi očitki. Joejeva ravnodušnost čez dan in skrbi polne noči obeh so jo morale zdelati. Tako je sklenila, da bo ljubila tisto osemnajstletnico - no, pozvedela o njej - katere gladki, drobni obraz je poskusila razrezati, čeprav ne bi prišlo ven nič drugega kot slama.

Sprva ni Violet vedela o tem dekletu prav ničesar razen njenega imena, starosti in tega, da o njej zelo lepo mislijo v lepotilnem salonu z obratovalnim dovoljenjem. Tako je začela zbirati preostale podatke. Mogoče je mislila, da tako lahko reši skrivnost ljubezni. Vso srečo in povej mi potem.

Spraševala je vse po vrsti, začela pa pri Malvonne, zgornji sosedi - tisti, ki ji je najprej povedala o Joejevem umazanem početju in katere stanovanje sta z dekletom uporabljala za ljubezensko gnezdo. Od Malvonne je zvedela dekletov naslov in čigav otrok je. Uradno prijavljene lepotilke so ji povedale, kakšno rdečilo je uporabljalo dekle, s kakšnimi škarjami so ji ondulirale lase (čeprav jo imam na sumu, da ji ni bilo treba gladiti las); kateri ansambel je imela najrajši (Ebenovinaste tipke Slima Batesa, ki so precej dobri, le da mora njegova pevka biti njegova punca, saj zakaj bi ji sicer dovolil, da žali njegov ansambel). In ko so ji pokazale kako, je Violet ponavljala plesne korake, kakršne je delalo mrtvo dekle. Vse to. Ko je imela korake v malem prstu - in kolena prav tako - se je vsem, še svojemu bivšemu prijatelju zagnusila, in tudi jaz lahko vidim zakaj. Bilo je tako, kot bi gledal na ulici starega goloba, kako kljuva skorjo sendviča s sardinami, ki so jo pustile mačke. Ampak Violet je le vztrajala in nobena zbadljiva pripomba ali grd pogled je nista ustavila. Hodila je v ljudsko šolo 89 in se pogovarjala z učitelji, ki so poznali dekle. Pa tudi v srednjo šolo 139, ker je dekle hodilo tja, preden je začelo pešačiti v Wadleigh, ker v njenem okolišu ni bilo srednjih šol, v katere bi lahko hodilo temnopolto dekle. In dolgo je nadlegovala dekletovo teto, visoko damo, ki je zdaj pa zdaj opravljala zahtevno delo v oblačilnem oddelku, dokler se teta ni zlomila in se začela veseliti Violetinih obiskov, da sta klepetali o mladini in grdem vedenju. Teta ji je pokazala vse reči mrtvega dekleta in Violet je postalo jasno (kot je bilo jasno tudi meni), da je bila ta nečakinja tako trmasta kot zvita.

Teta ji je posebej pokazala dekletovo fotografijo in končno dovolila, da jo je Violet nekaj tednov obdržala doma. Ni se smehljala, ampak končno je le bila živa in zelo izrazita. Violet si jo je upala postaviti na polico nad kaminom v lastni dnevni sobi in oba z Joejem sta si jo osuplo ogledovala.

Kazalo je, da bo to postalo hudo pusto življenje, ker ni bilo več ptic in ker sta si oba vse dni brisala solzna lica, ampak ko je v City prišla pomlad, je Violet zagledala, kako prihaja v stavbo neko drugo dekle s štirimi onduliranimi kodri na vsaki strani glave, pod roko pa ima gramofonsko ploščo in nese nekaj dušenega mesa, zavitega v mesarski papir. Violet jo je povabila naprej, da bi si ogledala ploščo, in tako je nastala tista spotikljiva trojka na Lenoxovi aveniji.

* * *

Ko jo je mož, ki so mu pravili Hunters Hunter, spoznal - skrbel zanjo - je bila občutljiva. Če bi bil z njo ravnal prav, bi bila mogoče ostala v hiši, dojila svojega otročka, se naučila oblačiti in govoriti z ljudmi. Kadar je zdaj pa zdaj premišljeval o njej, je bil prepričan, da je mrtva. Ko po cele mesece ni bilo o njej ne duha ne sluha, je vzdihoval in podoživljal tiste čase, ko je bila njegova hiša polna nematerinstva - in najbolj nematerinska je bila Wild, Divja. Domačini so z zgodbo o njej strašili otroke in noseča dekleta in žalostno je ugotovil, da je še vedno lačna, namesto da bi počivala. Čeprav ni mogel reči, česa je pravzaprav lačna, če ne las tiste barve, po kateri je fant dobil ime. Ko si ju zagledal skupaj, te je naravnost pretreslo: fantovo glavo z rumenimi lasmi, dolgimi kot pasji rep, poleg njenega povesma črne volne.

O tem ni govoril, novica pa se je le razvedela: Wild ni bila zgodba o norici, ki bi živela nekoč v davnih časih in katere vrat bi si sekalci sladkornega trsta radi predstavljali pod svojimi rezili ali s katero bi kar na hitro krotili trmaste otroke. Še vedno je bila tam zunaj - in resnična. Nekdo je videl, kako je možakar po imenu Hunters Hunter poskočil, se prijel za ramo, se zasukal, pogledal po trstišču in zamrmral dovolj glasno, da ga je nekdo slišal: "Wild. Naj me pes, če to ni Wild." Ob tej novici so noseča dekleta le vzdihovala pa naprej pometala in škropila umazana dvorišča, fantje pa so brusili rezila, dokler niso žvižgala. Ampak starci so začeli sanjati. Spominjali so se, kdaj je prišla, kakšna je bila, zakaj je ostala, pa tistega čudnega fanta, ki ga je tako cenila.

Tega fanta ni videlo prav veliko ljudi. Prvi ni bil Hunters Hunter, ki je iskal lisice, da bi jih bilo dovolj za prodajo. Prvi je bil Pattyjev fant Honor. Kadar gospoda Henryja ni bilo doma, je večkrat pogledal po njegovem, in ko se je nekega dne malo ustavil - da bi morda kaj poplel in pogledal, ali so prašiči in kokoši še živi - je ves dopoldan deževalo. Zaradi nalivov so bile popoldne povsod mavrice. Pozneje je povedal materi, da je bila vsa koča mavrična, in ko je tisti človek prišel skozi vrata in je Honor zagledal njegove rumene lase in gladko kožo, je pomislil, da se je tistega kraja polastil nekakšen duh. Potem se je zavedel, da gleda belega človeka, in se ni nikoli premislil, čeprav je videl gospoda Henryja v obraz, ko mu je ta beli človek povedal, da je njegov sin.

Ko je Henry Lestory, človek, ki je tako poznal gozd, da je postal hunter's hunter, lovčev lovec (tako so ga klicali, ko so govorili o njem ali z njim), prišel nazaj in zagledal voz in lepega konja, privezanega blizu njegovega hleva, ga je takoj zaskrbelo. Nikogar ni poznal, ki bi se vozil s tako kočijo; nobenemu konju v vsem okrožju niso strigli in česali grive na tak način. Potem je zagledal mulo, ki jo je jahal Pattyjev fant, in se malce pomiril. Obstal je med lastnimi vrati in le s težavo ugotovil, kaj vidi. Pattyjev fant Honor je klečal pri pogradu, na katerem je ležalo noseče dekle, nad obema pa je stal zlatolas moški. Dotlej v njegovi hiši še ni bilo belca. Hunters Hunter je požrl slino. Vse, kar je prestal, je šlo k vragu.

Ko se je plavolasec obrnil in ga pogledal, so se mu sive oči razširile, se potem zaprle, nato počasi drsele navzgor od Hunterjevih škornjev do njegovih kolen, do prsi, do glave, njegov pogled pa je bil kot kakšen jezik. In ko so se sive oči spogledale z njegovimi, se je Hunter s silo moral otepati občutka, da je ujet – v lastni hiši. Še stok s pograda ni zlomil oklepa tujčevega pogleda. Vse na njem je bilo mlado in mehko – razen barve njegovih oči.

Honor je pogledoval od enega k drugemu. "Me veseli, da ste nazaj, gospod Henry."

"Kdo sta to?"

"Oba sta prišla pred mano."

"Kdo *sta* to?"

"Ne morem reči, gospod. Z žensko je slabo, ampak zdaj prihaja k sebi."

Kolikor je videl Hunter, zlatolasec ni imel pištole, njegovi tenki škornji pa niso nikoli hodili po deželskih cestah. Ob njegovih oblekah bi pridigar vzdihoval, in kot je videl Hunter po njegovih ženskih rokah, jih ni še nikoli stisnil v dovolj trdo pest, da bi raztreščil melono. Stopil je k mizi in nanjo odložil torbo. Z enim zamahom je vrgel v kot par slok. Puško pa je obdržal v upognjeni roki. In klobuk na glavi. Sive oči so spremljale vsak njegov gib.

"Kolikor vem, je ženska grdo padla. Ta gospod jo je prinesel sem not. Očistil sem kri, kot sem mogel."

Hunter je zagledal zeleno obleko, s katero je bila ženska pokrita, črne krvave madeže na rokavu.

"Kure sem spravil not pa skoraj vse prašiče. Razen Bubba. Mlad je, ampak postaja velik, gospod Henry. Velik in zloben..."

Steklenica z žganjem iz sladkornega trsta je bila odprta na mizi, zraven nje cinast kozarec. Hunter je pogledal, koliko je še v njej, vtaknil vanjo zamašek in se vprašal, od kod neki prihaja ta čudni človek, ki tako malo ve o pravilih gostoljubja. Drvarji, beli ali črni, vsi deželani so prosto smeli prihajati v klonico, lovčevo kočo. Jemati, kar so potrebovali, puščati, kar so mogli. Bile so postaje ob poti in kdorkoli, vsakdo je lahko bil potreben zatočišča. Ampak nobeden, nobeden ni pil človekovega žganja v njegovi hiši, če se nista zelo dobro poznala.

"Se midva poznava?" Hunter je pomislil, da je "gospod", ki ga je izpustil, glasen kot pok. Ampak óni ga ni slišal, ker je imel sam svoj pok.

"Ne. Očka. Se ne."

Ne bi mogel reči, da to ni mogoče. Da bi ga morala prepričati babica ali portret v medaljonu. Ampak kljub temu ga je krepko zadelo.

"Sploh nisem vedel, da si na svetu," je končno rekel, ampak kar je hotel reči plavolasec, kar je imel pripravljeno za odgovor, je moralo počakati, ker je takrat ženska kriknila in se vzdignila na komolce, da si je pogledala med pokrčena kolena.

Zdelo se je, kot da bo meščan omedlel, Honor in Hunter pa dotlej nista videla samo običajnih in pričakovanih porodov, ki jih vidijo kmečki ljudje, ampak sta že tudi

obračala in vlekla novorojenčke iz odprtin vseh vrst. Ta novorojenček ni bil lahek. Oklepal se je sten tiste penaste votline, mati pa tako rekoč ni nič pomagala. Ko je končno prišel ven, je bilo takoj jasno, kaj je narobe: ženska ni hotela prijeti otroka ali ga pogledati. Hunter je poslal dečka domov.

"Povej mami, naj pošlje sem kakšno žensko, Naj pride in ga vzame. Sicer ne bo dočakal jutra."

"Ja, gospod!"

"In prinesi trsteno žganje, če ga je kaj."

"Ja, gospod!"

Potem se je Hunter sklonil in pogledal mater, ki po tistem kriku ni rekla nobene. Obraz ji je oblil pot, težko je dihala in si lizala njegove kapljice z zgornje ustnice. Sklonil se je še bliže. Pod umazanijo, ki je kot čipka obrobljala njeno premogovo črno kožo, so bili sledovi slabih reči; tobačnega soka, slanice, rokodelčevega občutka za igro. Ko je zasukal glavo, da bi ji popravil odejo, se je vzdignila in mu zasadila zobe v lice. Odmaknil se je, se rahlo dotaknil svojega zadetega obraza in se zahahljal. "Divja, ha?" Obrnil se je in pogledal bledega dečka- moža, ki mu je prej rekel "očka".

"Kje si pobral divjo žensko?"

"V gozdu. Kjer rastejo divje ženske."

"Je povedala, kdo je?"

Mož je odkimal. "Prestrašil sem jo. Z glavo je udarila ob ploščato skalo. Nisem je mogel pustiti tam."

"Veš da ne. Kdo te je poslal k meni?"

"True Belle."

"Ahhhh." Hunter se je nasmehnil. "Kje pa je? Res nisem nikoli slišal, kam je odšla."

"Ali s kom?"

"Odšla je s hčerjo tistega polkovnika. Polkovnika Wordswortha Graya. To so vsi vedeli. Pa tudi hitro sta odšli."

"Ugani zakaj."

"Zdaj mi ni treba. Sploh nisem vedel, da si na svetu."

"Si kaj mislil nanjo? Kje bi lahko bila?"

"True Belle?"

"Ne! Vera. Vera Louise."

"Hej, fant. Me imaš za takega, da bi hotel vedeti, kam je odšla bela punca?"

"Moja mati!"

"Pa če bi se, ha? Kaj bi bil naslednji korak? Da bi šel gor k polkovniku? Rekel, poslušajte, polkovnik Gray, rad bi vedel, kam je šla vaša hči. Že nekaj časa nisva jahala. Povem ti, kaj naredi. Povej ji, da jo čakam in naj pride ven. Vedela bo, kje se dobiva. In reci ji, naj bo v tisti zeleni obleki. Tisti, v kateri jo težko zagledaš v travi." Hunter si je potegnil z dlanjo po bradi. "Nisi povedal, kje sta. Od kod prihajaš."

"Iz Baltimora. Pišem se Golden, Zlatko, Gray."

"Ne morem reči, da ne paše."

"Bi ti pasalo, če bi bil Golden Lestory?"

"Tod okrog že ne." Hunter je segel z roko pod otročkovo odejo, da je videl, ali mu bije srce. "Fantek je šibek. Kmalu ga bo treba podojiti."

"Kako ganljivo."

"Poslušaj. Kaj hočeš? Mislim zdaj; kaj hočeš zdaj? Hočeš ostati tukaj? Dobrodošel. Me hočeš kaznovati? Pozabi. Nočem slišati nobene slabe besede. Prideš sem, piješ moje žganje, stikaš po mojih rečeh in misliš, da me lahko zmerjaš samo zato, ker mi praviš očka? Če ti je povedala, da sem tvoj očka, potem ti je povedala več, kot je povedala meni. Zberi se. Sin ni tisto, kar pravi ženska. Sin je tisto, kar naredi moški. Če hočeš delati, kot da si moj, potem delaj, če ne, pa se spravi iz moje hiše, hudiča!"

"Nisem prišel sem dol, da bi se ti prikupil, dobil tvojo privolitev."

"Vem, zakaj si prišel. Da bi videl, kako črn sem. Mislil si, da si bel, a ne? Najbrž ti je pustila, da si to mislil. Upala, da boš mislil. In prisežem, da bi tako mislil tudi jaz."

"Varovala me je! Če bi bila povedala, da sem črnuh, bi lahko bil suženj!"

"Saj imajo svobodne črnuhe. Zmeraj so imeli nekaj svobodnih črnuhov. Ti bi lahko bil eden od njih."

"Nočem biti svoboden črnuh; hočem biti svoboden človek."

"A nočemo vsi? Poslušaj. Bodi, kar hočeš – bel ali črn. Izberi. Ampak če si izbereš črno, delaj kot črnec, to pomeni, da zberi svojo moškost – pa hitro, in ne hodi me žalit s čvekanjem kot kakšen bel pob."

Golden Gray je bil zdaj trezen in trezno je pomislil, da bo temu človeku odpihnil glavo. Jutri.

Najbrž se je premislil zaradi dekleta.

Prevedel Jože Stabej

Toni Morrison

Dediščina: Prednik kot načelo

"Če tisto, kar počnem, ko pišem romane oziroma karkoli pač pišem, ni povezano z mestno četrtjo, z lokalno skupnostjo ali z vami, potem ni povezano z ničimer. Ne zanima me vdajanje nekakšnim zasebnim vratolomijam lastne domišljije... in to pomeni, da mora biti moje delo politično..."

Med javnim in zasebnim življenjem je nasprotje, za katero menim, da mora tam tudi ostati. Ni problematično, je le nasprotje. Gre namreč za dva načina življenja, ki obstajata zato, da drug drugega izključujeta in izničujeta. To nasprotje je treba ohranjati, danes bolj kot kdajkoli prej, saj socialni ustroj te dežele trenutno ne dopušča ubranosti življenja, ki ga sestavljata obe podobi. Prevzela me je pripoved o Jeffersonu - vsaj mislim, da je bil on - ki je po predsedniški inavguraciji odšel domov peš in sam. Bili so časi, ko je bil umetnik lahko avtentičen predstavnik svojega rodu navznoter in navzven; ko je čutil svojo rodovno ali rasno pripadnost in jo znal izraziti tudi na individualni ravni. Bili so kraji in okolja, kamor je posameznik lahko vstopil in se ravnal kot individuum v okviru skupnosti. Majhen spomin nanje lahko včasih doživimo med obredi v črnskih cerkvah, ko ljudje vzklikajo in kričijo. Gre za zelo osebne izraze bolečine, za izpoved med ljudmi, ki si zaupajo - v varnem zavetju skupnosti. Medtem ko tisti, ki vzklika in kriči, izvaja nekakšen obred, ki je do skrajnosti oseben, ga drugi, kot skupnost, ščitijo. Na ta način se istočasno izražata javnost in posameznik. Oblika pa ni prenosljiva, zato je razumljivo, da skušam v kar največji meri obdržati zasebnost v svojem življenju; ne zato, ker bi bila posebej zanimiva, pomembno je le, da ostane moja. Le tako lahko namreč resno opravljam svoje delo v javnosti.

Avtobiografski pristop je že od nekdaj znan pojav v afroameriški literaturi, zato pač, ker je pisatelju ponudil možnost, da postane zastopnik in reče: "Moje preprosto, osamljeno življenje, življenje posameznika, je podobno življenju mojega rodu; od njega se loči po omenjenih posebnostih, vendar je uravnoteženo, ker je obenem osamljen in za skupnost značilen primer." Sodobna avtobiografija želi biti predavanje v slogu: "Poglejte me - uspelo mi je - samemu - naj vam povem, kako". To pa je, po mojem mnenju, pogubno za nekatere posebnosti črnskega umetniškega izraza in vpliva.

Oznaka *roman* ustreza v tehničnem smislu, ker pišem prozo, ki je daljša od kratke zgodbe. Roman je, kot se mi zdi, vedno naletel na odziv tistega sloja ali skupine, iz katere je izšel. Zgodovina romana kot literarne oblike sega s svojimi začetki v čas, ko je lahko našla svoje bralce v novonastalem, srednjem sloju ljudi, ki so takšno obliko

potrebovali. Nižji sloji takrat romana niso pogrešali, ker so že imeli svoje oblike umetnosti: imeli so pesmi, plese, pripovedke, obrede in slavja. Aristokracija ga ni potrebovala, ker je podpirala svojo umetnost; dala si je izdelovati slike po naročilu, graditi hiše, in je nasploh skrbela, da jo je prav ta umetnost ločevala od drugega sveta. Z začetkom industrijske revolucije pa je nastal nov razred ljudi, ki niso bili ne kmetje ne aristokrati. Umetniške oblike, ki bi jim narekovala obnašanje v novonastalem položaju, niso imeli, zato so jo morali ustvariti: imenuje se *nravstveni roman,* predstavlja pa obliko umetnosti, ki je nastala zato, da bi ljudem povedala tisto, česar niso vedeli, torej, kako se ravnati v novonastalem svetu, kako razlikovati med *good guys* in *bad guys*. Kako se poročati. Kakšno je dobro življenje. Kaj se zgodi, če zaideš na kriva pota. Zgodnja dela, kot na primer *Pamela* Samuela Richardsona in pisanje Jane Austen, so tako oskrbovala bralstvo s pravili življenja družbe, tolmačila vedenjske vzorce, razkrivala izobčence, prikazovala ljudi, navade in običaje, po katerih se je bilo treba zgledovati. V tem smislu je torej šlo za poučna dela. Menim, da tako imenovane kmečke kulture prav zato niso pogrešale romana; niso ga namreč potrebovale, ker so imele izdelana lastna merila za vrednotenje dobrega in slabega in čut za pripadajočo odgovornost.

Kadar pa se kmečki oziroma nižji sloj sooči s srednjim, mestnim ali višjim slojem, nastane manjša zmeda. Umetniška oblika, ki je na temnopolto ljudstvo dolgo časa delovala kot zdravilo, je glasba. Ta glasba ni več *izključno* naša; do nje nimamo pridržanih pravic. Tudi drugi ljudje jo pojejo in igrajo; povsod je prisotna kot različica sodobne glasbe. Njeno vlogo mora zato prevzeti neka druga oblika umetnosti in zdi se mi, da Afroameričani danes potrebujemo roman (ki sledi tokovom namembnosti romana povsod po svetu) bolj kot kdajkoli prej. Ne živimo več v okolju, kjer bi starši lahko posedeli z otroki in jim pripovedovali tiste stare mitološke, prvobitne zgodbe, ki smo jih poslušali pred mnogimi leti. Nova sporočila pa morajo na plan in za to obstaja več možnosti, med katerimi je roman tista, ki po mojem mnenju lahko izpolni nekatera pomembna poslanstva. Eno med njimi sem maloprej opisala.

Biti mora "lep in močan", a obenem tudi *učinkovit.* Vsebovati mora nekaj razsvetljujočega, nekaj, kar odpira vrata in kaže pot. Nekaj, kar opozarja na navzkrižja in daje slutiti, kje se skrivajo vprašanja. Vendar mu teh vprašanj ni treba reševati, saj roman ni znanstvena študija niti zdravniški recept. V svoje pisanje skušam namenoma in premišljeno vplesti nekatere glavne značilnosti črnske umetnosti. Ena med njimi omogoča literaturi, da ob poslušanju učinkuje enako kot ob branju. Delovati mora na enak način kot pridiga črnskega duhovnika, ko spodbuja svoje vernike, naj spregovorijo, naj sodelujejo, naj se na določen način izrazijo, se odprejo, zjočejo, se spremenijo in prilagodijo - ter tako nadgradijo njegove besede. Delovati mora na enak način kot glasba, ki jo občinstvo nadgradi, kadar se odzove glasbenikovemu nastopu. V knjigah - ki jih je navsezadnje moč zapreti - se trudim doseči isto, namreč najti ta odziv. Samo s pomočjo črk abecede in ločil, ki so mi na voljo, moram ustvariti okolje, v katerem lahko bralec sodeluje. Kot pri drugih oblikah umetnosti, ki

sem jih opisala, je namreč tudi v literaturi najpomembnejši prav čustven in sodelujoč odnos med umetnikom, se pravi pripovedovalcem in občinstvom.

Pri tem je pomembno, da zgodba zveni živo, lahkotno in tekoče, kot bi jo nekdo glasno pripovedoval - da bralec *čuti* pripovedovalca, ne da bi ga *videl* ali *slišal*; da *sodeluje* z avtorjem pri oblikovanju pripovedi. Kar ni napisano, je ravno tako pomembno kot tisto, kar je. Opis čutnih prizorov naj ne bo kliničen in nedvoumen - bralec mora k prizoru prispevati svojo lastno čutnost in v njem sodelovati na zelo osebni ravni ter ga vzeti za svojega. Dialogi naj bodo sestavljeni tako, da se *slišijo* sami po sebi, brez dodanih prislovov... "glasno", "nežno", "je grozeče dejal"; grožnjo moramo začutiti v izrečenih besedah. Pomembna je tudi, vsaj formalno, vloga "vsevednega pripovedovalca", ki iz perspektive skupnosti oziroma bralca v širšem pomenu besede komentira tekoče dogajanje.

V knjigah, ki sem jih napisala, se je "vsevedni pripovedovalec" sicer spreminjal, vedno pa je bilo čutiti njegovo navzočnost, naj je šlo za prvoosebnega pripovedovalca v romanu *Bluest Eye*, črnsko četrtjo v vlogi protagonista (*Sula*) ali za prebivalce soseske, ki se odzivajo dogajanju (*Salomonova pesem*). Pri tem sem šla najdlje v romanu *Tar Baby*, kjer celo narava misli, čuti, opazuje in se odziva dogajanju tako, da se vključi v pripoved: drevesa občutijo bolečino, ribe so prestrašene, oblaki naznanjajo in čebele so vznemirjene. To so poti, po katerih skušam v tradicionalen romaneskni okvir vpeljati neobičajne zvrstne posebnosti, in kar nastane, je v mojih očeh *črnski roman*, ker vsebuje posebnosti črnske umetnosti. Ne trdim, da še nihče nikoli ni uporabil teh postopkov - pojasnjujem le, zakaj jih uporabljam sama. Izkoriščam jih po najboljših močeh. Omenila sem jih le nekaj; želim si, da bi poznali smernice, po katerih bi se lahko ravnali ob kritiškem presojanju tovrstnih pojavov. Moje splošno razočaranje nad kritiko, ki je je bilo deležno moje delo, nima nič opraviti z ocenami. Povezano je z besednjakom, s pomočjo katerega se vrednotijo omenjene stvari. Nerada vidim, če moje knjige obsodijo kot slabe ali hvalijo kot dobre, kadar te obsodbe ali hvala temeljijo na vzorčnih merilih. Mnogo raje bi videla, če bi jih zavrnili ali sprejeli glede na njihov prispevek h kulturi, iz katere zajemam.

Črnska književnost v mojih očeh niso samo knjige, ki so jih napisali temnopolti avtorji, literatura, ki govori o črncih, ali preprosto literatura, pisana v jeziku, ki vsebuje določene fonetično-narečne posebnosti. Je nekaj izrazito svojevrstnega in moja naloga je *poiskati* in uporabiti njen težko ulovljivi, a značilni slog. Vesela sem, kadar se mi zazdi, da sem se mu približala. Obupujem, kadar imam občutek, da mu ne morem blizu.

Tu in tam mi je uspelo. Prišla sem do cilja in vedela, da sem našla natanko tisto, kar sem iskala. V *Salomonovi pesmi*, na primer, sem s pomočjo zgradbe pripovedi in ozračja lahko združila čut za nadnaravno z globoko vkoreninjenostjo v resničnem svetu, ne da bi ena stran prevladala nad drugo; to je značilno kozmološki princip, po katerem se je ravnalo temnopolto ljudstvo v svojem gledanju na svet. Zelo stvarni ljudje smo, zelo preudarni, celo iznajdljivi. Ob tem pa smo dovzetni tudi za vraževerje

in magičnost, ki predstavljata drugačen način dojemanja sveta. Spoj obeh skrajnosti nam je odprl nova spoznanja. Ta spoznanja so bila "dvomljive narave" samo zato, ker smo bili ljudje sami na slabem glasu in je bilo potemtakem "dvomljivo" vse, kar smo vedeli. Pa tudi zato, ker je bila možnost premika po socialni lestvici navzgor močno pogojena z zamolčanjem teh spoznanj. Ta pa v mojem delu zavzemajo zelo pomembno mesto.

Maloprej sem govorila o namembnosti in se dotaknila tudi nekaterih drugih značilnosti (oziroma razločevalnih posebnosti) afroameriške proze, med katerimi sem omenila "slišnost", udeležbo "vsevednega pripovedovalca" in bralčevo soudeležbo. Dodala bi samo še navzočnost lika prednika. Menim, da je pisateljev odnos do tega pojava - pri Ralphu Ellisonu ga uteleša ded, pri Toni Cade Bambara babica, pri Henryju Dumasu ranocelnik...- zanimivo izhodišče za vrednotenje črnske literature. Vedno gre za starejše ljudi, ki so na neki način brezčasni, katerih odnos do oseb v pripovedi je dobronameren, poučen in zaščitniški, in ki so vir nekakšne modrosti.

Zanima me odnos črnskega pisatelja do navzočnosti prednikovega lika. Nekateri, kot na primer Richard Wright, so imeli z njim velike težave. Druge, denimo Jamesa Baldwina, je ta navzočnost (oziroma nenavzočnost) zmedla in presenetila. Ob branju sodobne pripovedne proze sem presenečeno ugotovila, da navzočnost oziroma nenavzočnost tega lika pogojuje uspeh in srečo protagonista, in to ne glede na kraj dogajanja, ki je lahko mesto ali podeželje. Prav odsotnost prednika je tisto, kar povzroča strah in skrb, hkrati pa deluje pogubno na samo pripoved. Ugotovila sem tudi, da uteha ne izvira iz soočenja z nepokvarjeno naravo, kot je to običajno v literaturi belcev, niti iz odnosa, ki mesto opredeljuje kot neke vrste nemoralno okolje. Ne glede na okolje, v katerem nastopa protagonist, pa naj gre za Harlem ali Arkansas, bistvo ostane, brezčasje in oseba v vlogi prednika ostaneta. Vse kaže, da gre za še en pojav v sklopu afroameriške književnosti, ki sodi ob bok onim, ki sem jih že omenila: umetnikov trud, da bi ob komunikaciji z občinstvom dosegel tako intelektualen kot globoko emocionalen odziv.

Zanimiv je odnos ljudi do umetnikov, ki govorijo v njihovem imenu, in sicer v primeru, ko je pisatelj človek iz množice, ko njegov glas ni oddaljen, izoliran in zadržan glas človeka drugačne vrste, ampak poudarjen glas množice. To je namreč lahko moteče za ljudi in kritike, ki vidijo v umetniku vzvišenega posameznika, človeka, ki je nenehno v sporu z družbo, v kateri živi. Od tod izvirajo razlike v načinih interpretacije literature. Ali je bilo življenje v tisti vasi za Sulo koristno ali ne, je odvisno od posameznikove presoje. Poznam ljudi, ki menijo, da je bilo pogubno. Prepričana sem, da ni imela izbire, saj bi jo poguba doletela kjerkoli. "Obstajala" je lahko le v določenem smislu; nihče je ni kamenjal, spodil ali ubil. Če izberemo drugačen zorni kot, je težko oceniti, kdo je zmagovalec. Ko se junak vrne v ograjo - vrne k plemenu - je to za nekatere bele kritike poraz, za druge zmaga, to pa je razlika v pogledih na *namen umetnosti*.

V *Salomonovi pesmi* predstavlja Pilate prednico. Težave, ki jih ima Hagar

(najmlajša med tremi ženskami v hiši), izvirajo iz njene odmaknjenosti od predničinih izkušenj. Pilate je vrsto let živela tesno povezana z dvema moškima - svojim očetom in bratom. Na ta način je bila vsaj deloma deležna občutka navezanosti in zaupanja ter s to izkušnjo postala strastna in vdana. Reba, njena hči, je njene občutke izkusila v manjši meri in je z moškimi vzpostavila zelo plitek odnos. Hagar, Rebina hči, pa je bila v otroških letih še manj povezana z moškim svetom. Odsotnost skrbnega odnosa moških v življenju teh žensk je torej postopoma dejansko vplivala na usihanje določenih lastnosti. Zbirna točka tega "procesa" je Pilate: ravnotežje tistega, kar je najboljše pri ženski, in tistega, kar je najboljše pri moškem, in ki se poruši, če ni gojeno, če ni zanesljivo in če se ne obnavlja. Ženska, ki reproducira žensko, ki reproducira žensko... to je "invalidnost", ki se je moramo paziti v prihodnje. Znano je, da mnogi ljudje govorijo o usodno pomembnem položaju moških v družbi - v resnici pa je prednik tisti, s katerim moramo obdržati stik, sicer smo izgubljeni.

Knjige nas učijo, da je to dolžnost nas vseh. Če ubiješ prednika, si ubil sebe. Opozoriti hočem na nevarnosti in pokazati, da sreča ni vedno na strani odločnih, če zanjo ni določene zgodovinske osnove. Kazati moram s prstom, češ, poglejte, posledice bodo take in take.

O nujnosti razvoja črnske feministične literarnoteoretske misli ne vem povedati veliko, menim pa, da bi prinesla več škode kot koristi, saj je pač kakršenkoli kritiški vzorec za vrednotenje črnske literature, ki izključuje moške, enako pomanjkljiv kot tisti, ki izključuje ženske. Kritiki potrebujejo obrazce. Radi govorijo o vzorčnosti, razvoju in podobnem, to jim verjetno nekaj pomeni, vendar mislim, da je do neke mere nevarno celo zanje.

Če tisto, kar počnem, ko pišem romane oziroma karkoli pač pišem, ni povezano z mestno četrtjo, z lokalno skupnostjo ali z vami, potem ni povezano z ničimer. Ne zanima me vdajanje nekakšnim zasebnim vratolomijam lastne domišljije, ki služi samo izpolnitvi mojih lastnih sanj - in to pomeni, da mora biti moje delo politično. Imeti mora politično ost. V kritiških krogih ima ta lastnost danes slabšalen prizvok: če ima kakršnakoli umetnina politično moč, velja za okuženo. Sama menim nasprotno: če je nima, je okuženo.

Težave nastanejo, kadar dolgovezno besedičenje obvelja za umetnost. Menim, da je najboljša umetnost tista, ki je nedvoumno politična in nepreklicno lepa obenem.

Prevedel Boštjan Leiler

Prev. po: Toni Morrison: *Rootedness: The Ancestor as Foundation;* v: *Black Women Writers (1950-1980). A Critical Evaluation,* ur. Mari Evans, Anchor Books, Anchor Press/ Doubleday, Garden City, New York, 1984.

Vse knjige so zame vprašanje

Pogovor Billa Moyersa s Toni Morrison

***Moyers:** Pred kratkim ste rekli, da vam je v veliko olajšanje, da je o izrazih, kot sta "bel" in "rasa", zdaj mogoče razpravljati v literaturi. Zakaj?*

Morrisonova: Ker se je razvil jezik, in še vedno ima nekaj suverenosti, v katerem mislimo "bel" in mislimo "črn", ali pa mislimo etničen, pa rečemo nekaj drugega. Ogromno zmede je. Težko je razumeti literaturo dežele, če ne moreš reči "bel" in ne moreš reči "črn" in ne moreš reči "rasa". Sedaj končno lahko jasno gledamo, na primer, na Hermana Melvilla, Edgarja Allana Poeja, Willo Cather, na prava vprašanja, ki so vplivala na temeljne ameriške pisatelje.

***Moyers:** Javni govor našega časa je napolnjen z "raso" in "belim" in "črnim". Presenetljivo je, da vas slišimo: "No, sedaj lahko o tem v literaturi vsaj razpravljamo." Ali pravite, da to ni bilo del naše pripovedne tradicije?*

Morrisonova: Ne v kritikah. Ne v diskurzu. Ne v recenzijah. Ne v učenosti okoli teh del. To ni bil predmet, ki bi se obravnaval; rasa se ni smatrala za vredno razprave. Ne le to, vladala je domneva, da prevladujoče pripovedništvo ne more zaobjeti vseh teh stvari. Tišina je bila absolutno pomembna. Tišina črne osebe.

***Moyers:** Tišina. Glasu te osebe se nikoli ne sliši.*

Morrisonova: Nikoli. Črnci v besedilih ne govorijo v svojem imenu. In ker jim nismo nikoli dovolili spregovoriti njihovih reči, jim zgodovina in akademskost v resnici ne moreta dovoliti, da prevzamejo osrednje mesto v diskurzu o tekstu v umetnosti, v literaturi.

Toda v javnem diskurzu, ko govorimo o soseščinah ali politiki ali šolah ali blaginji ali o praktično čemerkoli, je prava tema rasa in razred. Lahko to imenujemo "neprivilegirani" ali "nerazviti" ali z vsemi temi evfemizmi za revne ljudi in/ali črne ljudi in/ali katerekoli nebele ljudi v tej deželi. To je praktično tema vsega političnega diskurza. Toda ostala je zunaj umetniškega sveta.

V tej deželi vre od prisotnosti črnih ljudi. Toda kaj se je v resnici dogajalo? Pogovarjali smo se o Hucku Finnu in Jimu in razmišljali smo o tem, kako čudovita paradigma za odraščanje Američana je nedolžnost tega radikalnega otroka.

***Moyers:** Za belega Američana...*

Morrisonova: Za odraščanje belega Američana, ker zgodba govori o oblikovanju belega moškega. Toda Huck odraste in postane moralna oseba zaradi svojega druženja z Jimom, črnim sužnjem, ki ga kličejo fant, nikoli moški. V čast Marku Twainu gre izjemni prizor, kjer spoznaš, da ima Jim ženo in otroka. Poskuša se vrniti domov k njima. Huck poskuša priti ven, k divjini, medtem ko Jim poskuša priti domov. Jim pove Hucku grozno zgodbo, kako je nekoč rekel svoji hčerki, naj zapre vrata, pa jih ni. Rekel ji je še enkrat, pa jih ni. To ga je razjezilo in jo je udaril, kasneje pa je ugotovil, da je medtem, ko je bila pred kratkim bolna, izgubila sluh. In nenadoma je to moški, ki ima svoj kontekst.

Moyers: *Družino in čustva.*

Morrisonova: Nekaj izjemnega je za Hucka reči, ti črnci razmišljajo o otrocih tako kot "mi". To je zanj odkritje. Vprašanje je, zakaj je to odkritje?

Moyers: *Umetnik naj bi prenašal našo moralno domišljijo. Toda v štiridesetih in petdesetih letih devetnajstega stoletja, na predvečer državljanske vojne, v obdobju travmatičnih konfliktov glede odprave suženjstva, se ameriški romanopisci niso ukvarjali s temi vprašanji. Hawthorne je pisal evropejske gotske romane z ruševinami in strahovi in nadnaravnim. James Fenimore Cooper je pisal pustolovske zgodbe, ki so se dogajale v pragozdovih. Najbolj prodajane zgodbe ob predvečeru državljanske vojne so bile pravzaprav sentimentalne zgodbe o pogumnih sirotah, ki so jih napisale ženske. Vaši ljudje se v romanih tega časa nikoli ne pojavijo. Kako to razlagate?*

Morrisonova: No, saj se. Se pojavijo. Vsepovsod so. So v Hawthornovi prezaposlenosti s črnino. So v vseh temnih simbolih. So v preganjavici, ki jo začutiš v njegovi literaturi. Kaj ga preganja? Kakšna je krivda? Kaj je pravi greh, ki Hawthorna vse življenje v resnici skrbi? Tam so. So v Fenimoru Cooperju. So v Melvillu. So vsepovsod v Poeju. Vseeno mi je, kje najdejo svoje zgodbe; pisatelji so obveščeni o glavnih tokovih v svetu.

Moyers: *Toda črnci v teh zgodbah niso prisotni kot ljudje s kontekstom, družino,*

čustvi.

Morrisonova: Ne. Liki so diskreditirani, osmešeni in prečiščeni. Toda ideja teh likov, njihova konstrukcija kot zunanja reprezentacija anarhije, razsula, prepovedane seksualnosti, vseh teh negativnih stvari, ki so se jih beli Američani bali, je projicirana v to prisotnost, tako da odkriješ te neverjetne luknje in izmikanja in nestanovitnosti. Možnosti, da bi v ameriški knjigi devetnajstega stoletja dobili res kompleksnega človeškega črnca, so bile minimalne.

(...)

Moyers: *Ali publika pričakuje od vas, da boste pisali le o črncih, odkar ste dosegli takšno slavo s pisanjem o črncih?*

Morrisonova: Bom, toda ne bom jih določila kot takšne. V tem je razlika. V *Ljubljeni* sta dva trenutka, ko sem to poskušala doseči. Ustvarila sem situacijo, v kateri se dva pogovarjata - dva črnca - na prizorišču pa se pojavi nekaj drugih ljudi. Nikoli niso določeni kot beli ali črni, toda bralec takoj ve, pa ne zato, ker uporabljam običajen stereotipen jezik. V nekem trenutku, ko hodita Paul D in Sethe po ulici, se on dotakne njenega komolca, da jo popelje s pločnika na zemljo, ker jima nasproti prihajajo tri ženske. To je vse. Toda veš, kdo so.

V nekem drugem trenutku je obupan, pogovarja se s prijateljem, in na konju prijaha moški in reče: "Kje je Judy?" Žensko pokliče po osebnem imenu. Po odzivih tega črnca veš, kdo je jezdec, pa mi ni treba tega izreči.

Kar v resnici želim in nameravam storiti, je, da ne bi določala svojih likov z raso. Toda ne bom pisala o belcih. Pisala bom o črncih. Del mojega dela bo zagotoviti, da moji bralci ne bodo zbegani. Toda ali si lahko predstavljate, kaj bi zame in za moj odnos do jezika in besedil pomenilo, če bi lahko pisala, ne da bi bilo treba bralcu vedno označiti raso likov?

(...)

Moyers: *Precejšen prepad zija med današnjim "mestnim jedrom" in preostalo deželo, tako v domišljiji kot v realnosti, v politiki in v literaturi. Če bi za preostalo deželo pisali o današnjem "mestnem jedru", katero metaforo bi uporabili?*

Morrisonova: Ljubezen. Objeti se moramo. Samospoštovati. James Baldwin je nekoč rekel: "Bili ste že kupljeni in odplačani. Vaši predniki so se že odrekali za vas. To je storjeno. Tega vam ni več treba početi. Sedaj se lahko ljubite. To je možno."

(...)

Moyers: *Ljubezen, o kateri govorite, je ljubezen, ki jo navdihuje notranji duh, ki se ne ozira na rod?*

Morrisonova: Absolutno.

Moyers: *Neki kritik je nekoč rekel: "Toni Morrison piše o krajih, kamor je celo ljubezen našla pot s cepinom." Pravite, da je ljubezen metafora. Ko grem skoz vaše romane, je tam ljubezen na toliko različnih načinov in v toliko oblikah. Predvsem ženske v vaših romanih počnejo neverjetne reči v imenu ljubezni. Stara mati si da odrezati nogo, da lahko z zavarovalno polico kupi hišo in poskrbi za svoje otroke, ko*

odrastejo. Sethe je pripravljena ubiti svoje otroke, preden jih lahko dobijo in vzamejo lovilci sužnjev. Kakšne vrste ljubezen je to?

Morrisonova: Nekaj je je zelo strašljive. Silne. Izkrivljene. Pritisk, pod katerim ukrepajo, je tako silovit. Toda mislim, da so verjele, tako kot jaz, da se ljudje motijo, kadar rečejo: "Nisem prosil, naj se rodim." Mislim, da smo. Zato smo tukaj. Preden gremo, moramo storiti nekaj nežnega, kar spoštujemo. Moramo. Bolj zanimivo je, bolj komplicirano, bolj intelektualno zahtevno in bolj duhovno zahtevno nekoga ljubiti. Za nekoga skrbeti. Poskrbeti za dobro počutje nekoga drugega.

Nevarnosti pri tem pa so nevarnosti, da se postaviš v vlogo mučenika ali nekoga, brez katerega se ne da ničesar doseči. Toda kot pri pridobitvah znanja um počne prav to. Hočem reči, morda ne dobi vsega znanja, ki bi ga radi imeli, toda ves čas je zaposlen.

Moyers: *V vašem romanu* Ljubljena *reče Paul D Sethe: "Tvoja ljubezen je pregosta." Ali govorite o tem?*

Morrisonova: Lahko je pretirana.

Moyers: *Kako vemo, kdaj je naša ljubezen pregosta?*

Morrisonova: Ne vemo. V resnici ne vemo. To je velik problem. Ne vemo, kdaj nehati. Kdaj je preveč in kdaj ni dovolj? To je problem človeškega razuma in duše. Toda moramo poskušati. Ne poskušati je tako slabo za jaz. Tako slabo za razum. Tako nezanimivo je živeti brez ljubezni. Življenje je brez tveganja. Ljubezen ne naredi življenja le znosnega, ampak čeden, čeden dogodek.

Moyers: *Toda jaz imam pri toliko ljubezenskih zgodbah v vaših romanih občutek, da je ljubezni usojeno, da jo je svet obsodil.*

Morrisonova: V zgodbah postavim like na čeri. Potiskam jih tako daleč kot morem, da vidim, iz česa so narejeni. Rečem jim: "Res misliš, da si zaljubljen? No, naj vidim, kako je pod temi pogoji. Misliš, da je to pomembno. Kaj pa to?" Postavim jih v to tragično obliko, da lahko spoznam, kaj so v resnici ta čustva. Zanimivo se mi zdi, da ljudje v mojih knjigah živijo v tem siljenju k ljubezni. V tem smislu zmagujejo. To ne pomeni, da ne zbolevajo in umirajo - kot vsak. Hočem reči, razkroj je že nekje tam zunaj, ker smo umrljivi. Res smo umrljivi. To pač to pomeni. Vprašanje je, kaj se dogaja, ko si tu.

Moyers: *Kaj pa Ella v* Ljubljeni, *ki reče: Če bi kdo vprašal mene, bi rekla, 'Ne ljubi ničesar'"?*

Morrisonova: To sem že mnogokrat slišala. "Ničesar ne ljubi. Prihrani." Vidite, to je bila ena od uničujočih stvari v izkušnji črncev v tej deželi, trud, da bi preprečili poln izraz njihove ljubezni. In Ellino čustvovanje je nazadnjaško. Če se želiš oklepati svoje zdrave pameti ali sebe samega, ne ljubi ničesar; to boli. Ko bodo ljubljenemu zlomili hrbet, ti bo preostalo le malo ljubezni. Z njo nekako varčuješ. Zadržuješ jo. In seveda to ne velja le za afriške Američane, to velja za vse ljudi. Tako tvegano je. Ljudje nočejo biti prizadeti; nočejo biti zapuščeni; nočejo biti pozabljeni. Tako je, kot da bi bila ljubezen vedno nekakšno darilo, ki ga nekomu poklanjaš. V resnici je darilo, ki ga

pokloniš samemu sebi.

Moyers: *Na drugi strani pa je Pilate in njen lik me spominja na mojo teto Mildred. V* Salomonovi pesmi *reče: "Želim si, da bi poznala več ljudi. Vse bi ljubila. Če bi jih več poznala, bi več ljubila." Tudi takšni ljudje so.*

Morrisonova: To je scela radodarna svobodna ženska. Ne pozna strahu. Ničesar se ne boji. Zelo malo ima materialnih stvari. Obvlada neko malo veščino, s katero se vzdržuje. Nikomur ne upravlja življenja. Na voljo je za skoraj neskončno ljubezen. Če jo potrebuješ, bo pomagala. In popolnoma jasno ji je, kdo je.

(...)

Moyers: *No, tudi vi ste v* Suli *ustvarili žensko dvajsetega stoletja. Tam zunaj je, neodvisna, neobvladana in neobvladljiva, ste rekli. Imenovali ste jo črnka novega sveta. Zakaj?*

Morrisonova: No, ona je eksperimentalna. Je neke vrste izobčenka: tega ne bo več prenašala. Na voljo je svoji lastni domišljiji. Zgodbe drugih ljudi, pravila drugih ljudi niso njena. Sula je taka, da te prisili, da si sam zase določiš lastna pravila.

Mislim, da je ena od zanimivih stvari pri ženski inteligenci, da lahko na svetu počnemo dve ali tri stvari hkrati – osebnost je bolj fluidna, bolj odprta. Meje niso tako zelo določene. Mislim, da gre za del tega pri modernizmu. In mislim, da smo v zelo ugodnem položaju početi to kot črnke. Hočem reči, da vzdržujemo lastna gospodinjstva in otroke drugih ljudi in imamo dve službi in vsem prisluhnemo in hkrati ustvarjamo, pojemo, zdržimo, nosimo, rojevamo, prenašamo kulturo iz roda v rod. Po vodi hodimo že štiristo let.

Moyers: *So vas te ženske, ki ste jih ustvarili, česa naučile?*

Morrisonova: O ja. Vse knjige so zame vprašanja. Pišem jih, ker nečesa ne vem. V *Tar Baby*, na primer, je bilo nekaj notri, česar nisem res razumela: v čem je problem pri paru, ki se v resnici ljubi, se pa ljubimca kulturno razlikujeta? Kaj je vzrok bitke? Kultura? Razred? Ko se Son in Jadine ne moreta med seboj pogovarjati, imata oba po malem prav, toda nobeden se ne bo vdal, nobeden ne bo rekel: "Prav, dal ti bom ta mali košček sebe." Česa sta se naučila? Kako zmoreš ljubiti drugo osebo v teh okoliščinah, če so tvoja kultura, tvoj razred, tvoja vzgoja tako drugačni? Ves čas, ko sem pisala knjigo, sem si želela, da bi jima uspelo. Saj veste, skleniti in se poročiti in iti k obali.

Moyers: *In vendarle?*

Morrisonova: Se nista. Mislim, da bi se oba morala naučiti še nečesa drugega, preden bi se to lahko zgodilo. *Z Ljubljeno* sem začela razmišljati o materinstvu. To za ženske ni več vseobsegajoča vloga, lahko je sekundarna, ali pa ti je ni treba odigrati. Toda na drugi strani je nekaj tako dragocenega v tem, kar se zgodi, ko postaneš mati. Zame je bila to najbolj osvobajajoča stvar, ki se mi je kdajkoli zgodila.

Moyers: *Osvobajajoča? Ali ni vsaka mati talka ljubezni?*

Morrisonova: Osvobajajoča, ker zahteve, ki jih postavljajo otroci, niso zahteve običajnega "drugega". Zahteve, ki so mi jih postavljali otroci, so bile stvari, ki mi jih

ni nikoli postavil nihče drug. Biti dober gospodar. Imeti smisel za humor. Izročiti nekaj, kar bi nekdo lahko uporabil. In niso jih zanimale vse stvari, ki so zanimale druge ljudi: v kaj sem oblečena ali če sem senzualna. Vse to je šlo mimo. Videl si oči svojih otrok. Nočejo tega poslušati. Hočejo vedeti, kaj boš storil sedaj - danes? Vsa prtljaga, ki sem si jo kot oseba nakopičila o tem, kaj je koristno, je nekako odpadla. Nisem mogla biti le jaz sama - karkoli je to bilo - ampak me je nekdo resnično potreboval.

(...)

Moyers: *Ko poslušam, kako govorite o osvobajanju materinstva in ljubezni, se mi zdi vedno bolj neverjetna Sethina pripravljenost raje ubiti svojo hčerko Ljubljeno kot dopustiti, da bi jo ugrabil trgovec s sužnji.*

Morrisonova: To je bila zgodba Margaret Garner. Bila je sužnja, ki je pobegnila iz Kentuckyja in prišla v Cincinnati živet k svoji tašči. Ravno ko je prispela do tja, jo je moški, čigar last je bila, našel. Stekla je v hlev in skušala pobiti vse svoje otroke. Kar tako. Hotela je treščiti enega z glavo v zid, ko so jo ustavili.

Postala je *cause célébre* za abolicioniste, ker so jo poskušali dati pred sodišče zaradi umora. To bi bil velik udarec, ker bi upoštevalo domnevo, da ima do teh otrok nekaj odgovornosti. Toda abolicionisti so bili neuspešni. Sodili so ji za "pravi" zločin, za krajo lastnine, jo obsodili in jo vrnili istemu moškemu.

Nisem želela veliko vedeti o njeni zgodbi, ker mi potem ne bi ostalo dosti prostora za ustvarjanje, toda pretreslo me je, da ni bila pobesnela morilka, ko so jo intervjuvali. Bila je zelo mirna. Rekla je le:"Ne bodo tako živeli. Ne bodo tako živeli." Njena tašča, ki je bila pridigarka, je rekla: "Gledala sem, ko je to počela. In nisem je ne spodbujala ne odvračala." Torej sta bili v dilemi. Bom dovolila svojim otrokom, ki so najboljše, kar imam, da bodo živeli, kot sem živela jaz, čeprav vem, da je to strašno? Zato se je odločila, da ubije njih in sebe. To je bilo plemenito. Rekla je: "Sem človeško bitje. To so moji otroci. Ta scenarij pišem jaz."

Moyers: Ste se kdaj postavili v njeno vlogo in se vprašali: "Bi jaz to lahko storila svojima sinovoma?"

Morrisonova: Veliko se sprašujem. Pravzaprav vstopi lik Ljubljene v roman, ker si nisem mogla odgovoriti. Nisem vedela, ali bi to storila ali ne. Slišiš zgodbe o teh rečeh v suženjstvu in holokavstu, kjer se morajo ženske to - hitro, res hitro - odločiti. Toda edina oseba, za katero sem čutila, da jo ima pravico to spraševati, je bila Ljubljena, otrok, ki ga je ubila. Lahko bi vprašala Sethe: "Zakaj si to naredila? Je to bolje? Kako pa ti veš?" Zame je bila to nemogoča odločitev. Nekdo mi je ob neki priložnosti povedal misel, ki se mi zdi zelo uporabna. "Bila je prava odločitev, toda do nje ni imela pravice."

Prevedla in priredila Nataša Hrastnik

Pogovor s priljubljenim televizijskim voditeljem Billom Moyersom je bil objavljen v njegovi knjigi pogovorov *A World of Ideas II*, ki je izšla pri Doubledayu 1990.

Barbara Christian

Skupnost in narava: romani Toni Morrison

V zadnjih osmih letih je Toni Morrison v treh romanih, ki so poželi priznanje kritikov, ustvarila svoj lastni svet. *Najbolj modro oko* (The Bluest Eye, 1970), *Sula* (1974) in *Salomonova pesem* (Song of Solomon, 1977) predstavljajo, čeprav z različnimi poudarki, skupnosti, katerih poseben pogled na Naravo preoblikuje zrak, ki ga dihajo, tla, po katerih hodijo. Pri redkokaterem ameriškem romanopiscu ima Narava tako izrazit pomen kot v romanih te črnske pisateljice. Interpretacija Narave ni le bistvena za poskuse oseb, da bi razumele same sebe, pač pa tudi za pripovedke, ki jih tke Morrisonova, in za njen način pripovedovanja.

Ta posebna tema Morrisonove, odnos med vrednostnim sistemom njenih oseb in njihovim dojemanjem Narave je osnova njenega dela in eden od glavnih razlogov, čemu njeni romani izražajo občutenje brezčasnosti, tudi ko se tako poudarjeno ukvarjajo s specifičnostjo skupnosti njenih junakov. Odnos med Naravo in določeno človeško skupnostjo je jedro sodobne pripovedke, kot jo je skovala Morrisonova.

Na prvi pogled se morda zdi, da gre v vsakem romanu v glavnem za eno osebo: za Pecolo v *Najbolj modrem očesu*, za Sulo v *Suli* in za Mlekarja Deada v *Salomonovi pesmi*. Ko pa romane beremo, na nas ne napravijo vtisa le ti junaki, temveč tudi njihovo krvno sorodstvo. Ljudje, iz katerih glavni junaki črpajo dojemanje samih sebe, so prav tako nepozabni, pretanjeno naslikani, kot osrednje osebe. Kdo lahko bere *Sulo*, ne da bi ga obsedla Eva, Sulina babica. V *Najbolj modrem očesu* je prav toliko časa namenjeno Pauline Breedlove kot Pecoli. In kakšna bi bila *Salomonova pesem* brez Pilate, Mlekarjeve čudovite tete? Ker Morrisonova prodre v bistvo svojih glavnih junakov, ugotovimo, da je nujni vidik njihovega osrednjega konflikta v romanu njihov odnos do rodovne skupnosti, do ljudi, ki so jim podarili življenje. Kot marsikateri ustni pripovedovalec zgodb Morrisonova prede zgodbe o tem, kako je način življenja junakov povezan z vrednostnim sistemom njihove skupnosti. Njeni romani predstavljajo svetove, ki so zelo podobni vasem, kjer so sorodstvene vezi vtkane v sanje, legende, v podzavest prebivalcev.

Prav zato v teh romanih najprej spoznamo kraj, kjer osebe živijo, deželo skupnosti. Kot v starodavni afriški tradiciji je kraj enako pomemben kot človeški igralci, kajti zemlja sodeluje pri ohranjanju ljudskih tradicij. To je ena od nujnih stalnic, prek katerih ljudstvo dramatizira smisel življenja, ki prehaja iz roda v rod. Prizorišče je torej bistveno za to, kako osebe gledajo same nase. Sprememba prizorišča korenito spremeni tradicionalne vrednote, ki njihovemu življenju dajejo koherentnost.

Preseljevanje z agrarnega juga na bolj ali manj urbani sever močno vpliva na življenje Afroameričanov. Pri preseljevanju na sever se črnci niso selili le v velika

mesta, kakor to prikazuje toliko afroameriške književnosti, pač pa tudi v manjše kraje. Učinek takšnega preseljevanja na osebe v romanu je pomembnejše tematsko vprašanje v Najbolj modrem očesu. Morrisonova poudarja pomembnost te spremembe, ko nam prvič predstavi Lorain v Ohiu kot zemljo, ki ne pusti rasti niti mesečkov niti Pecole, še celo preden zvemo, kakšen je pomen zgrbančenih mesečkovih semen in kdo je Pecola. Osebe, na katere bomo usmerili svojo pozornost, so se v mesto priselile pred nedavnim. Njihove vezi z nekim drugim krajem, z jugom, so bile močne in vztrajne, pa čeprav le zato, ker so si morale tradicijo preživetja utreti v težaških razmerah. Ker so na novo priseljeni in še črni, jih bolj uveljavljena bela skupnost v ohijskem Lorainu zaničuje. Črni priseljenci se morajo zato naučiti preživeti na zemlji, ki jim za zdaj še ne nudi ničesar, čeprav si skušajo ustvariti tradicijo, ki bi delovala na tem kraju. Dokler tega ne storijo, bo njihovo življenje brez koherentnosti.

Pauline, mati Pecole Breedlove, pooseblja izgubo središča, ki je okužila priseljence. Ločena od agrarnega juga, ki ji je omogočal zasebnost, njeni domišljiji pa prosto pot, in odrezana od tradicije prednikov svoje matere, podleže uničevalnim idejam o fizični lepoti in romantični ljubezni kot merilu lastne vrednosti. Njeno življenje v urbanem Lorainu ji zapre običajne poti samoizražanja in težaškega iskanja nekakšnega smisla v življenju. Zato za svojo nesrečo krivi dejstvo, da kot črnka ne more biti lepa in si torej ne zasluži dobrega življenja. V romanu je poudarjena razlika med Paulininim privzetim vrednostnim sistemom, ki izhaja iz osamljenosti in iz filmskih podob, in vrednostnim sistemom južnjaških črnk, kakršna je Jimmy, teta njenega moža. Ker njenemu življenju manjka koherentnosti, ni sposobna razumeti posledic, ki jih ima selitev na njenega moža in otroke. Ženske kot teta Jimmy pa so meje lastne eksistence preoblikovale tako, da so jih poustvarile po svoji lastni podobi in po podobi svoje skupnosti. Pauline in teta Jimmy trpita, toda njuno različno dojemanje lastne vrednosti kaže na vpliv, ki ga ima na skupnost pomanjkanje funkcionalne tradicije, kot se uteleša v zemlji.

A tudi ko smo priča tragediji Paulinine hčerke Pecole – ta je posledica občutenja popolne nevrednosti, ki sta ji ga vcepili njena družina in skupnost – se začenjamo zavedati prebujanja neke obstojne tradicije v tej novi deželi. Čeprav so gospa McTeer in njen krog prijateljic obsedene z lutkami Shirley Temple in z drugimi zlatimi simboli površinskih družbenih vrednot, vendarle ohranijo močne ženske vezi pa tudi enako močan občutek za družino. Ko se privadijo drugačnemu ciklusu letnih časov, ki ga zdaj doživljajo, začnejo na mesto gledati kot na svoje mesto. Prav zato nam ena od njihovih hčera, Claudia, lahko pove zgodbo o tragediji Pecole Breedlove in lahko iz nove zemlje izlušči razumevanje namesto izgube.

V svojem drugem romanu *Sula* gre Morrisonova pri predstavljanju kraja še dlje kot v *Najbolj modrem očesu*, saj nam pove zgodbo o začetkih Bottoma. Ta zgodba je toliko mit, kot je lahko dejstvo, saj je njeno jedro zaznavanje občutenja realnosti neke skupnosti, njena intuitivna predstava o negotovem položaju v sovražnem svetu. Ker predstavi začetke Bottoma kot "črnuharsko šalo" in ker postavi drugo ob drugo

njegovo rojstvo in smrt, avtorica namigne bralcu, da se bo njena zgodba ukvarjala s filozofijo skupnosti o preživetju. Ta filozofija je v pripovedi Morrisonove zelo povezana z zemljo - kajti Bottom (dno) je pravzaprav višavje, kjer je preživetje negotovo. Ker pa gospodar, prejšnji lastnik zemlje, svojega sužnja ni hotel izplačati z dobro zemljo, ki mu jo je obljubil, je poimenoval to gorato pokrajino "dno nebes". Črnska skupnost se torej rodi kot posledica belčeve sprevrnjene resnice in je leta pozneje tudi uničena, ko belci znova ponaredijo resnico, vrednost zemlje, da bi ustrezala njihovim željam.

Tako se v življenjski dobi Bottoma razvija neka tradicija, ki je neločljivo povezana z njegovim začetkom, tradicija, vkoreninjena v naravo zemlje, ki je dno na vrhu. Čeprav ga oblegajo sovražna vročina, mraz, veter in dež, se Bottom oklepa vere, da je mogoče zlo premagati le tako, da ga preživimo. Takšen pogled na odpor bo bistven za zgodbo o Suli Peace. Ker se ne ukloni bottomskim pogledom na žensko, jo skupnost občuti kot manifestacijo zle plati Narave. Namesto da bi usmerila svojo pozornost na predirljivo zlo rasizma in revščine, ki jo nenehno ogrožata, skupnost zapravlja svojo energijo, da bi preživela zlo Sulo. Končno se koncept odpora skupnosti, ki ima korenine v svoji zgodovini in v ranljivosti zemlje, izkaže za prešibkega spričo zunanjega sveta, da bi zagotovil njeno preživetje.

Poleg ranljivosti prispeva k njeni svojevrstnosti tudi izoliranost zemlje. Kot v *Najbolj modrem očesu* je tudi tu sprememba kraja za skupnost odločilna, čeprav iz drugačnega razloga. Bottom je tako odrinjen od drugega sveta, da ga zapusti le redkokatera ženska. Kadar pa le katera odide, se vrne z novim stališčem. Morrisonova poudarja vpliv izpostavljanja žensk zunanjemu svetu, pa tudi redkost takšnih primerov s tem, da Nel Wright zapusti svojo skupnost komaj enkrat. In prav tedaj se zave, da je posameznica. "'Jaz sem jaz. Jaz nisem njuna hči. Jaz nisem Nel. Jaz sem jaz. Jaz.' Vsakič, ko je izrekla besedo *jaz*, se je v njej nekaj nabralo kot moč, kot veselje, kot strah." (str. 24-25)

Takšno vrednotenje lastnega jaza je v nasprotju z bottomsko definicijo ženske, kot odkrijemo, ko se leta pozneje zaznamovana ženska Sula po desetletni odsotnosti vrne v skupnost. Kot se *Najbolj modro oko* usmeri na učinek spremembe prebivališča skupnosti, še posebno na ženske, tako *Sula* poudarja učinek izoliranosti na ženske v Bottomu. Kot njen konzervativni del ženske pomagajo skupnosti ohraniti njene posebne tradicije. Ker pa je skupnost tako izolirana, njene tradicije le redkokdaj naletijo na izziv in se ne obnavljajo, zato jim grozi, da bodo zastarele. Tako bo imela narava zemlje, njena ranljivost, izoliranost, posebnost, nepredstavljive posledice za črnsko skupnost v tem romanu in na to, kako skupnost dojema glavne junake.

Čeprav je izrazito drugačen od njenih prvih dveh romanov, je tudi za tretji roman značilno poudarjanje odnosa med naravo zemlje in tradicijami skupnosti. Kot v *Najbolj modrem očesu* sta tudi v *Salomonovi pesmi* predstavljeni dve črnski skupnosti, ena na jugu in druga na severu, ki sta si nasprotni, čeprav sta tesno povezani. *Salomonova pesem* se tako kot njena prva romana pričenja s predstavitvijo ene od obeh skupnosti.

Pomembno je, da je zemlja, na kateri prebiva ta skupnost, neločljiva od zemlje

bele skupnosti. Pa vendar novo priseljeni črnci ohranijo del starih tradicij in s procesom imenovanja preoblikujejo zemljo. Pomembnost imenovanja, ustvarjanja smisla z besedo, je osrednja tema tega romana. Črni prebivalci tega mesta morda res nimajo nikakršnega uradnega vpliva v mestni vladi, vendar pa kot skupnost ne popustijo, ker nočejo sprejeti imen, ki jih drugi dajejo stvarem, s katerimi so povezani. Tako črna skupnost bolnišnico Usmiljenje poimenuje Bolnišnica brez usmiljenja, saj ne smejo stopiti vanjo. Ko podelijo bolnišnici njeno pravilno ime, razodenejo sprevrnjenost resnice, ki deluje na tej zemlji.

Proces imenovanja je seveda tudi negotov. Ker na področjih, ki so kritična za njeno preživetje, skupnost nadzirajo drugi, se njena imena lahko tudi spreminjajo. Kot v *Suli* je tudi v središču dogajanja v tem romanu "črnuharska šala" v zvezi z imenovanjem. Kakor se vrhu pravi Dno zaradi belčevega pohlepa, tako dobi družina Dead (mrtvi) po pomoti svoj priimek zaradi belčeve napake. Kljub temu črnska družina ohrani strah zbujajoče ime, saj paradoksalno uteleša njihovo življenjsko silo in upornost. Tega še izpopolnijo z lastno tradicijo imenovanja, tako da otrokom na slepo izbirajo imena iz biblije.

Čeprav je marsikdo na severu skušal ohraniti svoj kolektivni spomin s procesom imenovanja zemlje, pa so drugi raje spremenili svoj pogled na zemljo. V poskusu, da bi izpolnili obljubo, ki jim jo predstavlja sever, vidi ta peščica zemljo kot predmet, ki jim je na voljo za zaslužek, ne pa kot živo entiteto, utelešenje njihove preteklosti. V gonji za denar ogrozijo skupnost, tako da zakupijo njeno strukturo, ustvarijo hierarhijo na podlagi tistih, ki so lastniki stvari. Zgodbo o Mlekarju Deadu korenito prizadene sprememba vrednot – od južnjaškega deda, ki je branil zemljo s svojim življenjem, do severnjaškega očeta, ki skoraj uniči celotno družino, ko se žene za vedno več imetja. In Mlekarjevo iskanje zlata in dobička iz zemlje njegovih prednikov, ki si ga, kakšna ironija, želi, da bi se osvobodil svoje dužine, še podčrta razliko med starimi in novimi tradicijami. Toda zemlja se na novo potrdi, kajti v svojem iskanju zlata Mlekar odkrije večji zaklad, svoje pravo ime in svoje korenine v tej zemlji, ki mu omogočijo, da se dvigne nad njo in poleti k večji resnici.

Zemlja, na kateri prebiva skupnost, torej ni le kraj; je eden od pomembnih temeljev njenega vrednostnega sistema. In ker Morrisonova vidi človeška bitja kot del zemlje, ne kot nekaj, kar je od nje ločeno, je pogled skupnosti na Naravo odločilen za vsebino njenih del. V vseh treh romanih so različne družbene interpretacije Narave – kot fizične ali duhovne sile, ki jo človeška sila lahko prizadene ali ne – presejane skoz njihovo definicijo ženske. Posledica konflikta med temi različnimi interpretacijami je pogosto nastanek določenih idej o Resnici v prevladujoči skupini – idej, ki utegnejo biti za druge skupine sprevrnjena resnica. Za romane Toni Morrison je tematsko in strukturno značilna raba inverzije, včasih v obliki humorja, včasih kot tragedija, vedno pa kot prikaz, kako je katerakoli resnica zapletena. Kot blues, ki zlije smeh in solze, nam z rabo inverzije slika svoje vasi čudovito samosvoje, tudi kadar jih okuži drugačen, ponavadi sovražen svet. Kot Narava so njene vasi čudovite in grozne obenem.

V *Najbolj modrem očesu* je osrednja tema učinek standardiziranih zahodnih idej o fizični lepoti in romantični ljubezni ne le na črne ženske v ohijskem Lorainu, pač pa tudi na percepcijo črnske skupnosti o lastni vrednosti. Vse odrasle v knjigi v različni meri prizadene njihovo sprejetje družbene sprevrnjenosti naravnega reda. Ker jemlje zahodne standarde lepote za svoje, si črnska skupnost avtomatično odreka položaj imetnika lastnih kulturnih standardov. Toda poleg kulturne pohabe, ki jo predstavlja Pecolina želja po najbolj modrih očeh, Morrisonova izzove tudi nenaravnost vrednostnega sistema, kjer fizično lepoto povezujejo z vrlinami in je ljubezen romanca. Takšen sistem ustvarja hierarhijo, v kateri je komaj peščica tistih, ki so vredni ljubezni in sreče, medtem ko so vsi drugi obsojeni na brezupno hrepenenje po samoizpolnitvi. Prikrajšanost pri naravni nuji po ljubezni popači proces rasti in ponovnega rojstva same zemlje. Ko tako Pecolo spomladi posili oče, je ta dramatični primer sprevrnjenosti povezan z nesposobnostjo, da bi na jalovi zemlji vzbrsteli mesečki: "Seme se je zgrbančilo in umrlo; njeno dete tudi." (str. 3)

Pogled skupnosti na Naravo kot na neurejen proces je prav tako povezan z njenim sprejetjem ideje, da imata fizična lepota in romantična ljubezen najvišji pomen. Boj med naravnim redom, ki vsebuje strah in strast, in željo po nezapleteni sladkosti in svetlobi je utelešen v vrsti hiš, ki jih slika Morrisonova. Od grde barake Breedloveov do standardizirane hiše Dicka in Jane zrcalijo hiše v romanu vrednost prebivalcev po družbenih normah in poudarjajo uničevalnost hierarhičnega reda. Kot koncept fizične lepote je tudi videz hiš - ki je ocenjen glede na sposobnost ali nesposobnost njihovih prebivalcev, da izbrišejo strah Narave - pokazatelj njihove vrednosti v družbi. Torej postane merilna palica zunanji videz in ne notranje odlike in mora biti po naravi hierarhije nad in pod vsako osebo vedno nekdo, ki ogroža njeno lastno vrednost. Ko pričnejo ljudje verjeti, da so svoj videz, se vedno bolj obnašajo tako, kot od njih pričakuje družba. Breedlovei se spopadejo in uničijo drug drugega v svoji grdi baraki, ker začno verjeti v lastno grdoto, v svojo notranjo nevrednost. Naravni odnos, ki ga imajo kot družina, je popačen, dokler mati ne zanika lastne hčere zaradi bele deklice lutke, ki je njena delodajalka, oče končno posili lastno hčer v svojem iskanju pobožnosti, hči, ki se žene za najbolj modrimi očmi in jih nazadnje tudi dobi, pa s tem zanika svoj lastni obstoj.

Medtem ko osebe v *Najbolj modrem očesu* oblega vrednostni sistem neke druge kulture, ki ima moč nad njimi, pa imajo osebe v *Suli* nekakšen svoj svet. Toda čeprav se zdijo avtonomne in ločene, pa njihovo nadaljnje preživetje prav tako resno prizadene nadzor zunanje družbe. Zdi se, da je v nasprotju z *Najbolj modrim očesom* v *Suli* poudarek na edini značilnosti, ki jo bottomska skupnost deli s svetom - na njihovi definiciji ženske, njenega razpona in mesta. V resnici vpliv rasizma na njihovo interpretacijo Narave še bolj krepi to mnenje.

Prebivalci Bottoma ne verjamejo, da je "Narava kdaj pokvarjena - le nadležna" (str. 78). V nasprotju z novimi priseljenci v Lorainu vključijo v definicijo Narave strah in sladkost, zlo in dobro. Ker pa je Narava tako vseobsegajoča, jim rabi občutek

človeške majhnosti kot branik proti dejanjem in eksperimentom. Svoje reklo, da je treba Naravi dovoliti, naj gre svojo pot, pa prav tako povezujejo s svetom človeških dogodkov in se zato nič ne trudijo, da bi jih spremenili. Toda čeprav ljudje prepoznavajo Naravo in Zlo kot sili, ki ju je treba preživeti, verjamejo tudi, da odsevata pojava prek znamenj. Tako lahko gledamo tudi na kugo taščic ali znamenje prek Sulinega očesa, če smo dovolj modri, da ju razumemo. S tem razumevanjem seveda ne moremo spremeniti poteka dogodkov, saj te sile veljajo za brezbrižne in jih človeško obnašanje komaj kaj prizadene. Dežuje enako na dobre in slabe. In "edini način, da se izogneš božji roki, je, da stopiš vanj." (str. 56). Tako postane vzdržljivost edina obramba ljudi pred zlom. Če pa hočejo vzdržati, se je treba kot klop držati zapovedi, da mora ženska "delati druge". Njihov pogled na preživetje in Naravo obstaja le na fizični ravni in je vkoreninjen bolj v strahu pred smrtjo kot v želji po življenju. V prepričanju, da se da preživeti le zlo, ki ga povzročijo ljudje, ne poskušajo z nobenim drugim načinom odpora.

Zaradi bistvene vloge ženske v njihovem boju za preživetje, vsaj fizično, se zdijo prebivalci Bottoma prav tako brezbrižni v toleriranju ženskega obnašanja, kot so popustljivi v svojem odnosu do Narave. V romanu so pripravljeni požreti oblastni slog Eve Peace, celo njen ritualni uboj lastnega sina, da bi rešila njegovo moškost. Zatiskajo si oči pred svobodnim spolnim vedenjem Evine hčere Hannah in so strpni do licemerskega, vzvišenega obnašanje dame Helen Wright. V resnici pa priznavajo togo spodnjo mejo - da je rojevanje otrok ali odnos z moškim bistvo življenja ženske. Zato se prijateljstvo med Nel Wright in Sulo Peace razvija v okviru njunega spoznanja, da "sta jima prepovedana vsa svoboda in zmagoslavje, ker nista ne beli ne moška" (str. 44). Medtem ko Nel Wright nazadnje prevzame svoj naravni položaj po bottomskih merilih, pa Sula Peace vztraja, da bo delala sebe.

Sula je podobna večinoma moškim junakom v drugih ameriških romanih - brezimnemu pripovedovalcu v *Nevidnem človeku**, Damonu Crossu v Wrightovem romanu *Izobčenec* - v iskanju lastne individualnosti kot sredstva samoizpolnitve. Ker pa je ženska, njena želja po tem, da bi delala sebe namesto druge, nasprotuje najbolj osnovnemu načelu boja za preživetje skupnosti. Ker v nasprotju z Evo, Hannah in Helene ne ustreza podobi matere, mlahave ženske ali dame žene, jo skupnost degradira v drugo kategorijo ženske, v kategorijo čarovnice, zlobne coprnice, ki je del zlobnih sil Narave. Kljub njihovemu odnosu do Sule je skupnost ne izžene. Raje jo, njej navkljub, uporabi v lastne namene kot brezpravno osebo, kot sredstvo, s katerim se skupnost znova vzpostavi kot enost. S tem dejanjem zavrejo ustvarjalnost, ki je tudi del Narave - in ji pustijo, da išče uničujoče poti. S tem pa, ironično, dosežejo nasprotno od svojih hotenj, ker Suli ne vzamejo tistega, kar jim ima ponuditi - skok v življenje, vztrajanje pri samospoznavanju, slo po eksperimentiranju in s tem

* R. W. Ellison, 1952.

napredovanju. Ko ji dovolijo, da gre svojo pot, kot dovolijo Naravi, da gre svojo pot, se predajo smrti in uničenju na poti sil zla.

Morrisonova zavrača misel, da sta bodisi individualno prizadevanje ali konzervativizem skupnosti dovolj za izpolnitev. Ko jaz ostane brez konteksta, "nima točke, iz katere bi rasel" (str. 103), in skupnost, oropana ustvarjalnega duha, podleže smrti in uničenju. Ta pomembna, čeprav zapletena ideja, se v romanu kaže v pisateljičinem raziskovanju prepričanja skupnosti, da je Sula sebična, nenaravna ženska, in v odnosu med blagostanjem skupnosti in končnim uničenjem rečne ceste. V pretežnem delu knjige je moškim iz Bottoma prepovedano pomagati pri gradnji te ceste, ker so črni. Po Sulini smrti, hudem deževju in skopem zahvalnem dnevu se veliko prebivalcev Bottoma utopi in zaduši, ko se predor za cesto zruši. Izmučeni od prepuščanja Naravi, da gre svojo pot, izmučeni od "upanja", da se da rasizem preživeti, prebivalci Bottoma zadajo odgovarjajoč in tragičen udarec rečni cesti, ki je ne smejo graditi, in so fizično uničeni. Kakor umre Sula zaradi zatopljenosti v samo vase, tako umrejo oni zaradi predolgega vztrajanja pri golem preživetju. Pozneje, ko je cesta dograjena, reka ukročena, belci prevzamejo zdaj zaželeno zemljo Bottoma, ki postane tisto, kar so mu najprej rekli: "dno nebes".

Macon Dead v *Salomonovi pesmi* se ne bi tako zmotil, kot so se osebe v *Suli,* da bi pustil Naravi, naj gre svojo pot. Kajti njegov glavni cilj v življenju je pridobivanje imetja, ki je sredstvo za zagotavljanje vse večjega bogastva. Kot je značilno za nastajajoči srednji razred, vidi Naravo kot nekaj, kar imaš, in ne nekaj, kjer živiš. Pomembnost lastnine pa ne velja le za Naravo, temveč tudi za njegovo družino. On si jih lasti in razkazuje ženo in otroke kot znamenje svojega bogastva. Rezultat tega filozofskega pogleda na Naravo in torej tudi na družino in skupnost je odmikanje od življenja. Ko spremeni zemljo v predmet, v nekaj, kar ni živo, grozi, da bo uničil temelj svoje kontinuitete, ki je po naravi del Narave.

Tako kot Macon predstavlja ideologijo porajajočega se severnjaškega srednjega razreda, ki mu je izkušnja rasizma na jugu privzgojila nenasitno željo po varnosti, predstavlja njegova sestra Pilate tradicijo, ki se istoveti z naravo in nima nobene želje po materialnih dobrinah. Pilate je v romanu predstavljena kot zdravilka duha, vodnica k bistvom, ki presegajo zunanji videz ali materialne predmete. Ker se rodi brez popka, spozna, kako pomemben, a zavajajoč je za ljudi videz. Tako se nauči zanašati se bolj na notranje kvalitete kot na zunanjost. Paradoksalno pa njeno razumevanje duhovnega temelji na njeni presoji zemlje, iz katere izhaja. Kot je Maconova zapuščina zemlja in hiše, ki jih ima, je Pilatina "dediščina" vreča z očetovimi kostmi. V nekaterih pogledih je ta čarovnica brez popka, ki se ne drži nobenih družbenih pravil, zelo podobna zaznamovani Suli. Vendar Pilate lahko počne tisto, česar Sula ni mogla. Tradicijo svoje družine, južnjaške skupnosti, iz katere izvira, uteleša tudi, ko dela sebe.

Nasprotje v vrednotah med bratom in sestro Dead je os tretjega romana Toni Morrison. Spor med Deadoma se bo skušal razrešiti v osebi Mlekarja Deada, Maconovega sina in Pilatinega nečaka. V zelo značilnem smislu je Mlekar celo bolj

Pilatin kot Maconov otrok, kajti brez njenega čaranja ne bi bil ne spočet ne rojen. Mlekar mora potovati prek očetovega ozemlja, prek Maconovega pehanja za denarjem in varnostjo, ki hromi njegovo mater, sestre in njega samega, pa tudi prek Pilatinega zemljepisa, njene magije in omejitev. Mlekarja pri iskanju zlata žene očetovo prepričanje, da Pilatina dediščina ni vreča kosti, pač pa zlato. In v sinovskem gnanju za očetovim ciljem odkrije dedove kosti, bistvo resnice svojih prednikov.

Mlekarjev proces odkrivanja te resnice je prav tako zapleten in povezan s pogledom skupnosti na Naravo, kot je spoznanje Nel Wright, da sta Sulino življenje in smrt povezana z življenjem in smrtjo Bottoma. Ugotovi namreč, da niti Maconova niti Pilatina pot ne vsebujeta vse resnice. Ne moremo se izpolniti s pehanjem za bogastvom in varnostjo, prav tako pa ne moremo povsem živeti v preteklosti.

Ker živi ločeno od sveta, ki jo zdaj obdaja, Pilate ni sposobna preživljati vnukinje Hagar. Hagar ni bila "ne dovolj močna kot Pilate, ne dovolj preprosta kot njena mati Reba, da bi si uredila življenje kot onidve." Potrebovala je zbor sorodnic, da so ji dale "dovolj moči, ki jo življenje zahteva od nje - in dobro voljo, s katero živi" (str. 317). Ker ne more obvladovati vrednot tega sveta, podleže njegovim grozotam. Zanimivo, da je prav tista grozota, ki jo uniči, povezana z vodilno temo v *Najbolj modrem očesu* in z vlogo, ki jo skupnost v *Suli* pripisuje ženski. Ker utemeljuje edini razlog svoje eksistence v Mlekarjevi ljubezni do nje, Hagar prične verjeti, da jo zavrača, ker nima "svilenih las", "kože limonove barve" in "sivkasto plavih oči" (str. 325). Niti vseobsegajoča pozornost in ljubezen, ki ji ju nudita mati in babica, ne moreta ustaviti strupa nevrednosti, ki jo nazadnje ubije.

Tudi posledica Maconove poti je smrt - ponazarja jo zadušljivo življenje, ki ga morajo prenašati njegova žena in hčere. Ker veljajo predvsem za simbol njegovega bogastva in dosežkov, so te ženske obsojene na damsko življenje, iz katerega je izbrisana vsa strast. Kot hči edinega črnega zdravnika v mestu je bila Ruth tako temeljito vzgojena v tej ozki eksistenci, da usmeri vso svojo strast sprva na očeta, ki ji je podaril življenje, in nato na sina. Nenaravno ga doji do poznega otroštva, ker potrebuje nekakšen fizični stik, nekakšno povezavo z Naravo. Njen edini izhod so rože, ki jih goji, in vodni madež na veliki mizi, ki jo povezuje s preteklostjo. Ruth je simbol za grozo, ki čaka tiste ženske, ki postanejo znamenje moškega bogastva. Njen sin Mlekar, ki prav tako postane podaljšek očetovih poslov, pri petintrideset letih ugotovi, da nima za kaj živeti. Šele ko nehote odkrije dedovo zemljo in pradedovo ime, je sposoben razumeti razloge tako očetovega kot Pilatinega stališča. Z razumevanjem svojega izvora Mlekar najde smisel življenja, da lahko poleti prek ukvarjanja s posvetnimi zadevami.

Odnos med skupnostjo in njeno interpretacijo Narave ni le pomembna tema, ki se vleče skozi *Najbolj modro oko, Sulo* in *Salomonovo pesem,* pač pa je tudi ena glavnih strukturnih prvin v njihovi zgradbi. Ker temeljijo na interakciji med skupnostmi in Naravo, pisateljičini vzorci niso le samovoljni pa tudi ne zgolj sredstvo, s katerim bi krepila tematske poudarke. Bolj pomembno je, da je njena strukturna raba Narave

osrednja za podajanje njenih zgodb kot pripovedk, kot pripovedi, ki učijo nekaj o življenju.

Kot v starih pripovedkah je interpretacija Narave odločilna za moralne zakone določene človeške skupnosti. V poduk je vpletena zavest, da se določena interpretacija Narave sicer lahko nanaša na neki določen čas, vendar pa velja v kateremkoli času. V romanih Toni Morrison je Čas bolj enotna entiteta kot kronologija, ki je razdeljena v posamezne odlomke preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, saj predstavlja vpliv pomembnih dogodkov na življenje ljudi. V dramatizaciji tradicij njene skupnosti spominjajo romani Morrisonove na ustno tehniko pripovedovalke, ki pravi svojo zgodbo v določenem času in v povezavi z določenim krajem, njeno obravnavanje Časa in Narave pa prežema pripoved s tisto nezlomljivo povezanostjo med ljudmi iz njene skupnosti in preostankom naravnega in človeškega sveta.

V *Najbolj modrem očesu* so letni časi, čas Narave, glavna strukturna tehnika, s katero Morrisonova dramatizira nenaravno sprevrnjenost resnice, ki jo vsebuje ideja o fizični lepoti in romantični ljubezni. Knjiga je razdeljena v štiri dele, vsak se imenuje po letnem času, v katerem je predstavljen dogodek, ki je imel velikanski vpliv na Pecolo pri njenem prehajanju v ženskost. Na njihov delež v strukturi romana nas pripravi Claudiin uvod v zgodbo: "Naj še tako prikrivajo, jeseni 1941 ni bilo nobenih mesečkov." Kot nas oponašajoče besede Dicka in Jane z začetka vsakega dela spominjajo na plehka, zahtevam prilagojena pravila družbe, tako letni časi večno ponavljajo čudež in grozo Narave, ki se izmika vsem pravilom. Kot časovni potek Narave se letni časi upirajo tudi umetnemu sistemu vrednotenja, kjer je vse predvidljivo, obvladljivo in kjer je ves strah izbrisan.

Jezik romana temelji na konfliktu med naravnim redom in sprevrnjenim redom v človeški družbi. Po zakonih Narave naj bi ptiči leteli, mlado naj bi raslo, a to se ne bo zgodilo, če jim odrekamo nagonsko potrebo po ljubezni in svobodi. Morrisonova ta konflikt ne le karakterizira, pač pa ga tudi postavi nasproti trajnemu procesu, v katerem se človeška bitja naučijo, da morajo izkusiti podlost Narave in življenja, če naj izkusijo tudi njuno dragocenost. Pogled na Naravo je še posebno poudarjen v zimskem delu, kjer podlost tega letnega časa zmoti lažna pomlad v podobi mešanke Maureen Peal, sanjskega otroka, ki s svojim zunanjim videzom očara vse, njen temperament pa temelji na njenem vedenju, da "je srčkana", medtem ko so črne deklice, kot je Pecola, "grde črnuhinje". Ker je tako kot oni zaverovana v svoj videz, ne more preseči te ocene lastne vrednosti. In čeprav velja za posedovalko lepote, najbolj cenjenega daru, išče znanje o spolnosti pri Pecoli, ki jo identificira s takšnimi rečmi. Tako kot Pecoli je tudi Maureen dodeljen nenaraven položaj v redu človeške družbe. Njen videz, ki je označen kot lažna pomlad, je prav takšna sprevrnjenost kot Pecolino ime, povezano z mulatko, ki sovraži svojo črno mater v filmu *Imitacija življenja.*

Narava, stalna in večno spremenljiva obenem, je v romanu osnovna metafora, s katero je presejana pisateljičina raba sprevrnjene resnice, tako da je letni tok rojstva, smrti in ponovnega rojstva sprevrnjen v človeški družbi. Pecola spomladi ne bo izkusila

ponovnega rojstva; namesto tega jo bo v tem letnem času ljubezni posilil lastni oče in se bo v jalovem poletju potopila v norost. Pecola bo "vse svoje vitično zelene dni hodila gor in dol, gor in dol, trzala v ritmu tako oddaljenega bobnarja, da ga je slišala le ona. Z upognjenimi komolci, z glavo na ramenih je mlatila z rokami kot ptič v večno grotesknem jalovem poskusu, da bi letela." (str. 162).

Raba Narave in Časa kot temeljnih strukturnih prvin je morda še bolj izrazita v *Suli.* Kot v *Najbolj modrem očesu* imajo letni časi seveda veliko vpliva na skupnost. Vendar so v *Suli* bolj kot letni časi poudarjene osnovne prvine Narave. In čas v tem romanu je rabljen bolj v smislu časa, kakor ga interpretirajo ljudje, in manj kot del Narave.

Sula je razdeljena v prolog, dva dela in epilog. V prologu se seznanimo z Bottomom, z njegovim rojstvom in smrtjo, ki imata korenine v ranljivosti in izoliranosti zemlje. Prvi del se začne s še eno predstavitvijo. Tokrat spoznamo Shadracka, od bomb pretresenega vojaka, ki vpelje Državni dan samomorov, obred, ki naj bi spravil s poti strah pred smrtjo, tako da bi bil "preostali del leta varen in svoboden" (str. 12). Od tega trenutka v romanu smo priča tistim varnim in svobodnim letom, letom, ki se osredotočijo na Sulino in Nelino otroštvo in nato na njune izkušnje odraslih žensk v Bottomu. Končno je na vrsti epilog z naslovom "1965", ki Nel Wright prinese razumevanje, in slavospev Bottomu, zdaj že izumrli skupnosti.

V zvezi z deli v *Suli* nas najprej zbode v oče, da so prežeti s smrtjo in imajo za naslov letnico. Zdi se, da je čas izražen kronološko numerično, v resnici pa ni tako, saj nam vsako leto poglavje ne pove, kaj se je v tem letu zgodilo, pač pa izkoristi osrednji dogodek, ponavadi smrt, ki je nastopila v tistem letu, kot žariščno točko, v kateri se stopijo preteklost, sedanjost in prihodnost. Tako se poglavje "1921" osredotoči na Evin obredni sežig sina Pluma, da bi rešila njegovo moškost. Večina dogodkov, o katerih je govor v tem poglavju, pa se ne zgodi leta 1921. Tako izvemo o Evinem življenju in njenih osebnih vrlinah, vrlinah, ki bodo imele znaten vpliv na njeno vnukinjo Sulo. Eva se žrtvuje za svoje otroke, njeno oblastno obnašanje pa tudi njena ljubezen do moškosti stojita nasproti umoru njenega sina in sta popolnoma nujni za razumevanje tega najbolj nenaravnega dejanja. Čas v *Suli* ni kronologija, pač pa pomembno dogajanje.

Takšno videnje časa je prepleteno z ognjem, vodo, zrakom in zemljo v pisateljičini dramatizaciji odnosov ljudi do Narave. Te štiri prvine so osnovna metafora, s katero so predstavljena poglavja leta. Zato začnemo gledati na smrt kot na najbolj drastično posledico prepletanja teh prvin s človeškimi bitji, pogosto zaradi sprevrnjenosti resnice. Prvi del, denimo, se začne z 20. poglavjem, z Nelinim potovanjem na babičin pogreb. Smrti sledi Evin ritualni sežig Pluma v poglavju "1921", ki je povezan s Hannino nesrečno smrtjo v ognju v poglavju "1923", oba pa loči poglavje "1922", ko Sula in Nel po nesreči utopita Chickena Littla.

Podobe ognja in vode še posebno prevladujejo v prvem delu. Kot ustvarjalni in uničujoči sili obenem sta bila ogenj in voda v človeškem umu vedno povezana z

močnimi duhovnimi silami in predstavljata simbol inherentne zapletenosti naravnega reda, kjer sta življenje in smrt neločljivo povezana. Te podobe, ki so tako prevladujoče v prvem delu, so združene v poglavju "1927", v zadnjem poglavju tega dela, ko se Nel poroči z Judom. Te sanje o poroki v resnici uničijo Nelin občutek individualnosti, ki ga je uzrla na svojem edinem potovanju iz Bottoma in ki je cvetel v njenem prijateljstvu s Sulo Peace. In na simbolični odmev te poroke, s katero Nel v skupnosti začne veljati za odraslo žensko, smo pripravljeni. Kajti Eva, strokovnjakinja za sanje, nam je v analizi Hannine slutnje o lastni smrti povedala, da sanje o poroki pomenijo smrt. Ta interpretacija človeškega obreda se sklada z učinkovanjem naravnih prvin, kajti poroka pomeni tako smrt kot rojstvo. To je konec Nelinega uživanja lastne individualnosti, cena, ki jo plača, da bi prevzela vlogo matere in žene, brez katerih skupnost ne more preživeti.

Osebe v tem romanu so z določenimi prvinami tudi povezane. Eva in Hannah sta povezani z ognjem, Nel, Sulina najboljša prijateljica, je tako trdna kot zemlja, Ajax, njen ljubimec, bi rad letel. Suline zaznamovane oči so "tako neomajne in čiste kot dež" (str. 45), zato je istovetna z vodo, s tisto prvinsko silo, ki je sposobna teči, a jo je treba ustvarjalno ohranjati v določeni obliki, da ne postane uničevalna. Poplava ranjenih čustev, ki jih sproži materina izjava, da jo morda res ljubi, vendar ji ni všeč, povzroči, da Sula po nesreči utopi Chickena Littla. Njena fluidnost, potreba po raziskovanju in eksperimentiranju je kriva, da v skupnosti začne veljati za brezpravno osebo. Ker nima konteksta, postane njena fluidnost uničevalna. Ko izgubi prijateljico, ji ostaneta "le njeno lastno razpoloženje in muhavost" in "kot vsak umetnik brez umetniške forme postane nevarna" (str.105).

Tudi skupnost je povezana s temi prvinami. Ljudje imajo "od sile veliko opravka s posvetnimi zadevami" in ženske so označene kot "bron, potresen s pepelom", njihovi duhovi so togo shranjeni v njihovih telesih. Prav ko Sula prestopi v "večni spanec vode", ljudi uniči nasilnost prvin, ko se zemlja shladi in nato segreje, in se utopijo ali zadušijo v predoru, ki ga niso smeli graditi.

Suli so prvine, še posebno ogenj in voda, metafora za boj, ki poteka med Sulo in njeno skupnostjo. V *Salomonovi pesmi* so znova vse prvine rabljene kot strukturne referenčne točke, vendar je tokrat velik poudarek na letenju, na ježi po zraku. Morrisonova uporabi kontrast med umetnim in naravnim in tako dramatizira dva vrednostna sistema, ki ju predstavljata brat in sestra Dead. Poleg tega konflikta pa Morrisonova za temelje romana uporabi ljudski mit ameriških črncev, ki so pobegnili nazaj v Afriko, mit, ki ga najdemo povsod, kjer so bili Afričani kdaj zasužnjeni. Ko vključi ta mit v zgodbo o Mlekarjevem iskanju zlata, Morrisonova namigne, da se je treba za svobodo predati najbolj nevarni, a najbolj potrebni vseh prvin - zraku. Zrak je dih življenja, in če se naučimo z njim sodelovati, namesto da bi si ga poskušali podrediti, se lahko naučimo letenja, ne da bi se sploh dvignili od tal.

Prvi prizor v romanu razkrije, da bo to osrednja ideja knjige poleg spora med različnimi vrednostnimi sistemi, s katerimi se sooča črnska skupnost v tem mestu na sred-

njem zahodu. "Zastopnik Vzajemne življenjske zavarovalnice iz Severne Karoline je obljubil, da bo ob treh poletel z Usmiljenja na drugo stran Gornjega jezera." (str. 9)

V tem uvodu k zgodbi o Mlekarju Deadu so koristoljubna filozofija ljudi, kakršen je njegov oče, pa tudi povezava ljudi s še zmeraj živo preteklostjo, izumetničenost damskosti in naravna želja po letenju vse zgoščene v prizor, ki močno spominja na obliko čaščenja. Medtem ko skuša mr. Smith poleteti na krilih iz modre svile, ko umetne vrtnice iz rdečega žameta poletijo iz košare Ruth Dead in ko odmeva pesem "O sladki mož ne zleti stran", si Mlekar iz mamine maternice začne utirati pot k svojemu rojstvu. Ko pa pride na ta svet in odraste, ugotovi, da "lahko letijo samo ptice in letala."... "Da mora živeti brez tega edinega daru, ga je žalostilo in tako prikrajšalo njegovo domišljijo, da se je zdel pust celo ženskam, ki niso sovražile njegove matere" (str. 15). Preostanek romana se ukvarja s tem, kako v Mlekarju ta želja znova oživi in kako je nazadnje tega daru le deležen.

Medtem ko je Mlekar povezan z letenjem, je Kitara Bains, njegov najboljši prijatelj, poistoveten z zemljo. Ker mu je lov v krvi, pogreša vonjave in zvoke gozdov, ki jih je poznal na jugu. Jasen je kot zemlja. Toda kot zemlja, ki jo razmoči kri rasizma, je tudi on pohabljen. S svojimi naravnimi lovskimi sposobnostmi skuša spremeniti položaj, v katerega je ujet s svojimi ljudmi. V organizaciji Sedem dni skuša po svoje vzpostaviti ravnotežje za generacije črncev, ki so jih pobili belci. Pri tem pa mora uničiti vse svoje druge naravne nagone, dokler ga povsem ne prevzamejo posvetne rešitve zla, ki ga obdaja.

Salomonova pesem strukturno temelji na konfliktu med obsedenostjo s posvetnimi zadevami in potrebo po letenju, ki je po naravi del vsakogar od nas. Roman je razdeljen na dva dela. Prvi del poudarja napetost med tema dvema poloma v Mlekarjevi skupnosti na severu, medtem ko drugi del sledi popuščanju te napetosti; to je posledica Mlekarjevega iskanja v njegovi južni skupnosti. V vseh odlomkih knjige sta ta vzgona stkana skupaj, saj gre za nenehno prepletanje skupnosti na severu in jugu, preteklosti in sedanjosti ter Maconovih in Pilatinih stališč. V razvoju Mlekarjevega odnosa do teh dveh skupnosti si Morrisonova pomaga z naravnimi prvinami kot s strukturnimi vodniki.

Ker je prikrajšana za sadove Narave, Ruth Dead komaj še kaj zagotavlja, da "svet še stoji... da je nekje v sebi še živa" (str. 17). Eno je velik vodni madež na njeni fini mizi iz mahagonija, ki povezuje njeno preteklost z njeno sedanjostjo in "se je vedel, kot bi bil sam rastlina, in se razcvetel v velikanski, irhasto siv cvet, ki je utripal kot vročica in vzdihoval kot premikanje peščin." (str. 18). Drugo, vsaj začasno, pa je, da doji sina prek razumne starosti v sobi, ki diši po vlažnem zelenilu. S tem dejanjem se dvigne v višave, kolikor ji je to dovoljeno, iz njega pa izhaja tudi vzdevek njenega sina. Kot poskuša Mlekarjeva mati na čudne načine potešiti svojo željo po Naravi, odganja njegov oče mladostni strah pred tem, da bi bil osamljen klatež brez zemlje. Z ljubkovanjem čarovnih ključev, s katerimi velja za lastnika posesti, se obda z zemljo. Po drugi strani pa je Pilate tako brez zemlje kot ptiči. Čeprav ne bi nikoli stopila v

letalo, je Mlekarjev pilot k drugačnemu pogledu na življenje. Kot "visoko, črno drevo" je vkoreninjena v zemljo, tudi kadar kaže proti nebu.

V drugem delu sledi Mlekar poti, ki jo je Pilate napravila v mladosti. A namesto da bi našel zlato, to dragoceno zemeljsko kovino, ga Pilatin zemljepis vodi v drugo, njemu nepoznano skupnost, ki pa je kljub temu del njega. Znova so kriterij njegovega iskanja naravne prvine, saj si ljudje v Shalimaru zemlje ne lastijo, pač pa z njo živijo. Tako so povezani z njo, da poznajo jezik, ki je bil pred jezikom, jezik živali in same zemlje. Mlekar s pesmijo zemlje, rek in ljudi spozna ime svojega prednika, ki ga je njegov oče že pred davnimi leti za hip uzrl v svoji domišljiji:

"Gotovo, je preudarjal, imata s sestro kakega prednika, kakega okretnega mladeniča z oniksovo poltjo in z nogami, ravnimi kot stebla trstike, in ta je imel ime, ki je bilo resnično." (str. 23)

Mlekar pa ne odkrije le oniksa, stebel trstike in imena. Odkrije tudi, da je njegov prednik znal leteti. Spoznanje o tej dediščini ga osvobodi in bo morda pomagalo njegovo družino rešiti mrtve točke, proti kateri vrtoglavo drvijo, kajti ena od pomembnih sestavin sposobnosti za letenje je, da veš, kdo si.

Toda čeprav Mlekar zdaj ve, da je zrak lahko gostoljubna prvina, mora še vedno trpeti posledice svojega prejšnjega iskanja zlata. Zadnji prizor v romanu je vrh pisateljičine rabe prvin kot strukturne osnove. Ko Mlekar in Pilate zakopljeta vrečo kosti, ki je njuna dediščina, Pilate ustreli Kitara, Mlekarjev najboljši prijatelj, ki meni, da je bil ogoljufan za zlato. In ko Pilate umre, ji Mlekar zapoje pesem o njunih koreninah. Ko umre, se v zraku kot iz pesmi pojavi ptič, ki odleti z uhanom škatlico, v kateri je njeno ime. In iz Salomonovega skoka, zemlje, od koder so pobegnili njegovi predniki, Mlekar skoči v Kitarove roke, ko ga jezik skal in hribov spremeni v zvezdo vodnico. Zave se, da si zraka ne sme lastiti, pač pa mu mora predati svoje življenje, če hoče leteti: "Hočeš moje življenje? Ga rabiš? Na." (str. 346)

Roman Toni Morrison *Salomonova pesem* je njeno najnovejše raziskovanje načina, v katerem se spojijo pretekli ljudski miti in pomembni dogodki sedanjosti in ustvarijo še eno različico odnosa Narave do človeške skupnosti. Vsi trije romani vsebujejo dosledno vizijo, saj se vsi osredotočijo na na videz nasprotujočo si slo človeških bitij, da bi bili del Narave, pa vendar tudi različni od nje. Njene osebe si nagonsko želijo, da bi bile plodne kot zemlja, tekoče kot voda, žive kot ogenj, svobodne kot zrak. Živijo pa tudi v človeških družbah, ki temeljijo na razlikovanju med svojimi člani. Pisateljičina dramatizacija človeške družbe poudarja trenje med naravnim redom in nenaravnimi postavkami diskriminacije - raso, spolom, denarjem, razredom - ki jih je uvedla človeška družba.

Zato je v vseh pripovedih opomin, ki nas neogibno vodi nazaj, k želji vsakega bitja, da bi raslo, opomin, da se bo ta želja izrazila bodisi v naravni obliki ali v blaznosti. In ker je Narava del vsakega človeškega bitja, je preveč zapletena, da bi se jo dalo urediti ali izbrisati. Tako se nenehni poskusi, da bi zanemarili odnos med ljudmi in Naravo, končajo z izgubo, bolečino in pogosto smrtjo.

In vendar, to pa velja za večino pripovedk, nas romani Toni Morrison spomnijo na čudovito prožnost Narave in s tem tudi človeške družbe – da bodo mesečki, čeprav jeseni 1941 niso brsteli, morda brsteli kako drugo leto, če znamo razumeti naravo prsti, v kateri so se zgrbančili; da je voda lahko tako ustvarjalna kot uničujoča, če ji je dovoljeno poiskati obliko, ki ji ustreza; in da človek lahko jezdi na zraku, če se mu je pripravljen predati.

Prevedla Katarina Jerin

Prev. iz knjige: Barbara Christian, *Black Feminist Criticism; Perspectives on Black Women Writers*, 1985. Prvič objavljeno v *The Journal of Ethnic Studies* 7, št. 4 (februar, 1980).

Citati iz knjige *Salomonova pesem* so povzeti po slovenski izdaji (Toni Morrison, *Salomonova pesem*, Pomurska založba, 1980) v prevodu Jožeta Stabeja.
Strani citatov iz drugih dveh knjig so povzete po originalu (Toni Morrison, *The Bluest Eye*, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1970, in Toni Morrison, *Sula*, Bantam Books, New York, 1973).

ZADNJA IZMENA

Nicholson Baker

Vox

"Si naga?"

"Hipec počakaj. Ja, zdaj sem po vseh pravilih naga, razen modrca."

"Noge imaš razkoračene?"

"S prsti uprte ob rob čajne mizice."

"Se z desno roko dotikaš klitorisa?"

"Predrznost pa taka! Ampak ja, odgovor je ja. Pravzaprav imam klitoris stisnjen med kazalca, levega in desnega, vsakega na svoji strani."

"Prav. Počni s kazalcema, kar se ti zljubi, jaz pa ti bom povedal, kakšno napravo za zaznavanje imam. Ne gre za prisluškovalno napravo, ne lovi zvokov, preprosto zazna, kadar si jo v bližini kakšna inteligentna ženska drgne. Videti je kot starinska žepna ura, zlata je, s pokrovčkom, ko pa jo odpreš, se na njej namesto številčnice pokaže skrivnosten fluid, čisto poseben fluid, ki žari v raznih barvah, kadar so izpolnjeni pravi pogoji, iz razlogov, ki niso popolnoma jasni, razen seveda tega, da je ženska, ki masturbira, tako pomemben dogodek v fizičnem univerzumu, da po vsem videzu vpliva na odnose med elementi v materiji, in v fluidu so neke vrste tokovi, ki se počasi gibljejo v različnih smereh, kot linije sile, to približno nakazuje, od kod prihajajo masturbacijski signali, čeprav je potrebna večletna vaja in seveda tudi precejšnja prirojena zmožnost, da se naučiš pravilno razbirati fluid. Stvarci se pravi, kot morda že domnevaš, bionski Mmmm-detektor. In tako vozim nekega večera okrog desetih po hitri vpadnici nekega mesta na vzhodu, prišel sem poslovno, v najetem avtomobilu srednjega razreda, ford topaz, radio prižgan, na postaji s klasičnimi starimi komadi, igra *Ain't Nobody* in jaz pač peljem, Mmmm-detektor mi kot ponavadi leži odprt na sosednjem sedežu, ampak fluid je temen, in potem začnem zavijati okrog nekega stanovanjskega predela, stavbe so obakraj ceste, zelo blizu, vržem pogled na sosednji sedež in mojbog, ujamem zelo močan signal, ujamem valovne vzorce, kakršnih

še nikoli prej nisem videl, od nekod zelo blizu na moji desni, stegnem vrat in zagledam razsvetljeno okno, in vem, da si ti za njim že pri stvari, da ravno začenjaš. Večletna izkušnja pri razbiranju tokovnih vzorcev mi govori, da je to nekaj zelo posebnega, da ne morem kar tako mimo, in tako naenkrat zvrtim volan in zavijem na izvozni odcep in se prebijam nazaj po ozkih ulicah, prekolnem vsak znak za enosmerno posebej, in ko pridem do vhoda, od koder pritekajo Mmmm-energije, parkiram na prostoru, kjer mi listek gotovo ne uide, pustim smerne prižgane in grem v vežo. Vrsta gumbov in poleg njih imena: podržim detektor k vsakemu, dokler pri enem, tretjem od zgoraj navzdol, ne zažari v čudnih barvah, malo oklevam, vem, da te bom zmotil, in prav nič mi ni do tega, to je zadnje, kar bi hotel storiti, a vendar se mi zdi tako jasno, ko razbiram energetske valove, da je močno verjetno, da bi želela, naj te zmotim, če bi me poznala, vse bolj sem sam v sebi prepričan, da je to res, in prst mi drhti pri tvojem gumbu, v meni se bije hud boj med zadržanostjo in privlačnostjo, med bojaznijo, da bom zbudil strah, in gotovostjo, da ne bi smel zbujati strahu in da bi si bila všeč, če bi le zmogel mirno pritisniti na tisti gumb, pogledam dol na Mmmm- detektor in vidim, da ti bo prišlo prej kot v štirih minutah, če boš nadaljevala s tem tempom, dobro jo obdeluješ, barve vse bolj žarijo, jaz pa trepečem, drhtim, vendar sem že odločen in pritisnem na gumb, *bzzzzt.* Ti si na postelji, na sebi imaš modro, na pulover ukrojeno bluzo z dolgimi rokavi in črne hlače in črne copate, vendar si črne hlače spustila okrog gležnjev, v levici držiš pomečkani, razpadajoči izvod *Foruma* in prebiraš o tem, kako ženska cuza kurca moškemu, medtem ko je prišel k njej na pogovor za službo, ravno sredi zgodbe si, ko na lepem *bzzzzt,* pozvoni. Le kdo bi lahko bil?"

"Potegnem si torej hlače gor, grem do domofona in rečem: 'Prosim?'"

"In jaz rečem: 'Ja, tukaj Jim. Vem, da je pozno, a vseeno bi vprašal, če lahko uporabim tvoj telefon. Motor pri avtu mi nagaja, vse lučke za olje na armaturi gorijo in ne upam si peljati naprej, telefonski avtomat na ulici pa ne dela.'"

"Rečem: 'Zakaj si pozvonil pri meni?'"

"In jaz rečem: 'Drugje se ne oglasijo. Razumem te, da si nezaupljiva, ampak stvari so se mi zapletle, nujno je, priti moram nazaj v hotel, jutri imam ves dan sestanke, preprosto *moram* spati sedem ur in pol, drugače bom fuč, in moram poklicati s tvojega telefona, zagotavljam ti, da sem umsko zdrav in nenasilen in praviloma tega ne bi naredil, ne bi vdrl v tvojo zasebnost, a povem ti, da ne more biti nič pomembnejše od tega. *Prosim.*' In moj glas ti zveni prepričljivo in me spustiš noter."

"Pravzaprav ne, najprej držim gumb za govor in zakličem v prazno stanovanje: 'Jeff? *Jeff*! Alo, pusti uteži! Imata z Mojom Cartilage-Popperjem kaj proti, če pride nekdo nekdo za hipec gor telefonirat? *Potem* te šele spodaj spustim noter, saj vem, da si te lahko ogledam skoz kukalo na vratih in pokličem silaka Bobbyja, če boš videti čuden."

"Točno. Jaz stečem do drugega nadstropja, najdem tvoja vrata, in preden se postavim prednje, preverim na Mmmm-senzorju ter vidim, da je tvoja vzburjenost majčkeno upadla, zdaj imaš do orgazma deset minut ali več, vendar sij še medlo

vztraja. Potrkam in začnem hoditi pred vrati sem in tja, kot kak tip, ki se mu nestrpno mudi telefonirati. Ti pogledaš skoz kukalo in ga zagledaš, tipa, srednje postave, črnih las, niti ne grdega, nekoliko zdelanega, kako hodi sem in tja pred tvojimi vrati in pogleduje na žepno uro. Spustiš me noter. In jaz se predstavim, se opravičim, ker te nadlegujem, nasmehnem se ti in s tvojega obraza takoj razberem, da si prisebna in inteligentna, vidim, da se razumeva, in vem, da me moj Mmmm-senzor ni zavedel. He, vendar sem si z lažjo pomagal v tvoje stanovanje, in v tem je težava."

"Seveda je, kajti če bi vedela!"

"Prineseš mi torej telefon in jaz sedem na rob stola v jedilnici, pokličem svojo telefonsko tajnico in ji začnem praviti o lučkah za olje na armaturni plošči, resnično moram dobiti nekoga, ki bo poskrbel za to, potrebujem število taksi službe in tako naprej, potem pa nenadoma neham, sredi stavka, prekinem zvezo in rečem: 'Na-a, ne morem.'"

"Ne moreš česa?"

"'Ne morem več takole. Ne morem se pretvarjati.' In ti priznam, da sem lagal, da je moj avto brezhiben, da sem vozil po avtocesti in se mi je na Mmmm-senzorju ali Mmmm-detektorju, kakorkoli ga že imenujem, izrisalo nadvse nenavadno, lahko rečem edinstveno, sporočilo, potegnem detektor iz žepa in odprem fino opraskani zlati pokrovček in ti ga pokažem ter ti pojasnim, obotavljivo, da stvar, mja, zbira energetske tokove od inteligentnih, mja, žensk, ko masturbirajo, in ti pokažem, kako žari, te posebej opozorim na valovite črte, ki žarčijo v tvoji smeri, in rečem: "Zdaj so malce šibkejše, a še vedno očitne, in prav obetavne so videti. Poglejva zdaj, kaj se zgodi, če naredim tole." In se postavim zraven tebe, da vidiš na Mmmm-detektor, ki ti ga držim za ped ali kaj takega pred obrazom, nato ga spustim niže in grem nekaj centimetrov pred vsakim joškom, da se na vzorcu zarišejo zapletene krivulje. In rečem: 'A kot morda vidiš, dobivam tudi druga sporočila, te drobne črtice na presekih,' podržim stvar malo više ter grem počasi do sten tvoje sobe, kjer se skoz barvo narahlo kaže ruralni vzorec, in rečem: 'Stene, na primer, zelo nenavadno,' in osuplo zmajujem z glavo, potem sledim tokovnim črtam do predala v kuhinji, založenega s srebrnino - zelo čudno - sledim mu v kopalnico in ti greš za mano, sklonim se pod tuš ter grem z Mmmm-detektorjem ob ceveh, čez odtok, mimo stekleniček s šamponom - lepi barvni prelivi in približevanja tokovnih valov - in zmajem z glavo in rečem: 'Šment, česa tako bogatega pa še ne pomnim,' in grem, tako kot mi kaže, v spalnico, ti greš za mano, in rečem: 'Ou, tu notri je pa *zelo* visok nivo sevanja," grem z njim prek tvojega vezenega pregrinjala in rečem: 'Nogi si očitno imela tule in tule,' ter pokažem na dve točki precej vsaksebi na postelji, pri čemer vem, da je vse to moje početje nesramno, naravnost neodpustljivo, a po svoje si radovedna in jaz le posredujem dejstva, čutim tvoje privoljenje, da naj se to zgodi, Mmmm-detektor porinem v zglavnik, potem sežem podenj in odkrijem tvoj razpadajoči izvod *Foruma*, sedem na posteljo in počasi listam po njem, podržim napravo na vsaki strani, dokler ne pridem do določene strani in pogledam čisto od blizu na senzor, ga nesem prav do gumba na tvojih hlačah in ga

spet preverim, z nasmehom dvignem pogled in ti pomolim revijo, pokažem nekaj na tisti strani in rečem: 'Brala si ta stavek, ta izraz natanko tule v tem stavku, ko sem pritisnil na tvoj zvonec.'"

"In jaz," je rekla, "vzamem *Forum* in preberem, kar mi kažeš, precej blizu si zadel, ni ravno pravi izraz, si pa odkril pravi odstavek, vseeno. In ne vem čisto dobro, kaj bi. Verjetno bi morala poklicati policaje, ker očitno veš vse te marnje o meni, po drugi strani pa, tu si in jaz sem spodaj še vedno vsa zdražena, in po svoje si kar prikupen, pa vznemirljivo žepno uro imaš, torej ti pač ponudim, kaj že? Suh vermut z ledom. In ti sprejmeš."

"Sprejmem, tako je," je rekel, "in zdaj sedim v naslanjaču, medtem ko mi ti prinašaš pijačo, tak nizek naslanjač, in noge imam razprte, dokaj nedolžno, ravnokar sem obrisal prah s tistega dela naslanjača med nogami in ti tako nakazal, da bi lahko, če hočeš, mirne duše sedla tja in se s hrbtom naslonila name, ti se res obrneš in sedeš, a se ne nasloniš nazaj, skloniš se naprej in tako imam tvoj topli hrbet, odet z modrim blagom ohlapne bluze, pred sabo, ta čudežni hrbet, naredim požirek pijače in odložim na mizo, na prtič, da se ne bo poznal krogec, sežem gor k namizni svetilki in jo ugasnem, tako da se nekoliko stemni, oči zaprem in z rokama poiščem tvoja ramena, ti pa vprašaš, kje sem dobil svoj Mmmm-detektor, in jaz ti opišem mizo z navlako, na kateri sem ga odkril, na bolšjem sejmu v Anaheimu, sto štirideset dolarjev, brez navodil, in kako sem več let odkrival, kaj je in kako ga je treba brati, in medtem ko ti to pripovedujem, krožim s palcema v dveh majhnih lokih sem in tja nad tvojima lopaticama, kaj več te že ne morem rajcati po hrbtu, ker me že ob sami misli, da se reče "*rajcati* po hrbtu", v hipu vse mine in ne morem narediti nič, kar bi dišalo po tem, čeprav se tvoj hrbet in moje dlani privlačijo. Sicer pa mene privlači tvoj modrc, res me, in tako sprostim levo dlan, da ti zdrsne do sredine hrbta, kar pustim prstom, da spolzijo zelo na lahno prek blaga tvoje bluze, dokler ne pridem do tja, kjer imaš zapet modrc, in zaprtih oči, s tvojo toplo ritjo, za zdaj še čisto nedolžno, med nogama, zatipam tista tri možna mesta s kljukicami, za katere se obesi zaponka, in da si ga zapela na tretji dolžini, najbrž se ti je skrčil, in grem in s prsti sledim zgornji rob modrca po zavoju, ki se dviga proti ramenom in nato nazaj navzdol na tvoj hrbet ter spet do sredine. Tako je, kot če bi vozil čez Zalivski most. Zatem sledim spodnjemu robu poprek naokrog, pod pazduhama, dokler ne sežem čisto do šiva, kjer se pričenja košarica, ti pa čutiš vse to nekam nejasno, ker je skoz bluzo in skoz modrc, vendar se zdaj bolj zavedaš obrisa modrca, ki ga nosiš, in vrnem se do zaponke in naredim tisti prosluli gib, kakor bi uščipnil, sprostim kljukice skoz bluzo, konca zlezeta vsak na svojo stran in zdaj čutim, da je ves čudoviti hrbtni lok moj brez ovire, pritisnem ti levo dlan med lopatici in polagoma drsim dol, da se bluza giblje, čutim, kako se blago guba in spet ravna, otipam nekaj blagih izboklinic tvoje hrbtenice - kakšen lep hrbet, tako topel. Močno si želim začutiti tvojo kožo. Položim ti torej obe roki na boke in ti zarinem palca in kazalca pod spodnji rob bluze, ali pa ne, zagrabim ti jo pri straneh in jo potegnem, ker si imela zatlačeno v hlače, potegnem jo ven in nato spodprimem

z rokama, začutim, kako se ti koža zgane, ko se je moji prsti prvič dotaknejo, tik nad boki, in ti grem s prsti po notranji strani okoli pasu, čutim toplino tvoje riti, dlani ti plosko pritisnem na hrbet in z njima drsim pod bluzo navzgor, ah, čisto do vrha, tako da prsti pokukajo ven in gredo še majčkeno po tilniku v tvoje lase, preden se umaknejo. Se ti zdi, da grem prepočasi?"

"Ne, ne, kar nadaljuj, dobro je tako."

"O, kako mi godi, ko ti drsim z rokama pod ohlapno bluzo, rad imam to. Zdrsel bi ti z rokama okrog prek trebuha, da bi se prsti staknili, in čutil, kako potegnem navznoter, počasi bi drsel po rebrih navzgor in ko bi prišel do okroglin, kjer bi se začenjali dojki, bi jima sledil okoli, ven in ob stran, nazaj na sredino, in le z vršički prstov bi šel med dojkama gor, navzgor po prsni kosti, bi se zrinil pod odpeti modrc in potem z enim prstom še više, po sapniku, ti bi nagnila glavo vnic in zavonjal bi tvoje lase, potem bi se spustil nazaj dol, nalašč tik mimo dojk."

"In jaz bi vstala," je rekla, "in se obrnila z obrazom k tebi, z goleni bi se dotikala stola, in si odpela gumb na hlačah."

"Jaz pa bi ti segel v pas," je rekel, "prijel tvojo zadrgo in jo vlekel počasi dol, tako da bi ti jo pritiskal na griček, ne na klitoris, ampak nad njim, in zdrsnil bi ti s prsti pod pas in pomagal hlačam čez tvoje boke in rito, in ko bi ti padle do kolen, bi pritisnil stopalo odznotraj na mednožje, da bi lahko brez težav stopila iz njih, vonjal bi, kako si že mokra, z rokama bi ti zdrsel navzgor po nogah in smuknil pod elastiko spodnjic ter jih majceno potegnil navzdol, potem bi jih posvaljkal z dlanmi, da bi se tkanina namotala v svitek in bi ti padle in bi zlahka stopila tudi iz njih. In potem..."

"In potem," je rekla, "bi ti jaz odpela pas in zgornji gumb pri hlačah, zvenk zaponke tvojega pasu bi bil kot zvonček, ki oznanja začetek nečesa slovesnega, in počasi bi vlekla zadrgo čez visoko izboklino tvoje erekcije, ti bi privzdignil boke in potegnila bi ti hlače dol, vendar ne spodnjic, potem bi se ti z enim kolenom pomuznila med noge na stol, ob jajca, in z drugim na vnanjo stran noge, in ti spustila vso težo na bedro, da bi se gledala čisto od blizu."

"In najprej," je rekel, "bi moja noga začutila tvoje žimaste sramne dlake, čutil bi, kako se drgne tvoj kušter, potem bi začutil, da si se odprla in čutil bi mokri oval toplote na stegenski mišici, pogledal bi dol na tvoje uvite noge, objahane čez mojo nogo, in popeljal bi roke po njih navzgor, spet bi zajel tvojo bluzo, tokrat bi se dvigala skupaj z mano, ko bi pomikal roke navzgor, gledal bi jih, gledal bi tvojo bluzo, kako se dviga, obšiv bluze mi pada prek zapestij, in potem pridem do tvojih dojk in ti privzdignem bluzo in odpeti modrc le še za malenkost in, ah, tu so tvoje bradavice, naposled, in ti vidiš moje roke, kako jih razkrivajo, jaz vidim, kako se ti dojki nalahno premikata, ko dihaš, sedem pokonci in se sklonim k njima, potem me obide druga misel, da se vzravnam, si obliznem ustnice in te poljubim in tvoj jezik je zelo topel in zelo prijateljski."

"Uuuu!"

"In sklonim se nazaj do tvoje dojke in odprem usta, ki se po pravkar minulem

poljubu na tvoja naposled spomnijo, kako se poljublja, in samo dahnem na tvojo bradavico, bluza začne padati nazaj čeznjo in jaz jo odrinem z jezikom ter jo potem z roko pridržujem na stran, zdaj sem ti scela zajel dojko v obe dlani in čutiš, kako se pestuje, popolnoma meni prepuščena, samo enkrat pritaknem konico jezika k skoraj ravnemu vršičku tvoje bradavice, ki je otrdela, potem odprem usta precej na široko in umaknem jezik navzad, ti malce usločiš hrbet in tako se moje ustnice staknejo s tvojo dojko, obkrožijo bradavico, a se je ne dotaknejo, in jo sesam, še kar brez dotika, tako da čutiš, ko jo vsesavam v usta, in čutiš, kako postaja mehka ali izgublja obliko, ko jo tako vlečem vase, in si želiš, da bi se je naravnost dotaknil, potem začutiš vršiček jezika, ki ti samo ošine bradavico odspodaj in nato potegne čeznjo navpik toplo zaplato, pa znova dol, in potlej se cel moj jezik, mnogo širši in debelejši, pritiska in smuka ob tvojo bradavico, nakar obmirujem z usti in jezikom, ju malce sprostim in ti z rokama gnetem celo dojko v krogih in naprej in nazaj pod dlanmi, tako da čutiš vso njeno oblino v mojih rokah, mm, prisesam se ti nanjo..."

"In jaz bi se oklenila tvoje glave, medtem ko bi mi sesal dojko, in bi zatipala skoz lica tvoj jezik, ki bi mi počel vse tiste prijetne reči. Tako sem *mokra*."

"Uh, in jaz bi napenjal stegensko mišico pod tvojo pičko, ki bi pritiskala nanjo, in čutil, kako se tvoja mokrota drsa obme, pogledal bi gor in te spet poljubil, zdrsnil bi ti z rokama na boke in potisnil navzdol, da bi ti še bolj tiščalo v špranjo, in čutil bi, kako se ti boki nalahno premikajo in se nameščajo, da bi me kar najbolj čutila..."

"In ko bi se poljubljala, bi segla dol in ti zarinila prste pod spodnjice na stegnu, jih potegnila gor, čez kurca in čez jajca, za trenutek bi ti potežkala jajca v dlani in šla nato z roko više in ti stisnila kurčevo glavico v pest, trdno bi jo stisnila in molzla."

"In začutila bi, kako so se mi med poljubljanjem ustnice zaokrožile v *o* od ugodja nad tem, kar mi dela tvoja roka, in, ha, mudilo bi se mi že zasesati v tvoj klitoris, to bi čutil, da si sperma v meni že začenja želeti, da bi izbruhnila, zamenjala bi položaja, tako da bi ti sedela na stolu in bi jaz klečal na tleh, ti bi smuknila z boki naprej, da bi ti rita slonela čisto na robu stola, in ko bi pogledala navzdol, bi si videla prsi in sramne dlake in kolena, stisnjena skupaj, moje roke na njih, in videla bi lesk mokrega madeža na mojem stegnu, potem bi ti z eno roko objel nogi, ju stisnil skupaj, sklonil bi se ti nad pušeljc in dihal nanj, le majhen delček ga vidim, in potegnil bi s prsti po vsem tistem dolgem stiku, kjer se notranji strani stegen dotikata, vse do kolen, potem bi popustil nogi, nalahno bi se razmaknili, in ko bi mi roki po notranji strani začeli drseti navzgor, široko razprtih prstov, bi lezli vse bolj in bolj vsaksebi, nato bi ti dvignil kolena in jih zavesil prek naslonil pri stolu, da bi mi bila na široko razprta, v mraku bi bil tvoj pušeljc še vedno nerazločen, in pogledal bi gor vate in se po kolenih primaknil, da bi bil bliže, da bi lahko, če bi se mi zahotelo, zapolznil kurca vate, z rokami se dotaknem tvojih ramen in grem z vršički prstov čez tvoje dojke in prek trebuha in čisto nalahno prek pušeljca, toliko da začutim dlake, in potem rečem: 'Zdajle te bom pa lizal,' in čisto bežno poliznem vsako bradavico enkrat v slovo, potem oddiham navzdol, tokrat ti grem preko dlačja z usti in vidim, kje se končuje polt in kje

se začenjajo dlakę, in kar nadaljujem, noge imaš široko razprte, poljubim ti eno koleno z notranje strani pa na drugo stran, k drugemu in navzgor, nazaj in naprej, ob koncu vsakega poljuba majčkeno poliznem navzgor z jezikom, kvišku liz, liz, liz, sem in tja, se primikam vse bliže in bliže gor, kjer se shajata tvoji bedri. In potem poslednjič obrnem glavo, nič več mi ne preostane, usta imam že čisto zakopana v tvoje sramne dlake, diham skoznje, jim vdihujem toploto, še bolj odprem usta, jezik iztegnem in začnem čisto spodaj, spodnja stran jezika mi zadeva ob spodnje zobe, ližem počasi navzgor, dokler ne pridem do tja, kjer je koža bogateje nagubana in evo ga, tvoj ljubki klitoris, zaližem čezenj in zdaj, ko sem ga našel, usta zaprem in se nekako prerijem vate, tako da na ustih ne čutim več nobene tvoje sramne dlake, ustne imam čisto sklenjene okrog tvojega klitorisa, roke mi počivajo visoko na notranji strani tvojih stegen, otipavam tvoje napete kite, da čutiš, kako zelo si razkrečena, in pocuznem kožo okoli tvojega klitorisa v usta, kot malo prej bradavico, da čutiš, kako jo potegne not, in ko začutiš, da jo je vsesalo, ti nastavim jezik, zelo visoko, naravnost na spodnji del klitorisa, kjer čutim, kako se pričenja grebenček, in ga začnem obdelovati, sem in tja počasi po njem, in ti čutiš, kako mi vršiček jezika potuje navzdol proti kotičku, kjer je bolj vroče, pridem prav do korena tvojega klitorisa in ti povlečeš boke rahlo noter in se premestiš, kot ti veleva občutek, jaz pa zajamem tvojo rito v dlani, si te privzdignem k ustom in se kar prisesam nate, celo glavo premikam sem in tja, zelo naglo, kot bi govoril ne, ne, ne, čeprav govorim tvojemu klitorisu ja, ja, ja z jezikom."

"Joj, meni bo..."

"Si razkoračena?"

"Ja."

"Auh, in se božaš po klitorisu?"

"Ja."

"Prav, torej bi ti še enkrat na dolgem poliznil po klitorisu od spodaj navzgor, potem bi se zravnal, še vedno bi težkal v rokah tvoji ritnici, in zdaj bi te videl celo, široko razprto, popolnoma mokro, prijel bi kurca v roko in ti podrkljal z njim po klitorisu, ti bi zdrsnila z rokama dol in s prsti razmaknila ustne, pritisnil bi kurca navzdol in začutil, kako si razpaljena, in moral bi se počasi zariniti noter čisto do konca, potem bi potegnil skoraj celega nazaj ven in spolznil noter, v tisto ljubko kapucinko, in vsakokrat, ko bi se izvlekel ven, bi videl tvojo roko, kako kroži okrog klitorisa, in popeljal bi se noter, dokler ne bi moja sramna kost zadela obte, gledal bi, kako se ti dojki zatreseta vsakič, ko bi prišel do te meje in fukala bi, ti in jaz, ven in noter bi porivala..."

"Uf!"

"In ti bi s prstom poplesavala po klitorisu, dlan bi imela privzdignjeno in prst bi ti poplesaval sem in tja, jaz bi še vedno držal tvoji ritnici z obema rokama, da bi čutila, kako ti vleče danko narazen, in z dolgimi sunki bi drsel ven in not in ven in not in videl, kako se ti vsakič potreseta dojki..."

"A! A!"

"A, zdaj zdaj mi bo prišlo vate, moj kurc nabija v tebi..."

"A!Nnnnnnn! Nnn! Nnn! Nnn! Nnn! Nnn! Nnn!"

"Šprica mi! Ne morem pomagat! A! A! Ooooo."

Bil je premolk.

"O boh," je rekla. "Ufa. Si tam?"

"Menda." Pogoltnil je. "Samo da pridem do sape."

"To je bilo – to je bilo – boh," je rekla, "videla sem veliki pečat Skupnosti Massachussetsa, ko mi je prišlo."

"Slišal sem, kako ti je prišlo, in je prišlo še meni."

"Fuuu! Kako dolgo sva se pogovarjala?"

"Ure in ure in ure," je rekla. "Ustnice imam razpokane. Preveč je bilo."

"Imaš hripav glas?"

"Veš da res. Fuuu! Ješ, spet bom morala telefonirati za bolniško. Ves dan bom spala, mmm, sliši se krasno. Sikanje v slušalki je že zelo glasno, ne? Tisti sikav prizvok. Ob koncu pogovora je zmeraj glasnejši."

"Uh, je tole res konec?" je rekel. "Zakaj ni tako, da bi glas počasi zamiral, medtem ko bi še kar govorila in govorila? Ne vem, kako bi lahko pametneje zapravil svoje prihranke kot za tole. Sicer pa nisem ne vem kak varčevalec."

"Ampak telefoniranje pa obvladaš, ni kaj."

"Ti tudi! Resno! Mislim, da je to res eden najboljših telefonskih pogovorov v mojem življenju!"

"Tudi jaz sem uživala," je rekla. "Ne vem, čeprav – misliš, da sva se dovolj pogovarjala o seksu?"

"Kje pa, niti približno. Kaj če -"

"Ja?" je rekla.

"Misliš, da se bosta najini... liniji še kdaj križali?"

"Ne vem. Ne vem. Kaj misliš ti?"

"Lahko bi ti dal svojo številko," je rekel. "Če jo seveda še želiš. Jaz za tvojo raje ne bom vprašal, da ne bo zadrege. Ali pa bi se mogoče dobila kje zunaj, če bi ti bilo bolj všeč."

"Zunaj pod zvezdami? Tega si ne morem privoščiti. Kje imam svinčnik? A, top svinčnik, lepo. Povej mi svojo številko."

Povedal ji je. Prebrala mu jo je nazaj.

"Kmalu me pokliči," je rekel. "Kar čez par ur me pokliči, potem ko boš pod tušem presegla samo sebe."

"Kako dobro me poznaš."

"Zelo si mi všeč."

"Me prav zanima, kakšen si videti," je rekla.

"Presenetljivo normalen. Mogoče se boš lepega dne prepričala."

"Možnost je."

"Najbrž bi bila sprva malce živčna, če bi se spoznala. A potem..."

"Potem bi pa začela masturbirati kot dva jazbeca," je rekla, "in bi hitro prebila led."

"Drži. Upam, da boš poklicala. Če se spomniš, imam ene bombažne pajkice. Neodprte."

"Malo številko?"

"Malo številko. Kar k Leoni pod vosek, naj ti depilira noge, že prihajam. Ne. Ampak pokliči me kmalu. Kmalu kmalu kmalu. Upam, da boš."

"Prav," je rekla. "Čakaj, da premislim zadevo. Da se privadim tem čudnim rečem."

"Kaj je tako čudnega?"

"Nič," je rekla. "Najbrž nič. Ampak zdajle bom najbrž morala odložiti. Celo goro brisač moram dati v pranje."

"Seveda. Ja prav. Hvala, da si poklicala to številko."

"Tebi hvala. Pa, Jim."

"Pa, Abby. Pa."

Odložila sta.

Prevedel Zdravko Duša

Nicholson Baker se je rodil leta 1957. Napisal je dva romana, *The Mezzanine* (1988) in *Room Temperature* (1990), ter avtobiografsko delo *U and I* (1991). Piše za *The New Yorker*, *The Atlantic* in *Esquire*. Živi v Kaliforniji, Združene države. Baker je zaslovel z zadnjim romanom *Vox* (New York, 1992), enodušno ga je pozdravila tudi kritika:" *Vox* je roman za devetdeseta." (*The Guardian*) "*Vox* ni samo Bakerjeva najbolj vroča knjiga, je tudi njegova najbolj topla." (*Newsweek*)

FRONT-LINE

Peter Malik

Lovišča

Pet veličastnih, Sklad "Vladimir Slejko", Ljubljana 1993

Psevdonim Peter Malik je bil v bralski zavesti doslej zvezan z - bolj ali manj - učinkovitimi kriminalnimi romani (*Živ, Lovci na Rembrandta*). Tudi *Lovišča* poskušajo potrjevati avtorjevo privrženost t.i. popularnim žanrom ali - drugače povedano: navidezno poskušajo prodreti v območje vojnega romana. K verodostojnosti prizorišča mu je pripomoglo (ne-)srečno naključje, saj se zgodba odvija v okolju, ki je dobro poznan tudi zgolj občasnemu gledalcu televizijskega Dnevnika, tako da bi Malikov roman načeloma lahko učinkoval prepričljivo. Izhodiščno in sklepno prizorišče, dalmatinski kraj simbolnega imena Lovište, oklepa centralni dogajalni prostor, osrednjo Bosno z njeno raznoliko, raztrgano populacijo današnjega časa. Vštevši novinarje. Kdo bi namreč mogel sodobniku posredovati objektivnejše poročilo o bosenski apokalipsi, če ne dvoje novinarjev, ki ju Malik kot protagonista uvede v roman? Vendar zastopnika civilizacije s težnjo po objektivnosti nehote kljubovalno "bežita iz mesta Niniv", zato ju po biblijski logiki doleti zaslužena znana kazen v "kitovem trebuhu", ki naj bi dosegla svoj didaktični cilj.

"Jonovo spoznanje" v Malikovem romanu prikazuje pravzaprav zanikanje objektivnega spoznavanja. Ponekod ironično, ponekod tragično se v kitovem trebuhu Bosne razgaljuje manipulabilnost posredovalca objektivnosti, v tem primeru: medija televizije. Napol naključno (mogoče pa po volji višje sile?) četniško zajetje obeh novinarjev Simonovo kamero izrabi v, skromno rečeno, propagandne namene "trpečega srbskega naroda", katerega einsensteinovski rapsod z nedvomno ironično komponento je dvojni, morda celo trojni, uradno pa zgolj ruski agent Tiška. Tematika srbskega epskega pesništva, ki je po že ustaljenem mnenju nekaterih srbskih intelektualcev narodova zgodovinska knjiga, tako vstopa v sodobnejši medij televizije, ki s sposobnostjo vizualizacije manipulabilnost drastično poveča. Poleg tega v nasprotju z literaturo svojo "nefikcionalnost" konstituira z resnično, ne fiktivno prisotnostjo akterjev na podiju režirane realnosti. To dejstvece ne bi bilo pretresljivo, če baladna nastrojenost srbske epske zgodovine ne bi tako rekoč zahtevala protagonistove smrti pred kamero. Da bi bila "objektivnost" maksimalno objektivna, pa mora biti ta smrt, čeprav režirana, realna. Smola za

četnika Palčka, ki v vojni deluje kot personifikacija srbskega herojsko-arkadijskega mita. Njegova pozicija tako kljub vsej podrobni in psihološko motivirani tragiki postane ne samo paradoksalna (na smrt je zaljubljen v muslimansko lepotico), ampak tudi ironična.

Stopnjo paradoksalnosti in ironije Malik, kakor se sliši nemogoče, še poveča. Film paranoičnega vizionarja, režiserja Tiške, v katerem igra Palček glavno vlogo, bo smrtniku Palčku s pomočjo njegove resnične smrti pred kamero zagotovil nesmrtnost. Palček kot fikcija na filmskem traku bo s tehničnim postopkom tridimenzionalnosti na gledalca učinkoval povsem realno, tako da se bo fikcija docela prepletla z njegovo intimo in postala realnost. S tem "gledališka katarza ne bo več estetska kategorija, pač pa eksistencialna neizbežnost."(str. 40-41) Zgodovino, kot nam očitno zagotavlja roman, ustvarja (samo še) tehnika, katere romaneskni razvoj na stopnjo znanstvene fantastike implicira dvoje: sum oziroma že kar nihilistično nastrojenost do "avtoritete zgodovine", pa tudi čisto zaresno didaktično svarilo človeški tehnično kreativni inteligenci. Rahlo didaktična je tudi nadaljnja izpeljava in posledice Tiškinega projekta. Ukinitev zgodovinskosti se kaže v Palčkovi filmski nesmrtnosti, ki zaradi njegove večno aktualne, "sleherniške" filmske ponovitve prehaja v mit, hkrati pa s tem, ko se fikcija spremeni v gledalčevo intimo, z identifikacijo ukinja individualnost. Sicer pa tudi v realnosti možnosti za Tiškovo paranojo v tem smislu vsekakor obstajajo, ker tudi vojna v ljudeh ukinja individualnost in jih poenoti v tistem, kar jim še preostane, v temeljnem znaku živosti, erotičnem (in zverskem) nagonu za preživetje ter - v smrtnosti.

Še en napad na zgodovino, ki jo predstavljajo in ustvarjajo mediji, se kaže na formalni ravni. Zgodba romana se občasno prepleta z vnosi poročil z bojišč oziroma: fikcija se meša z "dejstvi". Vendar je nosilec teh vnešenih poročil, medijske objektivnosti, subjekt; novinar kot vsak drug človek, kot subjektivno doživljajoči, ogroženi individuum, tako da fikcija pomen faktografskega, kot smo ob sodobnih romanih že vajeni, pogoltne. Nosilec večje objektivnosti, glede na to, da mit implicira svoje ponovitve, je biblijska bajka o skesanem grešniku, preroku Joni. Kot referenco jo obnavljajo trije deli romana, ki jih uvajajo trije citati iz Jonove knjige. Kot zgodba o Joni vključuje preobrat, priznanje nadčloveške sile, svoj preobrat doživi tudi junak srbskega mita, Palček, z antigonskim pokopom muslimanskih sovražnikov, ki so družina njegove izbranke. Preobrat, sicer ob ironični spremljavi ("metuljček Cekinček", ki zaradi treh kril, posledice radiacije, ne more leteti), doživi tudi novinar Simon. Njegovo "tretje oko" zdaj ni več kamera (saj prinaša zlo in ne katarzičnega učinka), pač pa vera v odrešenika, ki ga ob izteku romana pooseblja "neranljivi" deček Feriz. Sklep romana je v skladu s svojo inspiracijo, Jonovo knjigo, torej razmeroma optimističen.

Kljub občasnemu motivno-tematsko ironičnemu pristopu izreka Malikov roman vendarle trdno resnico, vero v ponovitev mita, ki vključuje pomiritev z novim upanjem. Zdi se, da je vojna bolj okvir in izgovor kot pa glavna tema romana. Občutek verodostojnosti, ki bi ga bralec lahko zahteval od vojnega romana, tako ni več nujen. Vseeno pa ni dopustna tako površna psihološka motiviranost, kot jo opazujemo v

razmerju med Simonom in ameriško novinarko Myrno. Tudi dialogi med četniki, ki naj bi lokalizirali atmosfero in prispevali k slikanju absurdnosti, so najpogosteje banalni do odvečnosti, žal pa zajemajo cela poglavja. Naposled tri sklepne "prilike", ki so pisane v perspektivi Myrninega četniškega morilca, hrvaškega ribiča Mirka in samega Simona, precej svobodno ravnajo s svojo zvrstno oznako. Ta sicer podkrepljuje biblijske elemente v romanu, v resnici pa se pod oznako "prilika" neupravičeno pripoveduje epilog.

Malikov roman, če naj mi bo dovoljen drobec nezlohotnega črnega humorja, torej niti s (šibkimi) pripovednimi postopki niti po vsebinski plati ne izrablja enkratne priložnosti verodostojnega prizorišča vojnega romana. Vendar nam zaradi prej opisanih kvalitet tega pravzaprav ni treba obžalovati.

Vanesa Matajc

Poezija Kajetana Koviča
in Nika Grafenauerja v
interpretaciji Vida Snoja

Cena knjige v knjigarnah je 1400 SIT, za naročnike LITERATURE samo 1000 SIT.
Naročila: Založba Mihelač, Koseskega 25, 61000 Ljubljana; tel. 332-030.

Franjo Frančič

Sovraštvo

Pet veličastnih, Sklad "Vladimir Slejko", Ljubljana 1993

Kar je Franjo Frančič z nekaterimi novelami v svoji zadnji zbirki *Istra, gea mea* nakazal, smo v velikem slogu s *Sovraštvom* tudi dobili: vsebinsko in formalno izjemno dodelan kratek roman (morda bi celo ustrezala oznaka daljša novela) s konsistentno dvojno pripovedjo, ki s prepletanjem obeh "historij" bralca naravnost pritegne. Dialogi, pomembna postavka Frančičevega pisanja, so zanimivi in na mestu, zunanjega dogajanja praktično (vsega nekaj galebov, najosnovnejše o vremenu in menda ena sama navdušena kratka izpoved o pomladi v pripovedovalčevem sadovnjaku) ni, naracija pa ostaja frančičevsko kratka in ostra.

Dramaturgija *Sovraštva* je pripovedno klasična, že kar arhitektonsko simetrična: avtor vešče gradi pripovedi obeh junakov (na eni strani moreče življenje mlade samohranilke ter na drugi obmorski "projekt" mesta in nesmiselnega gostilniškega kolobarjenja naveličanega z avtobiografskimi potezami zaznamovanega moškega pripovedovalca), na določenem mestu pusti, da se zgodbi z majhnimi, a pomenljivimi odstopanji prepleteta, in ju nato po tragičnem dogodku znova pripelje vsaksebi. Izmenjujočo se pripoved Frančič okrepi z dodatnimi vsebinskimi vzporednicami in junakoma "prilepi" vrsto komplementarnih likov: od "sodelavcev" (v *Njeni zgodbi* prijateljico Nives in *Njemu* soseda- kmeta), ki junakoma držita ogledalo s tem, da sta znala sovraštvo kot gonilo sveta vsaj sprejeti do te mere, da lahko živita (nasprotno od Nje in Njega, ki v trenutku ljubezni na vse pozabita in sta pripravljena celo verjeti, da so bile vice priprava na nebesa in ne - jasno! - na pekel), obema avtor pristavi po eno travmatično ljubezensko izkušnjo in - to se zdi najpomembnejše - izvirni zločin v podobi staršev, ki prav po Lamarcku (četudi z bolj konkretnimi zapetljaji) determinirajo žitje svojih potomcev. Vidimo torej, da je Frančičev roman grajen na vrsti paralelizmov, ki pa ne dajejo vtisa izumetničenosti, saj delujejo kohezivno in držijo sklenjen tok pripovedi. V določeni smeri, seveda.

Omenjena smer pa je prejkone zvezda stalnica v opusu Franja Frančiča, le da v *Sovraštvu* dobiva - morda ravno s tragičnim obratom na zadnjih straneh romana, ko že presenečeno pričakujemo happy-end, prelestno fresko istrske družinske sreče z vso

prijetno scenerijo žuljavih rok, odraščajočih otrok in podobnim - svoj jasni izraz. Če je namreč Leibniz pred nekaj stoletji zasnoval svojo monadno teorijo na podmeni, da živimo na najboljšem vseh svetov, je Frančičevo mnenje - in to ne kaka molierovska satiričnost o obdelovanju lastnega vrtiča - diametralno nasprotno. Svet, v katerem živimo, je sovražen, zel in ustvarjen nalašč zato, da nas venomer meče ob tla. Od najpreprostejših pomagal potrošništva (kokakole in televizije) do nadčasovne ljubezni - vse temelji na enem edinem principu, ki ga avtor jasno in glasno zapiše kar v naslov in ponovi na vrhuncu pripovedi: "Čas pelje čez nas. Za sovraštvo je dovolj že / odsev v tvojih / ali / tujih očeh."

Ob vsem zgorajprezentiranem - izčiščenem slogu in izjemnem fabuliranju - se zdi, da je eksisitencialni modus vivendi Frančičevega sveta vendarle prelahka izbira, saj se v ontološkem smislu celotna zgradba romana izkaže zgolj za definicijo naslova in falirani eksistenci za nič drugega kot opis hipotez, ki teorijo preverita in malone mazohistično zadovoljno potrdita. Ona "odraste" v plačano spremljevalko, ki se lahko čudi samo še porno videokasetam, On v proletarca, ki preboleva zapito mladostno ljubezen in se znova utopi v mestu. Tragično zamenja patetično, nekakšna nereflektirana jalova upornost, ki postavlja pod vprašaj samo upravičenost, da sta Ona in On v samem tekstu sploh delovala kot "junaka". Naturalistični junaki so svojo jalovost plačali z absurdno smrtjo, novoromantiki s požarom lastne ideje, ob neorealističnih miniaturah je patetično zadoščenje dobil vsaj bralec (oziroma gledalec), modernizem je postavljal vprašanje biti - in Sovraštvo? Kot bi Frančič - nasprotno postmodernizmu, ki radikalizira pisanje samo - postavljal mejnik svetu kot prostoru bivanja, ga zreduciral na eno čustvo in eno ontologijo.

Tako smo soočeni z dvojim: z odlično pripovedjo in vprašljivim, pre-enoznačnim temeljem zgodbe, ki sicer lahko aludira na temačno podobo slovenskega vsakdanjika (če smo dnevnokritični) ali zgrešeno podstat modernega sveta, če nas zanima življenje na splošno. In to je morda paradoksalna ovira, da besedila, ki nas je pri prvem branju popolnoma zasvojilo, ne bomo tako zlahka še enkrat vzeli v roke.

Tone Vrhovnik

Tom Kočar

Zmaji so ...

Mladinska knjiga, Ljubljana 1993

Kdo sta torej skrivnostna "avtorja" romana *Zmaji so* ... Dr. Doc & L. Tomas? Kot nas pouči pitijski zapis na zavihkih, sta se omenjena osebka srečala na letalski liniji med New Yorkom in Ljubljano septembra 1989. Menda sta se ogrela drug za drugega in prišla na idejo o nastanku skupnega romana. Žal pa je le malo kasneje njuno letalo strmoglavilo.

Vendar naj bi bil tudi ta podatek zgolj legenda. Prav tako zvemo, da je edina oseba, ki je omenjena "avtorja" osebno spoznala, Tomo Kočar. Na nesrečo bralcev tudi ta oseba ni nič manj skrivnostna. Ena njenih redkih izjav je, "da bosta Dr. Doc & L. Tomas napisala še nekaj knjig, nekatere med njimi tudi posmrtno." Kočar si tudi lasti zaslugo, da je naši knjigi "izdatno pomagal do zapisa". Kdo si torej dovoljuje zbijati tako predrzne šale z bralcem?!

Čas je, da se tudi mi nehamo sprenevedati in razkrijemo Skrivnost: Dr. Doc & L. Tomas je seveda psevdonim mladega slovenskega avtorja Toma Kočarja, ki z romanom *Zmaji so* ... prvikrat stopa v naš literarni prostor.

Že ta puzzle s fiktivnima avtorjema priča o Kočarjevi povezanosti s svetovno in domačo metafikcijsko tradicijo. Vendar velja že na začetku poudariti, da Kočarjeve literarne pisave nikakor ne bi mogli uvrstiti med "trdo" metafikcijsko pisanje. Želimo namreč pokazati, v čem je differentia specifica Kočarjevega romana tako glede na metafikcijsko kot tudi glede na t.i. mlado slovensko prozo oziroma sodobno slovensko prozo nasploh. V ta namen bomo zelo na kratko povzeli nekatere sicer dobro znane značilnosti tega literarnega konteksta. Omenili bomo le tiste, ki so pomembne v zvezi z našim romanom.

Slovenske prozaiste starejše in srednje generacije so močno zaznamovali eksistencialistični duhovni horizont in modernizmi takšne ali drugačne vrste. Svojo poetiko so ti avtorji večinoma ohranili vse do današnjega časa. Za najmlajšo generacijo piscev, ki je na literarno prizorišče stopila v osemdesetih letih in s svojo usmeritvijo nadaljuje tudi v devetdesetih, pa je bil velikega pomena zlasti vpliv ameriške metafikcijske proze. Seveda je res, da se je v okviru te generacije razbohotil cel kup

avtopoetik in da metafikcijski vpliv v večjem obsegu velja le za nekatere avtorje (Blatnik, Bratož), vendar se zdi, da so nekateri literarni postopki, ki jih je do skrajnosti razvila metafikcija, pustili, četudi nezavedno, širše sledi. Prav tako pa drži, da "trda" metafikcija zdaj že tudi v slovenskem literarnem prostoru predstavlja preteklost. Ena od značilnosti, ki nas tukaj zanima v zvezi z metafikcijo, je njeno razmerje do literarne in tudi širše kulturne preteklosti. Če po eni strani drži, da se ta v njej vselej reflektira na parodičen način, po drugi strani kaže na njeno preobremenjenost s to isto tradicijo. Od tod seveda obsesivno citatološko zajemanje iz Babilona literarne zgodovine. Drugo, kar nas zanima, je specifičen status avtorja v metafikcijskih delih. Avtor ne le da vzpostavlja ironično distanco do obravnavane snovi, temveč pogosto ironizira tudi svojo lastno pozicijo, ki je povsem negotova. Nadalje: metafikcijska književnost je ustvarjala svojevrsten hibrid t.i. visoke in žanrske literature, prav tako pa večkrat vključevala še druge tipe diskurzov (znanstveni, žurnalistični...). In ne nazadnje je tukaj še ekstremna fragmentarizacija teksta, njegova razpršena, rizomska struktura.

V zvezi s postmoderno literaturo in seveda tudi širše se velikokrat govori o ukinjanju tradicionalne evropske metafizike, o odpovedi t.i. velikim zgodbam in velikim temam in sestopu iz Zgodovine. To nemara še posebej velja za tista iskanja znotraj sodobne tuje in domače proze, ki namesto velikih tem uvajajo motivno-tematske drobce iz človekovega vsakdanjega življenja. Če je metafikcija Zgodovino še parodirala, je tukaj preprosto več ni. Gre očitno za definitivno odpoved velikim metafizičnim temam. Ta vrsta kratke proze vendarle daje vtis nekakšnega novega realizma, ki pa seveda nima nič opraviti s tradicionalnim realizmom 19. stoletja. V nasprotju z metafikcijo, ki se je odrekla predstavljanju človeške realnosti na račun Teksta, se ji ta proza vendarle čuti zavezana.

Glede na povedano poskušajmo pobliže opredeliti posebnosti Kočarjeve knjige. Tisto, kar je pri njem še najbolj metafikcijskega, je neprekinjena in agresivna prisotnost Avtorja, ki suvereno manipulira s tekstom in bralcem, a pri tem tega seveda ne skriva. Vzpostavlja značilno ironično distanco tako do protagonistov in dogajanja kot do samega sebe. S tem dosega pri bralcu nekakšen metafikcijski potujitveni efekt. V nasprotju s "trdo" metafikcijsko prozo pa Kočarjev roman ne daje vtisa obremenjenosti z Zgodovino. Pri njem se ne pojavlja obsesivni dialog s preteklostjo, katerega posledica bi bila citatološka preobremenjenost teksta. Pojavljajo se sicer različne reference, vendar težišče ni na tem. Kočar svojega romana prav tako ne gradi na prepletanju t.i. visoke in trivialne literature, ampak izhaja zgolj iz le-te. Povezujejo se elementi vohunskega, science fiction, avanturističnega ter kriminalnega žanra. Tisto, kar njegov roman ločuje od običajnega žanrskega miksa, pa je prav metafikcijska ironija. Kočar svoj literarni svet gradi z uporabo žanrske mitologije in klišejev, ki jim njegova ironična distanca preprosto odvzame ne le zaresnost, temveč tudi vse tiste razsežnosti, ki niso zgolj estetskega značaja. Po našem mnenju je prav to najpomembnejša poteza Kočarjevega romana. Če namreč žanrski miti, ki jih producira kulturna industrija, poleg estetskih zmeraj vsebujejo tudi še druge razsežnosti (etične, socialne, politične

itd.), jih Kočar reducira na nivo čiste estetike. Kočarjev roman ne vsebuje ničesar, kar bi presegalo to zgolj-estetskost teksta. Uživa ob kreiranju fikcije v najizvornejšem smislu, v tekstu kot seriji izmišljij z izključno estetsko vlogo. V romanu bi zastonj iskali kakršnekoli metafizične, etične, socialne ali denimo psihoanalitične implikacije. Njegovi (anti)junaki so, psihološko gledano, nekakšne "enodimenzionalne" kreature, določene čudaške poteze v njihovem značaju imajo prav tako prej estesko kot psihološko funkcijo. Vse to Kočarjev roman približuje estetiki videospota, kjer je prav tako na delu le še estetsko fascinantna površina. Kočar je blizu metafikciji tudi z vztrajanjem na literarnem tekstu kot popolnoma avtonomni tvorbi. Gre torej za estetizacijo, prignano do skrajnih konsekvenc. Kočarjev tekst ni zavezan niti Borgesovi knjižnici na način "trde" metafikcije niti zunajtekstualni realnosti.

Ne nazadnje omenimo še rizomsko strukturo Kočarjeve knjige. Ob osrednji zgodbi Daniela W. Martina alias Spikerja na nekaterih mestih v romanu tečejo namreč še vzporedne zgodbe (na primer zgodba o gospodični P.), ki nikakor niso hierarhično podrejene celoti.

Prvenec Toma Kočarja *Zmaji so* ... s svojo neobremenjenostjo s čimerkoli zunajestetskim po svoje prinaša v slovensko literaturo dobrodošlo osvežitev. Zabava nas avtorjev frivolni humor, ki je vseskoz prisoten. Vendar je treba reči, da ponekod učinkuje prisiljeno, celo banalno. Nekaj podobnega bi lahko rekli tudi za posamezne zaplete v romanu.

Za konec bi radi dodali še nekaj v premislek. Tudi tukaj se nismo mogli izogniti problemom, kot so konec metafizike, Zgodovine in podobno. Avtor teh vrstic se sicer povsem strinja s stališčem, da je antropocentrično zasnovani evropski metafiziki odbila njena zadnja ura, sprašuje pa se tudi, ali z odpovedjo vsakršni metafiziki in t.i. velikim temam literatura in zahodna kultura nasploh ne pristajata na svojevrstno duhovno bedo, ki jo do skrajnosti stopnjujejo množični mediji. Ne, ne gre za nostalgijo, ampak za prepričanje, da poleg tradicionalne evropske obstaja še drugačna (negativna) metafizika, ki ni antropocentrična, prav tako pa ne pozna kartezijanske dihotomije subjekt-objekt. Svoj vrh je taka "metafizika" doživela v nekaterih vzhodnjaških duhovnih disciplinah (daoizem, zen). Treba pa se je tudi zavedati, da tovrstna prizadevanja obstajajo že od nekdaj tudi na zahodu (Heraklit), vendar jih je glavni tok evropske misli odrinil na rob. Te pozabljene, zaprašene poti bi bilo treba na novo odkriti. Kartezijanski subjekt, soočen z moralno bedo poraženca, se sedaj raje zadovoljuje z drobtinami. Navkljub vsemu se nam zdi, da ima prepustnico za prihodnost zmeraj le tista literatura, ki ostaja zavezana temeljnim vprašanjem človeka in sveta.

Dean Šiftar

Milan Vincetič

Divan

Pomurska založba, Murska Sobota 1993

Divan je šesta pesniška knjiga Milana Vincetiča, če pri tem štejemo tudi *Kot slutnja radovedno* (skupaj z Lainščkom in Pergerjevo) iz leta 1981. Z nekajletnimi presledki so njegove zbirke kontinuirano izhajale in njegov pesniški fluid se je razvijal tako vsebinsko kot formalno iz zbirke v zbirko. V *Zanni* (1983) so že razvidni sistematski razporedi ciklov pesmi v "zbirki"; njena kompozicija teži k matematični urejenosti, notranja struktura se poglablja. S "poetiko spomina" pod rodovitnim vplivom Gregorja Strniše razvije pesniški svet "davnega petja" tako, da si pomaga s starimi besedami, mitosom, značilnim za prekmursko življenje minulih ljudstev z njihovimi običaji, ki so se odvijali na tem prostoru. *Zanna* se pretopi v zbirko *Arka* (1987), ki prejšnjo stopnjuje, razvija in kot Strnišev svet govori o sedanjosti skoz pretekle dežele in svetovja človeškega prebivanja (Voda, Atlantida). Sledi *Finska* (1988), ki nadaljuje tradicijo prejšnjih zbirk, vendar jih radikalno ne preseže.

To se zgodi s *Tajmirom* (1991) in z zadnjo zbirko *Divan* (1993). Pesemska forma ostaja asketska, obogatena z novimi besedami in jesihovskimi toni (Jesihovi *Soneti* so izšli v letu 1989 in njegovi spretno vgrajeni vplivi so vidni že v *Tajmiru*. Seveda je zanimiva že zgradba zbirke. Ponovi se številka sedem in s tem formalna sorodnost s *Tajmirom*. Uvodna pesem, sedem ciklov s po sedmimi pesmimi in sklepna pesem: se v *Divanu* res naselijo toni, ki jih poznamo že iz *Finske*? Tudi, vendar je šel ob *Sonetih* pesniški razvoj naprej. To potrjujejo verzne refleksije in toni ironije, humorja, duhovitosti, tragičnega, sproščene lahkotnosti s hudomušno erotiko, ki je osrednje gonilo pesemske magme v zbirki. Polarnost Eros-Tanatos je z vso zrelostjo intenzivirana ter variirana skoz vseh sedem delov, ki so pretehtano razporejeni od *Sanj po ženski noči* do *Sanj po moški noči* (*Mana, Pastorale, Romantika, Lirika, Divan, Stvari, Treni*). Od prasveta biblične *Mane* (vse se že prej začne z žensko, njeno skrivnostjo, simboličnim umivanjem: "da si spere moško noč / s skrivnega vrtička") se skoz posamezne cikle razvija "kratka zgodovina seksualnosti", v *Liriki* in *Divanu* doseže vrh in s *Stvarmi* in *Treni* že pojema, pridejo le še sanje po moški noči. *Divan* se odvija kot dan: *Mana* (še čas sanj, speči se potikamo v bibličnih pokrajinah, nastaja SVET), *Pastorale* (se prebujamo: pastirski svet prvinske pohote ob opazovanju živali), *Romantika* (začetek dneva: "Čez mostiček gre dekle / v prvem rosnem svitu / ... / V

vrtno uto gre dekle / z odpeto krinolino"; in začne se svet duhovite erotike: "In ko srajca se spusti / po ritastem telesu / seže zvesti konjenik / po kaljenem meču"), *Lirika* (Zreli dan, vrh dneva, poldan, tudi sredina zbirke, najmočnejši del knjige, kjer Vincetič odkrito nakaže bližino Jesihovih *Sonetov*: "Skoz zimo je nagrizel prah / Jesiha Sonete / zato sem spihal stran po stran / in prekrtačil verze", in "... Pst je rekla saj te znam / na pamet kot Sonete", je "erotikon" najbolj razživet, Vincetičeva pesniška moč doseže tu vrh v lepoti, umirjeni harmoniji globine celo ob nizanju povsem banalnih besed, obdelani ali omenjeni so različni ljubezensko erotični motivi nagnenja), *Divan* (dan se razvije v drugo polovico - v popoldan s prizori, povezanimi z divanom, med drugim: "Tako se dela brodolom / tako se peni morje / če martinčkava vso noč / pa ni nič narobe" in še "Odhajate ko se dani / na hitro počesane / ko na divanu tišči / ledje ali zglavje"), Stvari (večer z vsemi svojimi opravili, sencami, mislimi, stvarmi, ki so se v dnevu že zgodile: "Vse gre svojo kratko pot / med stvari poskrite / kdo bo zame plačal dolg / če me prebudite") in *Treni* (utrujenost in trenutki, ki se v takšnem času dneva dogajajo: "morebiti je tako kot prej / in za spoznanje globlje"). V *Sanjah po moški noči* se telesna sla ne konča, ostaja neuničljiva želja po ženskem: "Naj se kradoma ozre / naj me vsaj razbija / in doliva po nočeh / ko sem le črepinja".

V *Divanu* sicer ostaja tragičnost, vonj po spleenu in erosu *Tajmira*, vendar se Vincetič na "Finsko" v resnici ne vrača več, marveč s pesnjenjem, v katerem je veliko prvin ljudske poezije, avtopoetični kozmos diferencira, še bolj izbrusi, utrdi in se "kljub vsemu" z besedo odpravi naprej. Z besedo, ki pravzaprav nehote širi kodni zaklad iz *Tajmira* z notranjim, vsebinskim sentimentom, ki seveda prehaja s Sonetov.

Baladni motivi iz cikla *Romantika* (Lorelei, romantični dvoboj, vratar in grajska gospa, mrtvi pride po ljubico, utopljenka) v *Liriki* izginejo. Zavlada nezadržna življenjska sila spolnosti, sproščenih lirskih miniatur, vsakdanjosti..., vse to pa je v ciklu *Divan* obogateno še s toni žalosti, kratkimi mislimi o minljivosti in končnosti človekovega življenja. Orientalski blazinjak, ki služi kot ključni predmet za variacije dogodkov, povezanih z njimi, sprošča niz podob in detajlov iz vsakdanjega življenja. Z vseskoz prisotno distanco in samorefleksijo lirskega subjekta nastaja specifično pesemsko razpoloženje. Seveda *Divan* razpre tudi svet transcendence kot pooseblјanje lirskega subjekta ter indirektnega ostajanja v pasivnem - predmetnem opazovanju sveta okoli sebe in nemem, zgolj nakazanem preseganju dogodkov s kratko opazko. Beseda divan je v celotnem ciklu zapisana le štirikrat, pojavi se v treh pesmih (prvi, šesti, sedmi), za ohranjanje "divanske" atmosfere poskrbijo stoli ali klopi: divan je potem resnično vozlišče najbolj intimnega ali družabnega. Obkroža ga asociativni svet Vincetičeve kreacije samosvojega in nemirnega pesnika, ki sicer še ne zagori v kompleksni totaliteti jasnih razmišljanj o večnih človeških temah, je pa zagotovo antologijska, izvirna možnost ustvarjanja pesniškega sveta.

Divan je knjiga, ki je z razvojem skoz prejšnja raziskovanja in postopke dozorela v pomembno pesniško zbirko, h kateri se bo še treba vračati, jo poglobljeno analizirati in vrednotiti v kontekstu vrednotenja sodobne slovenske lirike.

Ivan Dobnik

Denis Poniž

Bibavice: skrite podobe devetdesetih

Lumi, Ljubljana 1992

Bibavice so četrta pesniška zbirka doktorja literarnih znanosti Denisa Poniža. Ob začetnem branju dobiš vtis, da je to knjiga o avtorjevem staranju, že takoj nato pa, da sta v precepu čas oziroma zgodovina nasploh, točka gledišča pa je konkreten razočaran in postaran čas devetdesetih. Ta je zaznamovan z razpadanjem, razločevanjem, vojnami, recesijo, ko se je pokazalo, da je vizionarski idealizem v povezavo sveta naravnanega tehnološko-informacijskega napredka doživel kolaps in se spet vrača v kaos.

Podobno razčaranje je doživel intelektualizem in njegovo prvenstveno orožje - beseda, ki se je že spet, a tokrat seveda vseeno nepričakovano, pokazala v vsej svoji nemoči, da obvaruje civilizirano človeško in človeka pred zmagujočo agresivnostjo v začetku demagoškega, v njegovi skrajni konsekvenci pa prosojno lažnivega ali neartikuliranega barbarstva. V središču *Bibavic* sta torej vprašanji časa in zgodovine, nanju pa se veže vprašanje besede. Poniž se sprašuje: "čas, si sploh kaj?" (str.12), o zgodovini pa: "Zdaj stojimo v predverju zgodovine in oblečeni se počutijo, kot da so nagi"..."mrtvi (naši in njihovi) so nepreklicno zašvasani v video kasete. križ raja z zvezdo, oven z volkuljo, abadon z venero, nevidni nosferatu pa vztrajno žre človeško meso v preddverju zgodovine: zgodovina se noče skotiti iz bleščečega jajca demagogije."... "s pinceto in kompresorjem ji segajo v maternico, azur in karmin pojita bele komprese, ki jih drži v rokah Thot, prvi v času, poslednji v teži." (str. 26) Muka osimbolizirane in relativizirane besede pa ne izhaja iz spomina na mitični svet, kot sem najprej mislila, ampak iz razrvanega kontrapunktiranja neozaveščene nagonskosti (živalske) narave (človeka) in iz naše krščanske civilizacije izhajajočih razcepov med telesom in dušo, angelom in hudičem, zgodovino in večnostjo... A *Bibavice* ne ponujajo ne verske ne brezverske upesnjene filozofije, ampak skepso. Ta mučeča se intelektualistična skepsa se upesnjuje z izrazito raznorodnim besediščem in sintakso. Emocionalnost, moralizem in intelektualno (latinski izrazi, izreki) se prepletajo v jeziku, ki ni niti modernistično samozaverovano razpuščen niti postmodernistično obvladan - verjetno zato, ker pesniški svet v tej Poniževi zbirki ne izhaja prvenstveno iz sistema

jezikovnosti (nanj se nanaša le problem njegovega osnovnega dela - besede, njene (ne)identičnosti s sodobnim časovnim pomenom ali z njeno nediferencirano materialnostjo: "beseda, ki pomeni nekaj drugega. ki je zatisnjena v žilo žada, v apno apnenca, ki je obelisk iskanja v krogu. kolobarjenja v duši, spočetja v magmi sna." (str. 9), ampak iz vizualnosti, ki v umetnosti nasploh vse bolj izpodrinja princip verbalnosti. Saj je zbirka tudi podnaslovljena: *Skrite podobe devetdesetih*. In te podobe devetdesetih so v *Bibavicah* skrite v dveh modusih: prvič zato, ker se o njih danes ne da ali noče govoriti naravnost z odkrito oziroma razkrivajočo besedo (samo pomislimo na govor sodobne politike!), in drugič zato, ker lahko v skritih podobah individuum ohrani vsaj še nekaj svoje - nad sabo, drugimi in zgodovino razočarane - subjektivitete in identitete le na ta način, da se uspe tu pa tam skriti v prastaro zasebnost; v intimo ljubezenskega odnosa, erotike. Ko: "dvojina še varuje skrivnosti"..."v juri in kredi sva mislila enako"... "besede so, kar pač so. izven gramatične težnosti, daleč od svetlobne hitrosti, besede pač, iz strasti in klorofila".

Da je mera polna, skepsa popolna, se zbirka konča z razdelkom *Tri pesmi o kaosu*, kjer je skepsa skeptična tudi do skepse: "Kaos je drugo ime za nerazumljen red"... "o bog, si se kdaj ugledal v kaosu, v besedi, ki ti je izpisala goreči grm". ...ko bo po neki prerokbi kaos šele takrat, ko bo bivajoče v človeku in pticah hotelo na plano, raztrgalo bo opno življenja, da bo namesto krikov in ščebetov v raztrganih opnah samo grgralo in bo vse brezglasno poniknilo v kaos.

Bibavice so zaradi skeptične in vizualne obremenjenosti za tradicionalen pesniški okus precej problematične, saj poetična samo-posvetitvenost, posvečenost, lepota in vera, prav tako pa tudi humor in ironija, izvisijo iz takih premis. Tu se mi zdi nujno poudariti, da je Poniž pesnik-primerjalec, celo doktor primerjalne književnosti. Duhovnozgodovinska "primerjalna" vzgoja je po nekaj desetletjih, ki so bila prežeta z entuziastičnim duhom poetike, filozofije in umetnostne erotike, ki so jo pilili pesniki srednje generacije, kamor spada tudi Poniž (ki je sicer vedno bil skeptično samoten in uporen), zdi se, da začela obravnavati minevanje lastnih korenin. Iz prhnenja tega pedigreja po mojem izstopata prav pisca, ki (kolikor vem) v osamosvojitveno prelomnem času ena od redkih nista stopila z balkona literature na oder politike - Dekleva in Poniž. Dekleva je lahkotnejši, saj kljub vsemu prisega ali vsaj pristaja na poetičnost v paradoksalnosti, medtem ko je Poniž postal v *Bibavicah* boleče in pesimistično razcepljen med razkrinkujočimi se zgodovinskimi antagonizmi skritih in skrivajočih se besed-podob na kriznem začetku devetdesetih.

Vida Mokrin-Pauer

ROBNI ZAPISI

Rado Bordon: PODOBE MOJEGA SVETA. Izbrane pesmi. Založba Lipa, Koper 1993. Bralcu, ki ni ravno enciklopedičen poznavalec slovenske poezije, je ime kulturnika, javnega delavca in pesnika (izdal je tri zbirke) Rada Bordona (1915-1992) bržkone neznano. Če nato pri naključnem prelistavanju tega izbora naleti na sklepno misel pisca spremne besede Janeza Menarta, bo najbrž njegovo presenečenje nemajhno: "Ta vsebinska in motivna stvarnost (...) je rodila vrsto resnično lepih pesmi, od katerih jih nemalo sodi v vsak izbor najboljše slovenske poezije." Vse, ki ste že mislili, da je na slovenskem Parnasu zablestel nov, pozabljen literarni talent, moramo seveda razočarati. Osnovna značilnost pričujoče lirike je absolutna anahronističnost na slogovni, motivni in tematski ravni. Avtor se je namreč z epigonsko naivnostjo napajal pri dodobra usahlih vrelcih romantične (sentimentalno-ljubezenske, satirično-didaktične, domovinske) poezije (o Prešernovi ikoni v njegovi ustvarjalni predsobi ne bi izgubljali besed: "Moji soneti preživijo čas, / ki jim sodil je neprizanesljivo..."), zadnji upoštevanja vredni vzorniki pa so zanj bržkone predstavniki slovenske moderne. Njihovih spoznanj o ljubezni, pesniškem poslanstvu itd. mu seveda ni uspelo nadgraditi s čim bistvenim. Brez škode lahko torej sodimo, da gre za povsem nepotrebno in nepomembno knjižno izdajo, ki lahko rabi kvečjemu dostojni počastitvi spomina pokojnega avtorja, po literarni vrednosti pa se prav z ničimer ne odlikuje. (Gašpar Malej)

William Burroughs: GOLI OBED. Prevedel Miha Avanzo, spremna beseda Majda Stanovnik, Cankarjeva založba, Ljubljana 1993 (Zbirka XX. stoletje). V silnem, smrdečem in želodčne brbončice parajočem izbruhu, namreč, v gverilskem underground romanu *Naked Lunch* je zapisano tisto, kar se zgodi, ko ni več ničesar. Vsega je naenkrat preveč. Izvorna (bitniška, pa tudi vsaka druga) izgubljenost se sprevrže v vsakokratno predpostavko neskončnim čustvenim multiplikacijam, odurnim "*mislim, torej sem*" degeneracijam in grozljivim holokavstnim izpeljankam, ki pa so še kako resnične. *Golo kosilo,* neskončno dolg trenutek, ko zastane in obvisi pogled, ki vidi vse stvari naenkrat (in je torej oropan varnega, omejenega, lepodušniškega (anti)obzorja), je ena najsilovitejših, najbolj neprizanesljivih, perverzno privlačnih, pa

tudi odbijajočih aluzij na svet, v katerem so živi popokali do konca in kjer mrtvi pokopavajo žive. V takšnem svetu ni več zgodovine in prav zato jo je treba ponoviti. Poanta? Dajte no! (Ženja Leiler)

Émile Durkheim: SAOMOMOR, PREPOVED INCESTA IN NJENI IZVIRI. Prevedla Braco Rotar in Rastko Močnik, spremna beseda Marko Kerševan. ŠKUC & Filozofska fakulteta (zbirka Studia humanitatis), Ljubljana 1992. Kot zadnja knjiga VI. letnika zbirke Studia humanitatis prihaja na slovenski knjižni trg klasično delo enega utemeljiteljev znanstvene sociologije. Marko Kerševan v spremni besedi ugotavlja pomanjkljivost dejstva, da je ravno Durkheimova študija o *Samomoru* hkrati njegovo prvo delo, prevedeno v slovenščino. S tem se je seveda mogoče povsem strinjati, saj je slovenska samomorilnost postala že nekakšen mit. Vsakdo, ki se hoče dokopati do temeljitejšega odgovora na vprašanje, zakaj si Slovenci in nekateri drugi narodi tako radi strežejo po lastnem življenju, bo moral vzeti v roke Durkheimovo delo. Nekatera njegova stališča so sicer danes že zastarela in enostranska, vendar pa kot vsak klasičen tekst izziva vedno nova branja. Znano je, da je Durkheim samomor razlagal povsem sociologistično, t.j. globlje vzroke za porast števila samomorov v nekem prostoru in času je iskal v določenem razpoloženju kolektivne zavesti, v obstoječi družbeni morali, ne pa pri psihoanalitično ugotovljivih subjektivnih motivih. Durkheim ločuje tri temeljne oblike samomora: altruističnega, egoističnega ter anomičnega. Za sodobne (post)industrijske družbe je značilen zlasti zadnji kot posledica razpada sistema vrednot. Durkheim nam v obrambo svoje temeljne teze postreže z izredno veščo argumentacijo, ki se ji je težko upirati. Kljub temu se vsiljuje dvom, ali je samomorilske vzgibe mogoče povezovati s kolektivnimi tokovi v družbi?! Durkheimu gre tudi za to, da naj sociologija prispeva k odpravljanju samomora. Samomor mu pomeni žalitev in napad na svetost človekovega življenja. Anomično stanje v sodobnih družbah je po Durkheimu treba odpravljati predvsem s krepitvijo solidarnosti znotraj delovnih oziroma poklicnih skupin. Pri tem izhaja iz načel francoske revolucije! V kaotični postmoderni epohi pa take in podobne želje učinkujejo milo rečeno naivno. (Dean Šiftar)

Goran Gluvič: ZADNJI POLETNI PLES. Založba Mondena, Grosuplje 1993 (Zbirka Arion, 2). Gluvič v tej knjigi pretaplja svojo pisateljsko energijo v subtilne pesmi, ki problematizirajo predvsem vprašanja individuuma v družbi, subjektiviteto jaza, relativnost časa in doživljanja v posamezniku, krhko in ranljivo stran človeka, dojemljivega za družbo, ki ga obdaja. Vzpostavi se življenje kot ples, kot pesem - ples, zbirka, ki pleše z brezštevilnimi motivi, metaforami in pomenskimi težnostmi v sebi. "Ritmi metuljev se spreminjajo v koračnico" (*Veseli dnevi*), vendar "še vedno so nekje koraki, / ki so spremenili življenjepis." Odpre vprašanje pesnika (*Ilinx*), časa (*Postaje*), ljubezni (*Že videno*, *Legenda*, *Lebdenje vrtinčenje*, *Zadnji poletni ples...*), človekove zgodovine (*Ples norcev*), usode (*Rondo*). Lepo je odkriti sorodnost z Ujevićevim *Notturnom* ("Nočas se moje čelo žari") v Gluvičevi *Večerni pesmi*. Vincetič se v spremni besedi vpraša, ali ni mogoče "lirski subjekt" - avtorjev "izmišljevalec", ki

uničuje lastne zgodbe, že med našim prebiranjem uničil tudi naše zgodbe kot kak računalniški virus. Kljub vsemu pesmi in zgodbe ostajajo in z njimi *Zadnji poletni ples*, verjetno najbolj zanimiva avtorjeva zbirka do zdaj. (Ivan Dobnik)

Edelman Jurinčič: ISTRIJANOVA MOLITEV. Založba Lipa, Koper 1993. Istrski pesnik Edelman Jurinčič ima za sabo že več zbirk. *Pesniški list št. 7* (1972), *Mladi junci v ritmu jeseni* (1986), *Ribiški spevi* (1990) in *Istrani* (1991). V *Istrijanovi molitvi* nadaljuje tradicijo prejšnjih in seveda ostaja v izvornem polju svoje poezije: v rojstni slovenski Istri, "preklinjani" in "ljubljeni", opevani in objokavani skoz množico verzov. Zbirka je razdeljena na dva cikla. V prvem (*Ubij, ubij me oče*) govorijo pesmi o sporu med sinom in očetom, drugi (*Večno prekleti kot nori kostanji*) o ljudeh Istre, ki so privezani na naravo in od nje odvisni. V pesmih ob prevladujoči epičnosti srečamo intenzivne lirske dele. Posebna značilnost avtorjeve "poetike" je kopica besed iz domače govorice, ki pridajo značilen ton. Jurinčič ni umetniški tehnicist niti se zavestno ne ukvarja z večnimi človeškimi temami. Vseeno se vseh teh prvin dotakne spontano ter nehote prek pesemskih zaklinjanj, molitev, opevanj in mešanj čustev od ljubezni do sovraštva. "Najtežje mi je, / ko si ponudiva vodo, / ko se morava pogledati v oči, / ko si je treba seči v dušo." (Ivan Dobnik)

Bartolome de Las Casas: UNIČEVANJE INDIJANCEV IN EVANGELIZACIJA. Mohorjeva družba, Celje 1993. Pred štiristo enim letom se je za Španijo s Kolumbovim odkritjem Novega sveta začelo obdobje "zlata in osvajanj", za prvotne prebivalce Amerike pa stoletje pokolov brez primerjave in s tem propad njihove civilizacije (uničenje Tenochtitlana in mnogih drugih središč). Konkvista je predstavljala za evropsko "civilizacijo" sprostitev mnogih frustracij, zagotovo tudi verskih, saj jo je v tem času z juga in vzhoda oblegal islam, ki se mu ni znala ustrezno postaviti po robu. V svetovni zgodovini se prične doba velikih odkritij, "evropeizacija" planeta, ki nosi s sabo etično-moralne temne sence vse do našega prehoda v tretje tisočletje. Papež, Izabela I. in Ferdinand II. osvajanja podkrepijo še s širjenjem krščanstva in tako z uradnimi odpravami potujejo predstavniki Cerkve, ki pa v Novem svetu nimajo posebne moči. Dominikanec Bartolome de Las Casas je bil med najbolj znamenitimi zagovorniki pravic Indijancev, "zbiralec njihovih solz". Po brezštevilnih potovanjih je bil priča pokolom in nasilju "osvajalcev". V iskanju pomoči zanje je za kralja sestavil in natisnil knjigo o uničevanju Indijancev (*Zelo kratko poročilo o uničenju obeh Indij*) in pozneje še spis *Le na en sam način lahko pravo vero razširimo po celem svetu*, kjer je nakazal možnost izvirnega oznanjevanja evangelija (z ljubeznijo). Kot poseben dokument so knjigi pridane risbe pošpanjenega peruanskega domačina dona Felipeja Wamana Fume de Ayala. Dobro prevedena knjiga nas ponovno opozarja na vsa moralna vprašanja, na konkvistadorje 20. st. in nam izpove vsaj drobec zla, ki ga je evropska "kultura" sejala z začetkom novega veka. Zanimivo delo, ki ni namenjeno samo vernikom. (Ivan Dobnik)

Toni Morrison: LJUBLJENA. Prevedel Jože Stabej, spremna beseda Andrej Blatnik, Cankarjeva založba, Ljubljana 1993 (Zbirka XX. stoletje). Danes bržkone ni težko dokazati, da živimo v nekem modnem ženskem, pa tudi "črnskem" trendu. Brati romane temnopoltih pisateljic je vsaj v angloameriškem svetu v zadnjem času stvar socialnega prestiža: izziv pa seveda ni na strani modnosti, temveč na strani drugačnosti. *Ljubljena* je roman, ki vnaša v svetovni knjižni babilon specifično noto "magičnega realizma" črnskega duhovnega sveta, drugačnost njegovih korenin in mišljenja, ki je bilo in je še zaničevano, bičano in zapostavljeno. Obdelava Medejinega mita, Evropejcem najbolj znanega iz zahodnoevropske tradicije, je vključena v t.i. obdobje (ameriške) rekonstrukcije okrog leta 1870, ko je del temnopoltega prebivalstva "že" deležen belčevskih državljanskih pravic. Vendar je *Ljubljena* predvsem roman o človeškem trpljenju in hrepenenju po svobodi. Svobodi, ki ima resda politične vzmeti, a je mnogo več kot to. Hkrati gre za eno izmed številne množice literarnih mojstrovin, ki bodo šele združene, priznane in vpisane v "kanon" opravičevale vehementno šolsko sintagmo - svetovna književnost. (Ženja Leiler)

Tomaž Ravnihar: KATEDRALA LOTSE - IZPOLNJENA ŽELJA. Cankarjeva založba, Ljubljana 1993. Lotse, strma in ledena, 8501 meter nad morje segajoča zadevščina, je v domačo, z raznovrstnimi škandali okičeno deželo prinesla še eno, tokrat alpinistično afero. Laže ali ne laže, je bil ali ni bil na vrhu, so se po časopiju spraševali tisti, ki naj bi jih povezovalo nenapisano pravilo, da si alpinisti in ostali hribolazci verjamejo na besedo. Če ne zaradi drugega, potem zato, ker tam, kjer se stikata nebo in zemlja, zavlada mitologija, ki jih vse skupaj pravzaprav usodno vleče na z ostrino rezila začrtane vrhove. Na žalost se druščini advokatov "primera Česen" ni mogel izogniti niti Tomaž Ravnihar, snemalec njegovega vzpona na Lotse, ki svoj "filmsko-literarni tipkopotopis" končuje s potrdili o Česnovi poštenosti. Tudi drugače gre še za eno izmed množice "post-odpravarskih" zabeležk, ki se vpisujejo predvsem v suhoparno podatkovni vzponovski kanon in manj med literarnobiografske bisere "alpinistične" literature, kakršno je v te kraje zasejala *Pot* Nejca Zaplotnika. (Pina Kek)

Andrej Rozman: RIMANICE ZA PREDGOSPODIČE. Ilustriral Zvonko Čoh, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1993. Rozman stoji med tistimi ustvarjalci, za katere lahko rečemo, da vse njihovo delo neprestano citira samega snovalca. To bi pomenilo, da o njegovih knjigah (če pustimo Ano Monró tokrat vnemar) težko rečemo kaj pametnejšega kot to, da so tipično rozmanovske. Torej, da vedno znova presenečajo, čeprav nikoli ne moremo zatrdno trditi, da so prinesle kaj povsem novega. *Rimanice za predgospodiče* so v maniri preprostih in nepretencioznih, a lucidnih rim spisane otroške prigode, opisani strahovi in starševske skrbi, hkrati pa se tematsko prebijajo iz ustaljenih klišejev in pripovedujejo o lenobi, gravžariji, čistunih, se norčujejo iz potrošniške mitologije in ponujajo napotke, kako pljunemo ali se znebimo smrklja. Rozmanov arzenal rimanic in motivov ter poznano dejstvo, da je feministka, pa nas opravičuje, da lahko pričakujemo tudi podobno knjižico za predgospodične. (Ženja Leiler)

Georg Simmel: TEMELJNA VPRAŠANJA SOCIOLOGIJE (Individuum in družba). Prevedel Friderik Klampfer, spremna beseda Rudi Rizman. ŠKUC & Filozofska fakulteta, Ljubljana 1993 (zbirka Studia humanitatis). Poleg Durkheimovega *Samomora* Slovenci obenem dobivamo še enega sociološkega klasika: Georga Simmla. Avtor je v marsičem bil enfant terrible med klasiki znanstvene sociologije, pa vendar danes sodi njegov opus med temeljna sociološka dela. Tako na primer Simmel nikoli ni imel lastne sociološke šole in učencev kot denimo Durkheim ali Weber. Njegovi teksti so dolgo časa bili sporni zaradi "esejizma", tj. premalo znanstvenega pristopa k družbenim vprašanjem. Simmel je še posebej znan po svoji zahtevi po t.i. čisti ali formalni sociologiji. Tisto, kar naj bi določalo specifično epistemološko polje sociologije, so zgolj forme, ki jih oblikujejo interakcije med posamezniki ali družbenimi enotami. Če so druge humanistične vede opredeljene s konkretnimi vsebinami, je naloga formalne sociologije, da loči vsebino in formo družbenih pojavov in odkrije zakonitosti, ki so neodvisne od danega prostora in časa. Ta Simmlova zahteva kaže na njegovo trdno zaupanje v moč znanstvene dedukcije in o njej lahko resno dvomimo. Ali res ostane forma nekega pojava, na primer konkurenca, v vseh zgodovinskih obdobjih identična, ne glede na konkretno vsebino?! Simmel sicer sociologijo deli na tri velike problemske sklope: poleg formalne pozna še občo in filozofsko sociologijo. Pri obči sociologiji mu gre za uporabo sociološke metode na konkretnih zgodovinskih pojavih, filozofska sociologija pa naj bi po eni strani reševala epistemološke probleme znanstvene sociologije, po drugi pa ugotavljala domnevni metafizični smisel družbenih procesov. Simmel ilustrira vse tri omenjene sklope sociološkega raziskovanja, pri tem mu kot rdeča nit služi analiza odnosa individuum-družba. V nasprotju z Durkheimom Simmel v čedalje radikalnejšem individualizmu zahodne kulture ne vidi nevarnosti. Še več, temu procesu pripiše celo teleološki značaj! (Dean Šiftar)

Vanja Strle: PESMI. Založba Mihelač, Ljubljana 1993. Prva pesniška zbirka doslej docela neznane avtorice Vanje Strle (1960) bržkone namenoma nosi uporaben, vendar povsem neizviren naslov, namreč *Pesmi.* Občutek imam, kot bi nam pesnica že vnaprej želela sugerirati, da gre za preprosto, nepretenciozno, morda komunikativno poezijo, ki raste "iz hvaležnost vsemu, / kar se zgodi, / od drobnih stvari / do velikih stvari" (*Moč*). V svojem izrazu je neposredna, pogosto celo aforistično kratka: "Človek je / umazano perilo." (*Nekaj točk*); razvidno je torej, da te pesmi izhajajo iz občutenja (nadvse poprečne) stvarnosti oziroma vsakdanjosti ("Jaz sem mega pav / in imam dva otroka."), v kateri seveda zastavljanje globljih bivanjskih vprašanj nujno prepušča mesto "utilitarni" površinskosti avtoričine življenjske filozofije, ki je sicer na trenutke čisto simpatična, na žalost pa prepogosto banalno ubesedena: "Danes sem / prazen / drobec / vesolja, / nič iskanj / ni v meni / in nič vprašanj..." (*Danes*). Vsekakor je možno zaslediti podobno, navadno celo mnogo bolj izvirno liriko v (skoraj) vsakem srednješolskem glasilu. Uglednega založnika to dejstvo, kot kaže, ni posebno motilo. (Gašper Malej)

TUJI KAPITAL NA SLOVENSKEM. Želje, stanje in posledice. Slovenska matica, Ljubljana 1993. Zbornik o tujih kapitalih prinaša trinajst prispevkov uglednih slovenskih znanstvenikov in razumnikov, ki vsak s svojega področja razčlenjujejo posledice, ki jih tuja vlaganja lahko zapustijo v slovenski kulturni in narodni istovetnosti. Strokovnjaki za pravo in ekonomijo opozarjajo zlasti, da država ni sprejela še nobenega načrta in zakonodaje, ki bi Sloveniji sploh zagotavljala korist od teh vlaganj. V nasprotnem primeru, opozarjajo avtorji prispevkov, če torej nadzora ne bo, se lahko zgodi, da nekontrolirano razprodamo državno premoženje, dopustimo uvoz tehnologij, ki okolju najbolj škodujejo, uničimo svoj strokovni kader, ki bo moral na Zahod, slovenščina bo v teh podjetjih nezaščitena, spet bo imela vlogo pomožnega jezika, kulturna raven se bo ob samopozabi še bolj prevesila v prid zahodnih tokov itn. Iz tega, menijo avtorji zbornika, lahko nastanejo socialni nemiri, ekonomski kaos, dokončna izguba kulturne samozavesti in kot posledica vsega tega omajanje ali izguba državne samostojnosti. O vsem tem je torej nujno potrebna širša javna razprava. Na njeni osnovi bi nastale ustrezne zakonske omejitve; šele te bi kapitalskim vlaganjem zagotovile tako zaželeno koristnost in dobrodošlost. (Matija Ogrin)

Paul Veyne: RIMSKA EROTIČNA ELEGIJA. Ljubezen, poezija in zahod. Prevedla Barbara Šega Čeh in Rastko Močnik, spremni besedi Neda Pagon in Rastko Močnik. Škuc & Filozofska fakulteta, Ljubljana 1992 (zbirka Studia humanitatis). Vsi poznamo rimske elegike: Properca, Ovida, Tibula, Plavta, Vergila... In vsi prav dobro vemo, da sodi njihova poezija v sam vrh besedne umetnosti. Toda težko jih je brati. Zdijo se nam nedostopni, neživi, okorni - skratka, dolgočasni. Njihove verze dojemamo kot neiskrene, prisiljene, hipertrofirane. Zakaj? Veyne kot predstavnik francoske *nove zgodovine* pojasnjuje to "diferenco", ki modernemu bralcu nikakor ne dopusti literarnoestetskega doživljaja, s temeljnim zasukom v dojemanju in pisanju poezije. Tako torej stari Properc sploh ni opeval resnične ljubezni do svoje Kintije, ne Ovid do Korine, marveč sta oba opevala golo fikcijo, igro, ki naj bi služila razvedrilu. Današnji bralec pa jo dojema z modernega stališča "poezije iz mesa in krvi". V knjigi gre namreč za sociološko interpretacijo ljubezenske elegije v času antične individualizacije na podlagi "diference" med avtorjem kot zgodovinsko osebnostjo in njegovim delom. K temu pa še pride, da se je poetični slog od romantike sem inteziviral in zgostil. Moderna poezija je "gosta". Poezija rimskih elegikov, ki se zdi "redka", pa se nam bo ob Veynovi knjigi zagotovo za dobršno mero zgostila. (Aleš Šteger)

Marguerite Yourcenar: OPUS NIGRUM. Prevedla Marija Javoršek, spremno besedo napisal Jan Jona Javoršek, Zbirka XX. stoletje, Cankarjeva založba, Ljubljana 1993. Ne bo vam žal, če boste sprejeli povabilo francoske pisateljice Marguerite Yourcenar na skrivnostno potovanje po temačnem labirintu 16. stoletja. V svojem izrazito eruditskem romanu *Opus nigrum* se v ta vznemirljivi čas, ki so mu, kot pravi, namesto znanja vladali "nevednost, strah, neumnost in praznoverje", vrne po uhojenih poteh reformacije, protireformacije, renesančne teologije, filozofije, medicine in predvsem

alkimije. V mnoge bolj ali manj znane zgodovinske dogodke spretno zaplete izmišljenega junaka Zenona, v katerem pa prepoznamo poteze resničnih osebnosti, denimo Erazma Rotterdamskega in Paracelsa. Mladi klerik, ki vzvišeno vnema ženska srca, zdravnik, ki ga nemirni duh žene na samosvojo pot po poteh časa, in na koncu resignirani filozof, vseskoz pa "iskalec znanja", si za vodilo izbere alkimistično geslo "Proti mračnemu in neznanemu po poti še bolj mračnega in neznanega". Je Zenon krivoverec ali zgolj učeni brezbožnež? *Opus nigrum*, ki ga - nekoliko nenevadno - spremljajo avtoričine besede o njegovem nastajanju, je učinkovit literarni spopad z zgodovino, a hkrati mnogo več kot zgolj zgodovinski roman. (Mateja Komel Snoj)

Zdravko Zupančič: MALI GLEDALIŠKI VEDEŽ. Pravljično gledališče, Ljubljana 1993. Drobna ilustrirana knjižica se upira vsem žanrskim opredelitvam. Ne gre niti za vedež v pravem pomenu besede, še manj za leksikon ali enciklopedijo, niti za poučno pripovedko ali poetično napisan učbenik. Čeprav na neki način združuje vse našteto. V tem smislu tudi ne naznanja svoje namembnosti: gre za pisanje, namenjeno mlajšim bralcem, ali za lirično deskripcijo gledaliških struktur, kategorij, življenjskih načinov, ponujenih v branje teatrskim zaljubljencem? Malce arhaično leporečniški jezik, pridih meščanskih vrednostnih kodeksov in navad, vpletenih v socialno dojemanje fenomena gledališča ter vtis, da gre za zelo neobvezno branje, pa nas slej ko prej pripelje na misel, da imamo opravek s pisanjem, ki pretendira na "umetniški vtis", na lansiranje gledališkega življenja kot magične pravljice in na odprte, vedoželjne otroške oči, ki se sem pa tja najdejo tudi med starejšimi. Mladi gledališki vedež je vsekakor neke vrste izum, vendar takšen, ki najbrž ni uporaben na daljši rok. To pa sploh ni nujno slabo. (Pina Kek)

Matej Bogataj je eden redkih, ki me presenetijo. Še več, preseneča me vedno znova. Začelo se je v študentskih letih, ko sva se kar naprej srečavala ob raznolikih družabnih prilikah in je bil vselej zavidljivo na tekočem z novim v domači in tuji umetnosti, in še več, te novitete je znal pospremiti z dobrodošlo (naklonjeno ali kritično) ironijo...

Andrej Blatnik

V Zbirki *Novi pristopi*, ki jo izdaja revija *LITERATURA*, je izšel knjižni prvenec **Mateja Bogataja** *Konec koncev* ... Trije obsežni eseji, zbrani v knjigi (obseg 150 strani), se lotevajo vrste fenomenov, ki so zaznamovali književna osemdeseta: postmodernizem, metafikcija, razni "konci" (velikih zgodb, zgodovine, avantgard ...). Kones koncev je to knjiga za devetdeseta.

Cena knjige v knjigarnah je 1600 SIT, za naročnike LITERATURE samo 1200 SIT. Naročila: Založba Mihelač, Koseskega 25, 61000 Ljubljana; tel. 332-030.