

LITERATURA

POEZIJA

Jože Snoj, Milan Vincetič, Jaša L. Zlobec, Ciril Bergles

PROZA

Zlatko Naglič, Lidija Gačnik-Gombač, Lela B. Njatin

SODOBNA AVSTRIJSKA PROZA IN POEZIJA

POSTMODERNI DOKUMENTI

Douwe Fokkema: Semantična in sintaktična ureditev
postmodernističnih tekstov

ŽIVA TRADICIJA

Rafael Alberti: O angelih



1989

4

Poezija

- 5 *Jože Snoj*: Posvetila
 10 *Milan Vincetič*: Faronika
 12 *Jaša L. Zlobec*: Spomin na mesto
 16 *Ciril Bergles*: Razkritje Angela

399807

Proza

- 19 *Zlatko Naglič*: Kratka zgodovina kornatske šole kreativnega pi-
 29 sanja
Lidija Gačnik-Gombač: Žerjav
 33 *Lela B. Njatin*: Mrtvi večno sanjajo resnico (Nebo nad Ljublja-
 no)

Drama

- 36 *Feri Lainšček*: Oresteia

Sodobna avstrijska literatura — dovoz z leve

- 71 *Gustav Ernst*: Odlomek iz proznega dela Dvojni nelson
 73 *Werner Kofler*: Didaktikum malega žepnega biljarda
 74 *Friederike Mayröcker*: Slikovni ključ k absurdnemu marionet-
 nemu teatru
 76 *Ernst Jandl*: Voščilo
 77 *Erich A. Richter*: Minulo
 80 *Gernot Wolfgruber*: Na lastnih nogah
 85 *Elfriede Jelinek*: Prebitek ni užitek
 93 *Elfriede Gerstl*: Silvester na Dunaju
 95 *Thomas Northoff*: Krčmar je mrtev
 98 *Antonio Fian*: Nobody knows the trouble I've seen
 106 *Peter Turrini*: Pet pesmi
 109 *Josef Haslinger*: Profesorjeva nova oblačila
 118 *Franz Schuh*: Gostilna Ederl
 124 *Jutta Schutting*: Mauthausen 1976
 126 *Erich Fried*: V drugi deželi
 O varčevanju
 128 *Thomas Redl*: Zahteva po helikopterju
 134 *Herbert J. Wimmer*: Tok živcev

Enciklopedija živih

- 138 *Igor Zabel*: Vmesni prostor: slika kot telo in palimpsest
 154 *Josip Osti*: Spekter melodij in mimikrija molka
 159 *Branko Čegec*: Poliperspektivna slika individualnosti

Postmoderni dokumenti

- 167 *Douwe Fokkema*: Semantična in sintaktična ureditev postmodernističnih tekstov

Živa tradicija

- 185 *Ciril Bergles*: O angelih Rafaela Albertija
 188 *Rafael Alberti*: O angelih
 201 *Massimo Cacciari*: Angeli in demoni

Front-line

- 222 Remic / Sušulić / Rozman / Mazzini / Rožanc

Robni zapisi

- 236 Imenik članstva / Lipuš / Kozinc / Torkar / Torkar / Senčar / Collins / Kaye / Ripel / Mc Donald / Terlecki / Trstenjak / Zorman / Fraser

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

Glavni urednik: Jani Virk

Odgovorni urednik: Vid Snoj

Tajnica: Lela B. Njatin

Oblikovalec: Pavle Učakar

Lektorica: Sandra Rekar

Korektorica: Tinka Kos

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

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

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

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

Letna naročnina: 60.000.— din, za tujino dvojno

Izdajatelj: RK ZSMS Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava in tisk: Kočevski tisk, Kočevje

Naklada: 1300 izvodov

Cena te številke: 50.000.— din

Revijo denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije

POEZIJA

Jože Snoj

Posvetila

plod

za Lino

rastoči mesec, drobcena
lunica
v meščevem mleku
dekla Gospodova

na niti ne-
biti
sad jáblanov
za ozkimi vrati
na prepisju svetov

vate se včrvil
iz brezčasja
v čas
je petrogelni Jahve
sedemstebni Bog

rastoča luna
iznad sedmero zvezd
ziblje mesec
za ta votli
svet

mesec, meseček
človeški otrok
rojen boš, luč bogo-
metrična,
pred še ožji
izhod

človek

ko mu sonce izsesa
vse rdeče-
bele
končiče
in glas razčeše v trave in rože
za mravlje
in čebele

ko ga prst sódnji
kot nepovabljeni pričo
odsloví s poslednje sodbe
zašumi,
ugasnjeni spekter,
za v-
etrom neslišne
godbe

jagnje v volčji koži
križ božji, joj,
križ božji

pes

v očeh iz gumbov z jantarske
naveze
ki ti našil jih je na dušo
novi bog
ko je izumil šilo
brez pameti modrost
razsodnost brez namere

obraz vladarja
grb nad pokrajino
ki se raz njega odčitava
mežikanje
analfabetskega čuvaja

ti lepotica zver
z omamno kačjo hojo žensk,
ti pes

ti prvi
ki, poklicanemu po imenu,
se biti zvest ti v zavest še zdaj
godi

edini drug iz gole pradavnine
ki v njej na ukrojêni čas
še zdaj sneži
in ki pritekaš mi na žvižg
nazaj od tam
in vès

kako bi svojo umno in razsodno
glavo
ti polóžil na koleno
in pod dlanjo zatisnil
v spokój oči

grob

tu
ko te zdani
in tu
ko te znoči
ko te móči
in ko te že
v vse-
samoti

tu
v tem pobočju
in tej izravnani travi
pred temi snetimi vrati
navpik in na-
vznik
s temi bedečimi ptiči
v vse-
gluhoti

nič
več
več kot nič-
več
biti

prerok

Tinetu Hribarju

v gluhôti, tej kužni bolezn
hrupa,
na pôlti rdeče-
lično
belih
stigma svéta iz tišine

iz ob-
upa
bitja ne-
biti

iz brezdanje kajnovíne

in prosi:
Oče, naj gre mimo mene
ta kelih,
a se tóči vanj
in se daje
piti

o ne-
izpolnjenína biti
ljubezni

svéto

Spomenki Hribar

riba po morju plava,
riba Faronika
na zemlji pokopava
brata
Antigona

na hrbtu nosi zemljo
riba Faronika
ne sprejme bratov
zemlja,
sprejme Antigono

obrbe se na hrbet
riba Faronika
za-
sveti ribji trebuh
se v siju Svétega

spregovorijo slepi
mutci spregledajo
plameni
v morju groze
sežgó Antigono

pesnik

Nikotu Grafenauerju

ti, ki (se) kličeš in ti
ki (v sebi) odmevaš
ti, ki (se in vse) poimenuješ
in ti ki (se in vse)
razodevaš
kako smrti daješ živeti!

tebi, ki ti (in si) odgovarja
tebi, ki ti (in sebi) odmeva
tebi, ki se (s seboj) poimenuje
ki se s teboj raz-
skriva
in v tebi ne-
najdeva
kako ti iz molka daje govoriti!

ti šarenica čudežnega vsega
zenica,
ki ji je dano zgolj
čuditi se in zreti
in ki (se) iz nje on
gleda

on pred,
ti več-
beseda

Milan Vincetič

Faronika

I.

Sem ne pride ribji trop
še manj človeška noga
jaz sem riba jaz sem bog
jaz vem za dva svetova

V zgornjem je kamenje senc
pred južnim koralnjaki
jaz pa vladam čez in vmes
in stojim med vrati

II.

Se hrbta ne drži plavut
ob škrgah so ostrice
jaz sem mati jaz sem duh
ribe mantrnice

Je rep na koncu vedno suh
in voda le od zunaj
da hodi hodi čez plavut
pa ne more skupaj

III.

Kako mi le nagaja strast
med zraslimi nogami
da se zaljubljam v lastni vrat
da se tešim z rokami

Za kapljo vselej skrvavim
za nohet se obrabim
in brzdam se in zamižim
da z repom ne udarim

IV.

Nekoč me je zavaral fant
z napihnjenimi lici
ojej kak blago je ležal
ob moji zapeljivki

Čez leta me prevzetni fant
zaprošil je za roko
ni bil napihnjen niti plav
ni sodil na poroko

V.

Pod srcem nosim skrit zaklad
moškega semena
raste raste sivi grad
iz tujega telesa

V gradu je devet soban
okoli pa obzidja
jaz sem jalova gospa
jaz poležem sina

VI.

Med spanjem se krašen trirog
zarije mi pod luske
to je delo moških rok
po žensko se maščuje

Med luskami se prekali
da še bolj zadene
kdor mi še hudo stori
tega ne izbere

VII.

Jaz sem zaplodila svet
jaz ga bom preklala
jaz sem beseda vseh besed
ki je meso postala

Se mrtvim bo povrnil vid
žive pa odžejam
da slednjič se zategne nit
čez ribjo kost zadeta

Jaša L. Zlobec

Spomin na mesto

Nevarnost

vogali so daleč in tuji
ne maram jih in bi rad
da bi ostali tam nekje proč
pa se vseeno bližajo

ker ne morem
pogledati svoji ljubezni v oči
in ji reči
daj
kaj ko bi raje zavila za vogal

Srčna stran

stopiva v senco mi rečeš
tam je hladno
tam bo senca najinih obrazov

pa se spomnim ulice
vse se je dogajalo v senci
grožnje in udarci
tihe grožnje nikomur ne povej sicer

nikdar več
nikdar več ne bo blaga senca
podpirala mojega telesa
v opoldanskem soncu
ne bo je več sence
ne zame ne zate

Dvorišče

mrzel kamen bel
oster prereže kožo
na otroški dlani ko ga stisne
topel kamen v pesti
razseka kožo na sencih
pade po prašnih tleh sam si je kriv
zakaj je tam stal
ravno na robu

pobegnem za hišo in hlipam
te najdem
v drugem življenju

prepozno
samo odmev ni ga mogoče prijeti
ni ga mogoče objeti vanj zahlipati

črni oblak kamnov
otroške duše so jih metale
tekla je temna kri
gosta sladka in zavezana

zmerom kadar dam
dlan nate
me ta davna kri oblije

Vrata

vrata so zaprta obrvi so dvignjene
in hlad zadovoljno pogrinja bele rjuhe

življenje nič več ne velja
vrata stojijo s koreninami do pekla
z zidom zlepljena
brez oken brez ene same najožje line
nič razpok vse reže zazidane

in midva greva mimo
kar tako ker sva midva
po ulici čez toplo mestno trato
slepa vrata hudobna vrata
čakajo

in potem slepa okna slepe line

slepe razpoke in slepe reže vse slepo
kam sploh lahko greva

na ulico in v mesto
seveda
treba bo zavihati rokave
si strgati srajco s prsi
in si obrisati solze z lic

Gozd

saj se sliši kot da ni mogoče verjeti
čakal sem te
sredi mesta
ko sem krompir okopaval in seno kopičil
grozdje trgal
seno kopičil

in sem stopal po cestah
čakal pred semaforji
stiskal zobe pred miličniki
zavijal mimo knjižnic
tja v gozd na hrib
nad mestom

pa sem hodil in hodil
vsak dan v gozd čisto sam
brodil po praproti plezal po kostanjih
in nisem vedel zakaj

dokler te nisem srečal
in sem te srečal in vse
in vse kar sem dotlej noro počel
se je odprlo in razpočilo
in mi vzelo sapo
kot bi objestni otrok z vrha smreke
zviška padel na trda gozdna tla

zgodilo se je
čakal sem te
in prišla si
mesto se je dopolnilo

Konec

za vsakim drevesom stoji nova cesta
za vsako hišo preži nov pes
za vsako ograjo zeleni nova trata
za vsako hišo
za vsako hišo

ne ustraši se mojih svetlih oči
mirno me primi okoli ramen
umolkni in prisluhni
strah te bo postalo
kako gluha so drevesa in ceste
in trate in hiše

naslonila se boš name
hvala bogu tudi v mestu
bova preživela

treba bo
in psi bodo lajali in otroci
bodo jokali in hiše bodo
stale in stale

Še huda krivavičija
je nosil njegovo podobu
skozi dežele budnosti
kot spomin
vjet v zlato luč
jantara.

Ciril Bergles

Razkritje angela

(Angel na spomeniku kiparju
Canovi v frančiškanski
cerkvi v Benetkah)

1

Najprej ga je videl
v snu.
Kako se je njegova blaženost
dopolnjevala v sencah
mladih jelš.
Nag je ležal
v mehki travi,
zagledan v drhtenje sap
na rožnatobelih prsih,
v valovanje senc
na ljubkem trebuhu.
V pasu je razkrival
vitkost srne,
v nagibu vratu
plemenitost laboda,
zamaknjenega
v skrivnostni mir.
Njegov obraz
je razodeval svetlobo
neke druge resničnosti.

2

S hudo krvavitvijo
je nosil njegovo podobo
skozi dežele budnosti.
Kot spomin,
ujet v zlato luč
jantarja.

O vsakem svitu
se je v njem prebudilo
domotožje,
ki ga ni nikomur
razkril.
Zaradi njega
se je neprestano
umikal, v molk,
daleč stran od
spoznanih stvari.
V največji samoti
je tipal nazaj
v svetlobo noči,
ki je spočela
njegov nemir.

3

Včasih se mu je zdelo,
da ga je za hip prepoznal
v nekem dečku
ali deklici.
Sredi dne,
na čisto navadnem kraju.
Dolgo je hodil za njim,
toda ni se upal dotakniti
niti njegove sence.
Natanko si je zapomnil
vsak njegov gib,
popolnost
njegovih udov,
jutranjo luč
v njegovih očeh.

In ni hotel priznati,
da ga je spočenjal
iz najčistejše želje,
dosegljive samo v snu.

4

Potem je vzel gori kamen.
Iz njenega boka ga je vzel.
Ker kamen je videl,
kako so umirale zvezde,

kako se rodijo nove
v sredicah galaksij.
Bil je iz mrtvih rib,
iz školjk je bil,
ki so nehale boleti.
Bil je iz ptic,
ki so zmagovale v vetru,
onemogle umirale
na dnu globočin.
Iz drobnih mravelj je bil,
ki so bivale v travah
in sanjale sinje nebo.
Bil je iz pesmi ljudi,
ki so padli v molk.
Iz luči, ki ni mogla
umreti v ustih teme.

5

Zdaj ga je slutil
v sredici kamna.
Skozi zgoščenost prvin
je gledal
naravnost v njegove
oči.
Slišal je glas
v kamnitem molku.

Z drhtečo roko
je razkril
njegovo božansko
geometrijo.

In ga je povabil
na zahodno stran,
kjer zdaj, negiben,
varuje
njegovo pomiritev.

PROZA

Zlatko Naglič

Kratka zgodovina kornatske šole kreativnega pisanja

Pred vami je prva izmed raziskav o ljudeh, ki so iz tega ali onega razloga obmolčali. Vzemimo: umetnostni zgodovinar in vešča Barbara mlajša iz Umiranja v Stražah pri Radmirju; Rošlin, njun sojunak iz 17. stoletja; Rimbaud; pravzaprav tudi Matija Čop in Stane Kavčič... Dolga vrsta jih je, vse do našega učitelja, nič hudega slutečega utemeljitelja t.i. Kornatske šole. Pričujoči eklogij naj jo končno povzdigne v zavest literarnega občestva. Za nepogrešljivo pomoč se zahvaljujem zlasti nepremagljivi enajsterici.

Vrnitev na Murter

Čez Gorjance, med bajkami in povestmi. Sredi mesečinskih livad, tule onkraj senc kdaj pa kdaj kak vampir v potapljaški opremi. Spomin ali prikazen? Spomnim se treh redakcij Sežganega in prerojenega človeka izpod peresa Janeza Trdine. In pri Slunju senjskih gusarjev. Vseeno bom šla iz Obrovca skozi Benkovac: po desetih letih je morda pot asfaltirana tudi zares, ne le na zemljevidu — kar se je tistikrat pripetilo družbici. Rob med Kordunom in Liko? Lahko bi se ustavila na Plitvicah, pogledala odtise učiteljevih spominov na odseve majhne deklice v belkasti zelenini tolmunov, na J, neopazno popolnoma spremenjeno, na skupino italijanskih mladenk in mladeničev, ki zanosno prepevajo refren Comandante Che Guevara...

Družbica

Davno, davno devetinsedemdeseto! Ko je naključje hotelo, da sem se, malo pred diplomo, v žerjavici nekega popoldneva na murterski obali znašla sredi skoraj nepreštvene množice neugnanih veseljakov in njihovih že kaj zoglenelih žena: G in G, A s S, pa G in S, V in J, V in V, P in T; S, P, M in A; B in N, V in S, F in T; pa nepremag-

* Ob zadostnem povpraševanju prednaročnikov se obeta razširjena izdaja s priložo receptov.

ljiva enajsterica — ravno tu so se uveljavile v malem nogometu — s P, P, T, N, L, J, M, V, B, A in L. In seveda: učitelj z J. Vsako noč so se porazgubili v uličnem vrvežu, plesiščni gneči, le učitelj in J sta še enkrat obšla vse šotore, me poprosila, naj prisluhnem, če bi se kateri od malčkov zbudil, in odtavala čez mesečinasto pokrajino nekam daleč za zastore s prvim hladom poživiljenega rastja, da se je za njima razlegla privzdignjena tišina prevelike oddaljenosti. Nekaj nenavadnega ju je povezovalo — same prelahkotne besede se mi usipajo iz spomina.

Nekaterih slik s teh počitnic se je učitelj pozneje večkrat spominjal: ubijajoče suše, nikjer obljubljenе lepote, nikjer obilja sadja, plaže, peščene le z veliko domišljije; večerne gneče, ko si se bal za otroke; nikoli dovolj shlajenih lubenic, nekega večera celo omedlevica — zaradi preobilja, ali pač zaradi težkega zraka izza mrež proti komarjem? Izlet v Jezera: čudna, aristokratska idilika tihih dvonadstropnih vil med oleandri, agavami, palmovci in figovci, neskočno obzorje prihajajočega morja, nekaj malega tesnobe, podobne smrtni tišini kipečega poletja — skoraj že paleozoik — v Kaštelih. In še nekaj, kar se je neodjenljivo razraščalo v obsedenost: naključno srečanje z gazdarico, ki ji je bil vsak turist ljubši od njenih po sindikalno-kreditni pogodbi. In odtlej vsako popolne po kopanju tesalska porcija krepke goveje juhe šjore Márije za edinstveno osvežitev. J se mu ni mogla načuditi. Da bi bila tudi užaljena, še danes ne verjamem.

Doma sem jih temeljito spoznala. Le učitelj in J nista potrebovala varuške. Z U sva začela zahajati na njihove parties: po trideset, štirideset odraslih, po dvajset in več otrok. Pa še nenehno nova znanstva so pestrila dneve in noči tej stari gimnazijski družini, prepleteni z ljubezenskimi in vsakršnimi vezmi. Nekoč vročica sobotnih noči, potem nabiranje kostanja, slikarski krožek, čudovito potovanje Nilsa Holgersona, kdaj že odkrita aerobika!, sensitivity trening, krzno iz Turčije pred vsemi, veslanje, tekanje, joga in meditacija, Lacan, Tadž Mahal, star wars in poskus izračuna največjega števila decimalk Ludolfovega števila, načrt polo igrišča v Volčjem potoku — s tem v zvezi skoraj šentjernejska noč po ježi na Mokricah — in sprememba namembnosti zemljišča v oblikovano krajino, pridelava sirupa iz smrekovih vršičkov, časi biljarda in dirty dancinga.

Pride obdobje, ko na obiske prihajajo v maskah. Sprva nenadejano, potem v vse bolj neobičajnih, pustnih. Nekega dne nekdo sproži nov val: najavi se po telefonu, in z zelo prepričljivim razlogom! kot precej znana oseba, ki jo naslovljenka že nekaj časa občuduje in vpleta v svoje zamišljene poslovne kombinacije. Prvih nekaj poskusov tako presenetljivo uspe, da inovatorja razkrinka šele resnično srečanje z neko v maski upodobljeno osebo. Skorajda neljube zaplete in neko ljubavno spotiko sproži naslednja domislica: člani družbice se prično

maskirati drug v drugega, druga v drugo. In ko se navdušenje poleže, vendarle še nekaj tednov vsakdo, ki ga obiščem, nezaupljivo ugiba, kdo neki da sem. In potem jih iznenada prijetno vzdrami še zadnja medsebojna skrivnost: iz J. zadržanih, skorajda zamolčanih pripomb izvejo, da naš bodoči učitelj že leta in leta piše: cele gore literarnih načrtov da ima; brska po najrazličnejših knjigah; na vsakem koraku izgublja lističe z zamislimi; rokopise pretipkava, ureja, preureja, zmetuje, brusi... A kaj, reče J, ko pa je tak dihur! — V tistem času še ne izvemo, da je ta skrivnostni človek (pravzaprav pretirana oznaka, saj njegova pot ni prav v ničemer podobna B Travnovi ali Pynchonovi; B Travnovi le toliko, kolikor morda drži ne docela nedvoumno pričevanje O, B in T, da mu je J nekoč zanosno dejala: Pacek moj!) objavil kar tri dela. V prvem je ukinil avtorjevo identifikacijo (kar da je sploh nujni pogoj za vsakršno objavo, če naj stvaritev za vselej ne obniha na histeričnem prelomu med ekshibicionizmom in umetniškostjo), v drugem prikazen izvirnosti (oba spisa je uredništvo pomotoma pripisalo MO), v tretjem navideznost fiktivnosti (in spet ostal brezimen, ker se je podpisal na koncu, kar si je uredništvo razložilo kot željo, naj v avtorski vlogi navede pripovedovalko in osrednjo junakinjo NN). Brilljanten stil in polemična ostrina, eksistencialna vpetost v stvar samo in osupljiva erudicija. Vse pregneteno skozi celoten arzenal do sedaj nakopičenih literarnih modusov na način renovacije: namesto modernistične kolažnosti palimpsestnost, očaranost z zgodovinskimi clichés, zaostrena v apokrifnost, od bralca pa zahteva razmeroma dobro poznavanje kanoniziranih tekstov kulturne tradicije, pa tudi njenih občih mest, stereotipov in paradigmatskih metafor, da bi mogel učiteljevo pisanje sprejeti na ravni, kakršno le-to zahteva. Usojeno nam je bilo, da bomo tudi — in še zlasti — njegov četrti korak na koncu literature (namreč vrnitev k pripovedništvu) spoznali, ko bo že odšel. Za kaj tako? Prišla je druga deklica, pa še tretja, in bolj in bolj — je v svojih redkih izpovedih sporočala J — je zatrjeval, da je pač treba živeti; da je naloga literata itak snovati; da je bil še Mallarmé skriboman. Niti njene vztrajne spodbude k pisanju ne zaležejo.

In ko jih je nekoč sredi dolgega vročega poletja brez izrazitejšega trenda uhvatila fujaka (izraz še iz časov prijateljevanja z Rečanom Marcelom Salvarom), se ženske na lepem le domislijo: lahko bi se učile pisati! Prva šola kreativnega pisanja na Balkanu! In učitelj pri roki! Samo — kako ga nagovoriti? Zaprt in zadrt kot je, bi poziv gotovo naravnost odklonil. Torej, pravi N, ki zna ravnati v takšnih primerih, ga vpletimo, ne da bi poznal vlogo, ki mu je namenjena!

Pričelo se je množično, v t.i. petkovih literarnih salonih, a ker je bil s posedanjem v zaprtem očitno nezadovoljen — kar poslušal je tista razpredanja o literaturi kot najtehtnejši zgoščini človekovega martirija itd. —, smo se prepustili njegovi sugestiji in naslednji pe-

tek (tega je moč šteti tudi za prvo učno uro v Kornatski šoli) smo se zbrale samo še enajsterica S, imenovana tudi P, A, J, J, F, B, T, M, J, T in S, ter jaz, ki so mi takrat enkrat, v sprva sproščenem šolarskem vzdušju ime iz J skrajšali v ljubkovalno D. Videl je, pa ni vedel, da stopamo za njim, zakaj avtomatično je šel po svoji običajni poti na konec mesteca, potem tja noter v podeželje, in znenada v tak hrib, da smo po nekaj korakih prenehale klepetati. Razgled z vrha! On pa se je izgubil in se na vsem lepem razkričal gori v krošnji: Kakšni oblaki! Razsejani kot Kornati!

Ko bi bile le pomislile, da to vrta v njem.

Na naslednjih učnih sprehodih smo izvedele, da se že od služenja vojaščine sem ukvarja s Kornati. Da ne razume, kako da se ni takrat na Murterju odločil za ogled, pa bi se bil na svoje oči prepričal, čemu tako vznemirljiva skopost zapisov o tem menda skoraj najlepšem sredozemskem arhipelagu — če ne kar na svetu. Kolegice so si šepetale, da zdaj pa vedo, čemu ga imajo dijaki tako v čislih, pa tudi, da jim je jasno, da mu nikoli ne bo jasno, kaj bi rade od njega. On pa venomer: Ali se o tolikšni lepoti res ne da kaj več povedati?! Za zgled navede novo izdajo Leksikona Cankarjeve založbe, kjer so Kornati opisani na 518. strani: v slabih štirih vrsticah — resda je dodana črnobela fotografija 5×5 in na 305. še barvna $6,5 \times 4,5$, toda izmed skupaj 39 gesel na strani 518 jih ima kar 9 daljše besedilo — korenina, korenje, korenonožci, koridor, Korint, korm, kormorani, kornet in Sergej P. Koroljov — korespondent in korida — kot bikoborba pojasnjena na strani 100 — pa približno enako dolgo! — Precej je preučeval vire s hipotezo, da je skopost posledica prepovedi, cenzure. Pričel se je ukvarjati s teorijo skrivnosti in našel delno potrdilo v posebnem tipu prikrivanja: z odsotnostjo prepovedi. O upravičenosti te domneve da govorijo številčni podatki: po starih katastrih otočje sestavlja 8 otokov, 109 otočkov in 30 čeri, novejši podatki pa govore na primer o 110 otokih, o »125 otokih, otočkih in grebenih«, o »125 otočkih, a najbrž jih je več«, pa celo o »več kot 150 grebenih in školjih«.

Ko se je podaljšano poletje odsekano preobrnilo v neprosojno jesensko umiranje. Ko smo blodile za našim vodnikom skozi megličevje ob potoku, ali po miniaturnih grapah obgričja, sople skozi prvi sopuh listne gnilobe. Ko smo izgubljale najdenje, kot se je izrazil MR. Ko smo lebdele v nenavadnih sanjah kot premočene kure. Ko smo doživljale pravljice, kakršnih nismo nikoli niti slutile, se je spomnil krepke goveje juhe pri šjori Máriji. »Kraljica juh!« je omamljen obstal pod zadnjo jelko z zaljubljenima vevericama. Poznale so jo bile, zato se jim je zdaj prikazala podoba skoraj orjaške, južnjaško lepe Dalmatinke, proti petdesetim morda, on pa je širil nozdrvi: Z ničimer se nisem nikoli poprej odžejal —

Nekako se je vedelo, da je bila še na Murterju strastna naklonjenost med ženo in učiteljem nekaj nezemskega, po smrtonosnosti skoraj primerljiva z usodno med nesrečnim LA in njegovo soprogo. Čudno, da kolegice niso trpele, ko je učitelj sleherno učno uro zapel novo odo svoji J. A očaranost se jim je zdela nekako iz preteklosti, iz spomina.

J je bila nenadkriljiva kuharica. Svojih začetkov se danes s samoprizanesljivostjo v nasmešku takole spominja: da ji je vselej lebdela pred očmi vezena opona, morda meter krat pol metra velika: nasmejana žena, z avbo namesto kuharske rute vrh spetih las; nekaj meša ali valja ali seklja, kdo bi vedel, nad njo pa napis: Vsaki mož je rad doma, če žena dobro kuhat zna. Spominja da se tudi namigov in okrajšav, ki so si jih, že na večer, privoščili dedkovi obiskovalci.

Učitelj je bil že kar skraja zaljubljen jedec njenih domislic. Pač ni treba posebej poudarjati, da so imele Vodnikove Kuharske bukve častno mesto, ob njih pa, recimo, Goethejevi recepti, pa Dumasa očeta, pa Balzac — iz Okroglih povesti, seveda! — Rabelais! France! Asirci, Babilonci, Judje, Grki, Rimljani... Srednjeveški, samostanski, dvorni, vojaški, kmečki recepti. Recept kraljice Ane. Remake Apicija, pravzaprav za njegovim slavnim imenom prikritega Celija, na dvoru kraljice Kristine. Na vrhu Olimpa pa seveda Brillat-Savarin: O psihologiji okusa. Eschofierjevo prizadevanje kuharsko umetnost povzdigniti v znanost pa se ji niti ni zdelo heglovsko, kar kartijevsko. — Seveda ni moglo biti drugače, kakor da je v dolgih letih študija naletela tako na starokitajsko priljubljeno grenko-trpko juho iz človeških jeter in srca (namenjeno preganjanju mačka), pa na špartansko črno juho iz svinjine, kuhane v svinjski krvi, dodaš kis in sol, kot prilogo postrežeš sir, olive in smokve. Sodu pa je izbilo dno dvoje podatkov o starih Rimljanih: da so poskusili vse — od črička do noja, od polha do vepra — in da so patriciji murene pitali z mesom sužnjev. Radikalno se je obrnila k zelenjavnim juham in dvema avtoritetama: pokojnemu mojstru Ivačiču in doktorici Gertrudi Oheim. No, tudi učbeniku Andreje Grum in Pepike Levstek ni odrekala veljavnosti. Neusmiljeno da je izumljala enolončnice »iz vsega, kar raste, pa ne leze« in pri tem uveljavljala zdaj to, zdaj ono iz triade doktrin o okusu mešanih jedi: bodisi gospodujoči okus ene sestavine ali učinek bližine različnih okusov, njihovo kontrastnost in dopolnjevanje, sicer pa najbolj klasično: harmonijo, spoj. Med jušnimi vložki in zakuhami se je največ posvečala neskončnemu variiranju zdrobovih cmočkov — kajpada tudi zaradi vizualnih konotacij! Dodatek drobnjaka, kreše, peteršilja ali zelene, lističev ali korenin, čebulnega ali česnovega zelenja, korenčka, špinacije, krebujlice, kolerabnih listov, paprike, paradižnika, bazilike — a

resnično previdno, da preseneti z neopaznostjo in šele čisto neke pri jezičnem korenu — potem škarjot, češnja, breskev, mandljeva pena, gobe... Kdaj že je nehala delati po receptih, a se je nedvoumno zavzemala za neprikrito citatnost nasproti domnevni izvirnosti. Ob tem velja opomniti, da morda le ne bi bilo docela pregnano reči, da je vsaj delček njene neizčrpne domišljije pričarala neka francoska televizijska nadaljevalka o kuharskih mojstrih — verjetno še najboljše, pač zaradi medija samega, njen prispevek h kulinarčni optiki. Tu je celo učitelj priznaval, da je bila nekoliko pred časom. Če pomislimo samo na njeno poudarjeno vključevanje sinestezij v zamišljeno celostno podobo: taka juhica k temu prtu in s temi vlivanci; ona solata in zgolj stegno ali pa riba — in seveda: kadar okroglo mizo podaljšamo v oval za šesterico ipd. Vsega na naših piknikih z žarom, razumljivo, ni pokazala. Tudi zato, ker da kuha zahteva samostansko zbranost, svobodo duha v asketsko opremljeni celici, možnost, da ustrežeš sleherni sapi ustvarjalnega nemira v sebi. In ni se samo enkrat zgodilo, da sta se ob tretji zjutraj srečala: njega je predramil hipen literarni domislek, za katerega je vnaprej vedel, da v nepopustljivi verigi izročila ne more biti najšibkejši člen; njej so čudežne barvne in okusne domislice itak kar žvižgale po glavi, pa zdajle, že v prvi bledici novega jutra v eni ponvi na olivnem olju rumeni čebulo, v drugi vmešava podmet, vse je že tukaj tudi za legir, na hitro plošči pa suho praži mešanico česna, škarjota in mete, da bo poizkusila, sledeč svoji zamisli, obarvati včerajšnjo »drugo govejo«. Izmenjata poljub, on leže, ona pa se poskuša raztresti z načrti za dresiranje.

In ob vsej tej bleščavi njenega mojstrstva je učitelja bolj in bolj obsedala murterska krepka goveja juha. Oddaljevala sta se: Če ne bi kdaj sam izrekel želje, ne vem, kdaj bi mu jo privoščila! se ni z glasom nič pritoževal. Le njegovo stremljenje: Tega se še znebiš! se je prelivalo v neukinljivo hrepenenje, v blodnjo. Če nam ni predaval o J, je pa pel: o slončku Jakončku, samospjev učitelja iz Picka in Packa, o hudi mravlji — nedvomno priljubljene iz časov otroštva njegovih deklic — pa tudi kako starejšo, recimo lasten napev na besedilo iz Tribune 1974: When Tommy Snooks and Bessie Brooks/were walking out one Sunday/says Tommy Snooks to Bessie Brooks:/Tomorrow will be Monday.

Pričakovale so kopico nasvetov, plaz teorij, ploho zgledov, razlago njegove kompenzacijske tehnike, slogovnih prijemov... A kakorkoli že so ga poskušale vplesti v pogovore o literaturi, pisanju, nekako se je že izmuznil, ne da bi se sam tega zavedal. Da bi laže našle pretvezo za pogovor o svojih temah, so mu pričele zbirati vire o Kornatih — a kaj, ko je že vse poznal. — Toda če sem zapisala: s četrtnim korakom skozi literaturo se bo vrnil k pripovedništvu, to ne pomeni, da se je rešil svojega križa: beležk in načrtov ni nehal kopičiti — in od tod pri njem eshatološki status Kornatov! Pozneje se je izkazalo, da se mu je nabralo

toliko vsega, da je mogel razred njegove najmlajše z izkupičkom od prodanega papirja na izlet. Torej je razumljivo, da v času Kornatske šole vse bolj zori v njem teza: Kornati so kraj, kjer pisati ni treba, kraj, kjer se življenje ne razceplja na živeti in pisati. Kljub tolikšni muki je med učnimi urami samo trikrat klecnil pod bremenom! Prvič, ko nam je ves navdušen, pozneje bomo vedele: nekoliko samosvoje, citiral nedavno objavljene verze svojega nekdanjega učenca Branka Bitenca: Kristalni zrak prijetno reže v pljuča./ V celicah je sla, da bi izginu./ Sprehajam se, ker pač ne najdem ključa. Sledila je literarnoteoretska ekspertiza.

Seveda, vse bolj jih je besnilo, dekleta, da ne pridejo do pisanja! Ob drugačnem mentorstvu bi zdaj že objavljale! A so vztrajale — iz gole trme, lahko, da manj kot iz prepričanja, da to ni vse, kar ima povedati. In se je res nabralo do konca še za dva zvezka receptov. Dokler jih je pripovedoval na pamet, je šlo, a ko je pričel prinašati knjige, svetovati vire, kakšnega za katero, ki je pokazala preveč zanimanja, v knjižnici rezerviral... Ko pa so se začele ženske same, skrivaj, lotovati literarne teorije, so hkrati pričele razvijati posebno spretnost: dve, tri smo se žrtvovale v pogovoru z učiteljem, ostale pa so se sprehajale zadaj, očarane od prvega razpiranja nove vednosti. Teorija jih je sprva delala negotove, zatem radovedne, potem, kajpada, obupane in nebogljenе — da so se končno s tega praga radovedne nevednosti povzpele do prvih sadov.

Že zgodaj spomladi so se pričele zapletati v resnejše doktrinarne spore, ki so do konca maja enajsterico dodobra razcepili ob takihle vprašanjih:

— ali utrujati bralstvo z odgovornostjo za smisel ali se naj raje identificira,

— mar Pavić res ponuja svobodo ali pa se hitchcockovsko poigrava; če se morda celo ne odreka avtorski identiteti, enemu zadnjih utelešenj Ideala jaza,

— Pavličić pretirava, ko trdi, da je delo boljše od avtorja,

— kaj početi z Iserjevimi odkritji o formi romana v podlistku,

— kakšno je razmerje med citati v baroku in Barthovim skromnim upanjem, da si je Borges ločino historionov samo izmislil,

— odločilnost Kiševe teze, da je vredno pisati le protiknjige, v obzorju novoveškega humanizma,

— zlasti so se zlasale, ko je skušala S — P Tzvetana Todorova razmišljanje o endo- in eksogenezi ilustrirati s Cortazarjevo trditvijo, da kratko zgodbo piše v enem zamahu, da je celota takrat že v njem, zato da v zgodbi ni nobene literarnosti,

— pozneje so mi povedale, da mi je o previdnosti pri kuhanju graha v juhi, če ga hočemo del zabeliti, pričel razlagati, ko so mu ob začetku prvega poprvomajskega učnega sprehoda, do obupa prigna-

ne, zastavile nedvoumno vprašanje: kaj je mogoče šteti za izhodiščno paradigmo ameriške metafikcije?

Zato pa je brez odpora — drugič torej — klonil pod notranjo pezo ob vprašanju avtorjevega spoznanja. Da je zgolj anamorfično, je zatrdil, kot tista lobanja pod Holbeinovima Ambasadorjema. Nehžno mora zavzemati nova in nova gledišča, sicer se mu zazdi svet pregledno ponavljanje zrcaljenj v neskončni vrsti zrcal. Zmogljivost postaviti se na nove perspektive da manjka Velázquezovi Veneri z ogledalom. Manjka ji tiste zvitosti, s katero poskuša van Eyckov Giovanni Arnolfini samemu sebi bliskovito pogledati za hrbet, da bi ga ujel v ogledalu v ozadju. Brez te zvijačnosti Venera, sicer gola, vidi le svoj obraz. In še globlje na lestvici samospoznanja da pade Velázquez s čudovito podobo Las Meninas: tu da izpriča novoveško domišljavo prepričanost, kako ročno mojstrstvo zmore upodobiti celovit kozmos: ob skupini okoli infantinje sebe, kako slika kraljevski par, ki ga ogledovalec slike vidi ogledovati mojstra, upodobljenega v ogledalu zadaj. Da ogledovalec slike in ogledovalec mojstra nista ena in ista oseba, pa za literaturo ne pomeni nič več in nič manj, kot to, da obstajata dejanski bralec in piščeva iluzija bralstva.

Kdo bi si znal s tem pomagati?! A niti tega se niso domislile, da bi ga lahko prek slikarstva zapletle v literaturo. In tako je šla po vodi še zadnja priložnost.

Prihajam vsak petek, vse bolj mi prepuščajo vlogo poslušalke. Zdaj je popolnoma prepričan, da pisati o Kornatih ni nemogoče, da lepota je od tega sveta, in ni nepopisna. Lapidarnost opisov da izhaja iz doživljaja nepotrebnosti, odvečnosti pisanja. Saj da še ni našel enega samega stavka, zapisanega prav na Kornatih. Strinjava se: premalo za dokaz, za vero zadosti. Potemtakem naj spregovori empirija. Lahko bi se zgodilo, da naleti na imenitno družčino: Kermaunerja, Zidarja ... Zdaj še tretjič poklekne pod težo: Nič več mi ni lahko, skoraj potoži, zdaj, ko Hazari sanjajo mene! A vztrajen kot je bil, je v sanjah hotel tudi ostati — in tako se primeri, da ga Pavić, nevede, za zmeraj prehititi.

Vse bolj molčeč in miren postaja, kdaj zapojeva kak duet kapelnika Kreislerja in hčere svetnice Benzonove, Julije, kdaj posediva v senci, ki ubija skoraj kot ona v Paradouju, kdaj tečajnica namigne, da gre za »igro vetra in lune«, kdaj kolegica, da prisostvujem končni redakciji zbranih molčanj doktorja Murkeja. Enkrat na lepem: Srečen človek, Lope de Vega Carpio ... Seveda: Felix! Brez števila nezakon-skih otrok, dvoboji s prevaranimi možmi, nočni skoki iz spalnic, inkvizicijski zaupnik ... Temu res ni nobena melodija zamrznila — kot nekoč v hudi zimi tistemu postiljonu iz Barona Münchausna ...

Nekako nam je že vse jasno. Zadnjo uro preživimo na pikniku ob Krki. Vsi iz družbice. Čudoviti kačji pastirji. P je iskreno vesel daril ob rojstnem dnevu. Naenkrat leže čez pokrajino senca. Zakaj? Odtlej smo čakali, da se nekaj zgodi. Da učitelj odpotuje na Kornate. J je vedra kot

vedno. Bližajo se dopusti, družbica za vajo še bolj veseljači. Zlasti se je razbohotil J; morebiti direktorstvo res tako utesnjuje.

Učitelja le predolgo ni od nikoder, in ko moške nepričakovano pokliče vojska, odpotujemo na obisk. J smo vabile zaman. Opoldne pri-
spemo do Vranskega jezera in šele pred večerom na juho k šjori Máriji. Večer, pravijo dekleta, kot pred desetletjem: obnovevajoča črnina, komarji, lubenice, sin je podvodni lovec, dalmatinske, po enajsti obve-
zen šepet. Pred zoro, skorajda, odrinemo na njihovo kornatsko posest: oljke, ovce, vinograd, povrtnina, jastogi. Posodijo nam svoj drugi čoln: Ee, samo vi visla u ruke, on van je tu iza, tamo priko — a prikosutra vidimo se ovdje!

Vse je nenavadno: oblike otočkov, barve skalovja in morja pod njim, ptice. Pa šele imena teh božjih razmetanin! Ovce nas prihajajo gledat — ali pa se ogledujejo v bučanju globoko pod seboj? Suhe trave, suhi zidovi, izohipse živih skal, nikjer nobenega izmed šestin-
dvajsetih robinzonov, kolikor jih omenja uradna šibeniška statistika, pravzaprav grozljiv svet, tu ni agalme. Naselja — dve, tri, štiri hiške — v globokih zavetrnih zalivih, el-pomolček; zgradbe, skrite v presenet-
ljivo gostem zelenju, oljčni nasadi, trta.

Premišljam: me bo še kar klical: J. In dodal: Tudi ti — bo očitek? Ali se vzveseli: D?!

Najdemo ga na opisanem otočku. Tisto poje: Prebudil se je rano /sosedov bosopet/... Svečano prihaja k pomolu. Objamemo se. A ko bi bilo nekaj treba, ne reče nobene. Vidimo: ne more. Pa ni potrj — gotovo je že opazil, da je onemel. Z gibom nas vabi v senčnico, toda ker smukne v hiško, gremo za njim: ravno še vidimo, kako skrije pod nekakšen vzglavnik precejšen šop popisanih listov. Na mizi nekaj knjig: Mornar na pustom ostrvu, še kakšna podobna, in o ribjih jedeh, o zdravih rastlinah, Saraj in salám. Odiseja, odprta pri poglavju o petju siren. Loti se kuhe.

Za hišo velik glinast vrč, poln brinovih jagod, ki so že fermentirale v okusno brezalkoholno pijačo, obilje žuželk — letečih in laznic, na prepišni strani se sušijo po šibah navešene ribe, na pregrinjalih debele korenine sikavice in regrata, pa cikoriije, semena divjih belušev. V senčnici — akant?! — razpet med oljkami, prepreden z divjo trto — nenavadno velika miza. Prinašati prične čudno posodje: zagotovo rim-
ske najdenine iz morja? Seveda!

Slečemo se, popadamo v vodo, tako bistro, da jo izdajata le hlad in okus, čudovito polzenje zlatih zastorov čez naga telesa, ki za hip prav nič ne hrepenijo po mladosti.

Pozni obed se zavleče v večerjo. Srebamo hladen čaj iz robidovja in šipka — brinove iglice dodajo prijetno kiselkasto trpkost — učitelj si iz do polovice polnega lonca znova naloži goste ribje juhe — zdi se mi, da ni ribe, ki bi manjkala, in vendar — kot da eno pogrešam. Kot da mu je uspela ženina želja: izdelati jed, ki jo do popolnosti prižene ravno

občutek, da ji nekaj manjka. S-P hoče piti vodo iz veličastnega rimskega skledastega keliha, a jo učitelj z dvignjeno roko ustavi. Poje, potem s kelihom obide mizo in napolni vseh trinajst bronastih skodel — legionarske menažke? — ki so dotlej samo gostile gnečo na mizi. Prvi si umije roke — z nasmehom, kakršen je spremljal vse njegove humorne domislice. Začutim skelenje v nosu in očeh: v morju se bom umila.

Ni še takšen mrak, da ne bi zagledala po dnu zaliva polzečih senc, prehitrih, da bi razbrala njihove oblike. Svetloba ni od tega sveta, si rečem, prehitra je. In gladina je nenehno nabrekla nad nekim premikanjem — kot da bi hotelo nekakšno bitje pokukati sem proti meni, zajeti zrak, zapeti. Začudim se: tudi gibanje je lahko mir, in mir je lepota. Ko prične legati noč, se morje popolnoma umiri, in groza, da bi ostale, nas požene v čoln. Učitelj stoji pod luno — nikoli se mi še ni zdela večja od človeka.

Vso noč smo blodile med otoki; ene veslale, druge sedele na dnu in si zatiskale ušesa, da bi preslišale globoki ommm valov in tišino siren, ki so klicale. V tisti razkošni noči je nad vsakim otokom sijala druga zvezda, tema je vse bolj oljnato gosto oblikovala telesa, dihanje je postajalo vse drugačnejše. Kot da že plavamo morske deklice sredi svojih.

Vrnitev na Kornate

Danes potujem sama. Morda res po Doktor Murkes gesammeltes Schweigen?! Kaj, če jih je Böll že napisal! Ni jih mogel tako zelo drugače, pa če bi bila od besede do besede enaka! — Peljem se skozi to neskončnost, pa je le tesno. Kdaj se ustavim, kaj dopišem. Pretesna sem v sebi. Spomnim se svojega bronastega telesa, opoldanskega umiranja vetra, ki nikoli ne umre, moj vonj odnaša. Naj mu rokopise sploh pokažem? Kako težko so me prepričale! — Biograd je zadnji postanek, hočem vedeti, ali se ne bojim zaman, da bo tesnobna noč že legala, ko prispem na otoček, da bo v omračeno plitvino nemo šepetal zgodbo, ki se je ne sme zapisati, da ne izgine,

da me bo premagala, in jo bom pogledala čez rob, pa bo črna senca sirene prehitro hušknila h globelim in odnesla pesem, preden si jo zapomnim,

da tudi pel ne bo več. Želela bi si, da bi bila moja usoda podobna tej.

Lidija Gačnik-Gombač

Žerjav

* * *

Prebudila se je na gradbišču, obkrožena s panoji, cementnimi bloki, kvadri. Za panoji so se raztezala siva pročelja in nad njimi mežikajoče jutranje nebo. V zraku je velo po svežem, vlažnem. Naokrog so se oljile luže, njena obleka pa je bila čisto suha. Kot da bi lebdela v veliki luknji, plavala skozi lahne plasti ozračja. »Je to pravi dom?« se je spraševala. Še preden si je poskusila odgovoriti, je splezala po prečkah žerjava. Bilo je čisto preprosto, nobenega napora ni čutila, prsti so bili mehki in topli, niti malo opraskani. Počutila se je breztelesno, telesa ni vodila moč, ampak nevidni ukaz. Više, še više. Zemlja se je vse bolj odmikala, na njej so se zbirale igralne figurice, kazale nanjo s prstom, jezik ji je bil nerazumljiv in neskončno tuj.

Sedla je na zadnjo prečko, noge so bingljale v praznino, naslonila se je na toplo ozadje nosilca. Lahno je deževalo, primikali so se oblaki, žerjav se je začel vrteti okoli sebe, poskusil zajeti čim več vesolja. Pritisnila je na ročico in že sta letela med oblaki, nad mestom in kmalu nad komaj vidnimi zelenimi površinami, prekritimi z megla-mi. »Sem na to tako dolgo čakala?« Pod njima se je razprostiral trg, žerjav se je spuščal niže in niže, nogaste opornice so se spremenile v krila, pristajal je nalahno, brneli so vzvodi in teleskopske ročice.

Zelo zaspana je že bila, ko jo je žerjav vprašal: »Boš še naprej potovala z mano?« Dolgo je čakal na odgovor, potem pa zmanjševal premer svojih krogov in jo odvrigel. Vse bolj sta se ločevala, komaj ga je še razločevala v temačnem risu jutranjega sonca, potem jo je zalila noč.

* * *

Zavedla se je sredi velikanske množice. Spominjala se je samo nekaj nedoločenih sanj, v katerih je veliko bežala in kričala, ves čas, v nedogled, ni se mogla zaustaviti, povsod naokrog pa praznine, nobenega pribežališča, kjer bi se dalo za hip leči in zaspati.

Množica se je premikala brez pravega smisla. Ženske v temnih zaplatastih oblekah, starci, umazani otroci, moški v kombinezonih. Velikanski stroj rok in nog, ustrojen po nevidnih ukazih. Zatopljeni, resni in predani obrazi. Čisto blizu hiše, ob kateri je pristala, pa je rasel kup. Iz cunj, papirja, oblačil, gum. Gomila je naraščala iz hipa v hip, velikanski stroj pa jo je razpršen na vse strani še povečeval. Nebo je bilo čisto blizu, ognjeni zubelj se je dotaknil sonca.

Ljudje so polegali po tleh, zatopljeni v skrivnostne besede molitve. Nenadoma se je množica dvignila. »Naj umre,« se je razlegel strahotni krik. »Naj umre!« V zubljih je izginilo prvo jagnje, potem drugo, tretje, zajci, kokoši, mačke, k ognju so prignali kravo. Smrad je postajal vse močnejši, iz množice je puhtelo po znoju in umazaniji, razjarjene roke so zahtevale nove in nove žrtve. »Naj umre, naj umre!« Nebo je prekril dim, nobene sinjine, nobene svetlobe.

Od vsepovsod so se zgrnili otroci in planili na triletnega fantka, ki se je prestrašen zaustavil ob grmadi in strmel v zublje. »Jagnje, jagnje!« so kričali in ga dvignili više in više. Iztrgala jim ga je iz rok in ga zavarovala s svojim telesom. Iz množice je planila mlada ženska in stekla z otrokom proč, nad njo pa so deževale brce, bliskali so se noži, tisoče nohtov se ji je zatrgalo v obleko, nož je zarezal v njene prsi.

Ko se je zbudila, je ob sebi zatipala črnolaso glavo s smešno odprtimi očmi. Krvave lise, raztrgano meso, razlita čreva. Ni bilo nog, ni bilo rok, ni bilo bolečine, samo dimasto nebo. In tisoče naelektrenih zbodljajev z žico. »Je to kdaj bilo eno telo?« se je spraševala, ko je gledala v raztreščene dele, neke tuje roke brez nohtov, razlomljene deskaste noge, s krvjo polito travo.

Ob grmadi se je spet ustavil otrok. Isti. Kazal je vanjo s kazalcem in se na ves glas smejal. Začela se je premikati, gibanje je prešlo v vrtenje, telo se je začelo sestavljati. Oblizala je okrvavljeni nož in z njim zabodla dečka v vrat. Prisesala se je v rano in dolgo pila toplo tekočino. Trebuh se je tako napihnil, da je počila, v nebo je zletel velikanski balon. A sestavljala se je spet in spet in srkala do onemoglosti.

Ko se je zavedla, je deček ležal ob njej, trg je bil opustel, nobenega sledu o grmadi in množici ljudi ni bilo več. Z dečkom, mrtvim, lepim in bledim, sta bila sama. Slekla ga je in položila na tla, potem pa zarezala v njegovo telo rožo. Čim globlje je segala konica noža, tem bolj se je meso vdajalo. In šele ko je zabodla v praznino, je ob sebi zagledala razrezano žogo.

* * *

Občutek slabosti je naraščal. Razžarjeno nebo, rdeče roke, vsenaokrog svetloba krvavih odtenkov. Vanjo so segale sence hiš in drevov, hodila je skozi telesa mrtvih in spečih. Počutila se je izpraznjeno, velika vseobsegajoča votlost, z ničimer napolnjiva praznina. Z noža je kapljala kri, za njo so ostajale rdeče tlakovane sledi.

Zavedla se je na pokopališču. Mračilo se je, drobne svečice so gorele pomirjujoče in toplo. Sedla je k prvemu grobu in ploščo prekri-la s svojimi rokami. Ko si je dlani nesla pred oči, na njih ni bilo več sledov krvi. Na nagrobniku so zacvetele drobne vrtnice. Med njimi je prebrala svoje ime.

Vse močneje je pihal veter, raznašal je osušeno listje, drobni kamenčki so se ji zapikovali v obraz. Rada bi se potajila, skrila pod nagrobnik. Polomljeno skorjico kruha, ki je ležala ob njem, je pojedla, potem pa začela s prsti grebsti v zemljo. Toplo se je vdajala pod njenimi prsti, vse je postalo lahno in preprosto. Potem pa so sveče ugasnile, ničesar več ni bilo videti, vse se je odmaknilo v neizmerljivo daljavo.

* * *

Prebudila se je ob mravljišču. Po njej so lazile črne mesnate mravlje, zapikovale so se v njeno obleko, si utirale pot k trebuhu. Izvotlile so jo v tisoče odprtanic in jo počasi odnašale v svoja iz trenutka v trenutek večja prebivališča. Poskusila se jih je otresti, a so se tako prilepile in zagrizle obnjo, da je bil vsak poskus zaman. Povaljala se je po tleh, potem pa glavo pritisnila k cementnemu bloku. Za njo so ostajala črna trupelca, vanjo pa se je zakadil trop mravelj maščevalk in jo v hipu celo prekril. Lazile so ji v osramje, ušesne mešičke, trgljaji so jo prebadali v zenicah. Črna trupelca pa so se začela premikati in rasti, iz njih so se izlegli dojenčki in mačke. Najprej so cvilili in kričali, potem pa utihnili. Ko se jim je približala, niso dihali, okrvavljeni so gledali v dimasto praznino.

Iz vseh strani so se približevali kontejnerji. Veliki in majhni, po dva in trije, združevali so se v stene, premikali na nevidnih hoduljah. Na njih so bili narisani moški in ženski obrazi z odprtimi usti. Vrtelo se ji je v glavi, zobovja so se ji vse bolj približevala. Zbežala je do cementne stene in potisnila čelo ob raskavo toplino. Ko se je ozrla, so bili zasledovalci čisto blizu, zagrizli so se vanjo z zobmi in lačnimi rokami, ji v trenutku raztrgali obleko. Prelila jo je vroča tekočina, glasovi so se pomikali v daljavo.

Drsala je skozi stene, prestopala praznine, poskušala ujeti ravno-vesje med bolečinami, z rokami in nogami odganjala nakaze, padala, drsela, odpirala usta, hlastala za zrakom. Skozi reže med kontejnerji pa so se zazirali vanjo odsevi neba in črna krila ptic. Kocke so se

razmikale, velike škatle drobile. Čisto blizu nje so zrasle stopničke, splezala je po njih, više in više, po nekih znanih prečkah. Ko se je oprijela nosilca, je s koticom oči ujela odsev odpadajočih črnih kril, žerjav pa je drsel nad kontejnerji, plaval proti dimastim oblakom.

Ustavila se je na mostu, naokrog so se oljile lučke, v kabini žerjavovodje je sedela velikanska mačka in pritiskala na vzvode. Pod njo so se razmikala mesta, letele pokrajine, drobila leta in stoletja. Neskončno dolgi most jo je povezoval z nevidnimi svetovji, okušala je srečo lebdenja, mirnega vseobvladovanja. Ko se je znašla na robu mostu in se naslonila čez gosto tkano ograjo, pa jo je zamikala praznina, želela si je poleteti, razširila roke. Naokrog so poplesovali raznobarvni mehurčki, dvignilo jo je v brezzračni ples, potem pa je začela padati, globoko, globlje...

Lela B. Njatin

Mrtvi večno sanjajo resnico (Nebo nad Ljubljano)

s težavo se prebijam skozi goščavo. podrastje je gosto in tla razmočena, da se do gležnjev udiram v blato. ko razmikam veje grmičevja, preplašim belo golobico. vzleti nizko nad mojo glavo in nato sede na doseg mojih rok, sežem po njej, pa se prestopi. skočim k njej. odrfota nekaj metrov proč. lovim jo tako zavzeto, da ne čutim vej, kako mi šibajo telo, in trnov, ki mi praskajo obraz. izza drevesa pokuka tomaž. odmahnem mu: »mudi se mi,« in se spustim za golobico. ko jo ulovim, se spremeni v ribo, spolzi mi iz rok in odrbzi po blatu. nemo-goče ji je slediti. vrnem se na tlakovano pot, ki je v obliki zvezde speljana po parku.

medtem ko pred semaforjem čakam na znak, na oni strani že stoji matej. vroče je, pod usnjeno kapo se mi že zbirajo kaplje potu in usnjeni kombinezon se mi lepi na ledja. ko prečkam cesto, postaja svetloba neznosna. prhko se razteguje, da izpodriva predmete in širi prostor. cesta postane najširše vzletišče in semaforja nadzorna stolpa. dlje ko hodim proti oni strani, bolj se odmika. ustavim se, se obrnem in razgledam na vse strani. odsotnost letal boli. moja pilotska oblačila že žgejo, smešno, sramotno, obupano. svetloba je žarka, težka, duši. snamem usnjene rokavice, si razpnem škornje, potegnem z glave kapo. domislil sem se: pa saj ne letijo, angeli. povsod so in varujejo vsako živo bitje, da hodi svojo pot.

z one strani se mi smehlja matej. pohitim. daleč je, a nekako ga dosežem. pokaže na krila na mojem hrbtu, grude blata so že povsem suhe na njih, a se še vedno drže perja: »pojdiva nekaj spit.« zavem se neznanskega zidu, pod katerim stojiva. dvigujem pogled, a mu ni videti konca. popolnoma se nagnem nazaj, a lahko se mi samo zdi, da je na vrhu nekakšen stolp, šilast, da se izgublja v neskončnost. če bi se vrnila nazaj na drugo stran vzletišča, bi prav gotovo videla, kakšna zgradba je to. vendar bi bilo zelo naporno, svetloba je že ena sama vročina. in matej je tukaj. vendar nekje morajo biti vrata. in vrata morajo biti pri tleh. zastavim korak, a matej me zadrži: »v nasprotno smer greva.«

slepi me. iz žepa potegnem očala in si jih nataknem. tudi matej stiska veke. slika šilastega vrha ne izgine. morda je katedrala? morala se bom vrniti sama, da to ugotovim.

sicer kratka ulica se daljša in daljša. vseskozi hodiva ob visokem zidu brez oken in sonce je neusmiljeno nad nama, izgnalo je sence in polovilo veter, pod prsmi čutim živo vodo, ki dere pod šotorom usnjenega kombinezona nizzdol po mojih stegnih in se ščemeče nabira v mojih škornjih. zdaj se curki potu stekajo z mojega čela na nosni koren, oblivajo spodnji okvir očal in se tam topijo v kapljice. poskušam z mislimi primakniti cilj in ugotovim, da so stavbe v daljavi povsem druge kot običajno. z matejem se spogledava. tudi on se čudi.

pred nama so topoli in gruča majhnih hišic. vročina je bolj lahna in zrak bolj tekoč. gostilna, v katero stopiva, je prijetno mračna. zdaj je voda pod mojo obleko hladna in otiram se z velurasto spodnjo stranjo kape.

»torej ne verjameš v angele,« začne pogovor matej.

»ničesar ni, kar bi letelo. vse je pritrjeno na zemljo,« odvrnem.

»res me zanima, kako lahko živiš tako — zemeljsko. imaš vendar popolno opremo za letenje,« pokaže na krila, ki jih razpiram in s perja stresam blato.

»ne razumeš, to so krila k hrepenenju. moje letalo je v nenehni izgradnji. moja pilotska oprema se bo obrabila s hojo in uničilo jo bo brezvetrje.«

nasmeh ne izgine z matejevega obraza. dedalov otrok je, verjame, da smo z neba padli zaradi napake, človeške, božanske — zanj ni važno, važna je razpoložljivost neba, tej se nikoli ne odreče.

»tukaj ni prostor za čiščenje!« se osorno znajde ob najini mizi nakararica.

opravičim se. njen videz me preseneti veliko bolj kot nenaden pristop. njen obraz je nekako drugačen od tistih, ki sem jih vajena, pravzaprav jim je soroden, a drugega izraza, ki ga ne morem določiti, kljub srdu na njem ni razpoznavne jeze, vendar je daleč od naklonjenosti...

»kaj bosta?!« zahripa.

tudi njena postava — kot da za to, da bi jo opisala, potrebujem nove besede, ne tuje, pač pa iz tega jezika, le drugačne, povsem razlikujoče se, samosvoje.

potem ko naroči, potegne matej iz suknjiča kovinsko cigaretnico in se ozre po gostilni za ognjem. nikoli ne nosi s seboj vžigalic. je to njegov način iskanja angelov? tudi obrazi moških v gostilni so mi novi, sicer zgubani kakor pri starih in se morda zato zde mrki, vendar zagotovo ne prijazni. tako neprijazni, da matej obsedi. vsi so v temnih oblekah, z žalnimi trakovi na zavihkih in v njihovih ogromnih, razpokanih dlaneh se izgublajo kozarci. srepa naju zrejo, vendar molče. ne spomnim se, ali so se sploh pogovarjali, ko sva vstopila. mrak

v prostoru se mi zazdi poln majhnih osti in največ jih čutim v grlih teh moških. matej odloži cigareto na mizo: »spremeniva témo.«

»zdaj se pogovarjava z njimi,« rečem.

čutim, da se pogledi moških krajšajo. hkrati osti iz prostora prodirajo vame. smrt. téma, ki je preveč enostavna, da bi se je lotila z matejem. verjetno je zanj to metafizično stanje. natanko to: onkraj. molčiva.

»pojdiva,« naju iztrgam iz gostilne. ko izstopiva, preplašiva vrane pred vrati. mateju je usahnil nasmeh. svetlolasega mladeniča je oplazil sram, ker je s svojo radoživostjo zmotil žalost sedmine in za trenutek se mi je prikradla misel, da sem s svojo groteskno prisotnostjo tudi sama razžalila njihovo resnbnost.

»smrt vedno izzove jezo,« mu rečem, da bi ga pomirila.

zmigne z rameni: »greva drugam?«

»da bi se pogovarjala? videl si, da je življenje nemo.«

spet se smeji. razširi roke in vzklikne: »smrt je nema! življenje je zgodba vseh zgodb!«

iste besede? iste slike? isti pomen? svetloba je spet gosta kot mleko, sprijeta v soparo mi zleze na kožo kot sluz. zapiram zadrge in zategujem jermene, še vedno zroč v smer, kjer je vročina megle utopila mateja. toplota je vlažna. moj usnjeni ovoj zmehta v voljno skorjo. po stopnicah se spustim k reki. pričaka me tomaž. »si zdaj angel?« ga vprašam. »mrtev človek sem,« odvrne.

začutim glasove z zenita. ko dvigujem pogled, nastaja brnenje. visoko nad mojo glavo polzi letalo. z repa se mu vije transparent in baloni živih barv. medtem ko poskušam razbrati napis, zvonovi katedrale posrkajo letalo.

...
zgodba, ki se je zgodila v okolici križišča šubičeve in titove v novembru 1987, je zapisana s pomočjo boštjana seliškarja, tomaža hostnika in ivana cankarja.

DRAMA

Feri Lainšček

Oresteia

Dramatis personae:

ELEKTRA
KLITAIMNESTRA
AGAMEMNON
OREST
AIGIST
IFIGENIJA
KASANDRA
PILAD
STAREC
KAČJELASA ERINIJA
PASJEGLAVA ERINIJA
OGNJEGLEDA ERINIJA

Prizorišče: Kraljevska palača v Mikenah.

1. prizor

STAREC:

O, čas vznemirjenja v Mikenah!
Tu in zdaj, ta čas slutljivo vznemirljivi!
Kaj le, kaj le — gre glas — se ima zgoditi?
O, moja siva glava — vseh barv življenja
in njega varljivih mavric siva — povej,
povej vsaj enkrat po resnici!
Povej, kako reka prihodnosti čista priteka.
Kako se raz obraz in žile in srce sedanjosti razliva.
Povej — o, prav to povej! — kako kalna je,
ko potem v preteklosti mineva.

In to se, seveda, v nedogled ponavlja!

Se s tem ponavlja temu svetu tak nasvet,
da si jaz, starec, ne drznem več nobenega nasveta.

Zato molčim, ko Agamemnon, kralj, Atrajev sin,
se s tisoči argejskih jader nad Trojce dviga;
ko z žvenketom ščitov se bodri številna vojska
in z besedo srdno drug drugemu poguma vliva.
Ne prosim, ne, za te junake vdane, ki jih čez leta,
z usti slave, ali pa morda poraza grenke sline,
večni veter spet v domač pristan zanese.
Ne molim niti za junake prave, ki v temah Tartarja
pestovali bodo svoje zmage ali pa poraze.

Ne prosim torej in ne molim —

a glej!

Boginja lepa Artemis, deviško mlada,
zalučala je vanje čudno jezo —
jezo, ki se dviga nad obzorje z nezadržno slo viharja!
Križempiš zdaj k dnu tišči Agamemnonovo ladjeve,
vsesemkaj od Halkisa in Aulide.

Zaman odganja kralj Danajcev srd morja, ki v čelu mu
udarja;
vse bolj besneč spoznava, da v ujmi ni mu moč doseči Troje.
Iz ust vojščakov še hujši bes mu odgovarja.
Le jaz spet molčim —

a glej!

Glej, čeprav ni zadosti le, da vidiš!
Razumeti moraš teh besed strašansko težo,
ki Kalhas z njimi Agamemnona očeta nagovarja!
Ker — neizprosna je Artemis, boginja maščevalna
in z njo njen brat Paián, zaveznik v sili.
Kajti — le če daruje Agamemnon svojo hčer bogovom,
Danajci bodo z dobrim vetrom k Ili pluli!

O, jaz, o siva glava,
ki sem se zdavnaj že odrekel modrečeve strásti —
jaz zdaj besede ne morem več zaklenjene držati!
Poglej — klečim in molim in te prosim,
o, Agamemnon, Atrajev sin, kralj Danajcev,
nikar ne stori tega — ne stori tega!

2. prizor

AGAMEMNON:

Kaj le —

kaj mar ne gre beseda, da še mogočni Zeus,
ko s strelo svojo kljubujoče drevje ruje,

prav tistim, ki najbolj trdno stojijo,
se skrivaj priklanja in dobrika!?

Naj torej dvomim, Agamemnon, vojščak dosmrtni,
ko Ares me z vso vnemo na svoj bal poziva?

Naj mar poraz oznanim vsem tem junakom,
poraz, ki jih neizprosno na zemáljska tla priklene,
poraz, ki kal požene in se čez nje razrase
zgolj in le iz mojega poraza?

Seveda ne — hčere takoj mi privedite!

ELEKTRA in IFIGENIJA prideta v spremstvu STRAŽARJEV.
Za njimi KLITAIMNESTRA.

KLITAIMNESTRA:

O, človek, ki vsa ta leta tvoj knežji stol objemam,
ga poljubljam in mu strežem brez ugovora —
kaj res ni več na tem prestolu očeta in ne moža!?

AGAMEMNON:

Ne omenjaj s takim glasom najdražjih mi vezi!

KLITAIMNESTRA:

Kaj lahko v tem trenutku žena in mati drugega stori?

AGAMEMNON:

Kraljica si, Klitaimnestra, Tindáreja slavna hči!
S kraljevskim oprtom na oltarju mogočne dežele stojiš!
Ta oprt, draga moja, niso le mnogooki dragulji
in v najčistejši svili zlati vézanci;
ta oprt, najdražja moja, so tudi nevidne uteži,
zgnetene in stehtane iz našega ponosa in časti!
Zato zdaj le odločno semkaj stopi in preudari,
katera bogovom zapisana je hči!

Daj! Daj! Ne polagaj vladarju in vojščaku,
ki je le moških poslov večč, te tehtnice v roke!

KLITAIMNESTRA:

Ne morem!

Nobena mi ni več in ne manj, kot je lahko le hči.

ELEKTRA:

Nikar! Nikar ne zgublajta zdaj več razuma s tem, katera je za smrt, katera za življenje bolj primerna! Mar ni enako žlahtna naju kri in sladka, da bogovi mogli bi jo z zadoščenjem piti — a edino to je zdaj pomembno! Zato le brž, le brž, vsi vemo, da to pot mudi se! Ne dopustimo vendar Trojcem časa, da Ilov grad bi s kamnom in železom utrdili!

KLITAIMNESTRA:

Kaj pa govoriš, Elektra!? Saj te ne spoznam!

ELEKTRA:

Pa je vendar vse to tako preprosto. Očetu hči rodi se, da bi mu bila v pomoč, ne pa, da bi mu bila prepreka. Tako gotovo misli tudi sestra Ifigenija?

IFIGENIJA molči.

ELEKTRA:

Sicer pa, čemu bi zdaj problem bila izbira? Saj se lahko izberem sama!

KLITAIMNESTRA:

Elektra!? Gotovo se ji blede!

AGAMEMNON:

Molči! Molči, ženska — teh herojskih časov in dejanj nevredna!

ELEKTRA:

Nikar! Nikar ne skrunimo zdaj še z nepotrebno jezo ta kratkó odmerjen čas slovesa, ko kralj se na križpotja dobrega in zla odpravlja. Kaj le je v primerjavi s tem krepost device, s katere smrtno peno njegova pot bo kot pot k svetišču tlakovana? Tako gotovo misli tudi sestra Ifigenija?

DRAMA

IFIGENIJA molči.

AGAMEMNON:

Pripravite jo za daritev, kraljevsko hčer,
hčer mojo, zares mi drago —.

STRAŽARJA pristopita.

AGAMEMNON:

Ifigenijo!

KLITAIMNESTRA:

Ifigenijo!?

ELEKTRA:

Oče! Jaz, vendar, sem se za ta veliki dar izbrala.

AGAMEMNON:

Ka še čakata? Odvedita jo!

STRAŽARJA odpeljeta IFIGENIJO. KLITAIMNESTRA odide za njimi.

AGAMEMNON:

Le bog, ki mu je dano, da v prihodnost gleda,
le on, Zeus, ve, če je bila izbira prava.
A vedi, hči Elektra, beseda, ki drugače je želela,
prav ta beseda tvoja, je kazalec premaknila.
Kajti, Elektra, bila je to beseda,
ki gotovo je življenja vredna — in za njo ti hvala!
Ker, ko zdaj naposled Artemis, boginja končno potešena,
s pravim vetrom napolni plovcem jadra,
v neizprosno negotovost me ta piš zanese.
Skrb moja bo edino le še boj, vihtenje meča —
in pa skrivoma, globoko pod oklepom, skrb o domu.
Verjemi, veliko lažje jo bom zmogetel zdaj, ko vem,
da dom varuje tvoja čud odločna
in ne le — kot sem mislil — sreča.

3. prizor

V ozadju obred žrtvovanja IFIGENIJE.

Privršijo KAČJELASA, PASJEGLAVA in OGNJEGLEDA Erinija.

ELEKTRA: KAČJELASA:

Čuj piš okrog vršacev zemeljskega kraljestva!
Čuj šum voda polzečih v nedra podzemnega prekletstva!
In zdaj — čuj glas umirajoči, ki to ga preglaši
in hitra smrt povsem utiša!

PASJEGLAVA:

Le brž! Le brž, da bomo zanesljive priče!
Le brž v poklon tej drobni smrti, ki, kot je neznatna,
gladine morja smrti niti ne zaniha.

OGNJEGLEDA:

Psss, tišina! Morda pa le uho doseže vzdih,
s katerim žrtev po maščevanju kliče!?

KLITAIMNESTRA pride.

KLITAIMNESTRA:

Tak dan, ljudje — o, saj mu ne pristoji svetloba dneva!
Mu niti ne pripada sonce, ki z nebesnim ogljem
zdravo rast in brst vsevprek razvnema!
Tak dan, ljudje, je kot notrina groba.
In mi v njem srhljivo gomazeči stvori,
ki večna lakota jih nezadržno k žrtju sili.
Ali v tem grotlu še kdo spozna moža, očeta?
In on v spominu vsaj otroški jok zasliši?
Ali deviško čisti poj dekleta,
ki brezmejno ga časti v svoji himni?

Ne, ni več upanja, Ifigenija!

A vedi, tudi mene poslej težko bo prepoznati!
Kot školjka, ranjeno srce se v oklep zapre,
se z bisernico otrdi, ki se zgosti v taki sili.
Da, Ifigenija — njeno jedro bo iz obupa, besa, nuje raslo,
da nesreča tvoja bila bi maščevana.

ELEKTRA pride.

KLITAIMNESTRA:

Glej — kaj tudi ti si se okopala v bledici,
ki prej tako z zanosom si o naravnem redu govorila!?

ELEKTRA:

Vse, kar sem rekla, tudi zdaj imam v mislih.
Tenkočutno svoje sem prepričanje povzela —
zatorej čista sem pred bogovi in sodniki.
Pa vendar — govorjenje moje je bilo zvijača!

KLITAIMNESTRA:

Zvijača!? Že spet te ne spoznam, Elektra!

ELEKTRA:

Poznam očeta. Res, dobro ga poznam!
Drugačna njegova bi bila izbira, če bi tudi jaz,
kot sestra, uboga Ifigenija, molčala.

KLITAIMNESTRA:

O, kaj slišim!? V tem plesu groze še ena groza!

ELEKTRA:

Je mar grozno, mati, svet živih si želeti?

KLITAIMNESTRA:

O, grozno je, nihče ne ve, kako je grozno,
v možu volka, v hčeri lisico prepoznati —
ki jima je hči in sestra nedolžno jagnje krvavega obreda.
Ne, ni več upanja! Ni več upanja!
Maščevalna sla razjeda mi še slednji tenj razuma,
plaz strašnih misli mi navreva, ki ne želim jih odvrniti.
O, Artemis, boginja maščevalna, le kaj je tvoja jeza,
proti vsemu, kar zdaj jaz, Klitaimnestra,
kadra sem storiti!

V tem hipu usmrtijo IFIGENIJO. Erinije pridejo v ospredje.

PASJEGLAVA:

Glej — čudno! Mrtva je devica, z najtežjim mečem
presečena,
a zakljenjena ostajajo neizprosna vrata Hada —
tudi troglavi Kerber še ne laja!

OGNJEGLEDA:

Le semkaj, sestre Erinije!
Ni naš problem nemoč prekletstva Hada.
Pustimo mrtve, zanima nas, kaj se med živimi dogaja!
Le živi so — o tem ni dvoma — tudi tokrat krivi!

KAČJELASA:

Da, klavec Agamemnon!

PASJEGLAVA:

Kal dvoma mu v nedrja spustimo!

OGNJEGLEDA:

Naj med dolgim potovanjem neopazno vzdihuje,
se zaredi v gromozansko črno kačo, ki mu srce ovije!

4. prizor

STAREC straži v stolpu.

STAREC:

Nihče ne čuti bolj kot starec, da čas mineva.

Povrh so me še za stražarja tega časa naredili,
ki v Mikenah brez vladarja Agamemnona odteka.

Res malo glasov iz dežele Taukrov nas doseže,
nobeden konca bojev še ne predvideva.

Le jaz, stražar pokorni, prežim na znamenja ognjena,
ki iz Ide, prek poljan Makista in čez preliv Euripski
nam naznanijo novico o krvi in pepelu Troje.

Le jaz bedim in srčno upam, da bedijo tudi straže
na Mesapiu, na Kitairona grebenih in na Kozjem vrhu,
kajti sicer kaj lahko ugasne ta štafeta.

A gorje, vam pravim, če glas o kraljevi vrnitvi,
nas pravočasno ne doseže.

To vam pravim in že se me lasti zadrega.

Nevajena so moja usta o babjih spletkah klepetati.

Ker, kar kljuva staremu lakaju v ušesa, lahko je le

dozdevek;

v spalnice kraljevih dam pa se ne gleda!

Pa vendar!

Lep čas bo že, odkar se je Aigist, Tiestov sin,
brez vsake vidne nuje preselil v Mikenske dvore.
Kdo ve, kaj dela? S kim biva? S čim trguje?
Je mar Elektra, hči kraljeva, za tiste posle godna?
Ali pa je Klitaimnestra Agamemnonova srdna žena —
ki se ji vsa ta leta med nogami pajčevina dela —
pred najezdo silno in mikavno popustila?

O, kaj pa tvezim? O, jaz, o siva glava, vse bolj siva!
Najverjetneje je to od desetletja, ko mi ni spanca!
Ali pa vendarle — ne bodi ga zdaj treba — od spoznanja,
da ni na tem svetu zrnja brez plevela!?

5. prizor

ELEKTRA:

Neznani hlad soban. Mravljincev gomazenje.
Puščoba, ki v njej še glas več ne odmeva.
In seveda mrak, ki se ob svojem času spet priplazi,
ne meneč se, da zopet nisem užila dneva.
Je res to življenje, ki sem mu deklica naivka pela?
Seveda ne ! A kaj storiti?

Čudno je, res čudno —
še kot dete po njem nisem vzdihovala,
zdaj si ga želim, očeta.
Njega, ali pa vsaj reda, ki ga njegova moška volja
v tak, vsega prazni, zdolgočaseni vsakdan prinaša.
Pa tudi res je — on gotovo bi opazil venenje cveta,
ki mi ga je boginja Afrodita dala.

KLITAIMNESTRA pride.

KLITAIMNESTRA:

Kaj pa govoriš, Elektra?

ELEKTRA:

O cvetu govorim, ki se, namesto hčeri, materi razcveta!
Hm, če prav voham — tudi to pot se je ta mati
naoljena in nadišavljena v tujo sobo napotila!

KLITAIMNESTRA:

Ne razumem! Pa tudi, če bi razumela — kaj te briga?

ELEKTRA:

Počakaj! Vedi, da me briga — o, pa še kako me briga!
 Molčala sem, ko si vsa ta leta križem roke tiščala
 in Ifigeniji, nesrečnici, pogrebne žalopojke pela.
 Ko si zroč mimo mene, kot da me ni na svetu,
 mojo mladost vnemar pustila —
 kaj vem, morda si me celo skrivaj preklela!?
 A ob tem, kar se zdaj dogaja, ne smem molčati!

KLITAIMNESTRA:

Kaj da se dogaja?

ELEKTRA:

Odkar Aigist je v hiši, perje si v hipu preobrnila —
 hm, široko si razpela krila!

KLITAIMNESTRA:

Spet zlobno govoriš, Elektra! A tudi če je res —
 mar bodo ptički ptici kratili letenje?

KLITAIMNESTRA odide.

ELEKTRA:

Glej, glej! To torej iz ženske dela nuja?
 Bodo mar ptički ptici kratili letenje...!
 O, ptica — pamet ptičja! Bilo bi res najboljše zate,
 če bi pri tej priči iz tega gnezda odletela.
 Se vzdignila v temo oblakov onkraj tega sveta,
 koder edino moževo oko ne seže.
 Kajti, vedi, ko nekoč se vrne bojevnik Agamemnon,
 jaz o tem ne bom molčala.

Za povrh pa — postelja, v kateri se ta pregreha dela,
 je vendar postelja kraljeva!

Mogočno ljudstvo jo z upanjem postilja,
 da vladar se kmalu spet spokojno v njej naspi.
 Je res mogoče, da tega ne počne njegova žena?
 Izvoljenka, kraljica, ki ji je z moževim imenom
 dana slava, od vseh slav in slavalokov večja.
 O, mati Klitaimnestra, vedi, da sem te preklela!

6. prizor

V ozadju gorijo ognji.

STAREC:

O, jaz — o, nora glava!
 Kaj res se zmage veselim? Saj to mi ne pristaja!
 Če kdo pogleda me, bo v meni prepoznal otroka!
 O, jaz — pa vendar je resnica!
 Glej tam, nad Pajčjimi vrhovi, se plamen dviga —
 kaj dviga, razrašča se in bliska,
 da sleherna sržen nebés doseže iskra!
 O, pozdravljeni kurjači, samotarji v stražnih stolpih
 vse od Hermesa na Lemnu, od Zeusovega Špika in Makista,
 pozdravljeni čakalci, od neskončnega čakanja blodni,
 zdaj se naš spokoj začenja!

O, jaz, o, siva glava,
 pa vendar — treba je zmagi reči zmaga!

7. prizor

KLITAIMNESTRA in AIGIST v spalnih oblekah, skoraj gola.

AIGIST:

Kaj — kaj se dogaja!?

KLITAIMNESTRA:

Najverjetneje res zmaga!

ELEKTRA pride.

ELEKTRA:

Zmaga — kaj pa! In to kakšna zmaga!
 V silnem naletu je obroč predrla naša vojska!
 Švist mečev, brnenje ščitov, žvenket oprta —
 to še zdaj na vse strani neba odmeva,
 se z nemočnim jokom pokošenih Trojcev meša!
 O, Zeus, o gospod Apolon, na tleh je Priamova vojska,
 ta tla so iz črepinj in pa pepela!

KLITAIMNESTRA:

Govoriš, kot da bi bila navzoča!

DRAMA

ELEKTRA:

Ti pa, vidim, nisi kaj preveč vesela!
Pa menda le nisi po vsem tem razvratu zdaj še upala,
da boš postala vdova?

AIGIST:

Klitaïmnestra, ta ženska je res lahko nevarna!

KLITAÏMNESTRA:

Nespametna je, Aigist!
A ko se ohladi, morda se bomo le lahko zmenili!

ELEKTRA:

Nikar! Nobene skrite igre in nobenega dogovora!
Moja vest je čista in z njo želim živeti.
Kar zadeva vaju, hm — to pa je že druga zgodba.
Zdaj je konec gnetenja udov pod ogrinjalom Afrodite —
a to pri vsem tem še ni najbolj boleče.
Zidovi naših dvorov že od nekdaj imeli so ušesa,
gorje, če potemtakem imajo tudi usta;
če ta usta na vsem lepem želela bodo govoriti.
Kdo ve, kaj takrat bo storil osvajalec Agamemnon!?

KLITAÏMNESTRA:

Nora si, Elektra! Razen tega —
za svoje si zablode napačen čas izbrala!

AIGIST:

Tako je! Naj pri priči pride straža!

ELEKTRA:

Straža!?

STRAŽARJA prideta.

ELEKTRA:

Klitaïmnestra, kraljica — boš mar molčala?
Ta človek sredi kraljeve palače vojski ukazuje!
Kdo ve, kaj še naklepa?

DRAMA

AIGIST:

Odvedita jo na mesto, ki bolj varno je od groba!
Kajti grob z gomilo nase opozarja.

STRAŽARJA odvedeta ELEKTRO.

ELEKTRA:

Ne! Saj to se ne dogaja! Zdramite me iz tega sna!
Rešite me iz te blodnje, v kateri tavam slepa!

8. prizor

AGAMEMNON in KASANDRA prideta.

AGAMEMNON:

Oj, božja volja!
Končno spet na tleh stojim, kjer moja bosa noga,
moj život pokončni, moja trdna glava,
najbolj sama sebe se zaveda.
Pa vendar se mi vse to zdaj dozdeva,
kot da le sanjam.

AGAMEMNON otipava tla, jih poljublja.

AGAMEMNON:

Ker — le v sanjah je lahko peščena gruda sladka.
Kamnit predpražnik mehkejši od živalskega trebuha.
Le v sanjah je lahko domača hiša lepša,
kot sem jo vsa ta leta v spominu zidal.
In, glej, nebo nad slavnim mestom bistro,
kot je le misel iz dobrega srca rojena.
Pa vendar — moja zvesta sopotnica Kasandra —
tudi ti veš, da je vse to resnica!

KASANDRA:

Resnica je — samo ne vem, če dobra ali slaba!?

AGAMEMNON:

Eh, ženska si, ki zmeraj dvomi!

KLITAIMNESTRA pride naproti.

KLITAIMNESTRA:

Oprostite za zamudo. Le kaj je ta drobtina dneva
v breznu čakanja, ki so ga napolnila leta.
Sploh pa — odkar me je dosegel glas o zmagi,
ne mislim drugega, kot na daritve.
Višje od najvišjega so segli moji srčni klici,
gotovo že na odprtem morju so pobožni vas dosegli!
A naj še stotič ponovim zahvalo — ?
Glas žene, ki nemočna na okopu čaka,
da Aresova tehcnica se možu v prid prevesi
in glas kraljice, kajpada, ki dan za dnem
so v njo uprte oči kraljestva!

AGAMEMNON:

Dovolj! Dovolj velikih je besed!
Pridušimo vsaj to pot zmagovalcev objestno slavo.
Naj se polagoma poleže, kot se na požgano Trojo
poraza in obupa črni dim polega.
Ker — razen zmagoslavja — ob tem času
navdihujejo nas še marsikatera druga čustva.
Strast moža, recimo, ki jo vojščak neusmiljeno zatira
in se pred njo le z zaobljubo brani.

KLITAIMNESTRA:

Da! In strast njegove zveste žene,
ki se zapuščena niti v ogledalu več ne gleda.
Vse, kar ima od moža, je le to, da ga sanja.
Ali pa si še sanjati ne upa,
da ne bi v snu preveč se vnela.
Oj, ljubi, mož moj, Agamemnon, moraš mi verjeti,
od tega boja vsak drug boj rajši bi sprejela.
Zato mi ne zameri, če ob tem času zmage
sem prepolna vrenja, ki me v spozabo sili,
me v žival spreminja, ki ti pravi — ne čakajva večera!

AGAMEMNON:

Tako je, ljuba! Ne čakajva večera!

KLITAIMNESTRA in AGAMEMNON objeta odideta.

KASANDRA:

Glej — čudno!?

Mar res verjame žena možu, ki spremljevalko s sabo vodi?

In mu verjame tudi, da v nuji k njej ni legel?

Res čudno!?

Privršijo KAČJELASA, PASJEGLAVA in OGNJEGLEDA Erinija.

KAČJELASA:

Kdo — kdo nas drami? Komu se šibijo kolena?

Mar to ni kraljeva hiša, temveč hiša greha?

PASJEGLAVA:

Brrr! Le pogumno, sestre Erinije!

Tudi če nas kliče kralj, to zadeva ni kraljevska,
temveč le smrt človeška!

OGNJEGLEDA:

Psss, molčimo! Bodimo vsaj za hip od smrti tiše!

Kajti ta uničevalka strastna, bolj ko pritaji se,
vse je bliže!

KASANDRA:

O, groza!

Saj ta moja slutnja ni več samo slutnja!

Ne dvignejo se vendar Erinije, strašni stvori,
iz globin podzemnih v svetlobo dneva brez razloga!

O — in še hujša groza!

Se mar spet spolnila moja bo prerokba,
jaz bom pa križem rok čakala?

Čemu mi torej ta moč preroška,

ko pa nisem — kot že mnogih — kneza z njo rešila smrti.

PASJEGLAVA:

Končano je!

Že pasji lajež po prostranstvih Hada se razlega.

KAČJELASA:

In to kakšen lajež! Kar slišim,

je lomast in mnogoglavih psov nezaslišano rjojenje.

OGNJEGLEDA:

Pustimo, sestre, to, kar gre v temne globočine.
 Naj razlega se in naj odmeva.
 Pogled svoj raje k živim obrnimo.
 Le živi so — o tem ni dvoma — tudi tokrat krivi!

KASANDRA:

Spet tak konec torej, kot sem ga prerokovala?
 O, moja čud, prav nič dovzetna — kaj sem storila?
 Molčala sem in v brezupu upala,
 da bom morda vsaj enkrat priča svoje zmote.
 O, prav mi bodi! Zato tudi zdaj ne bom bežala!

KLITAIMNESTRA pride. V rokah nosi odsekano AGAMEMNONOVO glavo.

KLITAIMNESTRA:

Kaj je? Kaj zijate?
 Ne kázite s pogledom tega sladostrastja maščevanja!
 In čas naj nikoli ne zaceli rane —
 ta izvir naj nikoli ne usahne,
 ki mi iz njega raz prste sveža kri priteka!
 Ker — ljudje in stvari — to je kri mesarja, klavca,
 ki je glavo lastne hčere bogovom dal na tnalo!

Kaj je? Kaj zijate? Bolščite v mater,
 ki se je v maščevalni ujmi vsa razvnela!
 Od kod ta njena moč? Od kod ta silna ubijalska vnema?
 Čudite se, seveda — ker ste slepi!
 Ker ste jo spregledali, ko vsa ta strašna leta,
 tu, med vami, vsem na očeh, je tlela.

Ali pa ste jo celo želeli zatajiti,
 kot klečeplazni in ponižni zatajijo sami sebe?

Jaz pa vam povem!
 Kot se otrok spočne, ta strast se je spočela.
 Kot dete v trebuhu je bila ves čas v mojem srcu.
 S strahom sem jo várvala in pestovala,
 jo dojila z neizmernim upom.
 Zdaj vidite — o, ljubljene porodni klici! —
 sem končno kot otroka v krvi jo rodila.

Takó, kajneda, kot sem nekoč rodila hčer,
Ifigenijo ubogo!

O, Ifigenija!

AIGIST pride. Ogrnjen je z AGAMEMNONOVIM ogrinjalom, nosi njegovo vladarsko palico.

AIGIST:

Kdo — kdo me pozdravlja?
Kneza! Vladarja! Kralja!
Ki mu zvijača — ta trikrat zvita kača —
poslej žezlo bo in krona!
Kdo — kdo pravi, da na tem svetu le s častjo se vlada?
Kajti — najprej in predvsem se vlada!
Čast pa potem še sama pride.
Pa tudi, če ne pride — si je pač sama kriva,
če dobre družbe se, nemarnica, ogiba!

Ampak, kdo — kdo je ta srdna ženska,
ki v tem trenutku slavlja ni nič kaj ljubezniva?

KASANDRA:

O, nesrečnica sem, Priamova hči Kasandra,
ki že spotoma sem slutila tvoj smeh zlohotni,
a nič storila, da bi se ti zataknilo!

AIGIST:

Oj, oj, kak pogled in v njem kake strele!
A ne vem, ne vem, če ti bom, kralj, življenje dal,
tudi če boš bolj ponižno zanj prosila!

KASANDRA:

Nič ne bom prosila!

AIGIST:

Ne boš prosila?

KASANDRA:

Le kaj bo moja mrka žalost temu svetu?
Le čemu mu moja moč preroška,
ki iz prihodnosti nam slutljivo moro dela,
pomaga pa v ničemer prav nikoli!
Umrla bom in z mano naj umrejo temu svetu vsi preroki!

AIGIST:

Aj, aj, ti smešna ptica! Če je tako —
saj že vedo razvratnika Aigista straže, kaj storiti!

STRAŽARJA prideta in odvedeta KASANDRO.

AIGIST:

Tak zakon bo pač poslej v veljavi.
Če komu je pretežka lastna glava,
kraljevi mojster mu jo brez pripombe in brezplačno

Enako pa velja, seveda, za vse ostale nepotrebne glave.
Oj, glave, glave, glave — človeške glave,
ki v njih se zmeraj le neumnost kuha.
Da — komu še mar za glave!

Moram reči — tudi lovec Agamemnon jo je prav poceni dal!
Prav je, da pojde z njim še priležnica Kasandra!
Ampak — ali je morda še kje kaka nepotrebna glava!?
Aj, aj, da ni to morda Elektra!?

KLITAIMNESTRA:

Kaj pa govoriš, Aigist!?

AIGIST:

Hm, že prav, že prav! Ampak —
mar ne slišiš, ženska, kaj nama zdaj Apolon pravi!
Zmaga ostane zmaga, le če znaš jo tudi varovati!

KLITAIMNESTRA:

Moja zmaga bilo je tole maščevanje — drugo me ne zanima!
A težko živela bi ob kralju, ki vrh prestola
moral bi se nebogljenе ženske bati.
Zato, zapomni si, Aigist — moja hči Elektra bo živela!

9. prizor

STAREC:

Tudi to pride z leti, da se življenje starcu roga.
Res, marsikaj sem užil — ne rečem, da sem bil kaj prida.
Bil sem pač vojak, lakaj, stražar, vratar —
nihče nad grobom, ne bi mogel reči,

da nisem nekaj bil!

A kaj sem zdaj — o, jaz, o siva glava! —

ki so me siloma z mrtvega kralja hčerko poročili?

Res, kaj sem v vsej tej godlji,

ki je neizmerno žalostna in še bolj smešna —

razen tega, seveda, da je nora!

Zavratniku Aigistu sem pač en tak garant,

da Elektra v zakonu ne bo rodila sina maščevalca.

In sem — v nebo vpijoča kreature — samó še en dokaz,

da dežela v brezumje se pogreza.

Ali pa morda sem že tudi zadnji opomin?

Ker, le kaj lahko se ljudstvu piše v kraljestvu,

kjer spalnica in obedovalnica sta sred prestola;

razen tega pa ob njem še nočna je posoda,

za kralja, kajpada, ki se mu še srat ne ljubi.

O, groza — z nasiljem ustoličene norosti

brezmejna in pogubna groza —

ki v njej Aigist v razvratu poležava

in se pokriva s pernico iz vseh barv napuha!

Ki v njej Klitaimnestra, kraljica, tava,

se le še z Erinijami prereka in zgovarja!

In vsemu temu, kot da ne bo nikoli konca!

O, jaz, o moja siva glava,

morda bi res še kaj ukrenil, če bi meč bila beseda!

In če ne bi, starec, vedel, da človeška pot je le beganje

od veselega do žalnega obreda.

Zatorej — amen! Amen in pod glavo tak velik

zemljast kamen!

10. prizor

KLITAIMNESTRA:

Kaj je? Že spet nesreča? Le komu se zdaj zdi,

da se mi na čelu krvavi madež dela?

Saj sem si ga s pitnim darom že oprala!

Privršijo KAČJELASA, PASJEGLAVA in OGNJEGLEDA Erinija.

OGNJEGLEDA:

Če bi si ga s solzami prala, že oči bi izjokala.

In ko bi res izginil, ne bi imela več obraza.

PASJEGLAVA:

Tako pa troglavi pes še zmeraj laja.
Če bi le vedela, kako se mu od besa kodra dlaka.

KLITAIMNESTRA:

Pusti me!
Nihče ne ve, da črni breg skrivaj sem prekopala.
Prizanesljivo je iz njega gledala Agamemnonova glava.
Zdi se mi, da se mi je celo smejala.

KAČJELASA:

Tako je prav, morilka!
A spet ni prav, da si tega vesela.
Le če v blatu kot njegova tvoja bi ležala glava,
tak spravljeni smeh bi mu lahko vrnila.

PASJEGLAVA:

Tako pa je reka Usmiljenja še zmeraj kalna.

KLITAIMNESTRA:

Pustite me!
Res je tudi, da sem kosti v svetišču skrila.
Vsako noč bom tam klečala — molila bom in pela.

ELEKTRA pride.
Erinije pobegnejo.

ELEKTRA:

Glej jo! Spet je lagala! O, ta bolna ženska,
ki iz dneva v dan in vse bolj strastno sama sebi laže!
Nenazadnje bo še verjela, da ni storila, kar je storila.
Samo, da jo, morilko, zaobide krivda!

KLITAIMNESTRA:

Elektra — vse, kar sem rekla, je resnica.

ELEKTRA:

Kot je resnica, da si me v svet ščurkov in stenic zaprla.
Me dolge dneve hranila s temo in vlago,
da sem pri teh letih že skoraj gnila.

In kar je tudi res — da si me dala starcu,
ki v nočeh brez spanca od silne žalosti umira,
podnevi pa od sramu še komaj gleda!

KLITAIMNESTRA:

Toda — vse to je vendar storil Aigist!

ELEKTRA:

Priležnik, ki še zmeraj te natika!

KLITAIMNESTRA:

Krivična si, hči Elektra!

Mož pač vzame, kar vzeti hoče!

Dobro veš — še posebej to velja za kralja!

ELEKTRA:

O, beda!

Beda, ki se v njej dušim in grebem vanjo,

kot bi živa zakopana grebla stene groba!

Kaj res ni v tem niti špranje?

In niti najneznatnejšega leska na izhodu,

ki ujetnikom blodnjaka novi čas naznani?

O, ko le ne bi kukavičja mati zatajila še Oresta,

dragega mi brata, ki ste ga kakor psa nagnali!

Ko le ne bi. A kako le ne bi!?

Njegova bidka pot izgnanska

je vendar krona našega prekletstva!

Da! Kaj le zdaj počne moj brat Orest?

Kaj tuhta? In kje hodi?

Ga je mar že dosegel vonj po rodni krvi?

Ali pa morda prav ta zadah odvrča ga od doma?

Toda — ne! Tako vendar ne more biti! To ne gre!

Ker, moj brat je tega roda druga polovica.

Ves lep in bel se nam iz dobrav sveta oglaš.

Toda — ali res lahko ostane lep,

če pa smo mi tako krvavi!?

11. prizor

STAREC kotali velik zemljast kamen, nato počiva. Prideta OREST
in PILAD.

PILAD:

Glej starca! Kaj le dela?
Me res dolgost življenja več ne mika,
če mi bodo leta naložila tako breme!

OREST:

Pozabljaš, da smo na tem svetu dvoji!
Eni, ki nalagajo, in drugi, ki prenašajo bremena.

STAREC:

Mar misliš, tujec, da je res moder tisti, ki modruje?
Posebej, če se njegova golobrada pamet roga starcu,
ki le še ta kamen manjka mu do groba?

OREST:

Kaj bi o tem, oče — grob se pač že najde.
Dobi ga celo tak, ki mu ne pristaja.
Je pa nerodna reč, ko v teh krajih živ in zdrav
si išče žar ognjišča in streho za nad glavo.

PILAD:

Res je, lep čas že trkava.
Zdi se, kot da ta vrata sploh niso vrata.

STAREC:

Kaj češ — že od nekdanj taka je navada,
da berač pač pri stranskih vratih vstopa v palačo.
Zatorej, če mi tale kamen položita na željeno mesto,
ključ od takih vrat pri meni morda lahko dobita.
O vsem ostalem — bomo slišali, kaj bo rekla žena.

PILAD in OREST se upreta v kamen, ga ne moreta premakniti. Pride
ELEKTRA.

ELEKTRA:

U, ti nesnaga stara!
Le čemu ti bo zdaj ta prekleti kamen!?
In z njim vred dva prismuknjena pomagača!
Uf, kaj sem doživela — je od te zgrbane pokveke
na tem svetu še večja kazen?

STAREC:

Ne bojta se. Ženska res šklepeta, a ni si sama kriva.

ELEKTRA:

Molči, grba! Sočuti pač ne bom vsevprek prosila!

PILAD:

Naj se še bolj čudim — videti je, da mu je res žena.

OREST:

Videti je tudi, da ni ravno srečno poročena.

ELEKTRA:

Prosim tujca, da vpričo mene ne omenja sreče.
Kaj to pomeni, sem že zdavnaj pozabila.

PILAD:

Kakor ukazuje gospodinja.
Po taki poti naju zanima samo še ostanek od obeda.

OREST:

O, ne, Pilad!
Mene pa, prav nasprotno, marsikaj zanima.
Recimo, ali ve starec, da ga ta ženska ne gleda kakor žena?

STAREC:

Oj, pamet golobrada — dobro je, da me sploh še gleda.
Kaj mar ne vidiš, kako se ji oči solzijo
zaradi takega nesrečnega pogleda?
Ali če že hočeš — ni mi žena, niti dekla!
To, da me zdaj zlostavlja in z grdim ogovarja,
je le zato, ker sva nehote v isti krog ujeta.

OREST:

Čakaj, samo to še vprašam — ji ni morda ime Elektra?

STAREC in ELEKTRA pritrdita s presenečenjem.

OREST:

Se potemtakem ne skriva pod to masko odljudnega obraza
tisti usta cefrajoči otroški smeh,
ki se ga izpred davnih let spominjam?
In pa — ali ni ta koder uvelih in zaležanih las
nekam čudno mojemu enak?

ELEKTRA:

Orest!? Kaj res sem dočakala brata?

OREST in ELEKTRA obstojita v objemu.

12. prizor

OREST:

Kaj reči?

Dolgo je bila načrtovana ta vrnitev.

Dokler sem se le v sanjah vračal, so bila to lepa pota.

Zdaj, se mi zdi, bi bilo veliko bolje,

če sploh nikoli ne bi tod okoli lazil.

Ostala bi mi vsaj prelest otroštva, ki v spomin okameneva.

Tak ornament bi še naprej z nemirom nosil.

Zdaj pa se spogledujem s tega časa nemo grozo

in drezam v slutljivi mir, ki me sprašuje —

kaj boš storil?

Mar res moram kaj storiti?

PILAD pride.

OREST:

Zivel sem v krajih, kjer ni klanja.

Dokler me ni zaveznik in razsodnik Apolon vzdramil

in mi prišepnil strašno vest o domu,

še v mislih nisem mravlje zgazil.

Potem — potem, seveda, mi je jelo rojiti v glavi.

Priznam, takrat v mislih sem celo ubijal.

A ti veš, Pilad, da me je še zaradi tega grizla vest.

PILAD:

Orest, ki si mi več kot le prijatelj —

jaz tudi zdaj ti pravim — pojdi vstran!

Brez besed in brez krvi pojdiva svojo pot!

OREST:

Na rojstnih tleh stojim, Pilad!

Naj si niti radovednosti ne potešim,

ki me je sem čez drn in strn prignala?

PILAD:

Toda, saj zdaj sploh več ne gre za to!
Taka zvedavost mi je znana; je kot pogled v lijak,
skozi katerega te strast na dno povleče.
Še preden boš sploh pomislil,
se boš znašel sredi bojev, ki niso tvoji boji.

OREST:

Čakaj, čakaj — tudi to ni prav, da zdaj zanikaš!
Klitaimnestra mi je obglavila očeta!
Njen priležnik zdaj namesto njega v Mikenah vlada!
Sam Apolon pravi, da je treba nekaj ukreniti.
Kaj torej?

ELEKTRA pride.

ELEKTRA:

Ne misli ljubi brat Orest, da sem prisluškovala.
Toda tvoja omahljivost me je vseeno nehote dosegla
in me — seveda spet nehote — nadvse zjezila.
Kaj je to res moj rod in moja kri, sem rekla —
kaj je res mogoče, da tu sredi nezaslišanega vrenja
ta mladi, krepki mož, kot splašena divjad tiči
in se s pomisleki prereka?
O, jaz pa še zdaj slišim zlobni švist rezila,
pod katerim je padla Agamemnonova glava.
In slišim prevzetno kletev klavca,
ki še dandanašnji namesto kralja vlada.
Tudi če ne bi bilo drugega v igri,
mu tega nebrzdanega zadovoljstva ne bi dopustila.
Ta mož se obklada z zlatom, ki le nam pripada.

OREST:

Zaupal sem ti že, Elektra, da ne zmorem takega pohlepa.

ELEKTRA:

Vem, da ti ni mar bogastva.
A kako naj ga ne omenjam, ko pa o prestolu govorim?
Kajti, ljubi brat — prav o tem gre beseda —
vladarsko ogrinjalo so bogovi namenili tebi!
To ve Klitaimnestra, to tudi Aigist že sluti.
Čeprav ni vesti o izgubljenem sinu,
njegov duh po dvoru že prav vsiljeno straši.

Da, še podnevi se Klitaimnestra v sobanah skriva,
Aigist — kot slišim — še ponoči si ne upa spati.
Kaj torej ne izdajajo vsa ta znamenja žrtve,
ki svoj konec čuti!?

OREST:

Povedal sem ti tudi, da vladarska sla me ne razgreva.
Še več — se je celo na vrat na nos odrekam!

ELEKTRA:

O, groza!
Naj mar to pomeni, da je Agamemnon varval sina,
ki ga zdaj noče in ne more niti maščevati!?

OREST:

Ej, odkod zdaj ta bes, Elektra?

PILAD:

Nisem slišal, da bi o maščevanju govorila.
Le o bogastvu in prestolu je bila beseda.

ELEKTRA:

Ti, tujec, molči! Pravzaprav — odidi!
Ne boš vendar sodil o nesreči, ki te ne zadeva?

ELEKTRA se obrne vstran in molči. PILAD končno odide.

OREST:

Priznam Elektra, da me tvoja tožba bega.
Skrbi me tudi, da zdaj kot grob molčiva —
nemočno gledava, kako se med nama zajeza dela.
Čeprav se ne poznavata, nisva zato nič manj brat in sestra!

ELEKTRA:

Tako je to, Orest — tudi reka groze ima dva bregova.
A ti pač nisi stal na onem, kjer mrtvice dela
in z njimi v nabrežje se zajeda!
Ti pač ne veš, kako oči obrača
po smetišču kotaleča se človeška glava,
kako potem že skoraj mrtva srepro naokoli gleda.
Ti tudi nisi videl leska v očeh,
s katerim prosi maščevanja.

Glej, jaz vse to vem!

Še zdaj slišim nori ples morilcev, neizprosnih klavcev,
ki v posmeh jim je očetova krvava glava.
Slišim mater, ki razgaljena — res, skoraj naga —
odriva truplo in čezenj Aigistu se dobrika.

OREST:

O, groza! Vsaj s tem mi prosim prizanesi!

ELEKTRA:

Seveda groza! In to taka, ki ne prizanaša!

OREST:

Naj torej molče posluša sin, kaj vse je storila mati,
ki ga je pestovala in dojila?

ELEKTRA:

Še več, Orest — ta sin si ti in ta zver je tvoja mati!

OREST:

Ne, matere jaz nimam več!

Ta hip sem jo izrinil iz zavesti in spomina!

ELEKTRA:

Le kaj ti to pomaga?

Dokler boš živ, ti bo sledila njena temna senca!

Ti nisem rekla, da je zlato ponujala za tvojo glavo?

OREST:

Za mojo glavo?

ELEKTRA:

Živo ali mrtvo!

OREST:

Spet ne razumem? Le čemu sem ji v napoto?

ELEKTRA:

Oj, nezaslišana naivnost!

OREST:

Videti je, da sem res še dete. Križem rok tičim,
medtem ko Klitaimnestra bi hladnokrvno
noremu Aigistu še sina darovala!

Da! In tako potem naprej — najverjetneje brez konca —
dokler od kraljestva neizmerne slave,
ne bi ostala le hlastina!

Da! Potemtakem tu zdaj več ne gre za prestol in bogastvo,
navsezadnje niti ne za maščevanje!

Temveč me Apolon v boj pošilja z željo,
da se končno ta nezdravi red prekine!

ELEKTRA:

O, zdaj ti kličem, moj brat Orest —
verjemi, da slehernik tako ti pritrjuje!

Zdaj gre za žrtve, ki naznanijo Danajcem nove čase!

Boš torej storil, junak moj odločni,
kar že zdavnaj moral bi storiti?

OREST:

Bom, Elektra.

13. prizor

Privršijo KAČJELASA, PASJEGLAVA in OGNJEGLEDA Erinija.

KAČJELASA:

Glej! Glej naposled temni lesk neba in na njem črn oblak!
Cuj slutljivo šepetavi piš, ki jadra mu napenja!

PASJEGLAVA:

Kje — kje blodi zdaj Klitaimnestra — kod bega?

OGNJEGLEDA:

Če spi in sanja lepi sen, pri priči jo zbudimo!
Če pred nami še zmeraj v dalj beži,
ne dovolimo ji, da bi jo dosegla!

KLITAIMNESTRA pride.

KLITAIMNESTRA:

Spet stvori? Ti, Kačjelasa, in ti, Pasjeglava sestra!?
In ti, najstrašnejša, Ognjegleda!? Kaj se dogaja?
Čemu vam glas vrši? Čemu napenjate ušesa?

PASJEGLAVA:

Ha, ha, ha — kaj se dogaja?

OGNJEGLEDA:

Ha, ha, ha — čemu nam glas vrši?

KAČJELASA:

Ha, ha, ha — čemu napenjamo ušesa?

PASJEGLAVA:

Ja, kaj še ne ve, nesreča!?

OGNJEGLEDA:

Morda pa res ne ve?

KLITAIMNESTRA:

Molčite, sestre! Ne bojim se vaše zlobe!
Tudi vašega privoščljivega krohota me ni prav nič strah!
Če smem — zanima me edino, koga boste poslej zalezovale?

ERINIJE molčijo.

KLITAIMNESTRA:

Kajti — dekle, prav nič dobre in prav nič lepe —
kdorkoli že prihaja po mojo nesrečno glavo,
želim, da ga v milosti pustite!
Da, prav to in samo to vas prosim!
Kot kamen naj bo tiha moja smrt.
Moj grob naj ne kliče k maščevanju.

ELEKTRA pride.

PASJEGLAVA, KAČJELASA in OGNJEGLEDA Erinija se umaknejo.
Odslej ves čas oprezajo v ozadju, kukajo in šepetajo.

ELEKTRA:

K molitvi se odpravljam. Pomislila sem —
morda bi bilo prav, če bi te s sabo povabila!

KLITAIMNESTRA:

K molitvi? Res čudno povabilo!?

ELEKTRA:

Čas teče. Nama voljo in telo spodnaša, mati.
A vendar — molitev je za naju, nasprotna si bregova,
edina možna sprava.

KLITAIMNESTRA:

Če je tako, Elektra — pojdiva torej!

Slišati je pasji lajež.

14. prizor

V svetišču.

Na oltarju je odsekana in krvava AIGISTOVA glava. Erinije šepetajo in vršijo v ozadju.

KLITAIMNESTRA in za njo ELEKTRA prideta.

KLITAIMNESTRA:

Aigist, naš kralj!?

ELEKTRA:

On, ki ti je bil mož v dobrem, kraljica!
Mar ni prav, da ti bo tudi v slabem?
Kaj ne slišiš, kako te z grešnimi usti kliče?
Kako te s pogledom zapeljivca vabi!
Ne reci vendar, da ga boš zdaj zavrnila!
O, tega pač zdaj ne moreš reči!

OREST stopi izza stebra s krvavim mečem v roki.

DRAMA

KLITAIMNESTRA:

Orest, moj izgubljeni sin!?

ELEKTRA:

Tvoj izgnani sin, Klitaimnestra —
takega junaka nad junaki nevredna mati —
ki si ga v norih dneh spozabe za brezdomca naredila.
Ki bil bi zdaj že drugič žrtvovan,
če ga ne bi Apolónova razsodnost varovala.

KLITAIMNESTRA pristopi, si sname ogrinjalo, položi glavo k oltarju.
OREST dvigne meč, ga čez čas spet spusti.

ELEKTRA:

Zdaj ni čas za omahovanje, brat Orest,
sin Agamemnona, ponosnega vladarja, Danajcev kralja!
Zdaj zbor bogov ti pod prste gleda
in nesrečno ljudstvo z upanjem k tebi se ozira.
Zamahni torej! Zamahni zdaj, Orest!

OREST dvigne meč in KLITAIMNESTRI odseka glavo. Odsekana glava se zakotali z oltarja.

OREST odvrže meč in pobegne.

Erinije se zapodijo za njim.

15. prizor

Truplo STARCA leži na tleh. Na prsih mu sloni kamen, ki ga je bil valil. Ob njem PILAD.

PILAD:

Kdo ve, ali je bila ta smrt naključje?
Je bil kriv kamen? Morda strmina?
Roka, ki v njej ni bilo več moči, da bi ovire zmagovala?
Ali pa je to preprosto in enostavno vdaja?
Da, kdo ve? Če pa je to tako na svetu,
da mrtvi molčijo o skrivnosti svoje smrti,
živi pa ne najdévamo odgovorov.

OREST pride.

Priplazijo se tudi KAČJELASA, PASJEGLAVA in OGNJEGLEDA Erinija. Molče se zavlečejo druga k drugi in obmirujejo.

OREST:

Ne glej me več, Pilad. Tudi k sebi me ne vabi.
Kot sem divjak zaklal si lastno mater,
lahko zakoljem tudi tebe.

PILAD:

Človek — torej te je res dosegla ta nesreča?
Le kako sem lahko upal, da bi te utegnila zaobiti?
Čakaj, po vodo stopim — ta kri se mi upira!

OREST:

Nikar, Pilad. Ne bom se umival.
Niti dežju ne bom dovolil, da bi me opral.
To so vendar materina známenja.
Taka znamenja, kajneda, pa niso kazni in nadloga.

PILAD:

Orest! Prijatelj! To so le sledovi boja in zločina,
za katerega moraš verjeti, da ga nisi storil!
Tvojo roko vodila je Elektra!

OREST:

Ne, Pilad, ona pač ni s to krvjo zaznamovana!

PILAD:

A vendar zanjo na tem svetu ni potoka niti reke,
v kateri bi si lahko srce oprala.

ELEKTRA pride. V rokah nosi kraljevo ogrinjalo in žezlo.

ELEKTRA:

Priznam, da sem prisluškovala! In prav sem storila!
Kajti, kdo si, tujec, ki z besedo zlobno
zavajaš ljubega brata, vladarja, vseh Danajcev kralja!
Ki mu ne dovoliš, da bi poslušal pesem slavja,
se veselil odmevu, ki do višav nebeških
in do globin zemáljskih se razlega.
Ne, kralj Orest, dovolj je tega spremstva,
dovolj prišepetalcev in zvodnikov —
zdaj se na mikenskem dvoru novi čas začneja,
le ti ga ne boš odmerjal, ti, ki boš žezlo nosil!

ELEKTRA ponudi ORESTU ogrinjalo in žezlo.

OREST:

Ne, nikar!

Kar srh me spreletava, ko pomislim na ta hlad kovine!

Saj je gotovo še hladnejše od železa meča!

ELEKTRA:

No, no, moj ljubi brat — kralj, pa brez žezla?

OREST:

Kakšna zmeda.

Ne zameri, sestra — toda jaz zdaj res odhajam.

Na pot pojdem, ki je hujša od izgnanstva.

OREST odide.

ELEKTRA:

Orest!? Počakaj! To se tako ne dela!

O, Zeus, vladar, ki hribe in doline in ljudi premikaš,
povej, kaj se dogaja?

Ne boš vendar ženski pustil v rokah žezla,

ki je po njem nešteto moških rok grabilo —

ki so zaradi njega krvavele vojske,

tonile ladje, gorela mesta — o, nesreča, kaj se dogaja?

Si ga mar ti naščuval, tujec?

Te morda pošilja boginja Artemis, zlobna maščevalka?

PILAD:

Zaman vreščiš in tuliš, ženska!

Zaman odganjaš vonj po krvi!

Zaman bogove kličeš in zemeljske sodnike!

Vse je zaman, Elektra — in prav je tako!

PILAD odide za ORESTOM.

ELEKTRA:

Počakaj! Vsaj ti počakaj, tujec!

O, Zeus, pravičnik, ne dovoli, da ostanem sama!

Počakaj, tujec, hotela sem — o, kaj sem hotela?

Kaj — kaj sem hotela?

Erinije se odplazijo. Tudi stražarji zapustijo svoja mesta.

Mikenski dvor povsem opusti.

ELEKTRA poklekne ob truplu STARCA. Pokrije ga s kraljevskim ogrinjalom in mu položi vladarsko palico v naročje. Ga poboža po laseh.

ELEKTRA:

Oj, ti moja siva glava —

ne zameri, da sem iz tebe naredila kralja.

ZAVESA.

SODOBNA AVSTRIJSKA LITERATURA — DOVOZ Z LEVE

Osnovni podatki o avtorjih in tekstih, ki jih objavlja *Literatura*. Teksti med letnicama 1969 in 1988 so bili v izvirnikih objavljeni v dunajski reviji *Wespennest*. Letnica izida in številka *Wespennesta* sta navedeni v oklepaju.

Gustav Ernst, roj. 1944 na Dunaju, kjer tudi živi. (1970/4)

Werner Kofler, roj. 1947 v Beljaku, živi na Dunaju. (1969/2)

Friederike Mayröcker, roj. 1924 na Dunaju, kjer tudi živi. (1969/2)

Ernst Jandl, roj. 1925 na Dunaju, kjer tudi živi. (1983/52)

Erich A. Richter, roj. 1941 v Tulbingu, živi na Dunaju. (1973/10)

Gernot Wolfgruber, roj. 1944 v Gmündu, živi na Dunaju. (1974/17)

Elfriede Jelinek, roj. 1946 v Murzzuschlagu, živi na Dunaju. (1974/17)

Elfriede Gerstl, roj. 1932 na Dunaju, kjer tudi živi. (1976/25)

Thomas Northoff, roj. 1947 na Dunaju, kjer tudi živi. (1976/22)

Antonio Fian, roj. 1956 v Celovcu, živi na Dunaju. (1977/29)

Peter Turrini, roj. 1944 v kraju St. Margarethen, živi na Dunaju. (1979/
/34)

Josef Haslinger, roj. 1955 v Zwettlu, živi na Dunaju. (1982/45)

Franz Schuh, roj. 1947 na Dunaju, kjer tudi živi. (1983/50)

Jutta Schutting, roj. 1937 v kraju Amstetten, živi na Dunaju. (1983/52)

Erich Fried, roj. 1921 na Dunaju, živi v Londonu. (1983/50)

Thomas Redl, roj. 1960 na Dunaju, kjer tudi živi. (1984/57)

Herbert J. Wimmer, roj. 1951 v kraju Melk, živi na Dunaju. (1988/71)

Gustav Ernst

Odlomek iz proznega dela Dvojni nelson

končno smo zopet vsi zbrani doma. razen mojega očeta. ta lazi nekje naokrog. z materjo sva pravkar povečerjala. zunaj naletava sneg. v peči prasketa ogenj. ura tiktaka.

mama, rečem z mehkim glasom, tvoja zadnjica je najlepša takrat, ko se skloniš. nosiš starinske spodnjice, kar mi je v veliko veselje. pri-di, pravim in pljunem na pod, počisti to reč in se obrni tako, da te bom lahko opazoval od zadaj. no, ti prasica. prav gotovo te bom zelo močno zagrabil za kolena

poslušam, kako zunaj enakomerno naletava sneg. kdaj pa kdaj kdo pridrsa po odprtem hodniku in vtakne ključ v straniščna vrata. mati vstane in iz kuhinjske kredence izvleče največjo kuhalnico. potem me zgrabi in položi čez kolena, tako da se ta vtisnejo v moj trebuh in močno udari

mama, pravim, kako je to z ljubeznijo

čisto preprosto, pravi mati z mehkim glasom in me močno udari po zadnjici

kako preprosto, pravim

moški hoče, zato ker je moški, in ženska dopusti, da se ta volja zgodi, zato ker je ženska, reče mati z mehkim glasom in me močno udari po riti

tako preprosto je to, pravim in se oklenem njenih meč, saj udarci bolijo

ja, tako preprosto je to, ti svinja mala, mi odvrne z mehkim glasom in me udari še močneje, tako da se kuhalnica zlomi

vstanem in ji takoj plačam novo, tako, kakršno si pač želi
pavza

spet si sediva nasproti, v peči prasketa ogenj in mati mi pripoveduje o svojem ljubezenskem življenju

ni kaj za povedat, reče, pazi, sin moj, dekleta so pokvarjena, reče in mi v usta stlači cel kos jabolčnega zavitka, z očetom bi lahko imela več otrok, seveda, ampak sem tvojega očeta vedno pravi čas porinila iz sebe, reče, se je pa tudi sam znal obvladat, če ne bi ti sigurno že kaj zaslišal v stanovanju, ki je v vsem ena sama soba, reče, delaj tako kot

je delal tvoj oče, reče in mi potisne še en kos zavitka v usta, bodi torej mož, pravi, pusti času čas, pravi, vse to bo že samo od sebe prišlo še vse prekmalu, reče, mi vzame ostanke zavitka iz ust in vanje porine novega, pri naju si v dobrih rokah, mi reče z mehkim glasom, meni pa se zavitek zatakne v sapniku, da moram zakašljati. medtem ko gre mama na stranišče, zavitek hitro izbruham

Prevedel Samo Krušič

Werner Kofler

Didaktikum malega žepnega biljarda

MEMO ZA: mehko kuhano jajce, trdo kuhano jajce, kukavičje jajce, nürnbergsko jajčasto uro, nojevo jajce, to, da se nekdo preveč jajca, to, da je nekdo v jajcih

STANJE: nedolžnost v beljaku

DEJAVNOSTI: otresati jajca, plezati po jajcevodu, tvegati skok čez jajce, hoja po jajcih

IGRA: igrati se gnilo jajce

VZKLIK: jajca!

ŠALJIVO VPRAŠANJE: katero jajce ni jajce?
(odgovora ni)

ZLOŽENKA OB SAMOSTALNIKU: pod- oficirska jajca

PREGOVOR: naj ne ve levica, kaj dela desnica

JAJCE V POEZIJI: če kura bi bil
bi jajca valil
vsak dan po eno
včasih nobeno

NAPAČNO: pripeljati se po jajcih

PRAVILNO: vpeljati se po jajcih

PRENESENI POMEN: »zleči jajce« — v nogometu, če vratar spusti strel, ki bi ga moral ubraniti

SPLOŠNO O JAJCIH: biti jajce, imeti jajca, jajčni liker, sicer pa življenje jajc še ni docela raziskano

POMNI: končno je tudi jajce samo jajce. (Romano Guardini)

Prevedel Samo Krušič

Friederike Mayröcker

Slikovni ključ k absurdnemu marionetnemu teatru

Zgodba o slikah, ki vsak marionetni teater šele naredi za marionetni teater, meče, brizga, izstreljuje v publiko pojasnila kot: **tu škrat/tu cunja ali: tu tabelska slika/tu pornografska čistilnica ali: tu dunaj linz trava/tu škarje groze ali: tu kljun-žnabla/tu tabula (rasa)...** hkrati pa za odrom s spremenjenim glasom brenči, vabi recimo svinje k mizi s presunljivim uuiiiip! ali race: iiiiii! ali, še bolj goreče, kure: pul-pul-pul!... tako da ljudje v dvorani sopejo od pričakovanja, vzdihujejo, šuštiijo, šumijo, si stopajo po nogah, drug po drugem bruhajo, se božajo in gladijo

— — —

ko začnejo z odra končno šibati na vse registre, pridirja z leve celo krdelo, plešoče čez oder v gosjem redu, vključno s kurami, svinjami, racami itd itd, torej tudi škrat/cunja, tabelska slika/pornografs... dunaj, linz in trava/škarje groze, kljunček-žnabla/tabula... (rasa) čez oder pritekajo! ki ubijalsko šiba in vsi vpijejo PEJMO U PANORAMO! PEJMO U PANORAMO! U PANORAMO ob nabrežju... in prslanjajo k očem kukalnike: dve uviti dlani pred obraz (za peep-show na daljavo)

— — —

medtem ko celo krdelo že na začetku scene hoče v PANORAMO, se z zgornjega dela odra spusti lepa marioneta, pisana zmeda s smrekovim gozdičkom in namalanim ribnikom, v njem tri sramežljive zlate ribice, katerim marioneta svareče govori PRIDEN LEP POSNETEK NIMA (skrbi)

— — —

medtem ko se ta prizor že na začetku razblini v nič, tako da se gledalci šobijo, kuhajo, penijo, besno puhajo in se pretepajo, požirajo s sabo prinešena (jajca), nekje iz oblakov vzvišene prostodušnosti prikrili dobri škratek s pesniškim ščipalnikom na nosu in skoraj neslišno

izčebnja VLAŽNO VLAŽNO ŽIVLJENJE VLAŽILCA... NAJ ŽIVI
NAJ ŽIVI! NAJ ŽIVI! — (pardon, glas izza oblakov je potrebno ON-
-AVLAŽ-ITI!)

medtem ko se ta prizor zgublja nekje v svojih začetkih, kar publi-
ka jemlje za zlo, se na sceno spusti posteljno pregrinjalo, s katerega
kaplja kri, vanj se zarežejo ogromne škarje iz papir mašeja... glasovi
izza oblakov grmijo ČEZ VSA MORJA HITI KAR Z MOJIM ŠKARIJ
DOL VISI... HI-JA HI-JA ZAČENJA SE PORNO PUCARIJA!

medtem ko ta prizor že na začetku lebdi v višini vrvišča, kar
publiko kruto razočara, se iz pododrja dvigne tabula (rasa) lepo odeta
v zelen travnat prt — in na njem cunja, (kljunček-žnabla)... ki svoji
dlani krivi v obliki daljnogleda, da bi na ta način hipnotizirala vzbur-
jeno publiko — kmalu zatem se pokaže, da je to v resnici strelna na-
prava, s katero začne nažigati, pokati, sekati, ujedati (desetkanje pub-
like)...

in (spet) medtem ko tudi temu nastopu grozi, da se bo že na za-
četku razblinil v nič in ko zdesetkana publika maščevalno pogleduje
proti odru, stopi nanj z leve (kot v zrcalu) ZGROŽENOST DUNAJA,
z desne ZGROŽENI LINZ in z leve in desne ZGROŽENOST sama (tra-
va): ta se travnatozelena v samokolnici pripelje vse do odrske rampe,
kjer v napadu...

intakodalje intakodalje

(vendar po možnosti brez happy-enda)

Friederike
Mayröcker,
1924, Dunaj.

Prevedel Samo Krušič

Ernst Jandl**Voščilo**

vsi vsakomur želimo vse najboljše;
 da ga namerjeni udarec prav zgreši;
 da, pač zadet, navzven ne krvavi;
 da, krvaveč, vsaj ne izkrvavi;
 da, že izkrvavelega, nič ne boli;
 da, strt od bolečin, poišče kraj od prej,
 kjer še ni storil krivega koraka naprej —
 vsak izmed nas želi vsem vse najboljše

Prevedel Václav Jarm

Erich A. Richter**Minulo**

držati s sekalci glavo, da bi jo lahko opral, tebi, tvojo glavo, pravi ženska, moški pa: ženska, ki ni svinjska, je vendar še bolj svinjska kot nesvinjska ženska: najbolj svinjsko je ne biti svinjski. vedno, kadar se prepirava, se prepirava glede govorjenja oziroma molčanja, pravi moški; največkrat, pravi on, jaz molčim, dokler ona govori. nikoli ne govori, kot naj bi govorila. če bi šlo za čas, kratko in jedrnato in primerno. razgraja, pravi on, ona vedno razgraja, jokavo, kot se zdi meni, z jokavostjo, ki me dela od zunaj navzven docela mrzlega. vedno kadar razgraja, odrevenim v leden blok z ledeno rednostjo. vedno kadar razgraja, sproži vzorec vedenja, pravi on, ki ga mora poznati prav tako dobro kot jaz, spoznal sem ga vendar, kot le dobro morem, že pred leti, toda ona me z naraščajočim obupom ob naraščajočem razgrajanju vedno manj pozna, najbolj svinjsko je, da ničesar ne obžalujem. zgodi se, mimo je, zgodi se. imel bi kaj obžalovati, pravi on, vendar ne obžalujem ničesar. svinja sem. imam duh, ker sem se pustil vnemar, ne maram svojega telesa, pravi moški, močno se oddaljujem od svojega telesa, učim se ga pozabiti. ko vzdihuje ali od njega prihaja bolečina, pravi on, potem mi gre skozi mozeg in nogo, potem začnem čutiti svoj želodec kot kamen, in moje sovraštvo se mesi. vedno bo jeza, pravi ženska, to je začetek. vsepovsod vidim črno, pravi ona, na vratih, na preprogi, na tleh, v kadi, povsod je tiskarsko črno, to je šele začetek. ko pridem na smrt utrujena domov, vidim, kako si vse posvinjal; ne vem, kaj naj storim, pravi ona. tega ne morem več prenesti. tega ne morem več, tuli ona, razumeti, in odviije vodo. on uniči vse, vse je od mojega denarja, tega ne morem več razumeti. živalsko vdira ven, tega ne zdržim več, tega ne morem več prenesti, ne. ti zverina, takšne laži. v vsem me je nalagal, nič ni bilo res. vse stanovanje je črno, vsepovsod in to vse samo, pravi ženska, zaradi nekaj trenutkov, ko se je ujemalo. zaradi iluzij, zaradi nekaj želja, ki so bile v enem, pa jih je odnesel vrag. spominjam se, pravi ona, posebej sem si kupila rjavo nočno srajco in srebrne copate. toda takrat se je že začelo. konec je bil takrat že tukaj. resnično, pravi ona, takrat je bil ravno tako svinja kot zdaj, toda jaz tega enostavno nisem hotela vzeti

zares, imela sem vendar še iluzije. vse, kar stori, stori vedno bolj zase. ne vidi me, pravi ona, že takrat me ni videl, toda tega takrat nisem hotela videti, da me on vedno bolj ne vidi. z matičnim uradom je prišlo pravzaprav vse na površje. od takrat se valja v svojem dreku, pravi ona, ne spremeni se. mislila sem, takrat, da bo postal boljši, vendar se je le poslabšal in slabši kot zdaj sploh ne more biti. ne razumem vsega tega, ljubibogpomagajmi. pa bi bilo vse lahko tako enostavno. lahko bi tukaj živela kot bogova. imava tako mnogo, česar drugi nimajo, lahko bi si rekla, držati morava skupaj. ljubibogpomagajmi, pravi ona, kako naj gre to naprej. vedno sem sama, pri vsaki odločitvi pade z oblakov, strahopeten je kot noč in smrdi. večkrat, pravi ona, imam take misli, ki jih sploh ne morem izgovoriti, nič ne morem zoper to. najprej ga umijem, in potem postane utrujen in čemer. vedno je postal, kadar sem ga potrebovala, utrujen in čemer. takrat sem si mislila, rekel bi, da mu ugaja, kar sem kupila posebej zanj, toda utrujen in čemer je bil, ni mogel več razsodno govoriti, padel je v posteljo, v razmetano smrdljivo posteljo v kateremkoli položaju. tako si tega nisem predstavljala. ne, resnično ne, resnično ne, pravi ženska, in moški sedi poleg, sedi kjerkoli v drugi sobi, v drugem mestu in lahko samo reče: zakaj le vedno govori, zakaj govori vedno in neprenehoma, zakaj ne počaka, dokler enkrat jaz ne spregovorim, vedno manj govorim, vedno bolj sem molčeč; kaj imam tudi povedati, če vedno nekdo govori? ko sem še govoril, se poskušal nesporočljivo izraziti, ko sem poskušal ozdraviti svojo jezikovno in govorno zavrtoost, samostojno, mojo jezikovno in govorno zverženost/lažnivost, jezikovno in govorno, ki ni izvirala iz mene, marveč mi je bila vsiljena, kot prilagoditveni vzorec, od vzorne učenke sadomazohizma, od sadomazohističnih mladostnih gosi, kot rešitev iz čiste preplavljajoče plime, naskoka plime premoči takratne resničnosti občutkov... on pravi: nihče mi ni pustil časa za rušenje in graditev. pričakovala je, prihaja rešitelj, in rešitelj je vedno naravno brezmadežen. reče pravo ob pravem času, teši, ima med na jeziku in nazadnje in končno je življenje z njim najčistejše lizanje medu. tako si tega gotovo nisem predstavljal. zdaj ne vem, kaj naj storim. hlad prispeva k temu, pravi on, da se dogajajo grozni prenosi misli. s tem nisem ničesar začel. moja domišljija je bila naravnana na nekaj drugega. svoje sanje sem zmeraj pozabil. tudi zdaj jih še pozabim, pravi on, toda ostane nekaj smrtnega, nekaj strupenega začne delovati zjutraj. to ni denar in to ni fuk, pravi on, tudi ni odtegovanje obojega. moja čistoča ima zanj značaj nečesa skrajno sovraštva vrednega in njena čistoča terja od mene sčasoma le zaničljivo zasmehovanje. govorim, pravi moški, dosti predolgo, dokler govorim, pridobiva na norosti. čeprav želi, da govorim, jemlje vedno manj resno, kar govorim. zapravljam se, pravi moški, zabloda me je prisilila, da se zapravljam, da odneham od svoje zablode. vedno dela enako s sekalc. in že se je uveljavil mehanizem, ki mi dopušča udariti nazaj, ne da bi bil za-

ustavljen. korak za korakom pa se je tako udomačil, da sem se počutil zaustavljenega, ne da bi umaknil postavitev obrambe. pusti se dotolči, dela vse, kar zaničujem; na trenutke se zdi, se zaznava njena fizična prisotnost, kot udarec kladiva. ne da se prenesti, že zdaj, pravi moški, misli moški, vse, kar ima povedati, že odnekaj misli. ko se zdaj uleže na posteljo, poleg nje, to že dolgo ne pomeni ničesar več. pomeni le, da pride vsakdanjost manj do izraza. morda za oba, kjer tiči nezaslišan strah in nezaslišana izgubljenost in udarja ven, ko se naenkrat osebno zazdi nekoliko bolj postransko. ona ne srši, in on noče vzeti ničesar zares, da je ona, ne on, govorila, da, da je on, kot zmeraj, molčal, da ni zapustil svojega konja, svojega temeljnega ponosa. stori nekaj za stvar, pa tudi nič, če ne mara njenih las, sploh ne mara las, potem to ne pomeni, da jih on zdaj ne bi mogel gladiti; prej je bilo podiranje nasprotij za oba strašno razburljivo doživetje. zdaj se je računalo s tem, čeprav sta bili fronti resničnejši, in razdalje dosti večje. rad je imel njeno toploto, njeno obleko, ampak vse to se je spet vedno znova preveč vleklo, dialektika spet enkrat ni delovala, obrat kvantitete bolečine v kvaliteto bolečine. medtem ko jo drži, govori ženska dalje, 'ona govori, in on jo drži, in ona govori, on tega ne zna, mora si reči, da si je ravnokar pustil vzeti voljo, do neke določene stopnje si je kriv sam. ženska je na koncu. ne vidi izhoda, pravi ona, vedno je bil kakšen izhod, tokrat ne. tudi ni drugih možnosti, pravi ona, najprej je trajalo 8 let, zdaj traja 4, in nič, kar sem si želela, preden dobim sive lase, se ni izpolnilo. včeraj sem dobila sive lase, in potem je minilo. nikoli več ne bom brez sivih las, pravi ona, tega se ne da spremeniti. že v mladosti sem imela sive lase. ovedla sem se, zdaj se je nekaj začelo, in zdaj je nekaj izgubljeno, nikoli več se ne vrne. nisem dosegla, pravi, kar sem prej hotela doseči. minilo je, pravi ona, sivi lasje, njemu verjetno ne pomenijo ničesar, pomenijo meni vse. minilo je.

Prevedla Lela B. Njatin

Gernot Wolfgruber

Na lastnih nogah

Vse je bilo preveč samo po sebi umevno. Niti na misel mi ni prišlo, da bi lahko bilo drugače. In ker se je razumelo samo od sebe, meni tega ni bilo treba razumeti. Vse je govorilo za to: izučil se bom za poklic, postal bom vajenec. Tu ni bilo več kaj razmišljati. Moj brat je že bil vajenec, električar, četrto leto. Tudi jaz bom postal to. Ali pomožni delavec. Vendar sem bil za pomožnega delavca preveč BISTER. In pomožni delavci so bili tudi sama SODRGA. Mi smo bili spodobni ljudje. Vsi mamini bratje so se izučili za kakšen poklic. Nihče ni bil več živ; vendar smo o njih pogosto govorili. Teoretično bi prišla v poštev še trgovska šola. Morda bi jo obiskoval, če bi bila v našem kraju. Vendar je bila najbližja oddaljena trideset kilometrov. In moja mati je rekla, ne vem, če si lahko to privoščimo. Tudi mene ni preveč zanimalo. Postati sem hotel kemik, ker sem si po neki knjigi uredil »Laboratorij v zabožčku«. Kadar sem imel potrebne naprave in kemikalije, sem ponavljal poskuse, ki smo jih delali v šoli. Po knjigi sem skušal spraviti skupaj nekaj aparatur. Vedno so mi manjkale kakšne kemikalije. Kupil sem vse, ki sem jih lahko dobil pri lekarnarju. Za šiling kalijevega luga, za šiling žvepla, vse za en šiling. Iznašel sem eksplozivno mešanico: žveplo, kalijev permanganat, benzol. To bi bil poklic, sem si mislil. Vendar bi moral za to obiskovati šole. Niti tega nisem vedel, katere. Preveč eksotično je bilo. Torej sem se temu odpovedal. Niti malo nisem dvomil: interesi so ENA stvar, poklic druga. Prvo vprašanje, ki ni bilo zgolj retorično, je bilo: katera vajenska mesta so prosta? Moja mati je malo poizvedela naokrog, ko sem bil še v četrtem razredu osnovne šole. Poleg hiše, v kateri smo stanovali, je bila tovarna pohištva. Tu so jih vsako leto nekaj vzeli. Mati me je vprašala, če bi šel. Nisem vedel. V neki izložbi sem videl rogljat oblič. Všeč mi je bil. Če mi ga kupiš, sem rekel materi, bom mizar. Prihodnjega prvega, je rekla. Vendar je potem na to pozabila. Breiner, ki sledi v klopi za mano, je pričel s tem in zdaj se je razširilo po razredu kot kuga: skoraj vsi naročajo reklamne kataloge. Breiner je v odmoru razkazoval debeli, pisani zvezek, nihče ni hotel verjeti, da je kaj takega

zastonj, dokler nam ni pokazal reklamnega odrezka, kjer je pisalo: zadostuje dopisnica. Še istega dne sem napisal dopisnico. Breiner mi je povedal, kaj moram napisati: Naprošam vas, da mi pošljete vaš reklamni katalog. Že vnaprej se vam najlepše zahvaljujem. Toda preden je prispel moj katalog, je Breiner že dobil dva nova kataloga od dveh drugih firm. Enega s fotoaparati in enega s šotori in zložljivimi čolni. To je premagalo tudi tiste najbolj vzdržne, ki so najprej govorili: Kaj mi bo to?, da so zaprosili za naslov. V začetku je dajal Breiner naslove še zastonj.

Ker ima »Wochenschau«, edini časopis, ki ga imamo doma, ponudbo reklamnega kataloga le za noseniške obleke, grem k zdravniku. Iz revij v čakalnici si izpišem šest naslovov. V razredu o tem ničesar ne rečem. Žal pride vseh šest dopisnic nazaj, ker nisem vedel, da je treba za Nemčijo uporabiti dopisnice za v tujino. Ko pridem iz šole domov, mi vrže mati dopisnice poleg kroznika z juho. Kaj naj bi to pomenilo, želi vedeti. Moja pojasnila njej ničesar ne pojasnijo. Če ne nameravaš ničesar kupiti, katalogov ne potrebuješ. Na dopisnice prilepim potrebne dodatne znamke in jih ponovno odpošljam. Ko nekega dne prispejo trije katalogi naenkrat, mojo mater popade strah, da bo morala kaj kupiti in le trudoma jo odvrnem od tega, da ne pošlje katalogov spet nazaj. Povem, da cel razred dobiva takšne kataloge. Glej, da ne boš naročal še kakšnih novih, reče ona. V razredu sem vse štiri odmore absolutno središče. Zechmann mi ponudi, da za teden dni zamenja svoj sendvič s salamo in kumarico z mojim maslenim kruhom. Od Breinerja dobim dva nova naslova. Na naše začudenje nam učitelji ne prepovedujejo v šolo nositi katalogov. Stripe in sličice so nam sicer vedno takoj vzeli. Pogosto sedim dolge ure nad katalogi in si odključkam, kaj bi rad imel. Nato uredim želje po njihovi nujnosti in izpolnim naročilnice. Celo popoldne si s tušem in peresom delam nove naročilnice, saj sem te, ki so bile priložene katalogom, že vse popisal. (Čeprav bi enako, kot to, na kar sem se omejil, lahko naročil vse, saj vendar nobene naročilnice nisem odposlal, sem vedno izhajal od tega, da NIMAM DOVOLJ denarja.)

Potem pa moj sosed vse preseže s katalogom strašilnih pištol, zračnih pušk in metalnih nožev. Vse, kar mu ponudim v zameno, mu je premalo. Tistih nekaj sošolcev, ki imajo žepnino, mu odkupi naslov za pet šilingov. Medtem ko je Erich, moj sosed, na stranišču, na skrivaj prebrskam njegovo torbo, dokler ne najdem kataloga. Čeprav že zvoni konec odmora, grem tudi sam na stranišče in potisnem katalog, ki sem ga skril pod srajco, za straniščno školjko. Erich še med poukom opazi, da njegovega sijajnega kataloga ni več. Daj katalog nazaj, zasika. Skomignem z rameni. V odmoru preišče mene, nato mojo torbico. Ker vsi upajo, da bodo od Ericha dobili naslov, če bodo držali z njim, imam cel razred proti sebi. Čeprav pri

meni ničesar ne najdejo, najavijo, da ne bodo več govorili z menoj. Nekaj me jih hoče tudi tepsti. Zaradi previdnosti šele prihodnjega dne odnesem katalog iz stranišča. Medtem ko je Erich pred tablo, potisnem katalog v njegov predal. Naslov sem si že prepisal ...

Ko mi pošljejo katalog in moja mati zagleda notri pištolo, je njenega potrpljenja konec. Tako pravi. In medtem ko sem na drsanju, mi pokuri vse kataloge.

V razredu rečem, da me ne zanima več. Vendar še dolgo traja, preden se odvadim v vsakem časopisu najprej pogledati za ponudbami reklamnih katalogov.

Moja mati me je prijavila v tovarni pohoštva. Polno stran imen, je rekla, da že imajo. Vzeli jih bodo samo pet. Govorila je z nekim oddaljenim sorodnikom, ki je bil vodstveni delavec v tovarni pohoštva, in ta je obljubil, da bo storil vse, kar je v njegovi moči. Prav za gotovo, je rekel, ne more obljubiti, vendar verjetno bo.

Jaz sem bil do njenih aktivnosti in polovičnih uspehov ravnodušen. Ona pa je pričakovala radost ali vsaj hvaležnost. Zaradi mene teka naokoli, mi je pridigala, gospod pa se nosi, kot da se ga to nič ne tiče.

Poklic se je približeval tako, kot se bliža višji razred. Zdelo se mi je, da se je s tem nepotrebno ubadati; tako mora biti in jaz ne morem ničesar storiti ZOPER TO. Nobenega vzroka tudi nisem videl, da bi storil kaj ZA TO. Opomini moje matere, da moram misliti na prihodnost, so bili za mene stavki brez pomena.

Ko so potem v razredu prebrali pismo tekstilne tovarne, ki je iskala vajence za obrat, kjer barvajo blago, in ko je naš predsednik razreda prebral stavek, da naj bi imeli kandidati veselje do kemije, tedaj tistega neizogibnega prvič nisem videl zgolj v negativni luči in sem prvič nekaj storil ZA TO. Takoj, kot edini v razredu, sem se javil. Ravnatelj je že sicer mislil name, kot je rekel, in da je to zelo lep poklic. (Zakaj lep, tega ni vedel.) Še isto uro sem moral pismo odnesti v drug četrti razred naše šole, da ga bodo tudi tam prebrali. Stranski stavek, NAJ bi kandidati imeli veselje do kemije, sem imel za ključni stavek pisma: MORAJO imeti veselje, tako sem razumel in tako sem se tudi takoj imel za edinega legitimnega prosilca. Predstave, ki sem si jih o tem poklicu takoj ustvaril, niso imele z vsebino pisma ničesar opraviti, prav tako kot vsebina pisma tam, kjer je opisovalo poklic, ni imela nobene zveze z resničnostjo. Na hodniku, na poti k drugemu razredu, sem bil čisto brez glave in sem hotel pismo že založiti. Nisem hotel, da to neverjetno srečo takoj ogrozijo še drugi prosilci. Seveda pa je bil moj strah pred kaznijo večji in pismo sem oddal, kot je treba. Vendar pa, kot sem zvedel v odmoru, tako ali tako nikogar ni zanimalo. Na misel, da bi utegnilo

biti tako pismo poslano tudi na druge šole, kot je dejansko tudi bilo, sploh nisem prišel.

Moja mati je imela takoj pomisleke. To, da o tem poklicu ni imela nobene predstave, je ni zadrževalo, ampak jo je samo še bolj podžigalo. Nikogar ni poznala s tem poklicem. Torej to ni mogel biti resen poklic. In potem se ji je tudi upiralo, da bi me potegnili s spiska v tovarni pohištva in da bi sorodniku, ki ga je morala prej tako nerada prositi za posredovanje, zdaj takoj zopet javila, da njegove podpore ne potrebuje več. Vendar nisem mogel popustiti. Zdaj, ko se mi je ponudila takšna priložnost, kakršno imajo, kot se mi je zdelo, le redki enkrat v življenju: zdaj, ko se je moja želja srečala z možnostjo, se mi je zdelo neznosno in noro, da bi postal mizar.

Sicer je šla z menoj, ko sem se šel predstaviti v tekstilno tovarno, vendar me je kljub temu vse do konca skušala spreobrniti k tudi krajevno bližjemu poklicu. Poglej, je rekla, ne bi imel daleč, peš bi lahko šel in kot mizar bi si lahko vse sam naredil. Vdala se je šele tedaj, ko je bilo že zapečateno, da bom postal vajenec v tekstilni tovarni.

Skupaj z Walterjem delava vzorčke novih barv. V ta namen morava z velikih bal blaga rezati tanke trakove. To počneva tako, da končno nastane nekaj metrov nerabnega razrezanega blaga. Scholz to odkrije, ali pa mu je kdo povedal. Tako iz sebe je zaradi tega, da lahko, ko naju hoče nahruliti, le nemočno jeclja. Končno vzame balo blaga pod pazduho in odvihra v pisarno gospoda Wernerja. Takšna svinjarija, sope, takšna svinjarija. Prenehava z delom in čakava. Zdaj bova pa videla hudiča, reče Walter. Njegove pege so bolj poudarjene kot sicer. Pojdi no, rečem, tistih nekaj metrov, Scholz se samo postavlja. No, boš videl, reče on. Potem ne veva več, kaj naj bi še govorila. Takoj zatem naju pride iskat Scholz. Niti besede ne reče, samo s kazalcem pomiga. Od vrat do pisalne mize gospoda Wernerja je najmanj deset metrov. Vendar sploh ne prideva tako daleč. Ali sta res tako neumna, naju nahruli, to niti ni več neumnost, to je nesramnost, udari s prstom po svoji pisalni mizi, po kateri je Scholz razgrnil blago, ki sva ga midva narezala. Rad bi slišal najino opravičilo, vendar stojiva tam s povešeno glavo in nič ne rečeva. To vama bom odtegnil, kriči gospod Werner, ti posrana sodrga ti, ti posrana sodrga. Scholz stoji zraven, kima in zavija oči. Pogledam ob sebi navzdol: moj predpasnik in čevlji so resnično od vrha do tal prekriti z barvnimi okruški in mastnimi fleki: posrani. In zdaj pojdiva delat, vpije gospod Werner, ampak tako, kot je treba, in po pozdravu se odplaziva ven.

Popoldne pripovedujem o tem svoji materi. Posrana sodrga, rečem, nama je rekel, predstavlja si to. Moja mati nejeverno zmaje z glavo. Daj no, reče, gospod Werner? Da, rečem, in veš, kaj sem nato rekel? Rekel sem, rečem, gospod Werner, posrana sva od vašega

dreka. In, reče moja mati, kaj je rekel na to? Potem ni ničesar več rekel, rečem.

(Ob kasnejših pripovedovanjih sem vedno uporabil ta zaključek. Prazaprav sem pripovedoval samo zaradi tega, da bi lahko povedal ta zaključek.)

Prevedel Tomo Virk

Elfriede Jelinek

Prebitek ni užitek

glas: kadar hoče človek nekaj imeti, ne sme nikdar vzeti česarkoli, temveč takoj najboljše. najboljše se začanja tam, kjer pojenja dobro, pri tem moraš gledati naprej in nikdar navzdol. najboljše se začanja tedaj, kadar lahko imenuješ za svoje več kot le dobro ženo, dobro stanovanje, dobro stanovanjsko opremo in dober avto. najboljše se torej začanja takrat, ko imaš boljšo ženo ali več žena, boljše stanovanje ali več stanovanj, eno, dve hiši ali več hiš, boljšo stanovanjsko opremo in še boljši avto ali več avtomobilov.

ko človek vse to ima, spada k boljši manjšini in nič več k slabši večini. tedaj je avtomatično tudi v boljši družbi. in kakor prinaša veselje, če si lastnik stvari, tako prinaša veselje tudi, če si lastnik ljudi. če že nimaš tovarne, v kateri bi ljudje zate delali, tedaj imaš gotovo vsaj gospodinjstvo, v katerem delajo zate ljudje, ponavadi ženskega spola. in ne samo zakonske žene.

in tako je tudi bilo. in tako je tudi v našem primeru, ki je jelkin primer, kar seveda ne predstavlja nujno tudi njenega padca iz kakršnihkoli višin. morda predstavlja celo njen vzpon, kdo ve. tako boste v prvi sliki videli jelko pri neki Münchenski zdravniški družini, v katero se je smela vrniti po priporočilu neke jugoslovanske prijateljice. iz te privzdignjene točke je videti svet takoj drugače, boljše, lepše. to pa še ne pomeni, da postane tudi jelka avtomatično boljša in lepša. ker pa jelka je lepa, lahko s pomočjo te lepote doživi bliskovit vzpon, ni pa nujno. bomo videli. navzgor ali navzdol — to je vsekakor odvisno le od nje same, od nikogar drugega.

annette: ljuba jelka, tako veseli smo, da vas imamo pri sebi. saj se bova takoj tikali in postali prijateljici, a ne, enake starosti sva, le nekaj drobnih razlik naju loči z nevidnim zidom, nisva sami krivi za te razlike, ki se izražajo zaradi različnih življenjskih nivojev. sama se bom, kar zadeva moj del, potrudila, da te razlike pozabim.

J: ja, milostljiva gospa, a, a, annette.

annette: in vzemite si, a, a, vzemi si, kar potrebuješ ali hočeš. moja ličila, lasnice, svilene šale, torbice, vse to je tudi tvoje, seveda,

če jih sama ne potrebujem, če jih nočem več imeti, če so mi odveč, in, seveda, najprej vprašaj.

J: čudovit občutek mora biti, kadar ima človek toliko dragocenih stvari, občutek, katerega bi tudi sama rada spoznala.

annette: prav imaš, jelkica. človek mora vedno spoznavati novo, tudi tuje dežele in ljudstva, na primer na lepih potovanjih, na katera se moj mož in jaz vedno podajava.

še le tedaj spadaš v krog tistih, ki se smejo in zmorejo pogovarjati. jaz in moj mož, gospod dr. henning, tako kot tudi naša hčerka iz prvega zakona, sabine, kot tudi moj dojenček franz, mi se že dolgo lahko udeležujemo pogovorov. ti, jelka, si moraš to pot najprej priboriti s poroko ali z dolgotrajnim študijem. med nama rečeno, močno dvomim, da ti bo kdaj uspelo.

J: kako lepe stvari imate, a, a, imaš, annette. stvari, kakršne bi tudi sama hotela imeti.

annette: moj ljubi mož, gospod dr. henning, mi omogoča, da imam vse te stvari. vendar tudi sama prihajam iz zelo dobrega hleva. tebi, jelka, v tem trenutku še nič ne omogoča, da bi imela tudi eno samo obleko od st. laurenta. če boš delala, da mi bo v veselje, ti posodim to lepo obleko tukaj. vendar, sposoditi si še ne pomeni imeti, jelka, upam, da si sposobna to razlikovati.

J: to je lepo od tebe, annette, hvala.

annette: vendar najprej vprašati, jelka!

J: seveda, annette, nikoli ne bi vzela česa, ne da bi prej vprašala, tako delamo tudi v moji daljni domovini.

annette: ...ki si jo vsekakor lahko živo predstavljam. hvala ne. ljubim namreč, jelka, sprejemati odločitve, tako da je nekaj končno odvisno od mene. kakor mora tudi moj mož, po zaslugi svojega poklica, pogosto odločati o življenju in smrti. tako mora tudi njegova čedna, majhna žena, jaz namreč, pogosto odločati o hišnih zadevah, ki niso manj vredne, majhne stvari so prav tako pomembne kot velike, hišne odločitve torej, o katerih on zaradi svojega težkega poklicnega položaja ni v stanju odločati. te hišne odločitve so zelo važne in pogosto odločajo o sreči in življenju moje hčerke sabine, iz prvega zakona mojega moža, o sreči mojega dojenčka franza, ki se pravkar pričenja dreti (otroško dretje), in tudi o tvojem življenju, jelka.

J: mali ljubljeneec se dere, annette.

glas: neka mati se sedaj nekako odloči.

annette: takoj bom previla in nahranila franza zaradi odločitve, da ga osvobodim tega neprijetnega položaja (ves čas otroško dretje), a še boljše, kot da ga sama previjem, je, da ga previješ ti, jelka, dovolj bo, če uživam le veselja materinstva in si ne naprtim še neprijetnih stvari, kot npr. sranje tega malčka. pojdi torej k njemu, jelka, in pošteno opravi!

J: ne vem, če to znam, annette, še nikoli nisem previjala otroka.
 annette: kar človek hoče, to tudi zna, jelka. in popolnoma se zanesem na tvojo dobro voljo, jelka. ko bom prekontrolirala tvoje delo, bom otroku morda zapela kako pesem. prevzela bom tudi hranjenje, lahko, prijetno opravilo. tako da bo otrok vedno čutil notranjo pripadnost, ki obstaja med njim in njegovo materjo, in bo odraščal zadovoljen.

J: tako grem torej previjati, annette. le to upam, da ne smrdi preveč neprijetno.

annette: zame kot mater ne bi nikoli neprijetno smrdelo. le vadi za svoje bodoče otroke, jelka, prav jim bo prišla mati, večša previjanja.

J: ja, takoj, annette. (otroško dretje, pozneje, čez nekaj časa, konec)

annette: poleg vsega uporabljamo higienske papirnate plenice, ki prihranijo delo. četudi ne mojega, temveč tvoje delo, jelka. vsako au pair dekle nima tolikšne sreče kot ti, jelka.

J: tega sem zelo vesela in že grem k malemu ljubljencu, ki si bo pravkar izrjovel dušo iz telesa.

annette: morala bi že biti tam, jelka. medtem se bom posvetila negi svoje zunanosti, kajti kmalu se vrne moj mož, gospod dr. henning. domov se vrača utrujen in napet od svojega težkega, odgovornega dela, ki pušča posledice tudi na meni. doma ga bosta pričakala sveža žena in svež otrok.

J: jaz, v nasprotju, nisem več tako sveža, kot bi lahko bila, v vsakem primeru veliko manj sveža kot zjutraj.

annette: te je pustil na cedilu tvoj deodorant, jelka? torej uporabljal mojega, dovolim ti.

J: včasih sem se počutila bolj sveže, priznam.

annette: in pri tem je naše gospodinjstvo, v primerjavi z drugimi, ki bi jih lahko imenovala, a jih ne bom, popolnoma avtomatizirano in zahteva le malo dela.

J: malo že žalujem za izgubljeno svežino, annette.

annette: tukaj gre za nesporazum v osnovi, jelka, ki ga moramo odpraviti, jelka. ti, ljuba jelka, si v naši lepi hiši, da se JAZ počutim bolj sveže, kadarkoli to hočem. in ne, da bi se TI počutila bolj sveže, jelka. razmišljaj vendar logično!

J: ja, to spoznavam.

annette: tukaj si, da razbremeniš mene in ne, da se sama razbremeniš. če si se hotela sprostiti, bi lahko ostala tudi doma, v jugoslaviji, katere jaz osebno sicer ne poznam, če pa si ogledujem ljudi, ki od tam prihajajo, si predstavljam deželo, kjer ne delajo drugega, kot da se sproščajo. tako tudi do ničesar ne pridete.

J: in pač imamo naš lepi jadrani!

annette: saj vendar nočeva skreniti. poleg vsega imaš tukaj tudi možnost, da izboljšaš znanje jezikov in hodiš na univerzo.

J: tega sem tudi zelo vesela, lepa hvala.

annette: prosim, prosim. torej ne zahtevaj prekomerno.

J: saj vendar ničesar več ne zahtevam. raje veliko dajem.

annette: nisi pri nas, da bi dajala veliko, ampak najboljše, jelka. zato si tukaj. če boš dajala najboljše, boš včasih lahko moja prijateljica, kadar se bom počutila osamljeno v tej veliki hiši, kajti moj mož se čuti poklicanega in mora tako posvečati toliko časa svojemu poklicu.

J: o, lepa hvala, annette, zelo rada. mimogrede, tudi moj stric se čuti poklicanega za lastnika penziona in vsako poletje sledi temu občutku.

annette: za tvojega strica mi je prav malo mar, jelka. so to glasovi in koraki, kar slišim?

J: ja, glasovi in koraki.

annette: ta kultivirani glas pripada mojemu možu. pozdravili ga bova vsaka na svoj način. ti v kuhinji ob pripravljanju čevapčičev na originalen jugoslovanski način, jaz s pripravo napitka in z lahkim, ne prenapornim čebljanjem.

J: hitim v kuhinjo, annette.

annette: veselimo se dobre večerje, jelka.

dr.: sabine sem pripeljal od telovadbe, annette. (glas ob poljubu)

sabine: dan, mami.

annette: dan, ljubica moja. in po večerji si bomo privoščili udoben večer in poslušali bomo plošče: jaz in moji dragi, moj soprog v krogu svojih dragih. upam, da te ne bodo zopet poklicali h kakemu pacientu, erwin. (žvenket kozarcev)

dr.: kako shajaš z jelko, moja draga?

annette: odlično. prijazna je, čedna, voljna in sposobna učiti se. poleg tega odprte glave. celo franza že zagnano previja.

dr.: kako zelo me veseli, da se po jelkini zaslugi lahko razbremenim v tvojem težkem, a lepem poklicu gospodinje in matere!

annette: ja, včasih naredi, da celo pozabim, kako težak je ta poklic, samo njegove dobre strani vidim, jelka, v nasprotju, le slabe, haha.

dr.: bravo, jelka! po zaslugi tvoje razbremenitvene funkcije sedaj popolnoma sodiš k družini. le sedi k nam in razvijaj še svoje duševne sposobnosti, kot tudi umetniške s poslušanjem »trubadurja«
giuseppa verdija.

J: z veseljem, hvala. zelo rada imam klasično glasbo. vendar imam še delo v kuhinji.

dr.: škoda, jelka. potem se moraš temu seveda odpovedati. vsekakor gre prednost telesnemu zadovoljstvu pred duševnim, a ne, haha.

J: ja, gospod doktor.

dr.: brez mozarta in beethovna bi lahko predvsem ljudje, kot ste vi, jelka, ki tako niste navajeni nanju, prav dobro živeli, kar pa bi bilo nam, ki smo bili z mozartom in beethovnom kvazi vzgojeni, že veliko težje. vendar brez hrane, haha, ne bi mogli nikoli, jelka, a ne, da je tako?

J: haha. ne, jesti človek mora. upam, da ste zadovoljni z mojimi čevapčiči, gospod doktor, in tudi ti, annette.

o b a: seveda jelka. ampak zdaj marš v kuhinjo. o slastnih čevapčičih nočemo le govoriti, še pred polnočjo jih hočemo imeti na krožniku, haha. vmes se posvetimo klasični glasbi. (glasba, trubadur.)

dr.: (na pol preglašen) pride pravzaprav kdaj tudi do tega, da gre na univerzo?

a n n e t t e: do sedaj še ne tako prav, erwin. ampak prav gotovo ji to ni tako pomembno, prav gotovo si želi le ujeti moža.

dr.: prav gotovo imaš prav, ljubica moja.

a n n e t t e: saj tudi ni čisto naše vzgoje, erwin.

dr.: prav gotovo imaš prav, moja mala annette.

(premor. nato glasovi pri jedi. žvenketanje vilic itd. itd.)

a n n e t t e: mmhm. odlično, jelka, resnično.

dr.: kompliment, jelka, pristno jugoslovansko, prima.

s a b i n e: izvrstno tekne, oči!

J: ste zadovoljni?

a n n e t t e: delikatno, jelka, sijajno. zelo smo zadovoljni s teboj.

dr.: izvrstno, jelka. raje bi se poročili, in ne študirali.

J: morda se bo lepega dne tudi to zgodilo, gospod doktor.

dr.: prav gotovo. kdor zna tako dobro kuhati... znano je, da gre ljubezen skozi želodec, haha.

J: a vas smem nekaj prositi gospod doktor, in tudi vas, gospa doktor?

o b a: prav gotovo, jelka, seveda. po tako izvrstni hrani, vse, kar želite, jelka.

J: (z obotavljanjem) ... jutri imam prosti popoldan.

dr.: seveda, ta vam pripada, jelka, to je predpis, katerega se držimo. preživite ga prav lepo. kam se bo šlo? kino? kulturne prireditve? ali bi se radi temu odpovedali, jelka?

J: (hitro) ne, ne. hotela sem samo vprašati, če bi morda smela v mojo sobo... povabiti nekaj prijateljev... na kavo...

o b a: seveda, jelka. saj smo vendar tolerantni, liberalni ljudje, nimamo nikakršnih omejenih predsodkov. kaj takega kot kdaj prej ne poznamo. a kaj se pravi v vašo sobo, jelka? saj niste naša služkinja. zdaj ste polnovredni član našega gospodinjstva. zelo radi vas imamo, jelka. samo po sebi se razume, da sprejmete svoje prijatelje v skupni dnevni sobi, jelka. priporočite nas dalje, jelka. govorite o naši velikodušnosti pri mesarju, prekajevalcu, urarju, optiku, v trgo-

vini z zelenjavo in tudi v krogu prijateljev. ali še boljše, nas priporočite dalje, ne pa naše velikodušnosti, sicer bi nas le izkoriščali, jelka, kakor se ponavadi pripeti vsem velikodušnežem, jelka, morda smo na splošno predobri...

J: hvala lepa, zelo ste prijazni, moji prijatelji pridejo torej jutri popoldne. smem zdaj pospraviti?

dr.: le pospravite, jelkica, le pospravite. kar! morda bi lahko jutri v zahvalo za našo velikodušnost odnesli perilo v čistilnico, ko bodo gostje odšli.

J: ja, seveda, gospod doktor, se razume.

annette: prav gotovo kolegi s faksa (tiho)

dr.: gotovo. z nekaj veselimi študenti v hiši bi postalo tudi zate prav zabavno. lahko bi nekoliko govorila, imela nekaj zabave, lahko bi se pogovarjala o zanimivih stvareh, diskutirala, ko si že zaradi mene opustila svoj študij. četudi... o najzanimivejših stvareh se še vedno najbolje pogovarjaš z menoj...

annette: morda bi celo ustanovili majhen krožek komorne glasbe. kot nekoč, to bi bilo lepo.

dr.: pa tudi za sabine bi utegnili biti poučno. morda se med njimi najde nekdo, ki bi ji nudil inštrukcije iz matematike...

glas: po kratkem premoru je danes naslednji dan. elegantni vrt okoli vile tiho počiva, še travica se ne premakne, ne čebela, ne sršen, vendar — to je zatišje pred viharjem. kar sledi, je vdor v najprimitivnejše pravice človeka, v njegovo osebno svobodo namreč, v nadaljevanju bo močno prizadeta osebna svoboda nekega velikodušnega človeka in požrtvovalnega zdravnika. to popoldne je, izraziti se moramo jasno, krdelo tujcev ranilo osebno svobodo tega moža in njegovega požrtvovalnega poklica, to se pravi, poklic je ostal hvala bogu nepoškodovan.

(hrup, smejanje, zmešnjava zvokov, jugoslovanske besede, transistorji, otroško dretje, postaja vedno glasneje, zvonec na vratih, dretje dojenčka, zmešnjave, vse glasneje postaja)

J: kar naprej, kar noter! gospa doktor mi dovoli, da uporabljam celo njen servis za čaj. saj spadam že v družino (vesel smeh in klici)

J: ja, še več, celo v dnevni sobi lahko sedimo in poslušamo lepe plošče. imate s seboj plošče z narodno glasbo iz naše domovine? (hrup, zvonec, odpiranje vrat, annettin krik, vendar kultiviran)

annette: moja trata!

J: zelo smo pazili nanjo, annette. (na stran) smem, smem ji namreč reči annette, prijateljici sva.

annette: moji sosede!

J: na noben način jih nismo opustošili, annette.

annette: saj vendar visijo kot v grozdih z oken in opazujejo in vohajo.

J: morda, ker je tukaj tako veselo, annette!

annette: ne postani nesramna, jelka!

J: ampak annette!

annette: dr. hirnbeiß! o bog!

J: dr. hirnbeißa nismo onečastili, tega znanega odvetnika pa že ne!

annette: žena dr. hirnbeißa!

J: tudi njej se nismo preveč približali, tej znani advokatovi soprogi pa že ne!

annette: oba hirnbeißova otroka! stara 6 in 8 let!

J: vesela se smehljata in ploskata z rokami ob vrtni ograji njihove fevdalne vile z bazenom.

J: hirnbeißov pes! (pasji lajež)

J: se udeležuje veselega vrveža. (zmedeno) ampak annette, saj si vendar dejala...

annette: ne tikajte me, vikajte me. (očitno se je zbrala po naporu, da ne bi ponujala teatra, jecljajoč od besa) a, a, ja a, a, vstopite vendar (vrata se zapro, hrup sedaj v hiši)

J: sem sedite, tu in tukaj, ti sem, zorka, z dojenčkom, sedi v naslonjač, ta je udoben. draga tja, pazi na preprogo. strašno draga je in dragocena (ponos lastnikov). še veliko drugih predmetov imamo, eden je vrednejši od drugega, bogati smo in ugledni.

annette: tudi franz se je zbudil. (otroško dretje) (očarane žene delavcev na začasnem delu v tujini, ki prigovarjajo otroku)

J: franz je popolnoma navdušil moje prijatelje, annette.

annette: rada verjamem. (na stran) le to upam, da mi ne spravijo še kake golazni v hišo. o bog, in tapete! jelka (jeclja) jaz... mislila sem, da bodo to tvoji prijatelji s faksa...

J: ampak annette! do zdaj sem imela komaj kdaj priložnost iti tja, v hiši je bilo vendar toliko dela! še nikogar nisem spoznala.

annette: ti si vendar dejala, tvoji prijatelji...

J: TO so moji prijatelji...

annette: pridi za trenutek na stran, jelka. (šepeta) gospod doktor, a, a, danes pride namreč prej domov. saj veš, a, a, kako nevoljen zna biti, če je hiša polna, a, a, gostov, prosim, jelka, meni na ljubo, spravi jih vstran! zdaj takoj! prosim! gospodu doktorju, meni, sabini na ljubo! stori to vsaj za otroke, prosim, jelka, da bodo lahko v miru odraščali...

J: (z obotavljanjem) no dobro, annette, če že misliš...

annette: moje prijateljstvo, jelka, saj ti mora biti pomembnejše kot ti... ti ljudje...

J: tvoje prijateljstvo mi je najvažnejše, annette, že zaradi tega, ker se lahko od tebe toliko naučim.

annette: (v premoči) no vidiš, moja razumna jelka. tule, ta čedni beli glavniček ti podarim za to, in vzemi še to, 10 dodatnih

mark je, s tvojimi prijatelji lahko greš v čedno majhno krčmo, vendar prosim ne kje v bližini, to si že lahko izprosim.

J: (žalostno) hvala lepa. no, potem pa gremo. (po jugoslovansko) (razočarano mrmranje, obžalovanje itd.)

annette: in prosim ne pritiskajte svojih rok ob to majhno starinsko omarico, vsaj enkrat ne mislite nase, temveč na druge! iz časa baroka je namreč in zelo občutljiva. in ne puščajte otroka z njegovimi usranimi, a, a, umazanimi nogami na to starinsko komodo, vsaj enkrat ne mislite le izključno nase, temveč na komodino polituro!

(zunaj se glasovi porazgube)

annette: in zdaj nič drugega kot prezračiti! (odpiranje oken)

glas: česa se je jelka danes naučila: da mine vsak dan, prost prav tako kot manj prost. svoboda je tukaj sicer na veliko zapisana, vendar se človek ne sme prenašlo postaviti pokonci, kajti tako kmalu zadene na njene meje, ali pa nastane v svobodi luknja. ker pa lahko skozi to luknjo curljajo številne nečednosti, takšna luknja sploh nastati ne sme. najprej se mora jelka naučiti, kako sploh ravnati s svobodo, kajti večja kot je svoboda, toliko večja je tudi odgovornost. tudi z odgovornostjo jelka še ne zna ravnati, zato je tudi nima. — jelka naj opazuje, kako delata gospod in gospa doktor. nikoli se ne pripogneta naglo ali močno, tako se svoboda lahko razteguje, vendar nikoli natrga. morda je svoboda gosposke nekoliko bolj raztegljiva kot jelkina. kdo ve.

Prevedla Andreja Sabati

Elfriede Gerstl

Silvester na Dunaju

dragi zaljubljeni
primite svoj kozarec in svojega partnerja za vrat
in nazdravite novemu letu (tako kot vsakič)

z dunajskim valčkom

solzavi zabavljač
oskubljeni intendant
kulturniška klobasa
bevskač od opozicije
pijani kolumnist
bo tudi v tem letu vedel
kaj vam najbolj ustreza (seveda)
če pride gor

vas bo spustil čist' na tla

da mrete

vendar ne umrete

dokler mu dajete

ker hočete priti gor

ali celo zelo gor

tja, kjer rastejo drevesa lepega razgleda

na tako širnem nebu zahoda

prišel vam bo do živega

postali boste

če boste recimo

prosili za občinsko stanovanje

poslušni in majhni

udvorljivi

od prošnje do prošnje vam bo

navdih sahnil

v resignacio

če pa bi radi kaj rekli za javnost

vas bodo hitro peljali na intelektualno sranje

v hiše kulture

vse na pravem mestu in ob pravem času
recimo ponoči

ko se vrli volilec spravi z vrle
volilke in lepo zasmrči

takrat se lahko zafrkavajo ti idioti kulturn'ški
saj nuben ne sliš
saj nuben ne vid'
saj so usi tih'

in za šniel pa za špricer
pa še dve karti za u kino

lohk' rečemo lepa hvala za vse
ne rabmo

pa še me pučastite
g. varuhi kulture

in že spet se obračajo
gostje silvestra

lepo v krogu kot so jih navadili
pratrski konjički

se vrtijo

in vrtijo

in vrtijo

in se zavrtijo

v 1977

Prevedel Samo Krušič

Thomas Northoff

Krčmar je mrtev

prvič je šlo za pivo; v gostilni, ki ti najprej sploh ne pade v oči, potem, ko greš že skoraj mimo, v mraku zapaziš svetleč izvesek.

in končno tudi za stanje, v katerem si greš na živce in od tega bežiš, brez cilja, z namero, da bi nekje dobil pošten vrček, vsaj to. račun brez krčmarja nam je naredila natakara, za katero smo kasneje zvedeli, da je prav hči krčmarja, ki kinka pri svojem omizju, kadi kot turek, pije, toži, se tu in tam privzdigne, da bi kateremu od stalnih gostov ponudil svojo krepko roko.

»pučak, zdej pa mor'm tega puzdraut!«

nekega drugega večera smo sedeli zraven družbe, ki je nekaj praznovala. bilo je to glasno praznovanje. polno cigaretnega dima, adolf, natakara, se je urno smukal naokrog, naročali in potem popili ali pa stresali po mizi so liter za litrom.

okorne krčmarjeve roke so prijele za strune kitare. krčmarica pa je bila tudi v resnici tako materinska, kot je bila videti.

»pejte, sedte se zraun.«

adolf, natakara, ni ne pil ne kadil, zato pa je bil pravi izvedenec v tem, kako je treba popraviti račun.

v naši podnajemniški sobici smo peklensko čutili veter in mraz. kurili smo premog, to pomeni, da smo ga dobesedno poganjali skozi dimnik; in ni se hotelo ogreti. nekaj korakov navkreber pa je stala gostilna, lahko pristopna, s prijaznimi stalnimi gosti; stalni gostje smo vse bolj postajali tudi mi.

ko smo torej končno dobili mesto pri stalnem omizju, smo sedeli skupaj s krčmarjem, ki je kadil kot turek in pil kot žolna. člani omizja so bili mladi in stari, vsi so veliko ali celo zelo veliko pili in kadili. v poznih večernih urah je krčmar zavpil: »fajront, gospoda« in začel tožiti nad naslednjim dnem, ko bo moral spet vstati, da bo lahko vodil (to pomeni — nadzoroval) svoje posle.

po fajrontu smo urinirali po pločniku, razgrajali pred gostilno in se izjasnjevali, kam naj bi se še šlo. pogosto so vsi šli k nam, kjer jih je obvladala smrtonosna omotica, nekateri so bruhal, drugi pa zaspali v pijanskem opoju.

zakaj ne bi malo opsovali te krčmarske riti, ki prav tako psuje riti svojih gostov?

dve leti kasneje smo se izselili, dobrotljivo so nam dodelili občinsko stanovanje na drugem koncu mesta. še kar pogosto smo prihajali nazaj v gostilno, čeprav bolj poredko kot prej. zavzeli smo distanco: »pravzaprav je ta in ta čisto običen cepec«.

»še dobro, da smo tako švorce«, da vsaj ne pustimo toliko denarja pri krčmarju, ki kadi kot turek, še več pa pije, ki ni nikoli počistil cevi, ki vodijo iz sodčka za pivo, nameščenega v hladilnici, do čepne pipe, ki ima za to, kar ponuja, vse previsoke cene, ki je že tako veliko predebel, ki najraje poje tirolske pesmi, krčmarja, ki takoj pokliče policijo, če v drugega gosta slučajno vržeš kak kamen, ki pa postane nenavadno prijazen, če hoče koga vpreči v delo, krčmarja, pri katerem pijani gostje, pa čeprav stalni obiskovalci, ne dobijo pijače, niti sami si je ne smejo natočiti, krčmarju, ki svojo kuhinjo, v nasprotju z obče veljavno resnico, povečuje do nebes, ki z mano ni hotel staviti, da dvaindevetdesetletni inženir ne bo preživel naslednje zime, ki je še vedno ves vznemirjen nad tem, kako klasno mu je villi lani podrl svinjsko štal, zato da bi mu jaz potem naslednji dan za dvajset šilingov na uro prav tako klasno razstavil staro stiskalnico, ki je imel vsak četrtek rezerviran za tarokiranje s svojimi znanci, pri tem pa je še bolj pil in še več kadil... krčmarju ki je nenadoma zbolel!!!

prav nikogar ni bilo, ki mu ne bi to na usta zvalo nasmeška. »le vkup, le vkup, uboga gmajna!...«

»sranje daš v lepo formo, kar poveča mu okus enormno« so vedno peli stalni gostje, ko so, dovolj redko sicer, požirali jedila, ki jih je sfabricirala krčmarjeva kuhinja.

če je debel tirolec v telovniku z ovratnikom in s črno prevezo na desnem očesu pri vsem tem še krčmar, in to prav tak krčmar, se mu za hrbtom seveda vsi smeji. ko so debelega, muhastega krčmarja neke noči peljali v bolnico, kjer je ostal par dni in ko je njegova žena stalnemu omizju sočutno razlagala, kako mu nekakšen tvor v možganih potiska oko iz njegove normalne lege, je bilo seveda samoumevno, da je na ta račun nastalo par črnih vicev, ki so napovedovali bridko smrt debelega krčmarja.

s temnimi naočniki, v telovniku z visokim ovratnikom, s cigareto in kozarcem v roki je krčmar, ne da bi kakorkoli opravičil svoj izostanek, spet prisedel k svojemu omizju. bil je malo bolj siv v obraz, bolj tih, tu pa tam je pokonzumiral kakšno močno kavo.

ljudem na krčmarju ni bilo všeč to, da...

krčmarju pri gostih ni bilo všeč to, da...

»da bi ga že enkrat vzelo...«, se je nekdo pošalil, seveda takrat, ko je bilo jasno, da je krčmar že spet zdrav ko dren.

krčmarja pa je začel boleti križ. konzultiral je svojega hišnega zdravnika, s katerim je prijateljeval že desetletja. zdravnik ve, koliko krčmar pije in kadi. zdravnik krčmarja pošlje na pregled, zdravnik krčmarju predpiše zdravila za blažitev išiasa in vseh drugih možnih bolečin, vendar zdravniku ne pride na misel, da bi svojemu dolgoletnemu prijatelju in pacientu, strastnemu kadilcu in močnemu pivcu, krčmarju, pregledal jetra in dihalo.

ampak... tako in tako je bilo že prepozno, oba organa rakava, cel krčmar pa substrat razžirajočih metastaz.

peljali smo se do krčme in opazili, da izvesek nad vrati ni osvetljen. pri vhodu nas je čakal eden od stalnih pincev, prisedel je k nam v avto in nam pokazal pot do naslednjega pajzla. tam je že sedelo naše stalno omizje.

krčmar je mrtev!

krčmar je mrtev!

oprostite nam, gospod krčmar.

brez krčmarja?

kako bo za naprej, trenutno ne zna povedati nihče.

brez gostilne?...

Prevedel Samo Krušič

Antonio Fian

Nobody Knows the Trouble I've Seen

moji zadnji resni stiki s predstavnico tako imenovanega lepega spola ležijo ta čas dobra tri leta nazaj. takrat sem jih imel osemnajst. toda s samo zgodbo ima to le indirektno opraviti.

prava zgodba z naslovom »nobody knows the trouble i've seen« je počitniška zgodba in se začinja takole:

štirih tednov, ki so bili pred nami, smo se lotili v spittalu. čez salzburg smo se peljali do pariza, od tam pa naprej v bretagno, v concarneau. concarneau je srednje veliko mesto vredno ogleda, naltlačeno z znamenitostmi. bretagna je del francije. francija je evropska država z nesposobno meščansko vlado, ki jo bo, upam, kmalu zamenjala socialistična.

predvsem nastopajo tri osebe: roland kowatsch (25) in wilfried krassnitzner (19), oba študenta psihologije, kot tudi jaz (21), študent narodnega gospodarstva. naš skupni svetovni nazor (ta je ja že zgoraj udaril ven) je socialističen. toda včasih razpravljamo, če ne bi eden ali drug zase smel uporabiti celo oznako KOMUNIST. toda teh diskusij še nikoli nismo pripeljali do konca, in pogosto se mi zazdi, in to me muči, da sem verjetno SAMO socialist, če ne celo social-DEMOKRAT. te diskusije bi lahko primerjali s pogovorom, ki ga vodi študent prvega semestra prava z vajencem v avtomehanični delavnici, in v katerem študent vpraša vajenca: v katerem semestru si zdaj?

na vlaku smo veliko diskutirali. vsi smo vedeli, da nujno potrebujemo te počitnice, vsak je govoril tako, da je zvenelo kot: jaz najbolj potrebujem te počitnice. še ko smo bili mlajši, smo — sicer ločeno in z drugimi ljudmi — zelo veliko razpravljali, večinoma o tem, kakšen smisel ima življenje. takrat sem na to temo tudi napisal številne pesmi, ki sem jih pred pribl. petimi leti z velikim uspehom predvajal v rotary-clubu v spittalu.

zelo dobri prijatelji smo. prijateljstvo je velika dobrina. »prijateljstvo« je tudi socialistični pozdrav.

dogaja se, da kakšen prijatelj skoči v hrbet drugemu. potem krog prijateljev soglasno ugotovi, da se je ta prijatelj napačno vedel, in ta prijatelj potem dobi priložnost, da razloži, da je njegovo

napačno vedenje RAZUMLJIVO V NJEGOVI SITUACIJI. temu ostali pritrdijo, kajti vsak je žrtev svojega okolja. tudi naša takratna situacija je bila takšna, da smo imeli dovolj časa za iskanje situacij, iz katerih bi bilo razumljivo, da nismo mogli nič za to, če smo se vedli kot riti. toda tudi ta situacija je razumljiva v naši situaciji.

v celoti gledano smo zelo napreden krog prijateljev in imamo vpogled v stvari, kakršnega drugi nimajo.

preden pa končno v potek zgodbe pride akcija, moram še povedati, da smo po mojem vsi mi malce nevrotični. verjetno je ta moja misel v povezavi z dejstvom, da sem romantično navdahnjen človek; moja lepa misel pred spanjem je, da si predstavljam, kako se enemu izmed nas obrne in mu potem druga dva — požrtvovalno — pomagata iz blata.

druga lepa misel pred spanjem pa je, da žensko, ki jo ljubiš, med demonstracijami (300.000 udeležencev) ustrelijo neofašisti. če bi to zgodbo napisal pred nekaj leti, bi si erich segal lahko svojo »love-story« vtaknil v ritko. ampak, napisati kičasto knjigo? kako bi jaz lahko naredil kaj takega?

zdaj sem — zvito — spet prišel do žensk in čez ta ovinek se lahko počasi vzpnemo v pravo zgodbo. takoj jo bom obogatil z novo glavno osebo: PICURO.

»pičura« kot izraz za »žensko« se izpeljuje iz dejstva, da ženske na splošno imajo vagino, ki jo — vulgarno — lahko imenujemo tudi precej grše in iz te vulgarne besede tudi izhaja pogovorna beseda »pičura«. ker midva z willijem težko misliva na kakšno žensko, ne da bi to povezovala z njenim zaželenim spolnim organom, ženske večinoma označujeva kot pičure. rolandu se zdi to skrajno primitivno. zakaj točno, o tem pa bi morali šele podrobneje diskutirati.

ko sva z willijem nekega večera s školjkami in ukrivljenimi palicami ob morju igrala golf, se je med nami pojavila pičura in se je začela smejati najinemu zabavnemu početju. (haha, se je precej glasno smejala in je spuščala opazke, katerih besed se ne spominjam več.) pokazalo se je, da je nemka. nato je roland v trenutku začel pogovor o prepovedi opravljanja določenih poklicev določenim osebam. willi in jaz sva se prijela za glavo in sva naprej igrala golf.

(opomba: prepoved opravljanja določenih poklicev določenim osebam obstaja zato, da brani svobodnjaško-demokratsko ureditev v ZRN. če ne bi s prepovedjo zaposlovanja onemogočili določenih oseb, bi imela nemška zvezna vlada več težav pri vpeljevanju parlamentarne demokracije v nadrejeno državno formo fašizma.)

roland jo je zasul z vsemi podatki, ki jih je našel v različnih časopisih, da bi že na začetku jasno pokazal, da on ve, da ona nič ne ve.

presenetljivo pa vse to pičure ni prestrašilo in od takrat naprej nas je obiskovala vsak dan.

že po treh dneh sva z willijem hlepela po tem, da bi bili skupaj. roland je razglasil, da se bo ZAVESTNO potegnil nazaj. nisem še razjasnil, če je bil to junaški umik ali pa je imel le opraviti z njegovim naprednim razumom. gotovo pa je bilo to v njegovi situaciji razumljivo.

torej, v času, ko je odmaknjen bral izbrane stvari engelsa in marxa, se je med willijem in mano vnel neusmiljen boj za pičuro. willi je hotel nanjo narediti vtis kot razočaran socialist, ki pa ima še vedno ambicije (v stilu leta 1968), jaz pa sem se kazal kot šaljivec in cinik, vendar sem ji vedno znova spodobno dajal vedeti, kakšni temeljni problemi se odvijajo za raskavo lupino.

prvi teden je bil willi v očitni prednosti. kadar sta šla skupaj s pičuro na sprehod, sem s steklenico vina sedel ob morju. opazoval sem galebe in bil zelo poetičen.

v tistem času se je zgodilo nekaj, kar sem hotel že takrat nepreklicno spremeniti v zgodbo: v kampu je pri sanitarijah ležal ogromen bernardinec in spal. nad njegovim zadnjim delom je stal majčken črn pudel in ga poskušal nabrisati. potem se je spustil dol, ga obkrožil, spet splezal nanj, iskal odprtino, kamor bi ga nabrisal, pa ni našel nič, in potem je delal gibe, kot da ga že natepava, vohljaj, spet splezal dol, krožil okrog njega in tako naprej. bernardinec se v vsem tem času (mogoče je to trajalo pol ure) ni prebudil.

kadar sem sedel ob obali, sem PRESOJAL svoje vedenje. posebno me je zanimalo vprašanje, zakaj williju ne privoščim pičure (je to LJUBEZEN?)

to misel sem prečrtal.

kljub temu nisem mogel preprečiti, da se ne bi po mojih možganih neprestano sprehajale besede, kot so HREPENENJE, LJUBEZEN, SLA. še posebno trdovratna pa je bila beseda ODPOVED.

besede sem preganjal s sledečo mislijo: skoraj tako kičasto že premišljujem kot ob večerih v postelji. kmalu bom začel onanirati.

nazadnje sem se začel sramovati samega sebe, do konca sem spil vino in odšel k williju v kavarno med šotori in prikolicami. ura je odbila četrť na enajst.

ob četrť na enajst je pičura že doma. saj jih ima ja šele šestnajst (ja, šele šestnajst jih ima), in zato ne sme ostati v kavarni (čeprav je kavarna oddaljena od šotora njenih staršev le približno pol minute), sploh še ne sme ostajati dlje, kajti ona na vse mogoče stvari še pomisliti ne sme.

toda, ona misli, in sicer, ona ve, da se ji mnoge stvari, take, kakršne so, ne zdijo prav. zakaj so stvari take, tega ona ne ve. (toda, to ji bomo mi socialisti & komunisti v času počitnic že še razložili.)

to, da se ji mnoge stvari, take, kakršne so, ne zdijo prav, ji otežuje življenje. takšna stvar je na primer njen oče, družinski poglavar in tudi sicer lojalen nemški državljani. poleg svoje domovine

ljubi predvsem svoj preljubi družinski krog. nas ne mara, ker mu za ure in ure odtegujemo njegovo hčer in s tem zmanjšujemo preljubi družinski krog. imenujemo ga AKV, antikomunistični oče, v nasprotju z AKW, kar so po nemško začetnice za jedrsko elektrarno.

šel sem torej k williju, in ta mi je povedal, da se pičura ne more odločiti. to se mi je od nje zdelo zelo lepo. na vsa ušesa sem poslušal njegovo pripovedovanje, med katerim je tudi prišlo na plan, kaj je pičura ugotovila o meni. ugotovila je, tako willi, da V RESNICI verjetno sploh nisem tako vesel, ampak imam tudi in celo precej mnogo (temeljnih, op. pripovedovalca) problemov. dobro oko ima, kaj, je rekel na to willi. jaz pa sem si nadel zagrenjen nasmešek, kakršnega sem včasih ob večerih vadal pred ogledalom, prikimal in se pri tem imel za dobrega taktika.

nato sem imel čenčav progresiven četrturni govor. vprašal sem, zakaj naj bi bilo sploh potrebno, da se odloči za dobo treh tednov, po katerih bo stvari ja konec in v katerih ja ne bo prišlo do spolnih stikov (čeprav sam pri sebi še nisem opustil upanja). ta čas bomo pa ja lahko povsem dobro prebili skupaj v troje in brez ljubosumja...

ob teh besedah sem se sam sebi zazdel neznansko napreden in za podkrepitev sem si želel zažvižgati še »why can't we go on as three«
davida crosbyja, vendar nisem znal melodije.

(mimogrede: stanje, ki sem ga propagiral, bi bilo v tistem trenutku mnogo bolj ugodno zame, saj je imel pobudo willi. če ne bi naredil nobene napake, bi me v treh dneh matiral in potem bi jaz spet lahko nadaljeval s pisanjem liričnih pesmi.)

seveda mi je dal willi prav. prvič, tudi on je napreden in drugič, v medsebojnih pogovorih dajeva drug drugemu vedno prav.

kasni večer sem preživel tako, da sem razmišljal o svojih modrih izrekih in še o drugih stvareh. prvič mi je padlo na pamet, da sem se v zadnjih letih, odkar sem torej postal tako imenovani KRITIČNI UM, dvignil nad sebe, in da je bilo to, na kar sem gledal kot na ustvarjanje osebnosti, zgolj ustvarjanje imagea, sicer sem govoril drugače kot prej in tudi mislil sem pač drugače, toda moje vedenje je ostalo enako. takšen, za kakršnega sem se pretvarjal, sem nasprotoval ljudem, ki so bili takšni, kakršen sem bil jaz. vse naše diskusije, me je prešinilo, so vedno služile le temu, da so preigravale našo nesposobnost, da bi spolzeli iz svojih vlog in vsaj malo postali mi sami. mislil sem na svoje strahove in na svojo negotovost, ki so nastopili, kadar sem srečal ljudi, ki so malo bolj živeli in so se mi zato zdeli tako tuji. potem sem mislil na diskusije o alternativnih načinih življenja, ki smo jih gojili. temu sem se hotel zasmejati, toda tudi to mi ni prav šlo. končno sem NA SMRT ŽALOSTEN zaspal.

* Antikommunistischer Vater

** Atomkraftwerk

te noči sem sanjal, da je prišla pičura in je rekla: danes gremo vsi skupaj domov (torej že po enem tednu). zbudil sem se in šele kasneje, ko sem se bril, sem dojel, da imamo pred sabo še dva tedna.

medtem je preteklo deset dni dopusta. zdaj se bo vreme poslabšalo in takšno bo tudi ostalo. vsi smo že precej rjavi in jaz imam na nosu sončno opekline, ki se je dva tedna ne bom znebil.

roland, ki je bil do zdaj bolj v ozadju in pri svoji lekturi, je zdaj presenetljivo posegel v dogajanje. to sem zvedel od willija, ta pa je to zvedel od pičure. roland — ki sva ga nekoč pustila samega s pičuro — ji je položil na srce, naj nas ne pušča več v negotovosti, naj se ne POIGRAVA z nami, naj se takoj odloči. pičura je vznemirjeno povedala, da je premišljevala o tem, če naj nas SPLOH ŠE KDAJ VIDI.

to si lahko predstavljamo tako:

ona ne pride, mi čakamo, ona še vedno ne pride, mi še vedno čakamo, ona sedi doma v šotoru, joka, toda trdno vztraja pri odločitvi. ne pride in ne pride. mi — popolnoma zlomljeni, ker smo bili očitno spet enkrat neuspešni pri ženskah — se napijemo, willi omahne na cesto in povozi ga avto. to je oker passat, ki ga vozi AKV. iz veselja nad domnevno hčerino vrnitvijo v starševsko naročje je tudi on spil kozarček preveč. odvzamejo mu vozniško dovoljenje. pičura v supermarketu kupi žičnato pentljo in se naslednjega dne zadavi.

lahko si predstavljamo, kaj vse bi se lahko zgodilo. že zdaj mi prihajajo v oči solze, ki mi bodo pribl. dve strani naprej v drugačnih okoliščinah res pritekle.

ko mi je willi to nepreklicno povedal, so se vse moje nakopičene agresije usmerile proti enemu samemu cilju. predstavljal sem si, kako bo, ko se bom prepiral z rolandom. to bo velik prepir, obračunal bom z vsem, kar mi ni prav. v mislih sem se videl, kako navalim na rolanda, mu dam pravo lekcijo, ga uničim. prešinila me je slika lovca na divje zveri, kako s ponosnim nasmehom postavi nogo na trup ubitega leva in se tako pusti fotografirati. grozno me je razpenilo.

toda, drugače kot ponavadi, sem tokrat pričakoval pravo zadovoljstvo.

komajda sem še lahko mirno sedel, potem sem spil svoje pivo in odšel. tudi willi je odšel, bil je že precej pijan in zaželel si je v posteljo. zdelo se mi je, da so ga stvari prevzele. verjetno je opazil, da začenja to, kar se je dogajalo med njim in pičuro, jemati zares, čeprav je to vse prej kot razumno.

razum je nekaj, kar imamo mi levičarji vedno pri roki. v nasprotju s tem pa je ta počitniška zgodba čustvena, tj., prehodno sem jo doživel, zdaj pa jo pišem neposredno (je recimo kot doživljajski nadomestek za doživetje, ki smo ga imeli, preden smo začeli pisati nemško šolsko nalogo), ne da bi preudarjal, če koga zanima, ne da bi premišljeval, če s tem ne škodim STVARI sami, ne da bi imel POTREBNO DISTANCO, ne da bi postavljajl vprašanje, čemu ta

zgodba pravzaprav SLUŽI. ne vem, če s tem ne DAJEM ARGUMENTOV RAZREDNEMU SOVRAŽNIKU, in le upam, da v taboru REALISTOV ne bom dobil brce in da me ne bodo pahnili v tabor PESNIKOV NOVE NOTRANJOSTI. opazil sem, da jeza, ki me je pognala k pisanju, tokrat ni kanalizirana, ni spravljena v okvir, temveč bi jo prav lahko zaneslo na napačni tir.

vsekakor pa je razum nekaj lepega in priča o preudarnosti in zrelosti.

zdaj, ko ravno pišem o razumu, sem se spomnil nekega filma costa gavrasa z yvesom montandom v glavni vlogi, v katerem reče policijski uradnik jetniku, od katerega hoče izsiliti priznanje: BODITE VENDAR RAZUMNI.

verjetno so willija precej prevzele tudi rolandove modre besede. toda zdaj je bil pijan in je za kratek čas izginil s površja slike, da bi spal v svojem šotoru. jaz sam ga bom okrog enih zjutraj spet prebudil.

roland je ležal v šotoru in bral. odšel sem k njemu in že od začetka sem se do njega vedel precej agresivno. on je sicer obžaloval, da NI RAZPOLOŽEN, da bi zdaj in tu pretresal tako pomembna vprašanja, toda nisem ga pustil na miru. zagrizel sem se v stavke, ki jih je izrekel pičuri, in v njegove izgovore. vprašal me je, če vsega skupaj ne jemljem preveč zares, in jaz sem zanikal. opravičil se je, toda to meni ni zadoščalo. neprestano se je opravičeval, ampak kaj to pomeni, sem hotel vedeti jaz. in tako naprej.

razpravljal sem o naših priučenih diskusijskih modelih kot sredstvu za to, da drug drugemu beremo levite, govoril o komunikacijski bedi, in podvomil, če si imamo sploh še kaj povedati. končno je tudi on začel. prišel je na dan s svojo situacijo, toda jaz sem se podelal na njegovo situacijo. jasno naj bi mu postalo, kako daleč je prišlo z najinim prijateljstvom, če se podelam na njegovo situacijo in nazadnje sem se podelal še na prijateljstvo.

precej dober sem.

roland je začel podirati svoj šotor. jaz sem imel to za taktični maneuver in sem molče sedel v svojem šotoru.

sredi podiranja je naredil še en poskus. zgrabil me je za ovratnik, nevaren je bil videti, in mi zagrozil s klofutami. ker sem vedel, da to počne iz nemoči, se nisem pustil prestrašiti. potem je naprej podiral šotor, med zatrjevanjem, da je zanj stvar jasna.

sčasoma se mi je v trebuhu pojavil občutek slabosti, zaznal sem, da mi situacija bolj in bolj uhaja iz rok in sem zato zbudil willija. če je on zraven, se ne more zgoditi nič posebno hudega. malo je posredoval, tako da je roland potem naredil še en nedomiseln poskus. mojo glavo je držal pod odprto pipo, upajoč, da sem le pijan, in da bom tako prišel k sebi. jaz pa nisem bil, ali pa vsaj vsekakor nisem bil več. voljno sem prenašal, kar se je dogajalo z mano.

če se moja cigareta ne bi zmočila, sem rekel, bi ti jo zdaj ugasnil na očesu.

opazil sem, da sem resno mislil.

moj pregled nad situacijo je šel po gobe. vrglo me je iz okvirov, svoje agresije sem očitno zelo podcenjeval. šel sem v svoj šotor in začel tuliti.

willi je še pregovarjal rolanda, toda ta je svoje že končal, vse je pospravil in odšel.

čez pet minut se je vrnil. padli smo si v objem in izdatno zaposlili svoje solznice. počutil sem se kot james dean in daisy duck v eni osebi. na splošno pa sem bil precej olajšan. šel sem v posteljo in takoj zaspal, willi in roland pa sta spet postavila šotor.

naslednji dan pa kot da je vse v redu. le malo smo govorili o tem, kar se je zgodilo, tako kot strokovnjaki v oddaji »šport v ponedeljek« razpravljajo o tekmi prejšnjega dne. pomembni prizori se pri tem ponovijo v hitrem posnetku.

to naj ostane med nami, je rekel roland, to se nikogar nič ne tiče.

to se nikogar nič ne tiče, je rekel roland. jaz sem rekel: okay.

od takrat naprej so bile počitnice mirnejše. z willijem in/ali s pičuro sem hodil na dolge sprehode, nabiral šopke rož in ves svoj repertoire pesmi zapel najmanj desetkrat, čeprav sem pel precej po svoje.

skupno bivanje z rolandom se je NORMALIZIRALO. zapletali smo se v dolge pogovore, da bi sanirali naš načeti image. precejkrat smo tudi nehali, če smo zaznali, da se shema ni spremenila. zaplet, dolg, dramatičen in odprt konec. kot v PROBLEMSKEM FILMU »moški z zlato roko« s frankom sinatro v glavni vlogi.

svet smo razstavili na uganke brez rešitev in smo končno pristali pri TEMELJNEM PROBLEMU.

preračunavali smo površino hudičevega kroga, znotraj katerega smo se gibali. medtem smo se borili s samousmiljenjem.

do spremembe pa je prišlo v matchu med mano in willijem. to, da smo pičura, on in jaz skupaj, o čemer sem že govoril, sem v praksi izvajal tako, da sem se vedno, ko je položaj dovoljeval, obešal nanju. črtal sem nekaj cinizma, dodal porcijo problemov in končno sem lahko nekaj willijevih napak izrabil za izenačenje. nekaj dni sva bila na istem.

tudi pičura je v tem času napredovala. imela je precej podobne probleme kot midva. povedala je, da vedno pazi, da ne bi enemu med nama slučajno namenila preveč pozornosti in s tem drugega razžalostila. izrecno je poudarila, da bi ji šlo to precej na živce.

jaz sem za to pokazal kar največ razumevanja. predstavljal sem si, kako drug drugemu razgrizemo prisilne jopiče in še precej lepih stvari. želel sem si, da bi ji to lahko povedal, in tudi to, da me je strah, da so moji zobje za kaj takega postali preveč topi, in da so

bili takšni že tudi takrat, ko sem še mislil, da si jih ostrim. in tudi to, da so moja dejanja postala taktika, moji stavki izgovori, da sem že razvrščen v trajno malo vojno reda.

sploh pa bi ji rad povedal, da se počutim uvel, KOT ROŽ'CA V NAJTEMNEJŠI NOČI.

toda, o tem sem molčal. moji možgani so napeli vse sile. za zdržati in vzdrževati red je nujno, da nikomur ne zaupaš. to so mi vbijali v glavo. in tako si nisem mogel privoščiti, da bi 16-letni pičuri dopustil vpogled v mojo INTIMNO SFERO, in to zaradi tveganja, da se ji ta ne bo zdela pomembna.

to se nikogar nič ne tiče, je rekel roland. drugič pa je na glas obžaloval, da je zaradi ene 16-letnice vse ŠLO NARAZEN.

groucho marx je rekel, da želi v red prinesti kaos.

karl marx pa je v nasprotju s tem hotel, če sem prav razumel, slab red nadomestiti z dobrim.

oba sta mrtva, toda jaz živim. to je problem pri tej stvari. tačas si ne želim uresničiti drugega kot samega sebe.

toda, zdaj sem začel čvekati, namesto da bi zgodbo pripeljal do konca. williju je medtem pošla kondicija in jaz sem prišel v prednost. zaradi tega je bil potolčen in ljubosumen. pač stvar živcev.

dopust se je po 25-ih dnevih bližal svojemu koncu in po zelo lepo žalostnem slovesu od pičure je prišel willi tako v moralčne kot tudi v finančne težave in se je odpeljal domov. roland in jaz pa sva se še za dva dni odpeljala v pariz.

v obratu v bližini pariza, kjer sem pred dvema letoma delal pet mesecev, sem obiskal delavce.

niso se me nadpovprečno razveselili. le eden me je povabil na pivo. ostali so me pozabili.

ko sem se z avtobusom vračal v pariz, sem bil precej pijan in blizu joka. postalo mi je jasno, da sem pričakoval, da mi bodo vsi najmanj popadali okrog vratu.

v mestu sem kasneje pred kavarno pisal razglednico znancem na dunaj. dežuje, sem pisal, in denar mi je pošel. kljub temu mi gre bolje kot kdarkoli prej. v zadnjih dneh sem imel nekaj odličnih idej. pristrčne pozdrave, anton. kartico sem brez znamk vrgel v poštni nabiralnik in se veselil kot majhen otrok. z zadnjim desetkom sem šel v non-stop kino. dvakrat zaporedoma sem si ogledal »zabriskie point«.

Prevedel Jani Virk

Peter Turrini

Pet pesmi

Ko so me izključili iz nogometne igre,
ker sem bil predebel, da bi dosegel žogo
in je neki drug debeluh
že stal v голу,
sem šel na grič pred vasjo.

Tam sem si v
neki prsteni luknji
pripravil skriven brlog:
Camusova knjiga o logičnem samomoru.
Gole ženske iz revij.

Moje prve pesmi pod naslovom »Smrt«.
Trikotni sir, ki sem ga ukradel
v trgovini z mešanim blagom.
Lešniki.

Atlas.

Ure in ure sem sedel na griču
in čakal na vlak za Dunaj.

Natanko ob šesti uri in deset je peljal mimo
in s seboj moje upe in želje.

Danes mislim:

Moral bi bil ostati v vasi.

Moral bi se bil braniti.

Ponoči je slika:

Pribit sem na križ.

Moja mati vzame v usta moj ud
in ga sesa.

Poln groze in gnusa
se poskušam

z rokami in nogami braniti.

Toda ne morem.

Ne morem.

Podnevi je vprašanje:
sem za vedno priklenjen
na želje svoje matere?

Moje prve pesmi
so bile na programu
pod naslovom Predstavljamo
v studiju Celovec
ob petkih ob pol treh.

Pet minut čez pol tretjo
je prišel moj oče v kuhinjo.
Moja mati je predenj postavila malico
in on je jedel.

Preprosto mu ni
bilo videti,
ali poslušal
ali ne.

Na koncu žalosti in jeze
sem razumel svojega očeta.

Ta mali Italijan
za katerega je prišel sneg prezgodaj
in nemščina prepozno
se je bal.

Čutil je
da za zdomca
ni bilo prostora
ob stalnem omizju domačinov.

Da ne bi zbujal pozornosti
je molčal in delal.
Posnemal je krajevne šege
dokler ga niso pokopale.

Nekoč
mi je leta kasneje pripovedoval polbrat
je hotel zažgati delavnico

zapustiti družino
in se vrniti v svojo domovino.

Žal mi je
da mu ne morem več povedati
kako rad bi bil z njim
šel na jug.

Poleti
so si prijatelji
mojega starejšega brata
vtaknili jelove storže v kopalke
in z njimi postavlja se
pred sramežljivo proč zročimi deklicami
korakali gor in dol.

Te prevare je bilo konec
ko sem si jaz
vtaknil v kopalke
dva jelova storža.

Prevedel Václav Jarm

Josef Haslinger

Profesorjeva nova oblačila

Zakaj je sploh bivajoče in ne raje nič, je vprašal profesor. Nebogljeno so študentje sedeli v seminarju.

To je temeljno vprašanje metafizike, je nadaljeval profesor, to je edini zares resen filozofski problem. Gre za smisel biti v celoti in s tem tudi za smisel lastnega bivanja. Vsa vprašanja socialnih, političnih, ekonomskih odnosov, vsa vprašanja o smotrnosti teh ali onih stvari so brezpredmetna, dokler ne razjasnimo, če je smiselno, da sploh je kaj, navsezadnje torej, če se spleča živeti.

Po koncu seminarja me je profesor povabil v svojo sobo. Že od daleč je proti meni stegnil roke, se pozanimal za moje počutje, mi ponudil stol in mi postavil nekaj vprašanj. Zelo se je zanimal za moje kolege, posebno za tiste, ki so obiskovali njegove seminarje. Vestno sem poročal. On pa je prekrizal svoje v moderne hlače oblečene noge, se v stolu nagnil nazaj in mi za nadomestilo pripovedoval o svojih kolegih, o katerih je imel vedno pripravljenih nekaj anekdot. Večinoma je pri tem pihal pipo, včasih pa me je tudi prosil za kakšno cigareto, za čistilko grla, kot je imenoval mojo znamko. Če bi on kadil cigarete, mi je zagotavljal, bi bile čistilke grla tudi njegova najljubša znamka. Po teh besedah sem se podvzval, iz hlačnega žepa potegnil škatlico cigaret, ven na pol potegnil cigareto in mu jo med svojim lepo prosim pridržal pred usti. Vedno, kadar jo je vzel, je moja roka hitro zdrsela v drug hlačni žep in se vrnila z vžigalnikom.

Sem že kaj premišljeval o svoji disertaciji, me je vprašal profesor.

Toda, saj sem šele v tretjem semestru!

To je pa povsem vseeno. Uradno Vam sicer še ne morem dati teme, toda kljub temu se zanjo lahko že domeniva, in Vi se potem lahko v miru pripravljate.

Profesor me je potem za čez konec tedna povabil v vinorodne kraje, v srednjeveško mesto, kjer je imel majhno posestvo. Tam naj bi se v miru pogovorila o stvari, o temi, napravila naj bi okvirni raziskovalni načrt. Kajti, temeljito naj bi bilo treba pretresti predvsem organizacijo takšnega dela. Večina se ga namreč loti popolnoma napačno, in potem se zgubijo, ker jim zmanjka pregleda. Posledica pa

je, da se njihov študij neskončno zavleče. Zraven naj bi šel tudi moj prijatelj Diethard, ki se prav tako zanima za disertacijo pri njemu. Mirno lahko vzamem s sabo svojo kitaro, pa tudi delovno obleko, da ne bomo umazani, v primeru, da bomo morali tu in tam priskočiti na pomoč mizarju, ki bo delal zunaj. Dobili naj bi se v petek opoldne pred univerzo. Hvaležno sem sprejel povabilo in zagotovil, da gotovo pridem. Potem je profesor za kratek čas pridržal mojo roko v svoji in me pri tem prijateljsko gledal v oči, nato pa me je spremil do vrat in mi tam še enkrat dal roko.

Pred univerzo sem stal že pred domenjenim časom. Diethard je prišel prvi. Povedal mi je, da je enkrat že bil pri profesorju zunaj na deželi, da pa takrat to ni bil kakšen lep konec tedna, kajti ves čas niso počeli drugega, kot barvali tramove. Profesor namreč tam gradi novo hišo, ker se stare, ki je bila že leta in leta zapuščena, preden jo je profesor podedoval, ne splača sanirati.

Kitare nisem vzel s sabo, da bi se izognil mučnim pripetljajem. Ko sem namreč nekoč v profesorjevi prisotnosti začel igrati neko Degenhardtovo pesem, je nagubal čelo in začel proti meni metati ostre poglede. Besedilo sem potem začel peti vedno bolj nerazumljivo, dokler nisem pel samo še lalala in navsezadnje sem pesem prekinil in začel igrati novo, od Leonharda Cohena. Profesor je vedno znova zatrjeval, predvsem meni, kako nesmiseln in plehek je navsezadnje vsak politični angažma v primerjavi s temeljnim vprašanjem metafizike. Toda povsem pa ga tudi ni odklanjal, kot sem lahko kasneje ugotovil. Kajti, ko je nekoč skupina študentov z imenom Nova Sredina razdeljevala letake, na katerih so se spravliali na levo usmerjene študentske skupine, mi je priporočal, naj pristopim k tej razumni skupini.

Profesor je prišel iz univerze poglobljen v pogovor s profesorico gledaliških znanosti, v roki je imel aktovko. Šel je mimo naju, ne da bi se zmenil za naju, na določeni razdalji se je potem ustavil, stisnil svoji kolegici roko, se vrnil in vidno zadovoljen tudi nama stisnil roko.

Počakati moramo še na Strasserja, ki bi moral biti pravzaprav že tu. Kje pa je spet ostal ta Strasser, s tako nezanesljivim človekom pa že dolgo nisem imel opravka.

Strasser je moj mizar, je nadaljeval, obrnjen proti meni. Vi ga ja poznate, je potem rekel Diethardu. Vozi se v volvu, je spet rekel meni, očitno res dobro zasluži, po pravici povedano bi bil tak avto zame predrag.

Na stranski vozni pas ob Ringstraße je kmalu zavil moder volvo. No, končno, je menil profesor, odprl vrata na sovoznikovi strani, pozdrav, gospod Strasser, smo že mislili, da ste pozabili na nas, in potem vstopil. Midva sva sedla na zadnje sedeže, pred zvočnike, iz katerih je prihajala glasba s kanala Ö3. Avto je bil udoben. V mehanizem za zapiranje varnostnega pasu je dal Strasser izvijač, da kon-

trolna lučka ni utripala, profesor pa se je pripel. Poročila ob enih smo poslušali nad Donavo, na Nordbrücke, kjer je promet praktično zastal.

Profesor nam je predaval fenomenološko metodo. Vsako mišljenje, je govoril, moramo opazovati kot fenomen. Pri tem je treba izstopiti iz konteksta vsakdana in se povsem predati izkušnji tega fenomena, ki je lahko fascinantna. Profesorju se je zdelo nedopustno, da bi izpeljave enega mišljenja primerjali z izpeljavami drugega. Kjer se je to dogajalo, je govoril o filozofih, ki peljejo v napačno smer. Le malo mislecev je imelo čast, da jih je profesor kot fenomene vzel zares. Večina teh se je namreč sama naredila nezanimive za njegove seminarje s tem, ko so se ukvarjali z vprašanji, na kakšen način, kaj lahko vem? ali, kaj je dobro? ali, kako bi lahko naredili medčloveške odnose boljše?, in to so počeli, še preden so razjasnili, če ima bit v celoti sploh kakšen smisel. Tako so filozofi razpadli na dva dela, na postavljalce temeljnih vprašanj, ki jih je profesor na vso moč vlačil v svoje seminarje, in na spregledovalce temeljnih vprašanj, ki jih je omenjal le priložnostno, kot negativne primere.

Okrog dveh smo prispeli na posestvo. Stopili smo v baročno hišo z obokanimi izbami, v katerih je s sten padal omet. V kuhinji so nas pričakali profesorjevi starši in njegova teta, ki so prispeli malo pred nami. Hiša je bila že dalj časa prazna, le zdaj med gradnjo nove je služila kot zasilno bivališče. Ker sem bil tu edini novinec, me je profesor prosil, naj mu sledim, ker mi je hotel vse razkazati.

Skozi zadnja vrata sva prišla ven na vrt, ki pa ga je bilo kmalu konec, saj se je skoraj neposredno za staro v zrak dvigovala nova hiša z neometanimi zidovi in ekstravagantnim strešnim slemenom, za njo pa se je vrt spet nadaljeval do reke. Kasneje mi je Diethard povedal, da je idejo za takšno strešno sleme dala profesorjeva žena. V notranjosti hiše so bile stene že ometane. Iz lončkov za elektriko so v različnih barvah gledale žice. Profesor me je vodil od prostora do prostora in mi za vsakega razložil, čemu bo služil. Med vrati bodoče dnevne sobe in kuhinje so ležali tramovi, ki so bili pred trohnenjem zavarovani z rjavim premazom. Semle gor jih bo treba dati, je razložil profesor in s kazalcem pokazal na strop dnevne sobe. Strop bodoče dnevne sobe ni bil vodoraven, temveč se je zaključeval s poševno strešno ploskvijo. Z vrezanimi vzorci okrašene lesene stopnice so vodile gor proti verandi, s katere se je šlo lahko v posamezne sobe. Ko sem v spalnici premišljeval, kako bom hodil po verandi ali v profesorjevi sobi pred odprtim kaminom bral knjigo, me je profesor prekinil. Ne zgublajmo časa, je rekel, najbolje, da se takoj preoblečemo, da bomo zvečer dlje prosti.

Ko sva se vrnila, sta bila Strasser in Diethard že v delovnih oblekah. Profesorjeva teta je namreč prosila mojega prijatelja, če bi lahko malo pomagal mizarju. Tudi profesor si je oblekel nova

oblačila, nič manj elegantna kot stara. Nisem mogel ugotoviti, po kakšnih principih izbira delovne obleke.

Potem smo šli skupaj v novo zgradbo, kjer nam je mizar povedal, kaj bo treba narediti. Najprej bi bilo treba tramove na obeh straneh točno odrezati, pa jih zatem čvrsto pritrditi na od tri do pet metrov visok strop, je rekel mizar. Vse skupaj mora dajati videz, kot da so ti tramovi nosilci strehe.

Iz starih desk in lat, ki so ostale od opaža, smo začeli postavljati oder. Profesorja so v tem času zapustile njegove predstavne zmožnosti, kajti, dokler nismo mi zgoraj na leseno konstrukcijo že položili deske, je neprestano spraševal, kaj bo pravzaprav iz tega nastalo in kje pravzaprav mislimo stati. Tudi pribijanje žebljev ni bila ravno njegova odlika, je pa na svoj način podpiral gradnjo odra s tem, ko nam je kazal, kje ležijo ostanki lesa.

Ko sem kasneje sedel zgoraj na odru in pomagal mizarju meriti razdalje, ki jih je s tesarskim svinčnikom zarisoval na strop, je profesor od spodaj zaskrbljeno vprašal, kako misli Strasser te črte zbrisati z belega stropa. Ta nekaj časa ni odgovoril, potem pa je z mirnim glasom rekel, da bi črte lahko kar ostale, saj čeznje tako ali tako pridejo tramovi.

Za kratek čas sem ostal brez dela, sedel sem na deski in opazoval Strasserja pri delu. Tedaj se je k meni obrnil profesor. Pogledjte, bi lahko tam zgoraj umili srednji tram. Moj oče Vam bo dal vedro.

Srednji tram, petdeset krat trideset centimetrov debeli tram s štirimi robovi, ki je bil na najvišji točki stropa vzdignjen tako, da je bilo videti, kot da nosi celotno strešno konstrukcijo, so med ometavanjem stropa popacali z malto, ki naj bi jo jaz odstranil. Splezal sem dol z odra in potem mi je profesorjev oče, ki sem ga srečal na vrtu, kjer je hodil naokrog in raziskoval cvetlične popke, prikrbel vedro in krpo. Ko sem se vrnil in z vedrom vode že plezal po odru navzgor, je Strasser opozoril nase z glasnim prdcem, zaradi česar sem obstal in pogledal dol proti profesorju. Še vedno je stal na istem mestu in gledal navzgor. Pretvarjal se je, kot da ne bi nič slišal. Plezal sem naprej in sklenil, da se bom kmalu uprl, če bo konec tedna v vinorodnem okolišju še naprej tako potekal. Ko sem prišel gor, sem vedro zataknil za steber, se sam usedel na najvišjo prečko in počel le to, da sem od časa do časa mokro krpo ožl mimo vedra. Profesor se je še pravočasno umaknil v stran.

Šele zdaj mi je vzbudila pozornost odsotnost mojega prijatelja. V kleti žaga les, me je informiral profesor.

Nekoč je imel eden mojih kolegov referat, ki ga ni navdihnili fenomenološka metoda, temveč je brezskrbno vlekel primerjave in povezave. Že po nekaj stavkih se je profesor za referentom naslonil na zid in je strumno odkimaval z glavo, njegove ustnice pa so se

raztegnile v nasmeh z zaprtimi usti. Najprej je gledal v tla, potem pa je kmalu začel čez referentova ramena proti nam metati preiskujoče poglede. Že precej časa smo radovedno čakali, kako bo reagiral na ta očitni tujek v njegovem seminarju. Vedno močneje je odkimalaval z glavo, potem pa nenadoma prenehal in hinavsko vprašal, kaj pravzaprav govorite, kaj vse skupaj sploh pomeni, kaj nam pa tu pripovedujete.

Referent je jecljavo poskušal braniti svoj referat, toda profesor ga je prekinil in pri tem ni gledal njega, temveč neprestano le nas in je razglasil, da ne misli več poslušati, kako nekdo do monotonije razteguje vedno iste stavke, in da on sicer že vidi, za kaj gre, marsikdo pa tega nikoli ne bi mogel razumeti. Poglejte, nič nenavadnega ne zahtevam, zahtevam le, da vzamete tekst in pogledate, kaj vam hoče povedati, kaj je v njem samem, kajti fenomen ni nič drugega kot to, kar-se-kaže-na-njem-samem, to, kar se kaže, kot se kaže samo iz sebe.

Profesor je z roko ježno mahnil po referatu, ki bi ga moral moj kolega načeti fenomenološko. Jasno je bilo, da se referat ne bo nadaljeval. Preden je profesor uro prekinil, je naštel nekaj pozitivnih primerov za referate in mojega je še posebno izpostavil, čeprav v njem nisem naredil drugega, kot da sem površno povzel nekaj strani Heideggrovega teksta. Niti citatov nisem razpoznavno izpostavil, ker jih je bilo preveč.

Ko sem naslednjič sedel v njegovem kabinetu, se je med kaženjem mojih čistilk grla pozanimal za kolega s slabim referatom. Nisem ga poznal, kajti ta semester je prvič obiskoval profesorjev seminar. Žal mi je bilo, da o njem nisem mogel povedati nič slabega, in premišljeval sem, če naj se kar kaj zlažem. Zato pa sem se takoj pridružil profesorjevi sodbi o referatu, kar mi je prineslo ponovno pohvalo mojega referata.

Zdaj je bilo treba tramove na obeh koncih natančno odrezati. S Strasserjem sva si stala naproti in vlekla žago, on z desno in jaz z levo roko. K nam je prišla profesorjeva mama in profesorju sporočila, da je pravkar prispela njegova žena. Nato je profesor za dalj časa zapustil bodočo dnevno sobo in tako sva s Strasserjem dobila priložnost, da se nemoteno pogovarjava. Radoveden sem, sem rekel, koliko mi bo plačal. Sploh nič ne bo plačal, je menil Strasser.

Kako pa to veste?

Ker so tu že večkrat delali študentje, ki tudi niso nič dobili.

Ker mi je naštel nekaj imen, sem lahko ugotovil, da so vsi obiskovali seminar.

In koliko boste dobili Vi?

Tudi nič. Nato mi je povedal svojo zgodbo.

Moja nečakinja je pred enim letom maturirala. Na žalost ji ni uspelo v prvem poskusu, temveč šele septembra. In tako me je moj

brat prosil, ker pač ne stanuje v mestu, naj pogledam naokrog, če bi se v kakšnem domu dobil za punco prostor, da bi lahko takoj začela s študijem. Toda, vsi domovi so me zavrnil, ker je bilo do začetka semestra samo še dva tedna. Nikjer ni bilo več prostora. Prav v tistem času pa sem spoznal profesorja. Pogovarjala sva se o tem in obljubil mi je, da mi bo pomagal. In res, že naslednji dan je priskrbel prostor v nekem domu, v katerem sem jaz že spraševal. Takrat profesor ni hotel nobenega denarja, temveč je le rekel, da me bo tudi on mogoče kdaj prosil za kakšno uslugo. In zdaj že dva meseca vsak konec tedna delam tukaj. Postavil sem celo ostrešje, no, dobro, včasih so mi pri tem pomagali študentje. Toda, kdo mi bo plačal porabljeni čas? Saj vendar ne morem iti k svojemu bratu, ta bi se že znal prav zahvaliti.

Med mizarjevim pripovedovanjem se je vrnil Diethard. Sklenili smo, da se bomo kmalu uprli, če bo šlo tako naprej.

Ko je Strasser govoril o svojem delu v veliki mizarški delavnici, iz katere se je opoldne odpeljal naravnost pred univerzo, da bi nas tam pobral, je vstopil profesor, zelo tiho, tako, da ga skoraj nismo opazili. Z veseljem bi nam ponudil pivo, je rekel, toda za nas naj bi bilo menda bolje, če zgoraj na odru ne bi pili piva.

Danes bomo imeli še precej dela z žaganjem in dolbenjem, je rekel mizar, in oder bomo potrebovali šele jutri, poleg tega pa bi morali prinesiti kar nekaj zabojev, da bi mi zaradi piva padli dol.

Brez besed se je profesor zmigal in se vrnil s tremi steklenicami piva. Strasser je naredil nekaj požirkov in nato rignil, kmalu potem pa je spet spustil prdec, tokrat tako glasno, da se je razločno slišalo plapolanje črevesa. Ker se je profesor spet pretvarjal, kot da ni nič slišal, sem zbral pogum in tudi sam glasno zarigal. Profesor je proti meni vrgel jezen pogled, čutil sem, kako mi je v obraz butnila kri.

Dela je bilo več, kot smo mislili. Zvečer smo prišli šele do tega, da smo obrezane tramove dolbli na mestih, kjer naj bi se križali. Ko je padla tema, smo morali nehati, kajti v hiši še ni bilo razsvetljave. Neizdolbeni pa so ostali še štirje tramovi.

Za večerjo je bil hladen narezek s pivom. Ko smo utrujeni jedli in pili, je Strasser rekel, da je vesel, da sem tukaj tudi jaz, kajti izkazal sem se za zelo spretnega. Ob teh mizarjevih besedah so se profesor, njegova žena, mama in oče ter teta nasmehnili proti meni.

Po večerji me je profesor, ki se je v ta namen že preoblekel, povabil na kratek sprehod. Brez besed sem korakal med njegovim žametnim sakojem in reko, in nenadoma nisem več vedel, kako naj se do njega vedem. Namesto, da bi govoril o temi za mojo disertacijo, je začel pripovedovati o svoji kandidaturi za stolicu v Innsbrucku. Precej gotovo bo dobil profesorsko mesto, ker sta se de-

želni glavar in škof izrekla zanj. Natanko vzeto je bil profesor namreč izredni profesor, takšen brez stolice. Bolj kot njegova kandidatura me je osupnila ponudba, ki jo je izrekel po tem. Kot redni profesor bi potem seveda potreboval asistenta in za ta položaj je izbral mene.

Spali smo v obokani sobi. Diethardu, ki je ležal ob meni, sem povedal o svoji sreči. Potem mi je odkrito priznal, da je njemu profesor pred nekaj tedni izrekel enako ponudbo.

Vstali smo ob pol šestih zjutraj, kajti profesor je hotel čas maksimalno izkoristiti. Potem smo bili vseskozi zaposleni s tem, da smo tramove pribijali na strop. Dva sta na vrhu odra tram držala v zrak, tretji pa je ležal na hrbtu in je s kladivom tolkel po štirideset centimetrov dolgih žebeljih. Profesor je stal spodaj in nas opazoval. Ni nam mogel pomagati, ker je imel na višinah vrtočlavico, poleg tega pa ga je bilo strah vzpenjanja po delno že zelo slabih prečkah. Če nam je kladivo padlo dol ali pa smo potrebovali kakšen les za podporo tramov, je moral večinoma kdo od nas splezati dol, kajti profesor se v metanju teh stvari navzgor ni ravno izkazal kot natančen metalec. Tramovi so tehtali tja do šestdeset kilogramov. Študenta sva se vedno bolj potila in vedno več premorev sva potrebovala, mizarju pa tudi kmalu ni šlo nič bolje. Profesor je bil razumevajoč, ponudil nam je čokolado.

Kaj pa, je vprašal profesor, če bit v celoti ne razodene smisla? Je ta Ne potem le zanikanje ali pa moramo še bolj verjetno utemeljitev zanj iskati v izvornem niču?

Da sta lahko Ne in zanikanje, mora pred njima obstajati nič. Kako je s tem ničem? Niču se ni tako lahko približati, saj ja nič ni. Torej se mu moramo približati tako, da se pokaže kot nekaj, česar ni. Če postavimo osnovno vprašanje metafizike, zakaj sploh je bivajoče in ne raje nič, potem srečamo ta nič. To je stalna možnost. Postavljalec temeljnih vprašanj ve, zakaj. Njegovo življenje je razpeto nad ničem. Spregledovalci temeljnih vprašanj pa nič spregledujejo. Mislijo, da nekaj zanikajo, če tega ne izrečejo. V resnici je sam nič tisti, ki izničuje. Kajti, Ne ne nastane z zanikanjem, temveč zanikanje temelji na Neju, ki uhaža ničenju nič.

Profesor je stal spodaj in opazoval, kako sem s kladivom trdoma zamahoval navzgor, da bi tolkel po žebeljih, kar se mi je včasih ponesrečilo. Prosim, ne tolcite s skladivom po stropu, kar čas si vzemite, je rekel profesor.

Kljub temu se je še večkrat zgodilo, da je kladivo odskočilo od žeblja in na beli steni pustilo siv kvadrat. Zgodaj popoldne je noter prišla profesorjeva žena in rekla, da se je prišel zastopnik pogovorit o izgradnji bazena. Kaj, po tem si se ti vzpenjal, je vprašala, ko je zagledala nezanesljive prečke. Ne, ne, ljubika, to je zame pre-

nevarno. Včasih je namesto ljubika rekel tudi mucika. Zapustil je bodočo dnevno sobo. Potem je začel kladivo vihteti Strasser, Diethard in jaz pa sva tram s svojima hrbtnoma tiščala ob strop. Tako sem lahko neprestano gledal dol na profesorjevo ženo, ki je stala z razširjenimi nogami in hvalila naše delo, občudovala naš pogum in mi skozi izrez ponujala pogled na svoje srednje velike prsi, ki jih ni prekrival modrček. Moji pogledi je niso motili.

Popoldne smo bili večino časa sami. Tu in tam se je med kakšnimi vrati pojavila glava in rekla ah, lepo lepo, in spet izginila. Preklinjali smo profesorja, zbijali šale o njem, toda delali smo naprej. Tu in tam sem s kladivom na strop lagodno naredil nekaj majhnih sivih kvadratov, potem pa sem bil spet pripravljen začeti naporno delo. Strop je bil vedno bolj prepreden s tramovi, podoben je postal takšnim v starih lesenih zgradbah. Zvečer je bila prevara dovršena. Diethard in jaz sva sklenila, da se bova že tega dne odpeljala domov. Doma naju še čaka delo, sva rekla profesorju.

Lahko bi se peljala z mojo ženo, toda potem se morata podvizati, kajti takoj zdaj se bo odpeljala. Škoda, da nimata več časa, sploh še nismo prišli do tega, da bi se pogovorili o vajinih disertacijah.

Umila sva se, preoblekla in se poslovlila od vinorodnega okoliša. Iz srca se Vama moram zahvaliti, zares sta mi zelo pomagala, je rekel profesor, lepa hvala, je rekla njegova mama, zares hvala, je rekel njegov oče, in čisto nič ni rekla njegova teta.

Skozi ozke bele hlače so vitke noge profesorjeve žene lepo prišle do izraza. Opazoval sem jo z zadnjega sedeža in tu in tam potipal svoje ožuljene prste in opraskane roke. Med delom bi bil moral nositi rokavice.

Njen mož je zadnje čase precej živčen, to sva gotovo tudi opazila, preveč dela ima, toda hvala Bogu, kmalu bo poletje. Tokrat na dopust ne bo smel vzeti niti ene same knjige, temveč se bo moral temeljito odpočiti. Zanj je res prenaporno izpolnjevati obveznosti univerzitetnega profesorja in poleg tega še graditi hišo, se neprestano voziti sem ter tja od Dunaja pa do nove hiše, stalno organizirati ljudi, da bi se na hiši kaj premaknilo, ponoči pa ob vsem tem pisati še svojo knjigo, česar si nikakor ne pusti vzeti, bi pa že raje malo zanemaril dela na hiši. Neprestano je kadila nove in nove cigarete. Ogorke starih je metala skozi okno, da so zaplaval po toplem zraku.

Toda, hiša pa tudi ne more čakati, kajti kot redni profesor bo imel kasneje gotovo še manj časa. Še nikoli se dopusta ni tako veselila, kot se ga zdaj.

Ko so se najine oči srečale v vzratnem ogledalu, je čez njen obraz zdrsel bežen nasmešek, smerni kazalec je potisnila navzdol, pospešila in prehitela avto pred seboj. Vedno znova je pogledovala proti meni, toda včasih potem vseeno ni prehitela.

Lepo se Vam zahvaljujem, je rekla, ko sem v mestu na križišču izskočil pri rdeči luči. Servus Diethard, sem odgovoril in zaloputnil vrata.

Kako je bilo, je vprašala moja prijateljica.

Vse je bilo povsem drugače kot na seminarju. Profesor je vedno govoril, da naj bi bil jezik hiša biti, v resnici pa je njegova hiša jezik biti. Zares paradoksalna izkušnja.

Prevedel Jani Virk

Franz Schuh**Gostilna Ederl****(iz ljubezenskega romana)**

Spredaj, ob meandrih glavne ceste, leži velikanska gostilna, **gostišče**, razpotegnjena leži kot teksaški gosposki ranč, kjer vstopajo in izstopajo samo najboljši, da bi tam doživljali pomembna srečanja, tiha slavlja in o vsem odločujoče tragedije. Tu, v mojem okolišu, je vse prvovrstno, tudi **gostišče**; brez nadaljnega dobim **STEAK HAWAI**, ali, brez posebnega omahovanja, **HONKONG RIŽ**, dve jedi, ki se ju v Honkongu ali na Havajih verjetno nihče ne bi dotaknil. Internacionala je utvara, umetnina, sestavljena iz vsakovrstnih elementov neresničnosti, laž, ki je postala meso, kot življenje samo, in ki jo ljudje naročajo kot **HONKONG RIŽ** ali **STEAK HAWAI**. Že mesece jem skoraj izključno **HONKONG RIŽ**, rumeno zadevo s pokvečenimi koščki mesa negotovega izvora, z zakrknjenimi rezinami ananasa in češpljami, ki se tako modrikasto nasmihajo, kot da bi bile na smrt bolne. Požiram to ne-naravo, denimo ob sobotah opoldne, ko se vrnem z nakupov, kjer sem v vrvežu žena, ki še niso zapustile svojih mož, edini moški, moški edinec. Za gostijo konec tedna teče vse — za mene slepo — po načrtu. Ženske so spretne, tudi tega dne niso (ker že tisočletja skrbijo za vsakdanje potrebe) ničesar pozabile. Jaz stojim seveda tam pred nenadnim sobotnim mirom, zaključkom delovnega časa namreč, kot od strele zadet in nimam še ničesar, ali včasih samo rumeno plastično vrečko, v kateri je deset steklenic piva, s katerih etiketami sem se izčrpno in utrudljivo posvetoval, preden so me uspele prepričati, da naj kupim ravno to pivo. Najraje imam Egger pivo. Imajo ga v majhnih, srčkanih steklenicah s srebrnimi vratovi (»vratki«), in etikete so imenitne, vendar ne prevelike: drug v drugega zagrizeno klasje, na način aristokratskih grbov; saj je tudi zasebna pivovarna.

Natakarji v velikanski gostilni so drugačni kot v kavarnah, bolj **neosebni**. Predvsem jih je veliko in tako tudi mora biti, kajti če hočeš na primer **STEAK HAWAI** ali **HONKONG RIŽ** po najkrajši poti spraviti na najbolj oddaljeno mizo, potem je za to potrebno večje

število ljudi, ki si ne razdelijo samo prostora, ampak se morajo med seboj razumno razlikovati tudi po svojih pristojnostih. V gostilni nimajo samo višjih, nižjih in navadnih natakarjev, temveč celo vrsto ljudi, ki v različnih, meni neznanih stopnjah prispevajo vsak svoje. Ob sobotah, kadar vstopim s plastično vrečko, polno steklenic piva — kar je precej težko, ker se steklenice zaletavajo ob moje stegno in se vedno spotaknem ob vrata — je takoj na mestu nekdo, ki me podpre. Te osebe potem ne vidim več in po obedu jo moram iskati, da bi ji lahko dal napitnino. Iskanje otežuje dejstvo, da so vsi zaposleni v gostišču podobnega videza; vsak ima na sebi črn frak in bega naokrog kot skovik. K temu se pridruži še to, da si v gostišču ne upam ozirati naokoli, in sicer zaradi ostalih gostov ne.

Sosednjo mizo je zasedla skupina, formacija tako rekoč. Vojaki so, seveda ne oboroženih sil, temveč, polni moči za sklepanje pogodb, **možje gospodarstva**; drug na drugega prežé, na najprijaznejši način, vljudni so, vljudna preža, pajdaši, izkušeni v skupni rutini naročanja, ukazovanja. **Gospodje jedo danes zunaj**, svet je njihov, sprašujejo, koliko stane svet, vendar ga ne bodo prodali, raje ga bodo obdržali in z njim še kaj zaslužili. Vendar niso nesramni, niso zares naduti, stvarni so, tudi čustveno racionalni, **o stvarnih človeških težavah komaj pade kakšna beseda**, šele človek kot stvarna težava je besede vreden, konice njihovih čevljev se bleščijo, vendar ne nesramno, temveč primerno okoliščinam. Popolnoma so se zbrali na šahovske poteze svojih akcij, izven tega jih ni. Vendar je pritisk, ki ga vršijo, viden v stisku rok: **»Uspešen posel želim.« Posel.** Pri gentlemanih ima brutalnost dobrovoljno obličje, racionalni dizanj je — sreča uglajenosti, neutajljivo, nepremagljivo **»Toda prosim vas!«**. Zaničujejo vse zapreke, tako tudi blišč, ker ovira pri ukazovanju, pri dodeljevanju napotkov. Njihova gibčnost se koncentrira na premagovanje zaprek. Zdaj jedo juho, foof tends to come cold on the table. **»Če obstajajo različni produkti neke substance, potem odloča osebni kontakt.«** Nihče ne ugovarja, to je že sklenjeno, nobenega krčja, nenehno je treba dajati vtis, kot da si ravno prišel z masaže, iz savne, s kosila, zdaj pride glavna jed, dva prstana posežeta po krožniku, eden za okras, drugi tu zastopa soprogo; ob nedeljah, po sanjskem delu na vrtu, uživati njeno sladko nemoč, vedno ta občutek gotovosti v telesu, zgoraj drži vse skupaj kravata, spodaj hlačni pas. To ledeno zaupanje brez radosti; kaj pa je svet drugega kot velikanska pisarna, zaenkrat še slabo organizirana, vendar so oni že tu in segajo stvarstvu pod pazduho.

Ostali obedi, ki niso poslovni obedi, so **družinski obedi**. Soprogi, ki me plašijo, po večini ostareli uradniki, ministrski svetniki, sodniki, državni tožilci ali celo šolski ravnatelji, izsušeni od dolžnosti, h katerih neizprosnosti sodi tudi kosilo s soprogi. Čemerne soproge, zaradi zakonskega podrgavanja soprogom že povsem podobne, s prevečano potezo okrog ustnic, ki natanko izpoveduje, da na svetu ni nič

opravičljivega in da sebi, Bog ve, ničesar nimajo oprostiti. Strašno, toda včasih sedijo med temi ljudmi tudi mladi: moški na začetku ali vrhuncu svoje kariere, cepetavčki moške mode, v družinskem krogu potisnejo službo v stran, njihove žene, kot da bi bile pripete na njih, ženska moda kot nadaljevanje moške mode, in otroci, mali modni človečki, ki molčijo, ki so čisto tiho. Nekdo, ki bi si upal pogledati naokrog, bi videl, da ima vse mlado tu en sam cilj, namreč postati tak, kot so stari, ne da bi videli, kakšni so ti v resnici. Te mlade je mogoče srečati le na predhodni postaji njihovega življenja, saj so vsi njihovi trenutni nameni usmerjeni v to, da bodo nekega dne nadomestili stare. Vseh družinskih članov se bojim, lovijo me, kaznovati me hočejo, ker sem jaz tudi tu. Če stojim, po neprevidnosti, s soprogom sam na stranišču, moj mehur noče popustiti, pa če je še tako poln. Nasploh je v življenju moških najtežja rutina stati pred porcelanastim lijakom, izvleči penis ter držati njega in s tem sečne kanale tako, da vse gladko teče in da, medtem ko tvoj sosed poskuša isto, ne škropiš naokoli.

Nato oprati roke in zopet nazaj k mizi, skozi votlo ulico glasov, »**Dragi, kaj pa je to, Portugalska gos?**« in dragi, ki s prstom išče po jedilniku zavajajočo besedo, brezbrizno trešči: »**To je ena 'porcija' gosi, dragica!**« in za mene je to tako, kot da bi od mene zahteval, naj dragici na krožnik izbljuvam eno »**por. gosi**«. Zdaj končno za mizo v zavetju svojega razdelka, se opogumim in se plašno razgledam, med neznanimi obrazi so ravno nasproti znani, Voeller-Schneckenbach z ženo, OSEBNO ju seveda ne poznam, onadva sta prominentna, splošno znana, nekoč je z njim nekaj bilo, neka rokada v firmi namreč, nena dna zamenjava, premestitev in Voeller-Schneckenbach je bil zunaj. Od tedaj živi z ženo življenje brezposelnega tovarnarja, v nekem trenutku sta se morala oba odrinjenca odločiti, da bosta skupaj strohnela, ne počneta drugega, kot da zažirata svojo velikansko rento, molče jesta in pijeta, ničesar ne izmenjata, nobene besede. Še preden pride jed, že žvečita, vnaprej žvečita in še pijače se oprijemljeta. Nato jima natak ar prinese jedi, vendar zanju ena miza ne zadostuje, Voeller-Schneckenbachova sta med obedom obkrožena s satelitskimi mizicami, vse mize se šibijo, nobeni ni dovoljeno nositi manj kot komaj še znosno. Med krožniki in posodami se izgublja jo steklenice in kozarci. Voeller-Schneckenbachova morata, da bi obdržala ravnovesje, še naročiti, steklenico Chablisa, steklenico Bordeauxa in, **to značilno veselje do posebnosti**, dve steklenici Tuborga. Vse bosta sprejela, veselstvo njunih izpolnljivih želja, vendar jesta brez veselja, bolna lakota, zaneten pohlep, a pobožno, kot da bi to sodilo k prefinjenim pravilom neke liturgije. Pri tem pa se v črnih mašah požrešnosti ne dogodi nič ekstatičnega, samo začinj en, piten koncentrat meščanskega dolgočasia sta, ki nas vse napolnjuje. Voeller-Schneckenbachova sta mrtva, utelešata odmrlo vejo svoje firme. Nekaj grozeče neotroškega je na njuni

skupnosti; za njima v gostilni: čudežni svet malih, koketirajo iz kritja, blestijo, obrnjeni k očetu, s svojimi novimi dosežki, vendar je vse to nekako uperjeno zoper mamo. »Ne bi še češpljevih knedljev,« reče ta in doda: »Tako kot ostali!« Vendar fant to zavrne, jezna mama pa nekaj brklja okrog njegove čaše z ledom. Nepreklicno objavi: »Ne boš dobil Cole, če ne boš jedel tako kot ostali!« Fant trezno, poslovno: »Ne boš me izsiljevala!« Mama, skoraj ravno tako trezno, poslovno, vrže led iz čaše v režeči se obraz svojega sina, ki je še ne dolgo tega sesal ob njenih prsih, in pri tem je videti Voeller-Schneckenbach sam kot otrok, ogromna otroška glava, nasajena na trebuh, zavita naravnost vanj, stvarnikov kraj po meri, za očali ribje oči, debela mlečna stekla, da nima kaj videti, in ona, soproga, ona je videti, odkar se je zrasla z njim v skupni prebavni aparat, natanko takšna kot on, morda le s to razliko, da je z njo potonila sled dobrote, nekaj, kar priskoči na pomoč, če je potreben moški, nekaj ljubeznivega, kar se je umaknilo v sram. Voeller-Schneckenbach se sredi jedi dvigne, nekaj natakarev mu priskoči na pomoč, podpre obilneža, skozi satelitske mizice mu omogočijo prehod, žena ostane zadaj, moževo telo si utira pot, v takratni obleki, z močno uklenjenim trebuhom in okončinami, a kljub temu se vse bohoti, vse je prekratko, zlasti sapa, odstoka proti stranišču, podla parodija na otroka, ki koraka k obhajilu, ta nezdravost Voeller-Schneckenbachovih, nekaj spiritualnega, duhovnega, religiozno zastrašujočega ima v sebi. Nekega dne jim bo uspelo premostiti časovno-prostorsko omejenost in bodo jedli v vseh gostilnah v okolišu hkrati.

Tudi natakarev se bojim. Tudi oni so doma v tujini, v kateri se trenutno nahaja moja prehrana. Morala natakarev me z lahkoto prevara; saj ne poznajo drugega kot »**Prosim**« in »**Takoj bo**«; morda so taki le z menoj, ker sem zaposlen izključno s površino svoje mize in nikoli ne pogledam naokrog. Dober gost sem in skušam zbuditi občutek, da sem pripravljen z vsem biti zadovoljen. To tudi sicer ustreza moji naravi. Poleg svoje nepreračunljive napadalnosti razpolagam z neko določeno, vedno razpoložljivo pripravljenostjo prenašati brezobzirnost. V meni vlada neka samoumevna gotovost, da lahko drugi, zlasti predpostavljeni, avtoritete, z mojim časom, z mojim delom in z menoj počno vse, kar hočejo in ugotavljam, da vedno obstajajo predpostavljeni in avtoritete, ki počno z mojim časom, z mojim delom in z menoj vse, kar hočejo. Z menoj lahko vsakdo počne, kar hoče, vsakdo se lahko odraža v meni, mi vtiskuje svojo podobo, mi jo vsiljuje. Rad sem tudi okvir za vse, česar se bojim in kar sovražim. Nobenega povračila ne zahtevam za to, urejenemu trpljenju se rad predajam. Sprašujem se le, odkod prihaja ta popustljivost, ta predaja še pred bitko.

To je ta **brodolom v trivialnosti**: moje hlače so umazane, potni list sem pozabil, zoper svoje bolečine sem napak postopal in užalil sem

prijatelja. Brodolom v trivialnosti je veličasten, dramatičen brodolom. Človek, individuum, korenini v vsakdanjosti, v samoumevnosti, in če tu doživi brodolom, ostane brez korenin in vse privzgojene avtoritete, ki človeka potegnejo v trivialnost in ga prilagodijo, dokler v njej ne obtiči, vstanejo in udarijo. Brodolom v trivialnosti zažene človeka nazaj v otroško razpoloženje, da **sam ne zmore več**. Obvladujoč občutek je to, ki ga brez avtoritet, ki ga povzročijo, ni mogoče vzdržati. Avtoritete, predpostavljeni, starši so ljudje, ki človeku radi pomagajo reševati probleme, katerih brez njih ne bi imel.

Zame so natakarki avtoritete: spretni so, poklic imajo in z obema nogama trdno stojijo v življenju. **Tako**, kot trenutno stojim jaz, je tipično, da mi strežejo ljudje, katere občutim, kot da so »**nad menoj**«. Nikamor ne spadam, tudi k tistim ne, ki nikamor ne spadajo, sicer ne bi sedel tu, med razredi in kastami, h katerim v celoti ne spadam, ker del mene vsakokrat spada v vedno drugega. Včeraj sem sanjal, da moram v imenu neke avtoritete (katere?) od vseh (od koga?) izterjati denar. Smel sem torej terjati, to sem tudi nepopustljivo počel, vendar sem moral, ko je bilo vse izterjano, ugotoviti, da zase nimam denarja, prispevka, atributa, **eksistenčne podlage**. Samo denar, ki ga še imam, je tisti, ki natakarjem omogoča, da so prijazni z menoj. Kaj drugega lastnik gostišča, njihov šef, tudi ne bi dovolil. Hudič je, sam sem ga videl: majhen, še mlad moški, po eni strani vsiljivo masiven, po drugi strani pa mehak, prestrašen. **Redkokdaj** se pokaže, pred gosti klečepлаzi, patos ponižnosti obvlada brez akcenta, vendar hitro zraste, če mu pride pred oči kak uslužbenec. Včasih poskakuje po prostoru kot sprožena vzmet, ko išče krivca, ali pa pridivja iz kuhinje, natakarju za točilno mizo potegne kozarec iz rok, ga nahruli, izgine, ne brez smehljaja za goste, nazaj v kuhinjo. Eksistenca tega hudiča me odškoduje za to, da čutim natakarje »**nad seboj**«. Pravijo, da hudič zlasti vajence posebej trpinči, »**poučuje**«. Iz njegove šole prihajajo najbolj utrjeni: bistri fantje, ki so pozabili bolečino služenja, saj ga parodirajo s svojo prostovoljnostjo. Potem, ko so bili podjarmljeni, zvezani in prilagojeni pogojem poslovanja, so prevzeli zbirko gest, besed, cel teater, v katerem igrajo, da jim je vse prav. **Vsaka poklicna izobrazba mora biti, če naj vodi do zaželenega cilja, tudi šola igranja**, sicer v poklicu, ki si se ga oprijel, kmalu izgubiš svojo vlogo. Da bi se to preprečilo, je potreben nadzor, ta pa zopet zahteva posebne zvijače, rokade in taktike, tako da se mora človek ravno tam, kjer je vse v redu, kjer je kontrola najustreznejša, najbolj bati prevare!

Nadzor v gostilni nikakor ni omejen na demonično smešnost, na panično posedovalsko nečimrnost lastnika. **Osebn**i nadzor ne zadostuje, šef to ve, sam ne more preverjati zadovoljnosti gostov. Njegovo vidno polje za to ni dovolj veliko, razširiti ga mora, pozna nevarnosti slepega vodenja. Zato je za točilno mizo, varovana s strani natakarja, postavljena **SKRINJICA ZA PRITOŽBE**. Ta skrinjica sprejme prve,

prebavi najbližje pomisleke. Vendar tudi ta metoda sama ni priporočljiva; na stežaj odpira vrata nepremišljenosti. Zato je za nadaljnji nadzor pri vsaki mizi vprašalna pola, ki lahko premeri zadovoljnost gostov z DA, NE in BREZ MNENJA. ZADOVOLJNOST je pri tem razcepljena v številne faktorje, iz katerih je sestavljena. Ko je pola izpolnjena, je tudi zadovoljstvo zopet polno. Stranka naj bi imela občutek, da ni le »kralj«, da ni le reprezentativna oseba, ampak naj tudi ve, da soodloča, preko vprašalne pole, ki jo nato obdela računalnik, tako da šef natanko ve, kako naj bo najbolj uslužen: **V naši restavraciji vas zares pristrčno pozdravljamo. Potrudili smo se, da za vas sestavimo kulinaričen izbor in upamo, da boste v njem našli zaželeno spodbude za izbor vaše jedi. Vaš obisk želi napraviti kar se le da prijeten vaša družina Ederl.**

To družinsko vzdušje je tisto, kar me zadržuje v gostilni Ederl; kajti odkar je Dorli odšla, dobim jesti in piti prav v gostilni. Moja ganjenost do natakarev izvira tudi od tod: saj mi ravno oni prinašajo hrano. Vendar moram za to plačati. To me po drugi strani rešuje odgovornosti, da bi moral na katerega od številnih, neizmernih, možnih načinov, na katere človek skrbi za sočloveka, skrbeti za te natakarje. Da se natakarji sami svoje dolžnosti osvobodijo z računskim postopkom (**»Gospod natakak, račun prosim!«**), samo včasih povzroči vročo kri. Uvidevam, da je v družinah najbolj osovražen tisti, ki je najbolj neodvisen od pritiska, ki ga vrši ta družina. Sovraštvo iz družinskih vzrokov zavračam. Po drugi strani ne prenašam natakarev, ki ravnaajo z menoj preveč familiarno: natakarev, ki prisedajo, ki nimajo distance, nesrečnih z lastno, žalostno usodo, ali srečnih z njihovimi natakarskimi muhami.

Prevedel Tomo Vürk

Jutta Schutting**Mauthausen 1976**

ah, ko bi prijatelji in sorodniki
 tja odpeljanih — česa ne bi dali
 za to:
 da bi smeli rotiti po telefonu
 »ali gospod .../moja hči še živi?«
 »mu/ji smem prinesiti kos kruha?« —
 vedeli, da se bo nekega dne dalo
 v vsakem avstrijskem telefonskem imeniku pod
 rubriko »Mauthausen«, pod »S«, kmalu za
 skladišči, poleg »Spomenik«
 najti številko ...
 in da bo, če bodo zavrteli,
 z razbijajočim srcem ali ne,
 uslužbenec takoj dvignil
 slušalko in se z
 za sanje/moro
 prestvarnim/preprijaznim glasom
 javil »KZ Mauthausen?«

ah, in kakšna majhna tolažba bi bila
 tudi za jetnike, ko bi imeli moč,
 predstavljati si,
 da bo nekoč, nekega dne prišel
 dan,
 ko bodo učitelji in vzgojitelji,
 ne da bi to bila istočasno težka
 odločitev,
 nekaterim otrokom smeli
 odsvetovati, da vstopijo v plinske celice

in kakšna majhna tolažba za
 preprečen jim zadnji stisk roke
 bi bila za žrtve

in njihove sorodnike in prijatelje,
 ko bi na primer sanjali o
 dnevu,
 na katerega bodo gimnazijki,
 zaostali na dvorišču
 in pomotoma zaklenjeni sredi njegovega molka,
 kolegice in učiteljica
 skozi špranjo v velikih vratih
 — »te je strah?«

»malo že, gospa profesor!« —
 z verjetnostjo zagotavljale,
 da nekdo od paznikov vsak čas pride odpret,
 ali če bi se prepustili sanjarjenju,
 da bo nekega dne
 oskrbnik spomenika
 »KZ Mauthausen«
 na prošnjo: »rada bi s svojim razredom
 petindvajsetih deklic in dečkov, starih
 šestnajst let,
 prišla v tretjem tednu decembra
 v taborišče!«
 odvrnil: »to žal ne gre,
 milostljiva gospa,
 teden dni pred božičem zapiramo,
 toda taborišče odpremo
 kmalu po novem letu!«
 in temu sanjarjenju
 zaupali svoje nade za
 potomstvo

Prevedel Václav Jarm

Erich Fried**V drugi deželi**

Morda lahko upodobim
 tvoje prsi
 v svoji blazini
 za svoj jezik
 za svoje ustnice
 in za svoje roke
 da lahko bolje mislijo nate

Morda lahko upodobim
 tvoje naročje
 v svoji blazini
 za svoj spol
 za svoja usta
 in za ves svoj obraz
 da se lahko
 zakoplje v svoje hrepenenje

Toda tvojih oči
 ne morem v ničemer upodobiti
 niti tvojega glasu ne
 tvojega diha
 in tvojega vonja
 in niti enega
 tvojih premikov

In moje roke
 moje ustnice
 moji zobje
 in moj jezik
 in tudi moj spol
 vse to hoče le tebe
 in nobenega nadomestka zate

In tudi tvojih prsi
 in tvojega naročja
 ne morem zares upodobiti
 in če to poskušam
 postanem vsakokrat
 žalosten
 in ti
 mi manjkaš še bolj kot prej

O varčevanju

Prastara oblika varčevanja
 je hranilnik — prašiček

Od »varčevalna umetnija«
 morda pride »varčevalna svinjarija«

Kajti pogosto je treba varčevati
 za svinjarijo

Za katero se potem
 prihranki potrošijo

Kolikor smrtonosnejša je svinjarija
 toliko živahneje je treba varčevati

Kolikor bolj morilska je
 toliko bolj morilsko je varčevanje

Za vsako raketo na primer
 je treba zelo varčevati

Treba je pač varčevati sedaj
 da potem kdo ne ostane prihranjen

Če se račun zgoraj ne izide
 pomeni to spodaj varčevanje

Kajti varčevalne svinjarije
 skoraj vedno naredijo

Tolsti prašiči
 na račun revnih prašičev

Prevedel Václav Jarm

Thomas Redl

Zahteva po helikopterju

Helikopter za ministra.

Na priporočilo svojega osebnega tajnika zahteva minister helikopter. Njegov osebni tajnik stopi v stik z odgovornim šefom oddelka, ki telefonira vodji pristojnega delovnega mesta. Helikopter za ministra. Po pregledu službenega seznama ukaže vodja pristojnega delovnega mesta pilotu, naj ima ob določeni uri stroj pripravljen za vzlet.

Letala noče, nobenega reaktivca. Ne bo pristal daleč in na kraj dogajanja prišel šele z avtom. Zahteva helikopter; stroj, čigar lastnosti in videz v svoji okorni tehniki skoraj ne dajejo videza hitrosti, količine v časovni enoti premagane razdalje, pač pa mnogo bolj direktnosti, ki je odločilna; tako kot pride iz ene sobe v drugo, bo v njihovem krogu, medtem ko bodo listi rotorja še mršili frizure in bo on držal robove svojega plašča; in iz njihove sredine bo odposlan.

Kaj je navedlo ministra, da je sledil priporočilu svojega osebnega tajnika in da so se mu zazdeli nezadostni tako njegovi krajevni agenti kot tudi obstoječa telekomunikacijska sredstva?

M., delavec, se je v naglici premaknil.

Petkrat tedensko je M. vsakič po osem ur zaposlen v tovarni.

On in žena, gospa M., morata vstajati, da preskrbita tri otroke, hčeri in sina.

Ti ne štejejo, je nekoč M-u dejal neki drug delavec, za moj novi avto se tudi nihče ne zmeni.

Imeti predstavo ne zadošča, zakaj kdo si ničesar ne predstavlja; biti prizadet ne zadošča, kajti vsakdo je od nečesa prizadet. M. je prizadet in ima predstavo in ker zdaj ve za zahtevano mero, ni neumen. Poskuša, da bi temu, kar si misli, spremenil položaj in dal predstavo, ki zadene.

Kaj je bilo to, kar je zdaj M-a, ki mu še nihče ni dejal, da je prav tak kot je, domišljjav, čigar preprostost je vedno naletela na odobravanje prijateljev in mu pripomogla do oskrbnitstva v stanovanjskem naselju, pripeljalo do tega, da se je prikril? Premakniti se zoper pezo svojega velikega gospodinjstva in v naglici.

Ne takoj.

Zakaj odkar je med razglednicami našel pismo, ki ga je poslal sin, so minili že štirje dnevi. Ker je prišla kuverta od daleč, je kartice brezbrizno predal ženi in najprej odprl kuverta, v kateri je bil članek iz časopisa regije, v kateri je sin napisal pismo in prevedel članek.

Petek.

Težko je dobiti pravo hrano, piše, je dejal M. Tedaj vidi, kako sem ga razvadila, je rekla žena, mlajši hčeri je tam, kjer je, zelo všeč.

Koncu naproti.

M. je sédel. Lahko bi bil tudi hodil, morda pač znotraj zidov ali šele zares zunaj hiše, potem bi se počutil kot brez cilja (skrit ali prost bi se počutil tako), občutja, ki so vsa skupaj bila preveč intenzivna, prišlo je le do tega, da je spremenil položaj telesa, ko je stal. Zatorej je sédel in med stenami dnevne sobe gledal skozi odprta vrata, skozi kuhinjo, skozi okno ven med veje. In čeravno bi bil mogel svoje misli izraziti tudi glasno, je molčal, v nasprotnem primeru bi žena mislila, da jo je nagovoril in bi mu na njegove misli, ki bi se ob tem sprostile, zagotovo razločno odgovorila — preobilica, ki se jo je bilo v vsakem primeru izogniti, kajti mero njegovega dosedanjega položaja je pravkar napolnilo sporočilo v sinovem pismu.

Tresk.

M. je iskal obešalnik za svoje misli; ko je mislil, zdaj si zadet, je prvič začutil neko oporo in se je jezil. Še v postelji ga je jezil nadvse skrben in sočuten način, s katerim mu je sin poskušal približati dejstva, ki jih je vseboval članek. Podložniki so bili veseli, da imajo kneza v bližini in če so mu hoteli pokazati svojo dobro voljo, so tako imeli več priložnosti, da ga ljubijo ali da se ga bojijo.

Niccoló Machiavelli, preveden v nemščino.

M. ni bral spisov v XVI. stoletju umrlega Florentinca in ker nanj ni gledal kot na cilj svojih predstav, ni poklical ministra, ki onih spisov tudi ni bral. Kot pravi njegov rek: Priljubljen bo, kdor bo razum imel in ga iskal — če bi ga nekdo obdolžil brezobzirnosti, bi bil pregloboko užaloščen, ker bi bil nerazumljen. Zatorej je bil hvaležen M-u, da se je premaknil, da se je v naglici premaknil in je po drugi strani preklel svojega osebnega tajnika, čigar argumenti so bili pač pretehtani, da ga je spodbudil, naj se premakne s helikopterjem, ni pa se pri tem nihče oziral na želodčne krče, ki so ga zdaj čakali.

M. pa še sploh ni kazal kakšne naglice, čisto mirno, povsem brezbrizno glede ministra, ki mora konec tedna prebiti sam z ženo, gospo ministrico, je šel po gospodinjskih opravkih. Da, M. je po teh opravkih šel, zlasti da bi ženi in starejši hčeri prikrl, da je v hiši kaj narobe, sicer bi ga vprašali, če je kaj narobe, saj gre po teh opravkih vselej ob koncih tedna. Na sina se ni več jezil. Dovolj se je najezil, kot se je najezil vedno po tem, ko se je dal ujeziti, dokler se ni več jezil. Če mu je ostalo kaj moči, se je kmalu zatem ujezil, da se je dal ujeziti.

Tokrat pa se je takoj osredotočil na poročilo, v katerem ni našel osnove ne za veselje ne za jezo. Tako je sedel na stopnišču, kot bi se nič ne zgodilo, kot da nista niti sel niti sporočilo vstopila v njegovo zavest, in je znova privil drog, ki vpenja preprogo. Potem je sédel na prostor med ženo in starejšo hčerjo k juhi z rezanci, ki jo je jedel iz krožnika, v katerega mu je potem žena postregla govedino s fižolom. Še preden je šel ven na vrt, je spil vinjak. Medtem pa je M. opazil, da ni izrekel nobene besede, odkar je pred zajtrkom dejal, da gre po časopis. Da bi se pri ženi in hčeri izognil vtisu, da zato, da bi mu ne bilo treba česa reči, tiči v delu, ki ga ni nujno opraviti danes, ker, kot bi utegnili sklepati, skriva neizrekljivo, se mu je zazdelo s tem v zvezi najpreprosteje, da medtem, ko vstaja, reče horuk. Nato je k temu še trdo odložil kozarec in tudi žena in starejša hči sta se dvignili: horuk.

Da je bilo tako ženo kot starejšo hčer tako lahko preslepiti in ju ne zmotiti v njuni vsakdanjosti, ga je napolnilo z gotovostjo, zadovoljstvom in s srečo. Jutri bo med zajtrkom prebral glavni večerni televizijski program na zadnji strani časopisa in gledal bo, da bo po kosilu ležal poleg njega, v kotu klopi, da bi ga opazil, ko se bo dvignil.

Ovinek. Ovinek in odcep.

M. je šel gor, v sinovo sobo, se obrnil in šel ven na vrt. Na vrtu je bila uta. Ker je bil gotov glede ženine in hčérine navade, ki sta jo imeli po kosilu, je pustil vrata ute odprta, ko je na delovno mizo položil izrezek in dvojezični slovar. Da se je vedel kot idiot, je pač opazil. Da se je skril v uto kot pred več kot dvajsetimi leti svojim staršem. Toda od začetka naprej je šlo za istočasnost dogodkov, zaradi česar se je čutil prisiljenega v to. Konec tedna je bil zanj konec tedna; tudi za njegove prijatelje je bil konec tedna nekaj posebnega — pisma s takšno vsebino ni shranil, da bi bil z njim ob koncu tedna sam.

Besedo za besedo je M. kontroliral prevod članka, če sin v svojem usmiljenju ni napravil kakšne napake, ki bi vsako nadaljnjo misel popeljala v zablodo. Prevod je bil brez napak. S tem je izginila nada, ki jo je gojil M., da se bo potem, ko bo odkril napako, iz popravka končno samo prikazalo upanje, ki ga je M. iskal. Toda bil je v zagonu in zdaj je obstal na mestu; M. ni vedel, kateri korak naj sledi kot naslednji. Da bi samo posledico postavil pod vprašaj, mu je bilo neprijetno — potreboval bi svoj zagon, da bi izrezek preobrnili. Če se izkaže za upravičeno, da koncern »Mansdorff« zbeži pred 16500 zoper njega uvedenimi postopki in 32000 nadaljnjimi, ki jih je kmalu pričakovati, pod varstvom paragrafov stečajnega reda, tako da bi bili vsi postopki ustavljeni in da bi tudi zahteve po nadomestilu škode iz že izšlih se sodb ne bile več izpolnjene, potem tudi mojih 550 strank nič ne dobi in ne more ničesar plačati in jaz bi moral naznaniti stečaj

svoje pisarne, je pojasnjeval odvetnik, ki ima nastavljenih petindvajset sodelavcev.

To je bil ovinek. Kaj je bilo videti za tem? Podatki v sinovem pismu so bili v preprostem odnosu Če-tedaj, pri čemer je ostalo odprto, ali gre pri Če-ju, čigar posledice so pripravile sina do usmiljenja, sploh za področje, kjer bi bilo najti M-a. V tej zgodbi, ki je temeljila na pravu, pa je za tožnike ostajal položaj enak, ne glede na to, kateri položaj je zavzela tožena stranka: oni s svojo tožbo ne bodo uspeli, morali bodo odstopiti. Morajo določiti svoj položaj, če je vse zgolj še vprašanje obsega. Sedaj je M. vedel, čemu se je ubijal in se vedel kot idiot. Spet je spoznal položaj in zavzel stališče.

Izzivalčev sel stopi pred izzvanega, prebere svojo poslanico in skupaj z njegovo poslanico ga zavrnejo; kar pa je zapisano, stalno nekako pušča za seboj: pergamentni zvitek, strgan list papirja, z nožem pritrjen na les, komisarjevo posetnico, tako da izzvani to najde in mu je v ignoranci zaprta pot nazaj. Izzvanemu je odprta pot k spoznanju, pa najsi bodo upanja na zmago še tako negotova; drugekrat pa je zanj gotovost podložništvo in to, da je preziran. V članku, ki mu ga je poslal sin, so bile podčrtane vrstice, ki jih je prevedel sin. V soboto, kmalu po 20. uri, je za M-a prišlo tako daleč. M. je bil sinu hvaležen, da je članek poslal. Zdaj se je v M-ovih merilih spet napravil prostor, vendar ne tolikšen, da bi govoril z ženo in s starejšo hčerjo. Hvaležen je bil tudi drugemu delavcu, ki je takrat dejal še naprej: Oče šestih otrok bi bil tedaj dolžan odslužiti samo polovico tvojega časa v tovarni.

Pripetljaj, ki se je zgodil v nedeljo.

Najmanj sto dvainosemdeset dni izmed 365-ih ne oddajajo zanimivega programa, je rekla starejša hči po kosilu, kaj je danes na tem tako čudnega?

M-u je bilo na jeziku, da bi na to vseeno odgovoril. Z očmi na poslovnem koledarju je v ponedeljek minister, še kar brez M-ovega premika, da bi si priskrbel široko polje, videl, da je sedaj spet na njem, da seje razumevanje, medtem ko je nepravicičnosti preprečil, da bi prebogato žela ljubezen. Spričo nepravicičnosti je treba čustva skrivati, bi dejal njegov osebni tajnik. Toda njegov osebni tajnik se je jezil v ministrih pred sobi kot vsakič, ko sta se z ministrom po kratkem obdobju ločitve spet srečala. Njegov osebni tajnik je absolviral visokošolske študije.

Dolžnost podložnikov do suverena traja le tako dolgo, dokler jih lahko na osnovi svoje moči ščiti, dlje pa ne; to je ministrov osebni tajnik prebral pri Thomasu Hobbesu, Angležu, ki je živel v XVII. stoletju, in mu je pritrdil. Slej ko prej se je strinjal s temi trditvami in poskusil jim je prilagoditi strategije, ki jih je kot je bila njegova naloga pripravil ministru za njegove ministrske dejavnosti. Mini-

strovega osebnega tajnika, ki je bil ministrov osebni tajnik šele nekaj mesecev, je jezilo, da minister pri tem ne stopi niti za korak bliže k njemu, da se celo odmika, da bi prepustil svojemu osebnemu tajniku svoj položaj in da bi ga potem, s stavkom, ki prevlada, spet odrinil, končno pa bi se le strinjal s predlogi in se mu zanje še zahvalil. Potem je bil minister zanj omejena vreča mesa, ker pa ni hotel dobiti prebavnih motenj, kakršne je imel minister, se je spet nehal jeziti.

Navsezadnje se je M-ov načrt za ponedeljek dalo povzeti v obrazcu: Kdor je pravočasno pokonci, se da lahko svojim pogojem odkupiti, kar bi kasneje nenadomestljivo zamudil. Sinovo pismo s člankom je stlačil v enega od zadnjih žepov svojega overalla, kjer ga je čutil.

Delavski svet.

Popoldne, kajti popoldne je delavski svet gotovo dosegljiv, je hotel M. oditi na delavski svet.

Naglica I.

Po merilih, do katerih se je v svojih spoznanjih dokopal M., je imel delavski svet v tej veliki tovarni čisto zadosti skrbi. Ker si je bil v svesti lastne nesposobnosti, da bi svoj načrt predstavil mirno in od začetka lepo urejeno, je, zanašajoč se na svoj dosedanji dolgoletni ugled skromnega, urejenega družinskega očeta, izbral bliskovito naglico, v kakršni naj bi se pojavil pred delavskim svetom.

Naglica II.

Vetru iz enega kraja v drugega ni treba hiteti, naenkrat je tu. M. pa se je začel spotikati. Da ne bi napravil preveč silovitega vtisa, ki bi neizgledljivo dopolnil dosedanjega, vtis družinskega očeta, tako da bi se zdel kot nekdo, ki ne more hoditi, je upočasnil korak.

Minister ni sledil knjigam, marveč svojemu instinktu kot kakšna žival, je rekel njegov osebni tajnik, ko se je navadil, da je ob torkih vedno po telefonu govoril tako z direktorji kot tudi z delavskimi sveti različnih podjetij. Rad si je dal poročati o tem, da tudi znanstveniki zastopajo mnenje: Ljubezen ne funkcionira niti sama po sebi niti kot enosmerna ulica. Za delavski svet, ki ga je M. obiskal, je bila ta telefoniada prava muka. Na delavskem svetu so poznali ministre želje, sami pa niso želeli česa posebnega; tajnik si je želel poročati o tem, česar ni mogel urediti sam, pa si je minister želel urediti. Da bi mu tokrat ustregli, so omenili podatke, ki jim jih je predložil M., in se zbal, da bo minister potem načrt odložil, načrt, ki jim ga je predstavil M.

Da je razočaran; minister je bil žalosten, počutil se je izključnega, ker ga je delavski svet hotel prikrajšati za dejstva iz M-ovega načrta, minister pa je zdaj obljubil, da se bo zanj zavzel. Zgodaj takoj naslednjega dne bo minister delavskemu svetu sporočil, katerih priprav se je treba lotiti in kdaj. Ker na delavskem svetu ne čutijo pred

ministrom nobene krivde, kakršno pač je stanje občutij, ne bodo ničesar opazili, čeravno slutijo, da jih je minister ponižal:

Samo po sebi umevno.

V sredo se je jezil M. Zato, ker je bil prikrajšan za pol ure odmora v kantini, jezil se je tudi na delavski svet, ki nima fiksnih odmorov, ki zvrča krivdo na ministra, na katerega se M. jezi, ker je zahteval izrecno njegovo, M-ovo prisotnost. S tem je bila njegova mera polna, tako da ni mogel drugega, kot da se jezi še nase.

Minister je v sredo videl, da ima pot prosto in da lahko ob pol dvanajstih pristane pred upravno zgradbo tovarne, v kateri je zaposlen M., delavec, ki se je v naglici premaknil. Obesil je svoj plašč, je opazil ministrov osebni tajnik, ko je svojega vzel z obešalnika in zapustil pisarno, da bi šel k mizi; najprej je bil začuden, potem se je razveselil.

Prevedel Václav Jarm

Herbert J. Wimmer**Tok živcev****Letopis histeričnega vsakdana
(odlomki)**

2

toaster

čepi na okenski polici in iz njegove dolge ozke reže rine dim. kmalu zatem začne metati visoko v zrak zgorele kose toasta. prek roba reže bljuva žareča kaša, goreče zavese se topijo, pod začne tleti in maslo zateka iz sten. pod beležem se že kažejo sikajoče in kadeče se belo-žareče žile, migljajoča vročina objema zajtrkujoče, ki mrzlično korajžno izmenoma vlečejo toaste, vmes pa si z rjuho brišejo pot. ko se štoparica izteče, se sprostí zatikalo. sobo vrže visoko iz tal in predre strop, zajtrkujočo družino pa izbrizga v očitnost že tako prezasedenega vrta. nastali položaj je kajpak minljiv.

15

očala

gleda skozi očala in ne vidi ničesar. ko si jih sname, ne najde več svojega obraza. preraščen je s čvrsto usnjico. njegovi prsti čutijo togo površino iz organskega tkiva, ki se razteza od zgornje ustnice prav do čela, a je v njej že polno živcev, kajti če jo popraska z nohti, ga mo-žgani prestrelijo z ostrim signalom bolečine. ko se pritipa do namizne svetilke, usmeri njeno umetno svetlobo v prednjo stran svoje glave in poskuša kaj videti. zaznati je moč majhen, nejasen rdečkast krožec. v prizore delovne sobe, ki so ostali skriti v spominu, se počasi zažre tema. ko vstane, se prevrne, udari s svojim novim obrazom ob koš za papir poleg pisalne mize, slišati je ropot, kot da se je razbilo nekaj zadušenega, stekleni drobcí so se zadrli v preraščene oči, nekateri pa vbodli skozi svežo površino in praskajo zdaj kožo njegovih prstov. še preden strah preveč zraste, zaspi.

17

kovček

na tekočem traku leži trd temnomoder kovček in potuje skozi vsa mestna stanovanja. če se trak ustavi, mora tisti najemnik, v čigar stanovanju je obstal kovček, odpotovati. noben prebivalec ne more

kar tako zapustiti zavetja okolice, na katero je navajen. zato se kovček z neuničljivo lepljivo vrvjo zveže za zapestje potujočega in ga povleče na tekoči trak. kmalu je tu že letališče, lovalec pogoltne kovčke s potniki, ki jih kasneje izpljune nad benetkami in grand canyonom. v prostem padu se kovček spremeni v zmaja, ki mehko prijadra v pristajalni lijak na vrhu hotela. v sobi se kovček odpre in razodene skromen, toda dodelan cilj svojega dopusta. potnik se pomanjša merilu tega cilja ustrezno in se znova počuti kot znamenitost, ki jo kot spominke na stojnici prodajajo skupinam kongresnikov. nato kovček ukradejo, končno pa še prazno stanovanje izgine iz evidence avtomata za prijavljanje prebivalcev.

21

strešni žleb

nekdo se prebudi v žlebu, vidi trohneti napol razpadlega goloba in bi rad izstopil. prav sredi te kretnje pa spozna resnost svojega položaja v strešnem žlebu večnadstropne hiše. komaj se mu še uspe ujeti za pocinkano pločevino in se je trdno oprijeti. noge prosto nihajo v zrak, krempljasti prsti počasi zdrsnejo, mož se s strašansko naglico spominja svojega življenja, istočasno pa že vidi, kako nemočno leti proti tlom in kako raztreščen leži na pločniku. njegov kos žleba se odtrga. pada. kričati neha šele takrat, ko opazi, kako je brez vsakih težav padel skozi površino pločnika in se mimo skalnate zemlje mehko potopil pod mesto. olajšano si obriše pravkaršnji spomin na padec in ga še enkrat podoživi od zadaj naprej. tedaj opazi kos strešnega žleba, ki se je vrezal v njegovo roko. ob pogledu nanjo se pojavi bolečina, zemlja se strdi in končno obtiči v sloju premoga. le počasi kamni in izgublja zavest, šele ko rudarji čezenj izkopljejo jašek, izdihne. kos strešnega žleba pa sproži ogorčene znanstvene polemike.

25

krpa za brisanje posode

strjena umazanija se je globoko vsušila v tkanino. majhen otrok sesa črnkasto snov.

47

kolo

ob drog prometnega znaka stoji priklenjeno kolo. prvi dan izgineta tlačilka in sedež. drugi dan izgine električna napeljava. tretji dan izgine kolesi in blatnik. četrti dan izginejo balanca in zavore. peti dan izginejo veriga in pedala. šesti dan izgine okvir kolesa. sedmi dan izgine tudi varnostna verižica. osmi dan izgine prometni znak. deveti dan izgine križišče. deseti dan izgine stanovanjski blok. enajsti dan izgine mestni okraj. dvanajsti dan izgine mesto. trinajsti dan izgine pokrajina. štirinajsti dan izgine država. petnajsti dan izgine celina.

šestnajsti dan izgine planet. sedemnajsti dan izgine sončni sistem. osemnajsti dan izgine mlečna cesta. devetnajsti dan izgine vesolje. dvajseti dan izgine izginjanje. enaindvajseti dan se izgubi opazovanje.

57

škatla za kruh

zgodaj popoldne začne skozi zračne luknje v škatli za kruh rasti temnozeleni plesen. v trenutku se razširi čez vse stanovanje, drobna mreža prekrije tudi spečo podoba zelene vdove, raste skozi njena odprta usta v žrelo, se razprede po požiralniku, doseže pljuča in želodec, pririne skozi tanko in debelo črevo ter se po izhodu iz njega znova zveže z glavno glivasto maso. sprog z novo škatlo za kruh, vsakoletnim poročnim darilom, prihaja prepozno.

69

vhodna vrata

še le ko se mlada gospa vrne z nakupov in prispe do vhodnih vrat, opazi, da je izgubila ključ. besno brčne v vratnico, zaradi česar vrata divje zaječijo. prestrašena mlada gospa spusti nakupovalno torbico iz rok, da ji pade na tla. previdno se približa lakirani kovinski površini, nežno pritisne gumb na vratih, ki prècej začnejo kruliti s hudobnim nizkim glasom. mlada gospa se za hip zamisli, nato pa se z vso močjo vrže v vhodna vrata. nič se ne zgodi, le ramena jo bolijo. odločno se še enkrat odrine od stopniščne ograje in se zažene v vrata. gladka površina se s fantastičnim vrisčem odpre v žrelo, kjer so v petih vrstah razvrščeni derači in kočniki, ki se zelo hitro premikajo levo in desno, mlada gospa jih ne more več prestreči in pade v žrelo vhodnih vrat. veliki gobec se v delčku sekunde spet zapre. skozi povsem neopazna vrata se še sliši kratek zadušen krik mlade gospe groze. minuta je mimo. luč na hodniku ugasne.

96

pernica

težka pernica leži prek spečih. nekaj se vali iz nje. v njeni notranjosti poteka rast. zaradi toplote spečih se nekaj zelo hitro razvija. po kratkem času se inlet in prevleka razparata in nekaj šine v mraz zimske spalnice. ker speči spijo dalje in tudi sicer nihče drug ne pride v spalnico, o dogodku ni nobenih poročil.

142

goveja rulada

mati postavi kadečo se govejo rulado na mizo, pred svojega sina. ta odreže košček in ga na vilicah ponese proti ustom. sredi te kretnje mu levica otrpne, ko si hoče pomagati z desnico, mu ohromi še ta, tako da košček goveje rulade ne dospe do sinovih ust. mati opazi motnjo v

procesu sinovega hranjenja, pa mu odločno sname kos mesa z vilic in mu ga zatlači v ravnokar odprta usta, vendar sinu ne uspe, da bi usta zaprl in začel žvečiti. mati se srdito obrne proč in začne pomivati posodo, pri čemer zelo glasno ropota. naslednje ure izpolnijo jetična gospodinska opravila, šele ko se zmrači, se mati znova zmeni za svojega sina, resignirano pospravi mrzlo govejo rulado in končno vzame tudi odrezani kos iz sinovih ust, nakar ohromelost izgine. sin zasoplo pade čez mizo in zaspi. ko je goveja rulada spet zadosti topla, ga mati zbudi, kajti vsaj enkrat na dan je pa že treba pojesti kaj toplega, sicer človek zboli.

153

pokrov kanala

pešec se spotakne ob pokrov odtočnega kanala in ves prestrašen zelo neduhovito izusti: banalen pokrov. in: kanalov otrov. in: vogalov škandal. in še: posran je vandal. pešec ves jezen opazi, da ga asociiranje začenja zabavati in se takoj ne domisli ničesar več. odide naprej in trdno sklene, da bo o drobnem pripetljaju poročal svojemu lacanalitiku.

163

globus

od znotraj osvetljena zemeljska krogla se vali skozi sobo stanovanja in požira v njej predmete in živa bitja.

164

električni nož za kruh

ne, vpije neki vzgojitelj.

Prevedel Aleš Kordiš

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Igor Zabel

Vmesni prostor: slika kot telo in palimpsest

Okrog leta 1980 je v slikarstvu Emerika Bernarda prišlo do bistvene preobrata; ta preobrat je nastopil kot radikalen rez, ki naj bi razrešil krizo, v katero je avtorja pripeljalo spoznanje, da vodijo njegovi eksperimenti s sintezo iluzionizma in modernistične »konkretnosti«, z dvojnim, »ploskim« in »globinskim« branjem polja (namreč v delih iz serije z Murgdami in v nekaterih drugih slikah iz časa 1975—1980), v »slepo ulico«. Serija slik, ki jih je Bernard razstavil v galeriji ŠKUC, odgovarja na to spoznanje z vrnitvijo k »temeljem« modernistične slike, pravzaprav k tistim temeljnim referencam, ki v njegovem dotedanjem delu v veliki meri sploh še niso bile prisotne, k postavkam ameriškega abstraktnega slikarstva. Če kolaži iz sedemdesetih let kažejo na dialog s Schwittersom, Picassom ali Rauschenbergom, je mogoče nove slike razlagati le iz navezav na npr. Pollocka in de Kooninga.

Lahko rečemo, da je s temi slikami prišlo v Bernardovem delu do novega zagona; na to opozarja že dejstvo, da je v sorazmerno kratkem času, v letih 1979—80, postalo sorazmerno mnogo del, pa tudi vedno bolj poudarjena vloga barvitosti (prim. *Rdeči preplet*, 1979, *Diagonalni preplet III* in *Paravan za Marijo Radin*, oboje 1980, idr.) in radikalno povečani format del (prim. mdr. *Prekotnice*, 1980, 140 × 320 cm, in *Jesensko pregrinjalo*, 1980, 136 × 340 cm). Seveda je jasno, da tako barvitost kot format nimata le funkcije indikatorja nove utemeljenosti in zagona v Bernardovi umetnosti; nasprotno, to je le njun stranski vidik. Barvitost in format sta namreč odločilno funkcijsko povezana z novim statusom in značajem slike, ki se pojavi s temi deli. Barvitost je tesno povezana s prevlado slikarskih postopkov nad kolažnimi — kar je cena, ki jo je moral Bernard plačati za vrnitev h ključnim postavkam ameriške abstrakcije; avtor se je (sicer le začasno) odpovedal težnjam po figuraliki in iluzionizmu in spet brezkompromisno uveljavil ploskost nosilca, pri tem pa ohranil bistvene novosti v značaju slikovnega polja, kot so ga uveljavila njegova »iluzionistična« dela, nastala pred tem, se pravi pojmovanje prostora slike kot kontinuuma, ne pa kot potencialnega prostora, v katerega se bo vpisal montirani

predmet kot figura na ozadje. Ta kontinuiteta pa se v Bernardovih delih iz let 1979—80 uveljavi kot »all-over« značaj slikovnega polja.

Nekaj podobnega bi lahko rekli za veliki format, čigar mera je zdaj človeško telo. Formati kolažev so taki, da je z njimi mogoče »rokovati« (»handle«); njihova mera je operativnost rok (prav slikarjevih »umazanih rok«), ki razmeščajo najdene predmete po slikovnem polju. Nasprotno je v ameriškem slikarstvu od abstraktnega ekspresionizma naprej velik format mnogo več kot Greenbergova kaprica ali zgolj mehanična posledica socialnega dejstva, da umetniki producirajo za muzej in ne več za privatne domove. Gre za to, da slikar v procesu slikanja investira vse svoje telo, pri čemer mu platno ponuja torišče oz. polje za akcijo. Seveda je zato gledalčevo stališče temu postopku vsaj do neke mere nujno korelativno. Pollockov $266,7 \times 525,8$ cm veliki *Autumn Rhythm* seveda ne more več biti objekt gledanja kot procesa, ki ustreza »rokovanju«, pač pa tvori okolje, »polje«, v katerega je gledalec zajet in v katerem torej realizira gledanje kot aktivnost, v katero je vpleten z vsem svojim telesom. Uveljavitev paradigem ameriške abstrakcije tako ni mogla biti samo zamenjava enega formalnega vzorca ali idioma z drugim, pač pa dejansko gre za redefinicijo statusa in vloge slike.

(Tu moramo opozoriti, da v Bernardovem delu do — pogojno vzeto — prekinitev z dotedanjo prakso in do razmišljanja o temeljih modernistične slike skozi termine, ki jih daje ameriška abstrakcija, ni prišlo slučajno. Ta prelom je bil namreč, zgodovinsko gledano, del preobrata, tako socialnega kot formalnega, ki ga je v sredini in drugi polovici sedemdesetih let prinesla v slovensko slikarstvo skupina mladih umetnikov — jedro kasnejše skupine *Equrna*. Bernard me je opozoril, da so ti v svojih takratnih razmišljanjih in debatah, v svojem radikalnem spraševanju po statusu in možnostih slike oz. umetnosti sploh, pogosto prihajali prav do ničte točke umetnosti, do vprašanj »zadnje slike«, ki da je že bila naslikana, do vprašanj neuteemeljenosti in nemožnosti umetniške dejavnosti. Prav skozi te in take probleme so aktualizirali tudi paradigme ameriške abstrakcije od abstraktnega ekspresionizma in sublimnega slikarstva do »post-painterly abstraction«, »colour-field painting« in minimalizma. O razsežnostih in značaju teh novosti ter o njihovem pomenu za slovensko likovno umetnost tu ne morem natančneje razpravljati; opozoriti želim le, da so se s tem uveljavile v slovenskem slikarstvu slikarske rešitve in — kar je morda še važnejše — način razmišljanja ter teoretske in kritične paradigme, ki jih slovenski »klasični« modernizem petdesetih in šestdesetih let, navezan na »mehkejšo« evropsko abstrakcijo, tažizem in informel, preprosto ni upošteval oziroma zanj niso bile relevanten problem. »Odkritje« tradicije ameriške modernistične prakse in nova utemeljitev umetnosti skozi premislek njenih temeljnih postavk je gotovo imelo značaj močnega ustvar-

jalnega impulza; radikalni, včasih tudi boleči premisleki o niči točki umetnosti, do katerih so vodila npr. razmišljanja o minimalistični in konceptualni umetnosti, so imeli hkrati očiščevalno funkcijo, ki dejavnosti končno nikakor ni blokirala, pač pa pravzaprav omogočila. V takem kontekstu je lahko tudi Bernard zastavil radikalno novo fazo svojega dela.)

Toda s prehodom k temeljem modernistične slike, kot so ti formulirani v ameriški abstrakciji, Bernard ni niti »prečrtal« svoje dotdanje prakse montaž in asemblažev niti ni brez zadržkov in dokončno sprejel modernističnih zahtev. Že v času, ko je na razstavi v galeriji ŠKUC leta 1980 zbral svoja dela, na katerih so te zahteve in postopki najbolj strogo uveljavljeni, je v spremnem tekstu (*Domneva o zasuku v zgodovino*) polemiziral z ortodoksnostjo modernistične teorije in prakse, s tistim pojmovanjem modernizma, ki le-tega razume kot strogi zakon, ki predpisuje ali prepoveduje, ki se bori za »čistost« ipd. Iz tega in drugih Bernardovih spisov je mogoče razbrati, da tega zakona nikakor nima za nekaj poljubnega in arbitrarnega in da priznava njegovo nujnost in relevantnost, kar najbolje dokazujejo ravno njegove slike in postopki pri obdelavi slikovne površine.

Mislim, da bi lahko Bernardov odnos do modernističnih izhodišč in postulatov precej točno opisali s pojmi, s katerimi je Gianni Vattimo opisal odnos postmodernizma do modernizma, Vattimo je tu uporabil Heideggerjev pojem *Verwindung*, ključni termin svoje »*pensiero debole*«: »ponovni začetek — sprava z usodo — okrevanje — izkrivljenje...« Bernard je še posebej blizu nekaterim stališčem, ki jih razvija Vattimo v navezavi na Heideggerja in Nietzscheja: »*Andenken* ravno je *Verwindung*: ponovni začetek, ki zavrača zahteve metafizičnih *archai* po absolutnosti, pri tem pa jim vendarle ne zoperstavlja kake druge absolutnosti, pač pa le nekakšno 'svečanost spominjanja' — izraz je Nietzschejev, vendarle popolnoma izraža Heideggerjevo *an-denkend* stališče. Gre za stališče, ki bi ga prav tako lahko imenovali *pietas*, ne v pomenu, ki ga ima izraz v latinščini, kjer se nanaša na družinske vrednote, temveč v modernem smislu usmiljenja kot pozornosti in privrženosti tistemu, kar ima sicer le omejeno vrednost, pa zasluži pozornost, ker je ta vrednost, čeprav omejena, edina, ki jo poznamo: *pietas* je ljubezen do živega in njegovih sledi — sledi, ki jih pušča, in sledi, ki jih nosi in sprejema iz preteklosti.« Če bi lahko s samim pojmom *Verwindung*, kakor je opisan zgoraj, dokaj jasno opredelili predvsem Bernardov odnos do modernističnih osnov njegovega dela, pa ima pojem *pietas* v interpretaciji njegovega slikarstva mnogo širši potencialni domet in bi ga lahko uporabili tudi pri opisu njegovega odnosa do sveta in zgodovine sploh. (Vattimovi citati so vzeti iz njegovega spisa *Postmoderno doba i kraj povijesti*, objavljenega v zborniku *Postmoderna*:

Nova epoha ili zabluda, Zagreb 1988; citata sta s str. 75 in 77. Prim. tudi njegove spise *Konec modernega stanja*, Literatura 6/Problemi 8, 1988, str. 147—167 in *Dialettica, differenza, pensiero debole*, v zborniku *Il pensiero debole*, ur. G. Vattimo in Pier Aldo Rovatti, Milano 1983, str. 12—28.)

V svoji kritični drži do modernistične fundamentalnosti oz. »fundamentalizma«, do zahteve, da se mora slikarska praksa ukvarjati le s »stvarmi samimi«, s »primarnimi strukturami«, s čistim in temeljnim, terja Bernard načelno odprtost, na katero je v omenjenem tekstu (*Domneva o zasuku v zgodovino*) opozoril že z mottom, z Musilovim citatom: »Verujem, da ni nič dokončano. Verujem, da ni nič v ravnotežju, temveč da bi se vse šele rado vzdignilo drugo ob drugem.« Dosežki ameriške abstrakcije niso mogli niti Bernardu niti velikemu delu generacije, kateri se je takrat pridružil, pomeniti vnaprej zagotovljenega trdnega izhodišča, pač pa je mogoče refleksijo in postopke, ki se »spuščajo« do osnovnih, temeljnih razsežnosti likovnega dela, razumeti kot drugo plat radikalnega dvoma o samih temeljih umetniškega početja (npr. o tem, ali je sploh še mogoče slikati). Ortodoksnost, ki naj zagotovi minimum gotovosti, je v takem kontekstu razumljiva, vendar v bistvu ni adekvatna načelno odprtemu in negotovemu umetnikovemu položaju. Kot je bila v Bernardovem pisanju o kolažih rdeča nit (se pravi problem, ki ga je neprestano zaposloval) zahteva po priznavanju specifične likovne vrednosti zavrženega predmeta, montiranega v slikovno polje, tako Bernard od *Domneve o zasuku v zgodovino* naprej neprestano terja odprtost, ki bi ustrezala neuravnoteženemu, pluralističnemu, gibljivemu (lahko bi z Deleuzovim in Guattarijevim rekli celo »rizomskemu«) svetu, okolju, v katerem je človekova fizična in eksistencialna prezenca neločljivo prepletena z duhovno in kulturno tradicijo, z naravo, s socialno realnostjo, s koncepti različnih statusov in nivojev, med katerimi ne vlada stroga hierarhična ureditev. V imenu te odprtosti spodbija zagotovljenost in ireduktibilnost, ki ga samoreflektirajočemu modernizmu zagotavlja konkretnost slike in nosilca, ter opozarja, da tudi modernistična »konkretna snov« v recepciji nujno stopa v mreže historičnih in asociativnih povezav.

S tem pa smo tudi že nakazali, kam lahko Bernard ob strogem upoštevanju modernističnih zahtev o značaju slikovne površine ume-
sti načelno odprtost slike. Ob skrbni ploski gradnji slike kot organi-
ziranju detajlov na »all-over« polju (kar ustreza modernistični zahte-
vi po »konkretni snovi«, avtoreferencialnosti njenega medija) nam-
reč zahteva še dodatno, percepcijsko in asociativno dimenzijo, ki
»nad« gotovostjo pozitivnih in avtonomnih temeljev slike odpira
negotovo polje cirkulacije in menjave, polje, v katerem podoba na-
staja tako iz vlaganja »dane« subjektivne pozicije (vključno z npr.
čisto fiziološkimi pogoji percepcije) kot iz celotnega horizonta tra-

dicije, sočasne produkcije ipd. Percepcija in recepcija slike sta torej kljub zavezujoči konkretnosti neposrednega soočenja vključeni v nestalno in negotovo cirkulacijsko mrežo stališč, asociacij, aluzij in tudi iluzij. Zato Bernard v svojih spisih ne implicira ideje o »subjektivni« interpretaciji »objektivnega« dejstva (kakor jo je v hermenevitični teoriji že kot kar standardno metodološko možnost vzpostavil npr. E. D. Hirsch; le-ta je — da bi razrešil protislovje med različnimi relevantnimi interpretacijami in enim samim pravim smislom dela, uvedel razlikovanje med »smislom« in »pomenom«, med »meaning« in »significance«; prim. E. D. Hirsch: *Validity in Interpretation*, New Haven and London 1975 (1. izd. 1967); o nekaterih pomislekih v zvezi s Hirschevo hermenevtiko pišem v razpravi *Interpretacija in zgodovina*, Primerjalna književnost 1985, št. 1, str. 19—33). Taka objektivistična interpretacija ne more zadoščati, pač pa je Bernard pri vzpostavljanju slike pozoren na »vmesni« prostor med konkretno danostjo slike in subjektivno arbitrarnostjo. Gre torej za dvojnost, vpisano v sam temelj slike; možnost za teoretsko utemeljitev te dvojnosti pa je Bernard našel tudi v Ingardnovi teoriji, v tezi o neidentičnosti realnega in estetskega objekta, »slikarije« in »slike«.

Vse to dokazuje, da se Bernard z »vrnitvijo« k pravilom modernizma ni odrekel preseganju modernistične ortodoksности in eksperimentu; ravno obratno, upoštevanje pravil je postalo sredstvo in pot za realizacijo eksperimenta. Gre za stališče, ki je nekoliko podobno izjavi Louisa Cana: »Lahko si celo mislimo, kako bi bilo nujno potrebno spet vzpostaviti prepovedano, kajti tako bi ga bilo lažje preseči... toda to je moja skrivnost in tokrat ne bom o tem rekel ničesar več.« (*Besede o moderni umetnosti*, pogovor Camilla Saint-Jacquesa z Louisom Canom, v katalogu *Louis Cane: Pregledna razstava slikarskih del 76—84 & študijska predstavitev platna »Homo carnifex«*, Obalne galerije Piran in Koper, 1984; pogovor je preveden po katalogu ob Canovi razstavi v galeriji Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1983) Bernard sam najbrž ne bi tako lahkotno govoril o preseganju prepovedi in o užitku v slikanju kot Cane, toda ideja o vračanju k prepovedim, da bi jih bilo lažje preseči, pravzaprav zelo natančno opiše nekatere bistvene razsežnosti Bernardovega obrata v slikarstvu, o katerem tu govorim.

Pri tem je za Bernarda ključno vprašanje odnosa do umetnostne tradicije; ta odnos ima zanj ob vprašanju razmerja modernistične »stvari same« in asociativne mreže, skozi katero se v recepciji tvori podoba, paradigmatsko vrednost. Reflektiran odnos do tradicije je leta 1980 našel predvsem pri dveh avtorjih. Eden od njiju je William Tucker, v čigar razmišljanjih in tudi formalnih iskanjih je vedno prisotna refleksija tradicije (to »globinsko« logiko historične refleksije ob »površinski« logiki razmišljanja o sami formi je uveljavil

tudi Lujo Vodopivec, ki se je pri Tuckerju študijsko izpopolnjeval; v katalogu svoje razstave v galeriji Loža v Kopru leta 1980 je Vodopivec npr. eno pod drugo postavil fotografije Cézannovega *Mostu*, Tuckerjevega *Tunela* in svoje *Glasbe za Billa Tuckerja*). Morda pa je bil Bernardu še bližji prav Louis Cane s svojo skepsa do zaprtosti modernistične umetnosti in s širokim interesom za umetnostno tradicijo, ki ga vodi v svojski izraz ravno skozi programatičen eklektizem (obnavljanje slikarskih tehnik, »mimetično uživanje« v najrazličnejših umetnostnih idiomih, od Giotta in renesanse do Maneta, Cézanna, Matisa, Picassa in drugih). Situacija, o kateri govori Cane na začetku citiranega pogovora, se skoraj dobesedno pokriva s problemi, s katerimi se v svojih tekstih od *Domneve*... naprej sooča Bernard: »Mislim, da namigujete na moderno slikarstvo, na to, kar je v njem specifičnega v zvezi z uporabo barve, se pravi z načinom, kako se nanaša barva, ki pušča svoje sledi... kot ste to zelo dobro povedali... ki pušča svoj način odlaganja na beli površini. Sicer se je moderno slikarstvo skoraj izključno specializiralo v izdelovanju vzorcev 'načina'. V tem smislu se približuje 'slepi ulici', v kateri se je znašlo tradicionalno kitajsko slikarstvo. Druga zagata te 'specializacije' je, da sili slikarja k temu, da postane 'služabnik' enega načina, kako nanašati barvo, in od tod potem ustvarjalna beda slikarjev, ki so prisiljeni v proces proizvodnje slike.« Cane je tudi v svoji praksi, npr. v slikah, na katerih uporablja odkrite aluzije na renesančne dekorativne elemente, potrjeval, da slika ni razprostrta le po svoji konkretni površini, pač pa da vključuje tudi vizualno-miselne operacije z zelo nejasnimi mejami, ki se lahko odpirajo tudi do tradicije, pojmovane kot bistveno sodobnega vidika. »Zdi se,« je zapisal Bernard o Canu, »kakor bi hotel s svojimi slikami povedati, da tvori vivisekcija umetniškega dela (izvedena s strukturnimi načeli) samo tako dolgo nepremostljivo prepreko do tradicije, dokler upoštevamo SAMO zapovrsten in uvrščen položaj posameznih likovnih del in elementov. Podoba historičnega zaporedja pa se na transhistoričnem in sočasnem nivoju spremeni, saj lebdi tu iste celote in elementi v veliko bolj razrahljanem soodnosu. Torej lahko ta, ki je intuitivno dovolj občutljiv, z njimi kombinira in eksperimentira, ne da bi pri tem sestopil iz svoje radikalne pozicije.« (*Domneva*...)

Tako je bilo okrog leta 1980 v Bernardovih tekstih razvidno to, kar še ni bilo tako očitno na njegovih slikah. Na seriji del, ki jih je razstavil na svoji naslednji večji razstavi (leta 1983 v Bežigrajski galeriji v Ljubljani) in med katera sodijo tudi *Kapela II*, 1982, *Ikarus* — *metulj*, 1982, *Paravan za kopalko*, 1982, *Paravan za Vlamincka*, 1982, *Narcis teži iz simetrije*, 1983 idr., pa so ta razmišljanja dobila konkreten rezultat. Bernard ni opustil modernističnih postulatov »ploske slike« in »konkretne snovi«, vendar je prostor teh postulatov površina sama, medtem ko se podoba začenja od te površine loče-

vati (in tu se je Bernard lahko spet naslonil na Ingardnovo razločevanje slike kot estetskega in materialnega predmeta) in se vzpostavljati v prostoru »pred sliko«, v interakcijskem recepcijskem procesu. Seveda je pri tem avtor izkoristil tudi nove možnosti in odprtost, kar je v slovensko slikarstvo vneslo gibanje »novega slikarstva«, »nove podobe«, ki je bilo prav v tistem času na svojem vrhuncu; toda »osvobajanje« od modernističnih utesnjevanj, ki ga je proglašala npr. »transavantgarda«, je Bernardu ponujalo samo »ugodno podnebje«, v katerem je lahko neovirano razvil svoje postavke in jih nato sredi osemdesetih let pripeljal do sinteze (*Venerični palimpsest*, 1984, *Istrsko pregrinjalo*, 1984, *Istrski palimpsest*, 1985). To pa, kar že v delih, nastalih do razstave v galeriji ŠKUC, nakazuje Bernardovo distanco do modernističnega »purizma«, so po eni strani fragmenti zunanje realnosti, montirani v sliko (ti fragmenti so v primerjavi s pomenom montiranih objektov v prejšnjih delih močno podrejeni, včasih pa celo s slikarskimi postopki »izbrisani«, ali bolje, »prečrtani«, vendar še vedno artikulirajo drobce in sledi pomenov in njihove funkcije ne moremo razumeti zgolj iz njihove »čisto materialne« pojavnosti kot estetskega elementa), po drugi strani pa uveljavlja Bernard na teh slikah odločno organizacijo polja, ki se oddaljuje od ortodoksnih zahtev »all-over« slikarstva.

Bernard se torej nikoli ni odpovedal »liku«, »ikoni« kot centralni urejevalni instanci polja. To je očitno ob njegovih kolažih in asemblajih, kjer montirana predmetnost v svoji razporeditvi tvori »figuro« na polju; njuno razmerje lahko v nekaterih delih (prim. *Raffaella*, 1975) interpretiramo že skoraj dobesedno kot odnos figura — ozadje (če npr. pojmujeemo ta odnos v podobnem smislu kot gestalt psihologija). Prav v tem pa je tudi odločilna razlika, ki so jo uvedla abstraktna platna z razstave v galeriji ŠKUC. Pri *Raffaelli* je šlo med drugim za to, da se na površini slike urejeno razpostavi najdena predmetnost (da se vzpostavi »sistem svetlih in temnih trikotnikov v kompoziciji«, kot je rekel Bernard v pogovoru z Aleksandrom Bassinom; pogovor je objavljen v katalogu ob Bernardovi razstavi v Likovnem salonu v Celju leta 1976). Po prehodu k vodilnim principom ameriške abstrakcije (med katerimi je ključni gotovo »all-over«) pa tako pojmovanje kompozicije seveda ni več mogoče. Kompozicijo kot urejanje na polju je zamenjala kompozicija kot urejanje samega polja. (Tu lahko navedemo odlomek iz analize prelomnih aspektov, ki jih je glede na iluzionizem vpeljalo abstraktno slikarstvo, iz spisa Sergeja Kapusa *Tkivo podobe*, objavljenega v katalogu Kapusove razstave v koprskih galerijah Loža in Meduza leta 1987: »Navezava enot, kot jo je še v tradiciji abstraktnega slikarstva poznarjal iluzionističen sistem pasaž, v strukturi podobe ni bila več mogoča, saj je bila tradicionalna razmejenost trdne, sklenjene enote in okolice v podobi ukinjena, njena hierarhično pojmovana dihoto-

mija razvrednotena in je nefiguralna risba postala srednik njunega prehajanja, dejavnik njune integritete. Integriteta barve in risbe je postala neposredna nosilka abstraktne podobe, saj je členjenje slikovne površine potekalo preko evidentnega razvrščanja nanosov barvnega materiala, ki so bili osvobojeni kontur in modeliranja.«) Tako urejanje polja pa poteka ravno tudi ob neprestanem upoštevanju dinamičnega in odprtega »vmesnega« prostora, o katerem smo govorili prej.

Odločilne spremembe v Bernardovi sliki, o katerih smo govorili tu, lahko torej povzamemo v tri vidike: 1. nov tip organizacije slikovnega polja (»all-over« značaj površine); 2. nov status v sliko montirane realne predmetnosti (»prečrtani« oz. »zakopani« predmet); 3. nov koncept slike (slika kot telo).

Na kaj merim s pojmom »all-over«, sem dovolj obsežno pojasnil zlasti v eseju *Gledalec pred sliko*. Status in vloga montirane predmetnosti sta seveda najtesneje povezana s tako opredeljeno slikovno površino. V nasprotju z nekaterimi kolaži, ki najdeni predmet na površini osamijo in ga v poudarjanju njegove lastne »patetike in melanholije«, o kateri govori Bernard (v tekstu, ki je spremljal razstavo na Biotehniški fakulteti v Ljubljani leta 1980), včasih že kar heroizirajo, je zdaj najdeni material podrejen prav tisti risbi, ki pokriva celotno površino nosilca in je ne moremo več ločiti od okolja oziroma ozadja (o tej govori npr. Kapus v citiranem tekstu); v tako spremenjenem kontekstu je seveda montirani fragment samo še bistveno podrejen detajl. Za podrejeni položaj vnesene snovi in za poudarjeno ploski značaj slike je značilna npr. že sama izbira materiala; Bernard se izogiba predmetom, ki bi se lahko vsilili s svojo lastno sugestivno in »avtonomno« formo, in uporablja predvsem ploske, anonimne in amorfne materiale — papir, karton, krpe. Uporabljeni material se tako z vstopom v slikovno polje ne iztrga več iz anonimnosti, pač pa le zamenja kontekst te anonimnosti — v tem smislu slika nekako ponavlja, imitira procese realnosti (ki je pri Bernardu vedno vzpostavljena v svojem vidiku časnosti in zgodovinskosti). Če se je v kolažih najdena predmetnost pojavljala (v vseh konfliktnih razmejevanjih, iz katerih se predmet v svoji agresivni pojavnosti artikulira in formira) na površini, se zdaj izgublja pod plastmi drugega nalepljenega materiala in barve. Če sem do zdaj govoril o ploskosti teh slik, se moram tu nekoliko korigirati: ta dela uveljavljajo s plastenjem svoje površine izredno poudarjen vidik globine, tako da tudi površine ni več mogoče brati le lateralno. Seveda pa tudi ne gre več za globino kot iluzijo — ravno obratno, Bernard je bil radikalno realnost tega plastenja dolžan tako principom modernistične slike kot skrajni realnosti kolaža. (V tem smislu je realnost »zakopavanja« predmeta v sliko korelativna realnosti njegovega iztrganja iz prvotnega konteksta.) Avtorju torej ne gre

več za to, da bi predmet iztrgal iz anonimnosti, da bi ozavestil njegovo posebno bit in pojavnost; nasprotno, zanima ga učinek, do katerega pride tako, da predmete lepi enega vrh drugega, jih preslikava in plasti, jih skratka »zakopava« v sliko, izbrisuje njihovo individualnost, samostojno pojavnost, pomenske konotacije. Seveda lahko tako početje razumemo le tako, da zakopavanje in brisanje predmetov ne izničuje njihove prisotnosti; zakopana predmetnost je še vedno prisotna — v obliki razpršenih fragmentov, sledi, reliefne strukture ali le še aluzije; prisotnost teh predmetov je »izbrisana prisotnost«. To globinsko dimenzijo povezujem z dvema ključnima konceptoma, ki ju uporabljam pri interpretaciji Bernardovega slikarstva: z »vmesnim prostorom« in s časovno oziroma zgodovinsko perspektivo.

»Vmesni prostor« med sliko in gledalcem, prostor, v katerem se vzpostavlja podoba iz oblikovanja in razpadanja interpretacij in organizacij vizualnega percepcijskega polja in hkrati iz cirkulacije najrazličnejših asociacij in povezav, je po eni strani strukturno analogen plastoviti strukturi slike, ki se širi tako lateralno kot globinsko, v kateri se vodilne silnice hkrati tvorijo in razpadajo, kjer zakopana predmetnost proseva na površino ipd., po drugi strani pa seveda takšno cirkulacijo »utemeljuje«. Lahko bi rekli, da se to, kar sem prej pogojno imenoval »strukturna analognost« (pri čemer uporabljam pojem struktura le kot približen izraz za princip notranje organiziranosti, ki pa ni struktura npr. v strukturalističnem smislu), dejansko dogaja kot neprestana »projekcija« principa organiziranosti iz enega nivoja v drugega, kot »izomorfnost« teh nivojev. Tako lahko vidimo »strukturno analognost« med lateralnim branjem podobe, njeno globinsko zgradbo, podobo, kot se vzpostavlja v recepcijskih procesih, in končno v medsebojnih odnosih teh nivojev, ki jih kratko in malo ni mogoče medsebojno razmejiti. Pravzaprav je model »vmesnega prostora« in »strukturnih analogij«, notranjih preslikav in cirkulacij, iz katerih se v tem prostoru vzpostavlja in razpada podoba (»Slika je ruševina, ki se gradi«, je ob Bernardovih slikah zapisal Ješa Denegri), izredno blizu pojmu rizoma, ki sta ga razvila Gilles Deleuze in Felix Guattari: »Ni sestavljen iz enot, ampak iz dimenzij, ali še bolje, iz gibljivih smeri. Nima ne začetka niti konca, ampak vedno neko sredino, prek katere poganja in se razliva. (...) V nasprotju s strukturo, ki se definira po skupini točk in položajev, po binarnih odnosih med temi točkami in dvoenopomenskih odnosih med temi položaji, je rizom izdelan samo iz linij: linije segmentarnosti, stratifikacije kot dimenzije, pa tudi linije bega ali deteritorializacije kot maksimalna dimenzija, po kateri se, če ji sledimo, številnost preobrazi tako, da spremeni naravo. (...) Rizom deluje prek variacije, ekspanzije, osvojitve, ulova, oboda. V nasprotju z grafizmom, risbo ali fotografijo, v nasprotju s kalki se rizom prenese na karto, ki mora biti

izdelana, sestavljena, vedno razstavljiva, spojiliva, prevrnljiva, spre-menljiva, z različnimi pristopi in izstopi, s svojimi linijami bega. (...) Nasproti centriranim sistemom (celo policentriranim), s hierarhično komunikacijo in vnaprej določenimi vezmi, je rizom acentrirani si-stem, nehierarhični in nepomenski, brez Generala, brez organizacij-skega spomina ali centralnega avtomata, definiran samo s cirkulacijo stanj.« (Deleuze in Guattari vzpostavljata pojem rizoma v uvodu h knjigi *Mille plateaux*, Paris 1980; navajam po prevodu Jane Pavlič *Tisoč platojev. 1. Uvod: Rizom*; Problemi 4/Literatura 2, 1987, str. 195—216; navedeni odlomki na str. 211—212) Vredno je dodati, da bi si bilo napačno zamišljati dualistični model rizoma (knjige, slike) in njegovega bralca oz. gledalca, kot da je rizom nekaj, kar je v tej knjigi ali sliki objektivno, pozitivno dano in lahko postane objekt. Ravno (tudi) skozi recepcijski odnos se tvori rizom. Deleuze in Guat-tari eksplicitno povezujeta rizom ravno z »vmesnim prostorom«: »Ri-zom se ne začne in ne konča, vedno je v sredini, med stvarmi, inter-bit, *intermezzo*.« (Ibid., str. 215)

Če moramo idejo »vmesnega prostora« v Bernardovem slikar-stvu vendarle na nekaterih točkah razmejiti od koncepta rizoma, je to zaradi izjemno poudarjene perspektive časa in zgodovine, ki ima ključno vlogo (pa tudi zaradi nedvomne prisotnosti ontološke razsež-nosti, ki je seveda nujno vpeta tudi v vprašanje časovne distance). Bernardovo polemiko z modernističnim vztrajanjem na »konkretni snovi« je mogoče razumeti kot spoznanje, ki je pravzaprav vzporedno poststrukturalističnim tezam. Bistvena ugotovitev pri tem je, da je »konkretni predmet« že v trenutku, ko nastopa kot zgolj nekaj bi-vajočega, kot »očiščen« vseh pomenskih konotacij, ki bi ga transcen-dirale (drugače kot je to npr. v iluzionističnem slikarstvu), že ujet v mrežo pomenov. Sama operacija, ki ga kot posebno bit izdvaja in vzpostavlja (in ta operacija je v vzpostavitvi razlike), je hkrati ope-racija, ki vanj vpiše pomensko mrežo (prim. o tem *Razlika in pomen*). Ker je za Bernarda dejansko najbolj zavezujoč odnos do realnega bi-vajočega, je ta vzpostavitev gesta samo »ponovitev« ali podvojitve vpisa prvotne razlike — namestitve na slikovno polje. Enostavna pre-zenca bivajočega že sama po sebi vzpostavlja preplet sledov in pome-nov. Toda če je dana snov nujno ujeta v tekst(il) pomenov in sledi, potem je treba dodati, da je Bernarda sled predvsem sled časa in preteklosti: »Počasi sem spoznal, da odsluženi predmeti vzbujajo v meni še zanimanje za svoje pomensko mesto v svetu pojavov. Kljub temu, da sem imel v rokah delce, ki so skoraj že odslužili, sem lahko del njihove nekdanje pomenske intenzitete obudil, če sem jih izoliral in namestil na prazno ploskev«, je rekel v citiranem pogovoru z Aleksandrom Bassinom.

Bernard je nekaj svojih ključnih del imenoval »palimpsest« (*Ve-nerični palimpsest*, 1984, dva *Istrska palimpsesta*, oba 1985). Prav ta

pojem najjasneje razkriva, kako stopata preteklost in zgodovina v sliko in podobo. Palimpsest je seveda sam po sebi popolnoma sinhron pojav, zapletena plastovita zgradba, pri kateri skozi gornji, neposredno čitljivi sloj pisave presevajo spodnji sloji. Pisava teh nižjih, izbranih in prepisanih slojev je seveda težje čitljiva, morda je mogoče le tu in tam jasno prebrati kakšno črko in tako iz fragmentov bolj ugibati in slutiti, kakšna sta pomena teksta, ki na nekakšen idealen in samoza-dosten način (zamislimo si npr. način, na katerega obstaja tekst v knji-gi, ki je nihče ne bere) v vsej svoji celovitosti in popolnosti še vedno razprošira v globljih plasteh, našemu branju (torej lateralnemu branju slike) pa se daje le kot ponekod bolj, drugod manj zabrisana sled. Ne-možnost neposrednega branja izbrisanega teksta pa je paradigma zgo-dovinske distance, dejstva, da lahko odnos do pretekle realnosti, ki je bila včasih dana v neposredni evidenci, vzpostavljamo v najbolj-šem primeru skozi »vživetje«, pri katerem je izkustvo vedno v ne-kem smislu enostransko, saj je evidenca, v kateri se ji daje pretekla realnost, vedno nekako iluzorna in enostranska. V čem je »patetika in melanholija« starega predmeta, »ugasle snovi«, h kateri se Ber-nard vrača? Ne le v obrisu in prefinjenih tonskih prehodih, pač pa v distanci do nekdanje samoumevne in funkcionalne prisotnosti v sinhronih strukturah (v »prezentu« okolja, v katerem lahko bivanje poteka tudi kot čista operacionaliziranost); v distanci, ki je kot sled vpisana v predmet, in v pretekli realnosti, ki se daje slutiti v pa-limpsestni strukturiranosti sveta. Šele ta distanca postavi objekt v posebno razvidnost, zornost, mu torej podeli avratičen značaj. (Zna-čilno je, da se tudi pojem sledi pojavi v naslovu ene od Bernardovih slik, in to v poudarjenem časovnem in zgodovinskem kontekstu — *Sledi minevanja*, 1986.)

V tem smislu je gradnja slike pravzaprav »druga zgodovina«, analogija zgodovinskim procesom, ki pomenijo neprestano vzpostav-ljanje in brisanje sistemov evidentne prezenice. Površina Bernardovih slik je od druge polovice sedemdesetih let naprej dobesedno palimp-sestna (in kot taka »strukturno analogna« zamisli podobe in sveta, ki ju implicira); toda slika se ne vzpostavlja kot palimpsest le zaradi fi-zičnega značaja svoje površine. Tudi nekatere zgodnje slike Jasperja Johnsa so npr. plastovite, tako da je mogoče skozi prosojno vrhno barvno plast v tehniko enkavstike urezati spodnje, kolažne plasti. Toda čeprav je to prosevanje za Johnsove slike odločilno in nosi tudi močan potencialen čustveni in refleksivni naboj, bi npr. *White Flag* komajda lahko imeli za palimpsest v istem smislu kot Bernardov *Istrski palimpsest*. (Precej drugače je seveda s kasnejšimi Johnso-vimi deli, saj se v njih »kopiči« že avtorjeva lastna slikarska zgo-dovina.) Za vzpostavitev palimpsesta je odločilen ravno »vmesni pro-stor«. V tem prostoru se iz konkretne površine »odlepljajo fantomski liki«, kot je zapisal Tomaž Brejc, tu se tudi vzpostavljajo aluzije na

»zgodovino narave in zgodovino ljudi«; včasih so to risbe posameznih fragmentov in zgodovinskih sledi istrske realnosti — ali pa le še sledovi študij in risb, včasih transformirani v čisto formalne kompozicijske elemente. Tako lahko na *Istrskem palimpsestu I* vidimo levo zgoraj knjigo z napisom *PAX TIBI MARCE EVA. LISTA MEUS*, knjigo beneškega leva, desno spodaj spet beneškega leva, tokrat z zaprto knjigo (vojna), medtem ko se med barvnimi skladi v prebliških in fragmentih prikazujejo figurice, ki nas vodijo do istrskih gotskih fresk. Na *Girlandi za U. E.*, 1986, (sliki, posvečeni Umberto Ecu zaradi njegovega vnaprej izgubljenega poskusa preseganja zgodovinske distance v *Imenu rože* in še posebej — naj tvegam to domnevo — zaradi sklepnega poglavja tega romana) se iz spleta krp razvije »kubistična« veduta istrske vasi s cerkvijo (fantomska veduta, ki ne more zadržati gledalčevega pogleda, da ne bi skozenjo prodrli do konkretne materialnosti površine, v katero se vas spet razpusti); na *Materadi*, 1987, se na podoben način vzpostavljajo in razpadajo križajoči se prostorski sistemi — istrska krajina v potencirani perspektivi, zastor iz blaga —, gornji rob pa obvladuje stavek, prepisan z vklesanega napisa v kapeli v neki istrski vasi: *DOMUS MEA ORATIONIS VOCABITUR*. Zdi se, kot bi ta stavek, postavljen v kontekst *Materade* in Bernardovega dela sploh, dobil nove pomenske razsežnosti in s tem vlogo enega ključnih gesel. Ne le, da so zgodovinska dejstva naredila iz njega preroško aluzijo na usodo istrskega ljudstva, ki se je po vojni množično izseljevalo iz svoje arhaične domovine (mdr. prav iz *Materade* družina Fulvia Tomizze, čigar prvi, zelo odmevni roman — prav tako naslovljen *Materada* — se ukvarja prav z usodo Istranov), govori tudi o razmerju do pretekle realnosti, o tem, da se dom lahko začrta le na ozadju izgnanstva, kot se bit lahko vzpostavi le iz razmerja do nič; izgnanstva, ki zaradi dimenzije časa kot razsežnosti biti same ne more upati na vrnitev domov, v obljubljen deželo. »Dom je tam, kjer človek gre na pot«, je zapisal Eliot v kvartetu *East Coker*. (Bernard navaja ta citat v pogovoru z Branetom Grubarjem, *Z Emerikom Bernardom in o Emeriku Bernardu*, A. V., št. 4, december 1987).

Palimpsestnost Bernardovih slik torej ni le v tem, da so plastovito zgrajene in da omogočajo različne perceptive interpretacije; za njih je bistveno, da se skozi odprti »vmesni prostor« vključujejo v svet in zgodovino, da vnašajo v cirkulacijo fragmente in sledi in da vzpostavljajo tudi temeljno strukturiranost sveta kot palimpsest. Ta vmesni prostor Bernardovega palimpsesta je precizno opisal tudi Sergej Kapus v svojem tekstu *Palimpsest*; tu pravi med drugim: »V Bernardovem slikarstvu je torej značilna svojevrstna antinomija: na eni strani gre za pristajanje na nepretrgano, spreminjajočo se optično sliko, toda hkrati je opazna raven nenehno zavezujoče prisotnosti minulih kontekstov, ki zahteva zavest o širšem, nenaslikanem pro-

storu, iz katerega so posamezni slikovni vpisi, tako aluzivni kot nealuzivni, iztrgani.« V istem tekstu Kapus poudarja: »(...) podoba se vmešča v medprostoru, ki ga opredeljujeta tako zavestna projekcija pomena kot tudi hkratno delovanje nezavednih mehanizmov, ki so zavesti skriti, vendar pa se v njej aktualizirajo« (Sergej Kapus: *Palimpsesti*, katalog Bernardove razstave v Moderni galeriji v Ljubljani, 1988, str. 45—52; navedka sta vzeta s str. 46 oz. 48).

Tretji vidik, ki ga je Bernardu omogočil premislek zahtev modernizma, je telesni status slike; ta je seveda le druga stran vidikov, o katerih sem govoril prej. Če so se v kolažnih delih poteze in predmeti umeščali v likovno polje, ki je delovalo kot ozadje, seveda na sliki, ki sledi zahtevam »all-over« površine, takega dualizma več ne more biti, saj je risba identična s površino; s tem pa je mogoča tudi slika kot telo. Dejstvo, da je postala modernistična slika v svoji konkretnosti »entiteta, ki pripada istemu prostorskemu redu kot naša telesa« (Greenberg), je seveda bistveno, vendar pa za opredelitev telesne narave slike, kot se je izoblikovala od Bernardovih leta 1980 razstavljenih del naprej, še ne zadošča. Že prvi kolaži uveljavljajo snov v vsej njeni konkretnosti in surovosti in niso nikakršen nosilec imaginarnega ekvivalenta našega prostorskega reda, pač pa konkretno telo v prostoru. Telo, kot ga je omogočila »all-over« površina, moramo razumeti ne le v fizikalnem, pač pa tudi v biološkem, organskem smislu. Detajli, razprostrti po slikovni površini v neskončno diferencirani in hkrati homogeni mreži, se začenjajo obnašati kot tkivo; to pa je mogoče tudi zato, ker so podrejeni nedvomnim linijam organiziranja, usmerjenosti, razraščanja (torej tisti figuri, »*Gestaltu*«, ki jo Bernard v svoji kritični drži do »all-over« principov vpisuje v sliko in ki mu omogoča tudi rešitev »nemogoče« naloge — združitve figurlike in modernističnih postopkov).

Dokler je bilo slikovno polje pojmovano kot operativni prostor razmeščanja in rokovanja, je bil nevtralni pravokotni format nosilec samoumeven. (Navsezadnje je bila nevtralna pravokotna oblika nosilca značilna še tudi za ameriški abstraktni ekspresionizem, ki je platno pojmoval kot torišče slikarjeve akcije, čeprav so se ti slikarji točno zavedali učinkov, ki jih lahko dosežejo z velikostjo nosilca in njegovo obliko, ter bistvene vloge teh učinkov za sliko.) Z novim konceptom slike kot telesa pa je prišlo v Bernardovih delih do ostrega konflikta: logika organske rasti tkiva slike in logika vnaprej datega, uokvirjenega formata ne sovpadata več. Barvno in snovno tkivo se je začelo razraščati v dinamičnih diagonalah ter je tako začelo siliti prek okvirja. Bistveno organska narava novih del je Bernarda že sama silila, da je uporabljal v organizaciji in kompoziciji polja predvsem diagonale; toda za modernistično sliko, ki je dolžna eksplicirati svojo identiteto z nosilcem in zaključenost znotraj nosilca in njegovih robov (in takšne so leta 1980 še vedno tudi Bernardove

slike), je seveda raba diagonale precej tvegana. Rezultat rabe diagonale na pravokotnem formatu je bil lahko dvojen: ali se je diagonala podredila nosilcu tako, da jo je zaustavila poudarjena robna risba (prim. *Lesa*, 1979), ali pa jo je presekala šele rob, tako da je beg diagonal nakazal silnice, ki segajo onstran prostora nosilca (prim. *Rdeči preplet*, 1979, *Diagonalni preplet I*, 1979, *Diagonalni preplet III*, 1980, idr.). V prvem primeru je lahko prišlo v sliki do konflikta in samoblokade, v drugem primeru pa je podoba s svojim preseganjem nosilca kršila temeljne zahteve modernističnega polja. Dejansko je bila, kot si je mogoče misliti, druga varianta produktivnejša in je ponudila odločilno rešitev; gre za to, da je avtor v poskusu, da bi zadržal diagonalo na nosilcu, s slednjim prekoračil zadani pravokotni format in prešel v oblikovano platno, »shaped canvas«, v katerem se je slika dokončno vzpostavila kot telo.

V prehodu od nevtralnega pravokotnika do oblikovanega platna je šlo za precej bistven premik ne le pri samem Bernardu, pač pa tudi v slovenskem slikarstvu sploh (Bernard je bil med prvimi avtorji, ki so uveljavili oblikovani nosilec v slovenskem slikarstvu). Ta prehod ni bil hipen, pač pa postopen; oblikovana slika kot telo se je v popolnoma realizirani obliki pojavila šele v delih iz leta 1982 (*Kapela*, *Ikarus-metulj*, *Paravan za kopalko*, *Paravan za Vlamince* ipd.); razmišljanje, ki pomeni prehod od enega koncepta nosilca do drugega, pa lahko povežemo s problematiko oblikovanega platna, kot se je zastavljala slikarjem »post-painterly abstraction«, npr. Nolandu in v neki meri tudi Stelli, ali avtorjem, kakršen je Ellsworth Kelly. Ti so z »minimalizacijo« in »čiščenjem« slikarskih sredstev, z reduciranjem spontanosti in ekspresije, značilnih za abstraktni ekspresionizem, z uveljavljanjem preglednih, včasih že geometrijsko pravilnih form, medsebojnim razločevanjem posameznih elementov, opuščanjem tonskih prehodov in uveljavljanjem barvne homogenosti posameznih elementov slike ter s postopkom vtiranja barve neposredno v platno močno uveljavili fenomenalno prisotnost samega nosilca, njegovo objektno vrednost (tako kot so poudarjali objektno vrednost barvnih lis na platnu); pri tem je nosilec, na katerega vpisujejo ti avtorji te poudarjeno konkretne, objektne barvne ploskve, načeloma »monohromen« (enakomerno obarvano ali celo negrundirano platno). Zaradi te poudarjene objektnosti in objektivnosti slike slikarji »post-painterly abstraction« niso bili več zavezani nevtralnemu formatu. Toda pri tem je bilo mogoče, da je bil format teh enobarvnih platen dan vnaprej, medtem ko se je poteza prilagajala nosilcu in njegovim robovom. (To seveda ne pomeni, da je struktura slike pri Louisu ali Nolandu neodvisna od formata, ravno obratno; Nolandova platna v formi diamanta recimo jasno kažejo, kako je gradnja slike precizno uravnotežena glede na format; še bolj izrazit primer so oblikovana platna pri Stelli, kjer gre dejansko za popolno sovpadanje notranje

strukture in formata oblikovanega platna — prim. Stellova dela, kot so *Luis Miguel Dominguin*, 1960, *Nunca pasa nada*, 1964, idr. Kelly pa je po drugi strani v nekaterih delih dosegal učinke le z obliko in barvnim žarenjem monokromnih platen.)

Bernard, ki je začutil neskladnost značaja slike in statusa vnaprej danega pravokotnega nosilca, je v nekaterih delih, razstavljenih v galeriji ŠKUC, ta pravokotnik opustil; uporabil je formo diamanta (*Diamant*, 1979) ali pa sliko sestavil iz več platen, pri čemer je osnovnemu pravokotniku še dodal nove dele (*Paravan za Marijo Radin*, 1980). S tem je seveda dinamiziral nosilec in poudaril njegovo objektno naravo (medtem ko je bil prej bolj ozadje montiranega predmeta), toda kljub temu lahko rečemo, da se status oblikovanega nosilca, kot so ga razvili avtorji »post-painterly« abstraction, in nosilca, kot ga terja Bernardova slika, ki postaja organsko telo, bistveno razlikujeta. V prvem primeru je treba izhajati iz nosilca, ki s svojo pogosto monokromnostjo predstavlja polje, na katero je mogoče naslikati (ali vtreti) druge elemente. Pri Bernardu pa je razmerje organskega tkiva detajlov do vnaprej danega oblikovanega platna nekako takšno kot npr. razmerje morskih alg do trupa potopljene ladje: organsko tkivo »prerašča« svojo podlago, jo spreminja v nov organizem, pri tem pa ostaja razlika med tkivom in podlago še vedno prisotna, razen tega pa robovi takega platna ne pomenijo nujno tudi organske zaokrožitve in izpolnitve silnice, ki je ob ta rob zadela (gl. *Paravan za Marijo Radin*). Že na *Diamantu* pa je avtor zvil enega od robov v skladu s težnjami materiala ter tako anticipiral princip, po katerem je kasneje slike vzpostavil kot organska, od znotraj navzven funkcionalno oblikujoča se telesa.

Slika pa se v svoji telesnosti ne vzpostavlja le na nivoju konkretnega objekta, pa čeprav je to »organsko«, v skladu s silnicami v materialu izoblikovano platno; saj je že sama metafora »organskega tkiva« vzpostavljena zunaj konkretnega polja. V *Gledalcu pred sliko* sem mdr. poskusil pokazati, kako je za popolni telesni učinek *Kapele II* odločilna raba iluzionističnih prijemov in kako se podoba pravzaprav vzpostavlja v recepcijskem procesu; to še posebej velja za organiziranost homogene mase na površini. Na sami slikovni ploskvi take organiziranosti zaradi načelne enakovrednosti vsake točke strogo vzeto ni; če je kljub temu evidentno tu (kot »oblikovano izkustvo«, Gestalt), potem je njegov položaj ravno »med« sliko in gledalcem. Telesna struktura slike je torej poseben vidik »vmesnega prostora« in kot taka lahko nastopi kot urejevalna instanca, ki formira tkivo na površini nosilca v sistem funkcionalnih silnic, usklajuje notranjost polja z različnimi nivoji zunanjih kontekstov, distribuira in umešča optične in druge fragmente različnih redov ipd. To seveda ne pomeni, da gre za vzpostavitev enoznačnega koda branja, filtra, ki bi v cirkulaciji najrazličnejših percepcijskih sistemov, vizualnih protislovij,

vpisov aluzij in fantomov vzpostavljala rigidno enoznačno shemo branja. Analiza *Kapele II* najbrž potrjuje, da instanca, ki na Bernardovi sliki opravlja to urejevalno vlogo (kot lahko to velja za koncept slike-telesa), nikakor ne more zagotoviti definitivnih meja niti enoznačnih sistemov branja — nasprotno, gre le za nekak dinamičen vzorec, ki je tudi sam v stalnem transformiranju in ki daje križajočim se sistemom in fragmentom vizualne, miselne in asociativne »mase« nekakšno formiranost. Tako se telo, ki v »vmesnem prostoru« nima več trdnih mej, odpira tudi v svet, v »telo sveta«, tako da lahko navsezadnje skoraj zapišemo enačaja med telesom in palimpsestom.

Ko govorimo o telesnosti, ne smemo pozabiti še na en bistven vidik: usoda slike je, da je zmeraj ploska; tretja, telesna dimenzija se vzpostavi šele v »vmesnem prostoru«, nastopi torej kot »vmesno telo«. V teh vprašanjih je Bernard govoril mdr. v že navedenem pogovoru s Tadejem Pogačarjem. Pričujoči spis bom sklenil s pomembnim daljšim odlomkom iz tega intervjuja, v katerem se Bernard loteva prav vprašanj, ki jih obravnava ta spis: »Slike torej ne terjajo, da naj neprestano spreminjamo zapovrstje svojih stojišč, saj se jim lahko ustrezno prilagodimo, če aktiviramo ciliarne mišice. Toda ta zunanja negibnost še ne pomeni notranje statičnosti. Po svoje lahko gledalec ob slikah sproži zelo izrazito doživljanje prostornine, telesnosti, teže ipd.; in ko se vživlja v take prostorsko-telesne razsežnosti, nadomešča tipalne in gibalne procese z 'izvirnim doživljanjem'. To pa pomeni, da ne zadržuje svoje pozornosti ob telesnem manku, ki ga ploskost kaže, pač pa povezuje konkretne s spominskimi in ploske z asociativnimi telesnimi elementi. Vem, ta interpretacija zveni vzhodnjaško, saj sem si jo sposodil pri Takuanu, ki je bil učitelj mečevanja (D. T. Suzuki: Zen in kulture Japonske). Zato izvirno doživljanje tukaj pomeni povezujoče dopolnjevanje telesnega manka. Izvorno doživljanje torej pomeni kontinuiteto, kajti šele takrat, ko se odločimo, da ne bomo zastajali ob različnih možnostih, lahko začutimo telesno obstajanje sveta in telesno obstajanje praznine oziroma prostora med telesi. Torej je integralno občutenje predpogoj, brez katerega si ni mogoče zamisliti enojnosti telesne mase. Gre torej za zelo tekoče zajetje razsežnosti, ki je v svoji notranjosti temna, zapletena, predvsem pa drugače strukturirana, kot si sicer predstavljamo. Hkrati pa ta temnost na svoji površini odbija svetlobo in z njo tvori vmesno telo, ki obstaja med telesi in je zato tudi del vseh prisotnih teles. In kakorkoli je že ta podoba o zračni in svetli telesnosti, ki nas obdaja in povezuje, krhka in pomanjkljiva, je v povezanih doživljajskih stanjih vendarle prisotna. A ker je ne moremo otipati, se lahko vanjo samo vživimo in kvečjemu s sliko metaforično ponazorimo njeno prisotnost: pojav 'vmesnega' telesa.«

Josip Osti

Spekter melodij in mimikrija molka

O poeziji Jureta Potokarja

Prva knjiga pesmi slovenskega pesnika Jureta Potokarja, rojenega 1956. leta, *Aiton*, objavljena 1980, je pomenila kot skupek odlik in pomanjkljivosti, poetičnih nakazovanj in nedorečenosti podajanje v negotovo pustolovščino predajanja pesništvu, odisejo, v kateri so neizogibna izpostavljanja številnim skušnjavam truda z jezikom, odzivanja številnim izzivom in privolitve v tveganje. Potem ko je prebrodil privlačne, a enako nevarne življenjsko-mladostniške in književno-zčetniške pasti, se je s knjigami, ki so sledile: *Pokrajina se tu nagiba proti jugu*, *Pesniški almanah mladih* s še desetimi pesniki 1982. leta in *Ambienti zvočnih pokrajin* 1986. leta, prebil do svoje pesniške Itake in dosegel formalno-vsebinsko samosvojost ter ne le generacijsko postmodernistično prepoznavnost, temveč tudi umetniško samobitnost, ustvarjalno različnost in specifičnost. Njegova najdena Itaka, **zvočna pokrajina, nagnjena proti jugu**, je sezidana z osebnim in novim pesniškim ključem, s pesništvom, ki vsebuje celotno pesniško dediščino, jo nadaljuje, vendar iz nje tudi izstopa in je jasno, že kar neizbrisno včrtana v zemljevid slovenske poezije, pa če tisto, kar je umetniško vrednega, pomembnega in tačasnega v njej, imenujemo povojno, sodobno, novejše, moderno ali kakorkoli drugače.

Večina pesmi v knjigi *Pokrajina se tu nagiba proti jugu* je sestavljena iz treh tercijn in enega, posebnega zaključnega verza; v tej formi so tudi vse pesmi razen uvodne in zaključne, ki sta tudi edini brez naslova v knjigi *Ambienti zvočnih pokrajin*, vendar ta enolična struktura, ta izbrana ali zadana — vseeno — oblika ne omejuje pesmi tvorne svobode, katero osvaja in igrivo izživlja v baročnem obilju raznorodne leksike, oživljajoč mrtve in stare jezike — latinščino in staro grščino, in se s presenetljivimi, pogosto sintetičnimi audio-vizualnimi sintagmami, s katerimi spretno abstrahira konkretno in konkretizira abstraktno, ter z dolžino verza in njegovo intonacijo, odgovarjajočima prehajanju in pretakanju goste, a fluidne in eterične jezikovne mase

in ritmu, bodisi predaja cesarstvu zvokov ali pa se postavlja nasproti kontrapunktu, tišini lastnega pesniškega dihanja.

Potokarjevo poezijo karakterizira nezaustavljiva **privlačnost nasprotij**, v mnogih njegovih pesmih pa, tudi v najbolj uspelih, je izvrstno tematiziran odnos zvoka in molka, govora in tišine, njihov paralelizem, spor in zamenljivost, ki na ravni estetskega enako močno in pretresljivo izražajo tako posamično kot občo dramatičnost človekove eksistence, kakor je to delala tradicionalna, vanjo pa že lahko uvrstimo tudi tisto, ki smo jo do pred kratkim imenovali moderno, poezija, ki se v antipodnosti dobrega in zlega ni mogla, niti ni hotela, izogniti neposrednosti etičnega opredeljevanja in ocenjevanja. Potokar in njegovi vrstniki so odrasli ob glasbi, ki se, pa naj gre za katero koli zvrst, izmika ideološkemu in etičnemu vrednotenju, kateremu je bila literatura ves čas izpostavljena, hvaljena ali zametovana, odvisno od pozitivnega ali negativnega predznaka, ki ji je bil pridani. Pesnik z občutljivim ušesom in prefinjenim posluhom prisluškuje in prepoznava številne zvoke okoli sebe in njihovo odmevanje, zrcaljenje, množenje in predrugačenje v sebi. Njegovi verzi zaznavajo zvoke kot nesporna znamenja življenja — tako raznoglasje različnih glasbenih instrumentov kakor široko in bogato paletu vsakršnih drugih zvokov in melodij, od utripanja lastnega srca in ven, žuborenja krvi in poka-nja kapilar, oklicevanja elementov, od zvenenja porcelana do zvena kovine, od šepeta do grmenja, od trepetu metuljevih kril do rukanja jelena, od melodičnega mrmranja preko trpkih tonov in sprememb tonaliteta, sinkopiranja, akordov in polifonij do disonanc in labirintov kakofonije. Ciklus pesmi *Eno*, skrivnostnega naslova za tistega, ki ne ve, da gre za Briana Ena, angleškega glasbenika, čigar celo ime se glasi Brian Peter George St. John La Baptiste De la Salle *Eno*, se začneja z verzom: »aliquotni toni vesolja nam šepetajo« in ta šepet, ta glasba sfer, je šum časa in geslo vsakega bitja in praška v breznju vesolja, preden se to oklicevanje, bodisi da gre za ljubezenski klic ali obupan krik, ne izgubi in utopi v neizbežni in neizprosni puščavi tišine, ki ju vpija, razoseblja, izenačuje in izničuje. Zvok je v Potokarjevi poeziji tudi takrat, ko z njim izreka dvom, bridkost, paniko, strah, obup, bolečino, beg, padec in poraz ali hrepenenje, radost in ljubezen, metafora življenja, tišina pa metafora smrti. Plasti zvoka in tišine, življenja in smrti tvorijo palimpsestnost njegove poezije, v kateri je prisotna tako »mimikrija zvoka« (*Jod*) kot »mimikrija molka« (*Eno*), ki ju skriva in odkriva spekter melodij, odslikan, shranjen in ohranjen v zvočnosti in melodičnosti pesniškega jezika.

Vsako melodijo spet odlikuje ustrezen ritem, ki je v vzročno-posledični zvezi z gibanjem, bodisi da mu le-to predhodi ali sledi, da je z njim izzvano ali pa ga izziva. Ritem je povzročen z gibanjem in/ali povzroča gibanje, tako elementov kot tudi bitij — premikanje, kroženje, nihanje, pretakanje, od atomov v molekuli do zvezd v ozvezdju.

Potokarjeva poezija — predvsem poezija melodije — priklicuje ritme in se odziva na ritem, je poezija opozicionalnega odnosa statičnosti in dinamičnosti, okamenelosti kot sinonima brezživljenjskosti in gibljivosti, od migljanja zraka in valovanja travnih lat do plesa telesa kot sinonima življenjskosti. V njegovih verzih se znamenja življenja izdajajo z glasom, besedo, zvokom ali kretnjo. **Kovanje novega verza**, kakor sam pravi, z **drobnim pršcem črk**, uresničuje s pretakanjem jezika, s katerim poudarja antipodnost, toda tudi neprekinljivo povezanost dinamičnosti in statičnosti, meja človekovega medstanja, njegove tesnobne in uročene ukleščenosti med življenjem in smrtjo, kar utemeljuje njegovo obsedenost s kratkoživostjo, izzvano s »strahom minljivosti«. Smrt je v našem zvedenem in posplošenem dojemanju nepremičnost, večna tišina in popolna praznina. Če začnemo prazno odmevati, pridobiva na moči naša zavest o smrtnosti in smo potniki na poti k neizogibnemu cilju — neizogibnemu koncu, ter nam je nujna uteha zvoka, ki, čeprav z navidezno zdravilnostjo, zapolnjuje praznino okrog in v nas. Čeprav redkokdaj himnična, je Potokarjeva poezija v glavnem izpisana v slavo zvoka, ki se upira tišini in zapolnjuje življenjsko praznino.

Potokar končuje prvo in začenja zadnjo pesem svoje najbolj konsistentne knjige, rezultata polne pesniške zrelosti, *Ambienti zvočnih pokrajin*, z ugotovitvijo, da »zagotovega ni več ničesar, razen smrti«, toda to in tem podobni niso verzi resignacije, marveč predvsem melanholije, značilne za celotno njegovo poezijo, v kateri se brez iluzije, da je zmaga mogoča, upira **nepremičnemu pogledu usode**. Želi, da skupaj z njim »slišimo pozvanjanje kamnov med jeziki zemlje«, vendar ugotavlja: »besede, ki si jih izrekel, so odprle samo tebe, zato je tišina včasih tudi zares blagi lek«, vendar to ne hromi njegove vere v **krhke zloge**, »ki jih jezik z molkom oblikuje«. Na nekem mestu pravi: »Naj vsak od nas izbere svojo vlogo«, on pa je svojo — pesniško — že izbral. Gotovosti konca se upira z jezikom, glasom, ki »zveni kot trk najnežnejšega porcelana«, vseskozi zavedajoč se, da »jezik vselej le odškrne vrata«.

Ni mogoče spregledati tudi s/likovnosti Potokarjeve poezije, njene pastelnosti, mehke akvarelnosti in valovite ornamentalnosti, kakor tudi ne njene poduhovljene abstraktnosti, vendar je ta predvsem usedlina izkušenj ušesa zvonkega človeka, človeka, v katerega se stekajo zvoki, pa tudi pesnika, ki svojo prisotnost potrjuje z zvočnostjo verza. Prepričan je, da se »skozi opne sluha cedi radost obstoja sveta« in da je naloga pesniškega poslanstva, da »z rafali zvočnih zlogov hrani zvezdnato nebo«. Je eden tistih pesnikov, ki utripu sveta prisluhne z ušesom, gleda in vidi pa ga z notranjim očesom. Zato ni čudno, da je v širokem korespondiranju s svetovno literaturo njegov izbranec Borges, dolgo slep, vendar nesporno eden najbolj globokih in daljnovidnih

piscev nasploh, kateremu je posredno ali neposredno posvetil več svojih pesmi.

Raziskujoč veljavnost Patrove trditve, da vse umetnosti težijo k stanju glasbe, morda ravno zato, ker je v njej pomen enak obliki, Potokar ugotavlja, da je koren jezika iracionalne in magične narave in da se pesništvo poskuša vrniti k tej pradedni magiji. Navaja Borgesovo primerjavo pesništva s skrivnostnim šahom v predgovoru k zbirki *El otro, el mismo* in v besedilu na ovitku svoje zadnje knjige piše: »Poraz, ki ga neprestano doživljamo v medsebojnem komuniciranju, nas vedno znova sili v ponavljanje že izgovorjenega, v iskanje vedno novega pomena v že izgovorjenem. Medtem ko se figure in šahovnica neprestano spreminjajo, ko je sen resničnost in resničnost sen, zarisujemo vsak svojo zvočno sled, pišemo vsak svoj palimpsest, živimo istost in drugačnost,« ter dodaja: »Malo je razlike med meno, Enom, Borgesom, Saksoncem in Babiloncem; naš krik je vselej enak in le včasih pretresljiv.«

Umetnost je krik samotarja. In čeprav je Potokarjev odnos do samote — lastne in človekove nasploh, ker svojo človeško pozicijo nemalokrat posplošuje in univerzalizira — ambivalenten vsaj toliko, kolikrška je razlika med opazkama: »sami smo, pa vendar ne osamljeni« in »samota našega izgnanstva, samota vztrajanja, bolj bela kakor ni« in »parobkih in bolj ledena«, njegova poezija ni manj pretresljiva niti je ne zmanjšujejo občasna drugačna razpoloženja, s katerimi izražajo **radost bratstva in vztrajanje, polno toplote medsebojnega prijateljstva**, kar ga rešuje pred patetiko pesimistične in katastrofične poezije, tudi kadar opaža »patino poraza«. Paradoks je grb njegovega pesništva, v katerem je v **neskončnem plesu materije** razberljiv svet, ta »lažna gotovost nepremaganega labirinta«.

V pesmi *Lov* Potokar pravi: »nikoli ne zahtevam: razumite mojo zapisano besedo, raje imam, da jo samo zaslutite, da ji vsak sam doda svojo dimenzijo« in solsticij njegovih zvočnih sanjarjenj ter osebne pesniške mitologije je visoka stopnja potentnosti pesniškega namiga, slutnje, ki omogoča bralcu vstop v številne dimenzije (bralčevo večdimenzioniranje), ne samo njegovo razumevanje in občutenje, marveč tudi ustvarjalno soudeležbo v razkrivanju spektra melodij in mimikrije molka, v spoznavanju njihove zoperstavitve in sporov, nenehno prisotnega boja v njegovih verzih, ki jih temperira in dramatizira do razgretja in eksplozije.

Ce bralec — z vso pravico — izbira poezijo po svojem okusu, tudi poezija, kot je Potokarjeva, z enako pravico izbira bralca. In ni čudno, da je Potokarjev nekaj mlajši pesniški sopotnik, odlični pesnik in esejist Aleš Debeljak spremil knjigo *Ambienti zvočnih pokrajin* z zelo lucidno, pa tudi nebrzdano ustvarjalno vzneseno spremno besedo, naslovljeno *Gramatika poslušanja*, v kateri govori o arheologiji in umetnosti poslušanja in retoriki tišine, o glasbeni imaginaciji praznega

prostora in glasbeni dialektiki zvoka in tišine, o Potokarjevem **erotičnem temperamentu** in občutljivosti za zvočne vibracije in sklene, da je **individualizem** med sabo ločenih čutov osnovna konfiguracija njegovih pesmi, ko elokventno razlaga njegove verze, vendar tudi odkriva njihovo slojevito asociativnost, ki mu je omogočila, da se napoti k lastnim pesniško-esejističnim potem, to pa tudi je neizčrpen zaklad resnične poezije.

Prevedla Lela B. Njatin

Branko Čegec

Poliperspektivna slika individualnosti

O knjigi Aleša Debeljaka: Slovar tišine, Aleph 1987

»Moje prve besede niso moje prve besede. Škoda, ker nisem začel drugače.« *John Barth*, Izgubljen v luna parku

»Čas je. Povej, kar je nekoč že bilo rečeno.« *Aleš Debeljak*, Brez anestezije 3

»Veste, imam hecen občutek, kakor da sem vse to že videl.« *Laurie Anderson*, From the Air

»Ampak: z vsako smrtjo umirajo vse stvari.« *Aleš Debeljak*, Opis zgodovine 5

Dolgotrajno izčrpavanje v poskusih definiranja pojmov *postmodernizem* in *postmodernost* je tako prevzelo teorijo in kritiko na naših prizoriščih, da sta v bojni vnemi skoraj popolnoma pozabili prisotnost dejstev oziroma v primeru, ki me tokrat zanima, knjižnega besedila. Namesto da bi izkoristila vseprisotno prevlado različnosti, je kritika trdovratno nasledala na teoretična ugibanja »Was ist postmodernismus?«. Književnost pa je šla svojo pot. Odsotnost kritiške uzde je obrodila skoraj histeričen proces individualizacije (histeričen zaradi strahu pred ponovnim vprijetjem v mrežo zaprtih kritiških sistemov) in nekoliko anarhoidno odklanjanje konvencij pozne modernosti, katerima se kritika vztrajno ni hotela odreči. Zdi pa se mi, da je pravzaprav prav kritika, za razliko od književnosti same, pokazala osupljivo količino konzervativnosti glede na dejstvo, da si je za nalogo postavila globalno trasiranje smeri recepcije aktualne literarne prakse. No, videti je, da je v zadnjem času kljub temu razviden postopen proces *individualizacije kritiškega diskurza*, kar pomeni, da se je največji del kritikov soočil z nemožnostjo poenostavljenih tipologizacij in napravil pomemben izstop k individualističnim označbam aktualne književnosti, začeniši z *značajem literarnega besedila* kot s prvo premiso *kritiške recepcije*. Pod pojmom kritiške recepcije, ali bolj določeno: *individualne kritiške recepcije* poskušam razumeti aktualno, še vedno predvsem željeno stanje kritike, ki naj ne bi prejudicirala dosegov teoretičnega mišljenja, marveč bi mu morala omogočiti pristop do aktualne produkcije, brez jalovih tipanj v praznem prostoru med delom in recipientom, za katera teoretično pretehtavanje književnosti nikoli ni imelo niti do-

volj časa niti vsaj tveganega recepcijskega erosa, kakršen je nujen za razumevanje vsakega postmodernističnega literarnega besedila.

Končno, čemu ta »globalni« uvod v besedilo o povsem konkretni knjigi? Kompleksna intelektualna in avtorska osebnost, kot je Aleš Debeljak, osebnost, katere intelektualni interesi se manifestirajo skozi povsem različne diskurze, od literarnega do kritiškega, esejističnega in publicističnega (ali pa bi bilo bolj točno: v različnih aspektih esejističnega diskurza: od literature do kritike in publicistike), je v glavnem uspevala obiti vse v uvodu omenjene pasti, ker je morebitne omejitve ene diskurzivne prakse uspešno nadomeščala z izkušnjami iz drugih prostorov. Soočen z Debeljakovo neposredno izkušnjo, ki za zdaj niti ni imela veliko dostojnih posnemovalcev, sem moral na neki način razprostiti podlago za besedilo o njegovi pesniški knjigi, tembolj ker sem bil precej dolgo dobo vzdržan od večine oblik kritiške recepcije. Torej je vse, kar bom napisal o vsebini Debeljakove knjige »Slovar tišine« spodbujeno najprej z bližnjimi ravnmi senzibilnosti »pesnika« in »kritiškega recipienta«, potem z bolj ali manj slučajnim kontekstualiziranjem v aktualni književno-recepcijski prostor, in na posled z neposrednim navezovanjem na celotni prostor njegove dejavnosti kot pisca.

1. »Literatura izčrpanosti«

Že samo dejstvo, da Aleš Debeljak ob vstopu v književnost v začetku osemdesetih let ne izstopa iz tedaj skoraj institucionaliziranega prostora slovenske književne avantgarde, marveč na neki način pristaja na izlet v labirint *Grafenauerjevih* »Štukatur«, primerno zgovorno priča o pritajenem prevratu, ki se je tedaj začel dogajati na slovenskem literarnem prizorišču. Ko je slepa ulica modernizma (oziroma avantgarde) prišla do roba nevarne »izčrpanosti«,¹ so se mladi slovenski pesniki, med njimi pa je kot eden od vodnikov že takrat izstopal prav A. D., odločili, da se izognejo agoniji. Intenziviranje »post-retro« impulzov je samo prispevalo k bolj ugodnemu razvoju situacije. Nove knjige najbolj izstopajočih modernistov (*Salamun*) so tudi začele pričati o rasti zanimanj izven poznomodernističnega fonda (kakršen je bil jezik npr.), vendar je pogled nazaj na prehojeno pot enega od najbolj izstopajočih avtorjev zadnje faze slovenske avantgarde, namreč *Iva Svetine*, naenkrat predložil trdno ukoreninjenost pravkar promoviranih tendenc. Svetina je že v knjigah »Dissertationes« in »Bulbul« krenil na pot iz nedotakljivega gradu jezika k eksotičnim predelom zemljepisa in telesa. Drži, da še vedno ni izgubil vere v besedo (še več!), kar se bo v Debeljakovem »Slovarju tišine« neizbris-

¹ John Barth: Literatura izčrpanosti; v zborniku *Ameriška metafikcija*, str. 6—21, Mladinska knjiga, Ljubljana 1988.

no zgodilo, vendar je dopustil, da se med usahlimi obalami *besede* in *stvari* zasidra sluzasta energija erosa (lepote, ljubezni, poezije). Že 1982. leta, tedaj zagotovo še v zanosu modernistične izključujočnosti, vendar v mnogočem bolj nonšalantno in »cool«, kot so si ortodoksni modernisti sploh lahko zamislili, Debeljak napove »Zamenjave, zamenjave«. Na slovensko literarno prizorišče je negotovo, vendar neizbežno stopila nova faza, katere značilnosti bi lahko v dobri meri razbrali iz znamenitega eseja *Johna Bartha* »Literatura izpolnjenosti². Z najbolj poenostavljenim pogledom na celotni prostor Debeljakove poezije bi lahko rekli, da v dobršni meri pokriva tisto, kar Barth v svoji eksplikaciji ravni »postmodernistične književnosti« zvede na vzorec »postmodernističnega romana«: »Idealen postmodernistični roman bi moral nekako premoščati nasprotja med realizmom in nadrealizmom, formalizmom in »vsebinskostjo«, med čisto in angažirano književnostjo, ter med elitistično literaturo in šundom.«³ Barthov esej datira iz 1980. leta. Osem let kasneje — mislim, da brez pretiranih dvomov lahko rečem, da se je takrat opaženi proces interžanrskega prežemanja tako zelo razvil, da se ne da več nesporno vztrajati niti na eni precizni opredelitvi. S tega gledišča je Barthovo videnje romana danes bližje globalnemu stanju literature kot pa posameznim aspektom nje, ne praktične realizacije. Nazadnje se mi zdi, da smo vse bližje situaciji, ko bomo morali bolj pogosto govoriti o sintetični literarni zvrsti, kakršna nas že pričakuje v knjigarnah, v kateri bomo prepoznavali »naučne simptome«, ki pa jih ne bomo mogli enostavno imenovati »roman«, »pesem« ali »zgodba«. Verjetno najbolj perspektiven mladi teoretik književnosti *Vladimir Biti* je v nekem intervjuju opozoril, da je »književnost neprenehoma v dinamičnem prežemanju z različnimi tipi diskurzivne in nediskurzivne prakse prakse«⁴, k temu dejstvu pa danes nedvomno prispeva skoraj neverjetno intenziven proces medsebojnih vplivov pod pritiskom vizualnih medijev, ustrezajoč ustvarjanju sintetičnih umetniških oblik s posameznimi prevladovanji različnih umetniških praks (književnosti, likovnosti, glasbe...). Če ostanem pri Bitijevih razmišljanjih iz navedenega intervjuja, potem je danes to, kar on imenuje »torišče diskurza«⁵, postalo prostor, izpostavljen nenehnim metamorfozam, kar pomeni, da je »torišče diskurza« določeno s tistim, kar sem samovoljno imel navado imenovati *značaj* vsakega posameznega besedila. Debeljakova pesniška besedila so skoraj neoporečen vzorec za primerjavo omenjenih tez, toliko bolj, ker vsaka njegova

² Ni slučaj, da je prav Debeljak naredil izbor za knjigo, v kateri sta prevedena oba znamenita Barthova eseja: *Literatura izčrpanosti* in *Literatura izpolnjenosti*, *ibid.*, str. 6—38.

³ *Ibid.*, str. 34—35.

⁴ Vladimir Biti: *Percepcija fikcije — fikcija percepcije*, intervju, *Quorum* št. 3, str. 7, Zagreb 1988.

⁵ *Ibid.* »Vsako besedilo na neki način poimenuje celotno polje, znotraj katerega se pojavlja.«, str. 21.

knjiga vsebuje nekaj osnovnih konstant, na ravni katerih jo je mogoče obravnavati kot celoto, skoraj bi si upal reči »konceptualno« (če to ni preveč vulgarno) literarno delo, ne pa morebiti kot zbirko besedil.

2. »Individualizacija občega«

Poliperspektivnost Debeljakove percepcije/recepcije (ker se v perceptivnem prostoru pojavlja tudi niz izkustvenih področij iz prebrane literature) se lahko najprej bere na ravni odnosa avtorja (subjekta), ki je spet enakopravno prisoten v besedilu, in prostora, v katerega je usmerjeno njegovo zanimanje. »Individualizacija občega«, ki je od svoje sartrovske faze doživela pomembne spremembe, se v Debeljakovem primeru kaže tako, da se manifestira kot svojevrsten premični synthesizer, ki skozi premikanje zajema določen prostor, ga sintetizira in kreativno transformira, potem pa ga predstavlja kot literarno besedilo. A. D. ne »opisuje« potovanja, on vzpostavlja svojo perspektivo, ki se je ne da več zvesti na obzorje, marveč se uresničuje v medsebojnih odnosih *videnega* in *načuenega* (z izobrazbo), misleč v svoji perspektivi »sedanji čas v Zgodovini«,⁶ kakor bi, denimo, rekel *Jameson*. Avtorjevo potovanje najpogosteje implicira prepoznavanje minljivosti »splošnih vrednot« v trenutnih konstelacijah mitologemov/ideologemov (ali morda bolj enostavno: »občih mest« aktualnega časa). Zato se pogosto tudi končuje v *ničnosti*, v *ničemer*, *nikjer*. Kakor da je neprenehoma soočen z znamenitim *Beckettovim* stavkom: »Nič ni tako resnično kot Nič.« S to razliko, da Debeljak nikoli ne bi izrekel tako militantnega modernističnega stavka. Njegov »poobčeni« individualizem nima destruktivne energije. Pojavlja se kot šibak, skoraj bi si upal reči nemočen posameznik, ki ne želi spremenjati obstoječe vzročnosti, marveč samo *ugotavlja* prostor vidnega in dojemljivega, ne da bi se izogibal pragovom iracionalnega, ki se pojavljajo znotraj prostora čutnega. Vse drugo je zunaj njegove moči in glede na to tudi zanimanja. Verjetno najbolj določene pozicije subjekta je v svojem individualnem projektu literature dosegel sam Debeljak, ko je pisal o »svobodi neskončnega in neomejenega prostora, ki se množi v ogledalih« (na primeru poezije *Jureta Potokarja*),⁷ in ga imenoval »individualizem medsebojno ločenih občutij«. Od tod do »modusa nostalgije«, ki ga omenja *Marcel Stefančič, jr.* v spremni besedi h knjigi, ni več preprek. V njem pa so in hrepenenje in sa-

⁶ Frederic Jameson: Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma, Kulturni radnik br. 3.

⁷ Aleš Debeljak: Prolegomena za teorijo poslušanja, Problemi — Literatura št. 3, str. 114—123, Ljubljana 1986.

⁸ Ibid., str. 114—123.

⁹ Marcel Stefančič, jr.: Nostalgija in literarna stvar, spremna beseda v knjigi »Slovar tišine«, str. 80, Aleph, KMS, Ljubljana 1987.

mota in strah in hotenje in želja in bolečina in nemoč... Odnos videnega in občutenega sveta je tako končno zasnovan na ravni sožitja in medsebojne odvisnosti.

3. Simulacija »totalnega prostora«

Kaj se pravzaprav dogaja znotraj simuliranih form Debeljakovih pesniških besedil? Omenil sem subjekt kot reflektirajoče mesto. V Debeljakovi lastni interpretaciji, v omenjenem eseu o Potokarjevi poeziji, izraža subjekt kot polje »medsebojno ločenih občutij«, kot sem že rekel, »svobodo neskončnega in neomejenega prostora, ki se množi v ogledalih«. To je situacija, ki ste jo zagotovo že srečali v interierjih kičastih kavarnic in v kateri postmodernistično »retuširani« kavarni (kot je »Dubrovnik« na zagrebškem glavnem trgu): množica ogledal pod različnimi koti, z vseh strani, iz katerih prihaja negotovost, iz katerih se umetno reproducira egocentričnost kot »razseljena«, neulovljiva, poliperspektivna slika individualnosti. Slika mnogih »jaz«-ov mi ne dopušča gotovosti enodimenzionalnega sprejemanja sebe kot dejstva. Vsak »jaz« ima istočasno tudi svoj trenutni kontekst, *kontekst svojega kota*, simulirajoč eno obliko »totalnega prostora«, podobnega tistemu, na katerega opozarja Frederic Jameson, ko ga prepozna v prostorskih intencah postmoderne arhitekture.¹⁰ V procesu pisanja se tako videni perspektivi pridružuje individualno vedenje, ki definitivno določeni izvenknjižni in inicirani književni kontekst producira kot literarno besedilo. Zato je v Debeljakovi literarni perspektivi nemogoče zaobiti ornamentiko esaja, morda največ zaradi razlogov, ki jih Lyotard navaja v podporo tezi o postmodernosti esaja,¹¹ morda pa tudi zato, ker esej najbolj zagotavlja pogoje za dogajanja postmodernega literarnega besedila, ker omogoča in intelektualnost in literarnost, in realizem in nadrealnost, in kič in elitizem, in sentimentalnost in banalnost. Esejistični »fotorealizem«¹² (če ogledala zaustavimo v trenutku, kar se redno dogaja ob prehodu iz medija v medij oz. pri transformaciji v literarno besedilo, potem so pravzaprav samo skupina fotografij) se v Jamesonovi perspektivi, na osnovi vzorca Debeljakovih besedil, kaže kot realizem, ki je »simulacrum«,¹³ ki pa ne obstaja kot skupina fotografij slučajno izpadlih iz albuma avtorjevih spominov, marveč se razvija kot besedilo ravno zahvaljujoč potencialu, ki ga inicialni značaj slike zmore verbalizirati kot spomin. Simulacija »totalnega prostora« omogoča izogibanje vsem pastem

¹⁰ F. Jameson: *ibid.*, str. 75.

¹¹ Jean-Francois Lyotard: *Odgovor na pitanje: Što je postmoderna?*, Kulturni radnik št. 3, str. 121, Zagreb 1985.

¹² F. Jameson: *ibid.*, str. 66.

¹³ *Ibid.*, str. 66.

vzročnosti, ki so tako pogosto zasedale ozemlja avtorske predstaviteljske. Kronološki čas in zemljepisne razdalje so osvobojene teh spon enako kot očitna dejstva in slojevita senzibilnost avtorjevega položaja. Debeljak je v takšni konstelaciji končno pristopil k toliko hoteni praznini, za katero se ne bi moglo reči, da deluje v skladu z običajnimi predstavami. »Pokrajina je«, pravi namreč Debeljak, »napolnjena s praznino, ki se je vsi bojijo.« *Polna praznina* očitno omogoča novi začetek, vendar ne zagotavlja stabilnosti prehojene poti. Zato z novim začetkom ni istočasno razumljiva tudi *originalnost*, ker je zavest o tem triku končno dosegla stopnjo, na kateri je povsem razvidno, da je jezik neke vrste *perpetuum mobile praznine*, ki različno uspešno lahko proizvede iluzijo željene stvarnosti, toda skoraj da ne more vplivati nanjo (»Dovolj je besed«, »Stvari so prazne«).

4. Resentimentalizacija spomina

Če je »izguba spomina«, kakor pravi Marcel Štefančič, jr.,¹⁴ bila razločevalni parameter Debeljakove knjige *Imena smrti*, potem je afirmacija prostora spomina v postmoderni perspektivi ena od bistvenih označb *Slovarja tišine*. A. D. ne želi pripovedovati zgodovinskih dejstev: sentimentalno lista po albumih spomina, izpisujoč aktualno stanje tega spomina (njegov vizualni in verbalni del), ob tem pa ga oblikuje kot individualno doživetje. Ne beži od sentimentalnosti, ne izogiba se patetični sintagmi (»razpoka časa«, »gladkost morja«), pravi, da ljudi in predmete opisuje s »toplino v glasu«, prizadevajoč si navesti neizogibnost sožitja predmetnega in čutnega sveta. V vseh pesniških besedilih *Slovarja tišine* se namreč pojavljajo osebe. Ko ne govori o sebi, Debeljak spregovori o *nekem*, o *drugem*, zatekajoč se tako k obliki, ki bi jo lahko poimenovali dialog z neuresničeno repliko, ki se s posredovanjem medija — subjekta realizira kot pesniško besedilo. »Govor drugega« se ne pojavlja v konvencionalni formi, marveč se ga čuti (ali spominja) enako kot tudi predmetni svet. Gre za svojevrstno »melanholično navdušenje občutij«, ki vzpostavlja »pravico do razlike« kot primarni kriterij enakopravnosti: »Čas je. Povej, kar je nekoč že bilo rečeno. Da ne bo nesporazuma. Začni, kjer hočeš. (...) Povej. Kako si tiho in postajaš dih vseh ljudi.«

5. »Reflektiranje medija«

O mestu sodobne književnosti v kontekstu medijske kulture je bilo tudi pri nas že nekaj napisanega. Globalistične tendence video-medij-

¹⁴ Marcel Štefančič, jr.: Dvojna ekspozicija, spremna beseda v knjigi *Imena smrti* A. Debeljaka, str. 108, Mladinski knjiga, Ljubljana 1985.

ske prakse so predmet tudi številnih razprav v časopisnih prostorih »sveta«. V enem takšnih besedil, objavljenem v frankfurtskem časopisu »Umbruch«, je *Heinrich Fecher* zapisal: »Književnost prevzema vsebine drugih medijev, npr. stripov in televizijske produkcije in jih s predimenzioniranjem in razbijanjem združuje s tokovi, ki so zunaj stripa in video-medija.«¹⁵ Natančnejši bralec tega besedila je že lahko opazil nekaj ravni »reflektiranja medija«¹⁶ v poeziji Aleša Debeljaka. No, da gre za poskus prevrednotenja prav v smislu, ki ga navaja H. Fecher, se mu razjasni ob poskusu »vizualizirati« Debeljakove verbalizirane slike. »Reflektiranje medija s simuliranjem klasičnih verznihih oblik«¹⁷ zahteva tudi nekoliko bolj selektiven pristop k celotnemu medijskemu prostoru. Namesto zelo poudarjenega pristajanja na »konstantno pomanjkanje časa«¹⁸ namreč, ki je značilno za televizijo, izbere A. D. bolj umirjen, simulirani klasični formi bolj ustrezen izvor, katerega korenine segajo v umirjeni, malce sentimentalni individualizem filmskih opusov npr. *Antonionija*, *Wendersa* in *Tarkovskega*. In ko govori o svetu, »ki se je sploščil na dvodimenzionalni ploskvi ekrana«,¹⁹ mlada kritičarka *Tea Štoka* ne pozablja na podatek o zaprtem krogu ogledal, o izkušnji fotografije, o ostrem zvoku in »otipljivosti« čutil, ki delajo tudi »filmične« izkušnje vsaj toliko tehnično popolne, da omogočajo intenzivno bralno doživetje. Tako močan je namreč, da se recipient pogosto znajde v poziciji »lika« ene od pesmi *Laurie Anderson*, ki pravi: »Veš, tole bi rajši gledala na TV. Televizija omili.«²⁰

6. »Esej o melanholiji«

Besednjak ne-moči in praznine se končuje z avtorjevo »spremno besedo« z naslovom »Esej o melanholiji«. V njem je o Debeljakovi poeziji povedano mnogo več od tega, kar sem jaz uspel na prejšnjih straneh. Da ne bi pomislili, da gre za eno od obveznih floskul ne-močnega recipienta, ga navajam v celoti:

»Ni padal dež. Najbrž ni bil sneg.
Že nekaj ur, že vse življenje skušam
izginiti v tekst. Ne govorim z drugimi,

¹⁵ Heinrich Fecher: Književnost i video-mediji, Quorum št. 1, str. 114, Zagreb 1988.

¹⁶ Tea Štoka: A. Debeljak/Slovar tišine, Problemi — Literatura št. 5, str. 196, Ljubljana 1988.

¹⁷ Ibid., str. 196.

¹⁸ Bernd Wagner: Čitanje riječi, promatranje slika, gledanje televizije, Quorum št. 1, str. 109—110, Zagreb 1988.

¹⁹ Tea Štoka: ibid, str. 196.

²⁰ Laurie Anderson: Shakeyev dan, Quorum št. 1, str. 301, Zagreb 1988.

ker ne govorim niti sam s sabo. Izginjam v tekst, da bi razčistil poetiko te halucinacije. Ne morem drugače. Čudim se ljudem, ki berejo dokumente tega razčiščevanja. Drugih besed nimam. Še te so nepotrebne. Hi ho.«

Ali je potrebno posebej poudariti, da je šlo za knjigo, ki skoraj paradigmatško zastopa niz globalnih intenc aktualne književne prakse? Na drugi strani pa njene individualne avtorske označbe v veliki meri presegajo monotone poskuse tipologizacij, dodajajoč jo kot knjigo, s katero se soeksistira, v kateri se prepoznavajo ali pa se vanjo enostavno transformira lastno različnost.

Prevedla Lela B. Njatin

POSTMODERNI DOKUMENTI

Douwe Fokkema

Semantična in sintaktična ureditev postmodernističnih tekstov

Ceprav se postmodernistični pogled na svet izraža preko različnih umetniških medijev, se bom v svojem tekstu omejil na analizo postmodernistične literature. Postmodernizem bom obravnaval kot literarni tok z jasnimi zgodovinskimi, geografskimi in sociološkimi omejitvami.

V recenziji štirih pomembnih del, ki se ukvarjajo s postmodernistično literaturo (Brooke-Rose 1981; Butler 1980; Jefferson 1980; Wilde 1981), se Brian McHale sprašuje, če sploh obstaja konsenz o konceptu postmodernizma: »Postmoderno«? Očitno ne obstaja soglasje o tem, če naj bi se ta termin sploh uporabljal, še manj pa, kje in kdaj naj bi se uporabljal. Ravno tako je očitno, da se vse štiri knjige ukvarjajo z bolj ali manj istimi fenomeni, in kar je še pomembnejše... vse štiri se ukvarjajo z njimi na skoraj isti način. Če ne upoštevamo ostalih razlik, so vse te knjige eseji o deskriptivnih poetikah, nov način pisanja o tem, kar bi jaz imenoval postmoderno pisanje (McHale 1982: 212). Dejansko McHale v veliki meri dopušča precejšen konsenz o postmodernizmu, in strinjam se, da nekakšen konsenz obstaja, pač takšen, ki vidi postmodernizem v literaturi, ki se kronološko razteza od srede petdesetih v osemdeseta leta (z zgodnjimi manifestacijami v Joyceovem *Finnegans Wake*). Izvira v Ameriki, odkoder se je razširil v različne evropske dežele (če se ni tam že prej neodvisno pojavil), in je sociološko omejen na pretežno akademsko izobražene bralce, ki se zanimajo za zahtevnejše tekste (to velja ne glede na prizadevanja postmodernističnih piscev, da bi prekinili s t. i. »visoko« literaturo).

Strinjal bi se, da se v Evropi postmodernistični postopki uporabljajo v sodobni italijanski literaturi (Italo Calvino), nemški in avstrijski literaturi (Peter Handke, Botho Strauss, Thomas Bernhard, Peter Rosei), nizozemski in flamski literaturi (Willem Frederik Hermans, Gerrit Krol, Leon de Winter, Hugo Claus? Ivo Michiels?). Zdaj je na splošno sprejeto, da lahko **nouveau roman** uvrščamo pod okrilje postmodernizma in to seveda nedvomno velja tudi za Calvina (Couturier and Durand 1982: 6—7, 13), toda vključitev današnje literature

v Nemčiji, na Nizozemskem in morda tudi še v drugih jezikih je precej nova. Ihab Hassan (1975:83) je v svojem opisovanju postmodernizma opozarjal na Thomasa Bernharda, André Le Vot (1976: 46) pa je omenil Petra Handkeja. Gerhard Hoffmann je tudi vključil Handkeja na seznam postmodernistov, na katerem so Barth, Barthelme, Hawkes, Pynchon, Coover, Robbe-Grillet, Borges in Handke (Hoffmann 1982: 315). Najbolj eksplicitno od vseh pa sta o tem pisala Jerome Klinkowitz in James Knowlton v svojem tekstu **Peter Handke in postmodernistična transformacija** (1983).

Postmodernistični pogled na svet je produkt dolgotrajnega procesa sekularizacije in dehumanizacije. V renesansi so se uveljavile okoliščine, ki so postavile človeka v središče univerzuma. V devetnajstem in dvajsetem stoletju se je pod vplivom znanosti — od biologije do kozmologije — pokazalo, da je ideja o človeku kot središču vesolja vedno težje zagovarjati; nazadnje je postala neprepričljiva, celo smešna. V svoji zadnji knjigi o nastanku vesolja Steven Weinberg trdi, da je »človeško življenje le bolj ali manj absurden rezultat verige slučajev, ki sega nazaj do prvih treh minut«. (Weinberg 1977: 144) Fiziki kot je Weinberg nam zagotavljajo, da naš svet zagotovo čaka bodoče »uničenje zaradi neskončnega mraza ali neznosne vročine« (ibid). Zavest neizbežne destrukcije, do katere bo prišlo v naslednjih nekaj bilijonih let, pa podpira tudi sum, da bo človeška rasa nekoč v prihodnosti uničila samo sebe. Sledi neizogiben zaključek, da človeštvo ni nič drugega kot rezultat muhavosti narave in da seveda ni središče univerzuma.

Literarni realizem devetnajstega stoletja je temeljil na trdni hierarhiji materialističnega determinizma in viktorijanske morale. Simbolisti so postulirali povezavo med fenomeni vidnega sveta in nadnaravno realnostjo Resnice in Lepote in niso dvomili v obstoj tega višjega sveta. Modernisti so odkrito dvomili v materialistični determinizem in tradicionalno etiko, prav tako pa tudi v trdno estetsko hierarhijo simbolizma. Namesto tega so vse svoje intelektualne napore usmerili v poskus, da bi iz sveta svoje osebne izkušnje vzpostavili domnevni red in navidezni smisel sveta. In nazadnje, videti je, da postmodernistični pogled na svet zaznamuje prepričanje, da je vsak poskus konstruiranja svetovnega modela nesmiseln, ne glede na to, v kolikšni meri ga pogojuje epistemološki dvom. Zdi se, da postmodernisti verjamejo, da je nemogoče in nesmiselno vzpostavljati kakšen hierarhičen red, kakš sistem prioritet v življenju. Če bi že priznali model sveta, potem bi ta temeljil na skrajni entropiji (Hassan 1975: 55; Le Vot 1976: 53), tj. na enakih možnostih in na enakovrednosti vseh konstitutivnih elementov.

Izkazalo se je, da osebne konstrukcije modernistov niso zmogle preprečiti grožnje druge svetovne vojne; njihove glasove je preglasil žvenket orožja. Po vojni pa so bralci znova odkrili modernizem.

Dela modernistov so na veliko tiskali, jih kanonizirali in poučevali na visokih šolah in univerzah. V istem času pa so se pisatelji nove generacije zatekali k novim temam in novim postopkom. Ne glede na to, da se je nova generacija pisateljev želela razlikovati od modernistov, je treba reči, da je bila socialna in politična situacija verjetno naklonjena njihovi inovativnosti. Ker postmoderniste preganja občutek, da so v manjšini, se čutijo ujetnike statusa quo, njegovih konvencij, postopkov in kompromisov. Pogosto poskušajo situacijo premagati tako, da zanikajo legitimnost socialnih in kulturnih povezav, znotraj katerih živijo in na katere gledajo kot na rezultat naključnega razvoja. Zaradi tega so nezaupljivi do konceptov, ki statusu quo zagotavljajo legitimnost. Zanikajo legitimnost, ki temelji na metafizičnih konceptih pravice in razloga, na klišejskem razlikovanju dobrega in slabega ali na preprosti logiki vzroka in posledice. Podobno kot Musil (Fokkema and Ibsch 1984: 217), toda bolj poudarjeno se pridružujejo Nietzschejevi kritiki ideje kavzalnosti povezanosti in reda, kot je izražena v *Jenseits von Gut und Bose* (1886):

V »na sebi« ni nobenih »vzročnih zvez«, nobene »nujnosti«, nobene psihološke nesvobode«, tam **ne** sledi »učinek vzroku«, ne vlada noben »zakon«. Samo **mi** smo spesnili vzroke, zapovrstja, odnose, relativnost, prisilo, število, zakon, svobodo, vzrok, namen.

Postmodernistični pogled na svet pa zajema več kot le prepričanje, da sta človek in njegov svet rezultat naključnega razvoja. Če bi postmodernisti zares verjeli, da so vse stvari enakovredne, potem bi bilo težko razložiti njihovo potrebo, da pišejo, da pišejo knjige, in celo tudi zelo obsežne. Zdi se, da postmoderniste, tako kot že toliko njihovih predhodnikov, motivira misel, da predhodni generaciji ni uspelo predstaviti določenih aspektov realnosti (Jakobson 1921). Seveda se upirajo prepričanjem realistov in simbolistov, predvsem pa se odvrtaajo od prizadevanj modernistov, da bi konstruirali koherentne, pa čeprav hipotetične modele sveta. Odkrito kritizirajo in parodirajo modernistično idejo hierarhije. In dejansko je postmodernistični pogled na svet zgrajen na principu nehierarhičnosti **pa tudi na polemiki z modernizmom**. (To je moja poglobitna hipoteza — priznam, da ni preveč izvirna, čeprav morda nekoliko bolj kot drugi poudarjam polemičen odnos.)

Če želimo preveriti takšno označitev postmodernističnega pogleda na svet, jo moramo prevesti v termine, ki se nanašajo na tekste in na njihovo rabo v situaciji literarne komunikacije. Za pošiljatelja postmodernističnega teksta pomeni princip nehierarhičnosti to, da med pisanjem teksta zavrača premišljeno selekcijo lingvističnih ali drugih elementov. Za recipienta teksta, ki je pripravljen brati tekst na postmodernističen način, pa princip nehierarhičnosti pomeni, da se odpove oblikovanju koherentnih interpretacij. Kot odmev na pi-

sanje Susan Sontag David Lodge piše, da se lahko postmodernistični tekst upira branju s tem, »da zavrača uvrščanje v lahko prepoznaven način ali ritem, in s tem na nivoju bralne konvencije imitira odpor sveta pred interpretacijo« (Lodge 1977: 224); glej tudi Lodge (1977: 237) in Hassan (1975: 58). Mnogi postmodernistični pisci od svojih bralcev eksplicitno zahtevajo prav to odpoved interpretaciji. Robbe-Grillet v svojem predgovoru k *Dans le Labyrinthe* (1959) opozarja pred interpretacijo, ki bi šla dlje od subjektivnega vrednotenja: »Le lecteur est donc invité à n'y voir que le choses, gestes, paroles, événements, qui lui sont rapportés, sans chercher à leur donner ni plus ni moins de signification que dans sa propre vie, ou sa propre mort« (Robbe-Grillet 1959: 5). Podobno tudi oseba v Barthelmovi *Snow White* opozarja, naj ne »beremo stvari v stvareh... Pustite stvari pri miru. Pomenijo, kar pač pomenijo« (Barthelme 1967: 107). Oba citata sta naslovljena na hipotetične bralce. Seveda pa se dejanskemu bralcu ni treba držati nasveta. V principu lahko dejanski bralec svobodno uporabi katerikoli ključ za dekodiranje teksta, in to velja tudi za strokovnjake.

Kot je bilo že prej povedano, se pri produkciji teksta postmodernistični pisec, kot vse kaže, vzdrži premišljene selekcije lingvističnih ali drugih elementov. Vendar pa vseeno potrebuje določeno usposobljenost. Tako kot so bili izdelki *écriture automatique* pogosto urejeni z namenom, da prikažejo ideal avtomatičnega pisanja (Riffaterre 1974: 42), tako lahko postmodernistični pisec povsem premišljeno producira tekste, ki dajejo *videz*, kot da bi bili zgrajeni po principu neselektivnosti. Spomniti se moramo, da so postmodernisti polemično nastrojeni: želijo ustvarjati tekste, ki se razlikujejo od modernističnih. Glavno vprašanje je, do kakšne mere lahko tekstna analiza potrdi (ali ovrže), da postmodernističnega pisatelja pri pisanju njegovega teksta vodi načelo neselektivnosti ali kvazi-neselektivnosti — ali, natančneje, princip, da mora biti njegov tekst napisan povsem drugače, kot so napisani prefinjeni in premišljeni konstrukti modernizma.

Pri razpravljanju o postmodernizmu so mnogi avtorji še podrobneje opredelili pojem neselektivnosti ali kvazineselektivnosti. Lodge opaza naslednje manifestacije principa neselektivnosti: kontradikcija, permutacija, diskontinuiteta, brezciljnost, eksces, kratek stik (Lodge 1977: 229—245). Ihab Hassan (1980 b: 123) predlaga dolgo listo nasprotij med modernizmom in postmodernizmom, od katerih so mnoga primerna za konkretno empirično raziskavo, predvsem binarne distinkcije: namen/igra, vzorec/naključje, distanca/sodelovanje, hipotaksa/parataksa, selekcija/kombinacija, determinanca/indeterminanca. Hassan je v enem izmed svojih zadnjih predavanj omenil naslednje značilnosti postmodernizma: indeterminanca, fragmentarnost, dekanonizacija, brezosebnost/pomanjkanje globine, nepredstavljivo, iro-

nija, hibridizacija, karnevalesknost, predstava/udeležba, konstrukcionizem in imanenca (Hassan 1984). Ta prizadevanja za konceptualizacijo so neizogiben uvod v empirično raziskovanje, toda v ubeseditvi se ne nanašajo vsa na isti nivo podatkov. Videti je, da se nekateri izmed teh terminov nanašajo na postmodernistični pogled na svet (pomanjkanje globine, karnevalskost, igra), drugi pa bolj na nivo semantike (indeterminanca, naključje), tretji spet na sintaktični nivo in stavčno zgradbo (indeterminanca, diskontinuiteta, kontradikcija, eksces, parataksa) in nekateri tudi na nivo pragmatičnosti (predstava, udeležba, igra). Ker se bo vprašanje pogleda na svet in pragmatičnosti obravnavalo drugje, se bom tu osredotočil na semantične in sintaktične vidike postmodernistične koda, predvsem s pošiljateljevega vidika. Poskusil bom prerazporediti različne značilne poglede, ki so jih sugerirali Lodge, Hassan in drugi, in sicer na način, ki nam bo omogočil, da jih povežemo z empiričnimi semiotičnimi dejstvi ter tudi s semantično in (tekstno)sintaktično — vključno z naratološko — analizo.

Kod literarnega toka, kakršen je postmodernizem, je le ena izmed mnogih kodov, ki usmerjajo produkcijo teksta. Pisec se opira tudi na druge kode in te so: lingvistični kod (angleški ali francoski itd.), literarni kod, ki bralca predisponira, da tekst bere tako, kot da bi ta imel visoko stopnjo koherence, splošni kod, ki bralca napoti k temu, da aktivira določena pričakovanja, ki so povezana z žanrom, kakršen je bil izbran; za kod ima lahko tudi avtorjev idiolekt, kolikor ga je možno razlikovati na osnovi ponavljajočih se pojavov. Vsak naslednji kod še nadalje omejuje selekcijo, ki je možna na osnovi splošnih kodov. V literarni komunikaciji vsak naslednji kod izzove in ogroža ostale s tem, da ustvarja in zagovarja opcije, ki jih splošnejši kodi prepovedujejo. Če se za nekaj trenutkov osredotočimo na postmodernistično prozo v angleščini, lahko rečemo, da se bo postmodernistični kod omejil, do neke mere pa bo tudi razširil opcijo v okviru semantike in sintakse standardne angleščine, še bolj bo omejil, pa hkrati tudi razširil prevladujoče pojmovanje literarne koherence, naredil bo selekcijo med pravili ustreznega splošnega koda (npr. narativnega) in verjetno dodal nekaj novih pravil. In končno bodo različni idiolekti postmodernističnih pisateljev delno potrdili, delno pa spodbili sociolekt postmodernizma (Fokkema 1984).

Če sprejememo ta vidik, bi lahko postmodernistični kod opisali kot sistem prednostnih opcij, ki so delno bolj specifične kot opcije splošnejših kodov, in ki deloma ignorirajo njihova pravila. Izčrpen opis postmodernističnega koda naj bi temeljil na kontrastivni analizi prednostnega semantičnega repertoarja in prednostnih (tekstno)sintaktičnih konstrukcij postmodernističnih tekstov na eni strani in pa semantičnega repertoarja in (tekstno)sintaktičnih konstrukcij standardne angleščine na drugi strani.

Kakorkoli že, za naš literarnohistorični pristop je bolj značilen kontrast z modernističnim kodom. Zato predlagam, da odkrijemo razlike med postmodernističnim in modernističnim repertoarjem in razlike med postmodernističnimi in modernističnimi (tekstno)sintaktičnimi konvencijami. Najprej bom raziskal karakterizacijo postmodernistične semantike, kot je nakazana v študijah o postmodernizmu. Kasneje pa bomo razpravljali o značilnih pojavih postmodernistične sintakse. To pa ne bo izčrpen pregled; prav gotovo sem spregledal mnogo dragocenih publikacij, vendar pa je vrednost mojega pregleda v tem, da lahko bralca vpelje v »postmodernistično« aktivnost »zapolnjevanja praznine«.

Ko razpravljamo o semantiki literarnih tekstov, moramo potegniti ločnico med semantično vrednostjo izoliranih leksemov in semantično interpretacijo večjih enot: delov stavka, odstavkov, kitic, poglavij ali tekstov. Metafora, ironija in parodija so odvisne od tekstnega in pragmatičnega konteksta in zaradi tega pripadajo drugi kategoriji. Najprej se bom omejil na semantično raziskovanje posameznih leksemov.

Če se ravnamo po Lodgeu, Hassanu, Stevicku in drugih, bi tvegali hipotezo, da se v postmodernističnih tekstih večje število določenih leksemov uporablja izraziteje, verjetno pa tudi pogosteje kot v modernističnih tekstih. Relativno frekvenco pojavljanja zlahka potrdimo s statističnimi sredstvi. Glede na značilno, toda **redko** rabo leksemov, ki so značilni za postmodernistične tekste, domnevam, da pripadajo semantičnim poljem, ki so poudarjeno predstavljeni v postmodernističnih tekstih. Semantična polja sestojijo iz leksemov, ki so v semantični zvezi — prim. Lyons 1977: 1.268, 326 — to so leksemi, ki jim je skupna vsaj ena semantična značilnost. Razporeditev posameznih semantičnih polj v postmodernističnih in modernističnih delih je precej odvisna od interpretacije: zato je empirična raziskava o prisotnosti in pomembnosti posameznih semantičnih polj zapletena, čeprav ne povsem neizvedljiva. V naslednjem pregledu semantičnih preferenc ni navedenih virov o prvotnih tekstih. Nekaj predlogov, ki jih imam, bo potrebno dodatno razložiti in jih predstavljam samo zato, da potrdijo uporabnost postopka. Z natančnejšo predstavitvijo moram počakati na naslednjo priložnost.

a) **pomembnejši in verjetno pogosteje rabljeni leksemi** (v primerjavi z modernističnimi teksti)

Domnevam, da se besede, kot so »ogledalo«, »labirint«, »zemljevid«, »potovanje« (brez cilja), »enciklopedija«, »oglaševanje«, »televizija« »časopis« (ali njihovi ekvivalenti v različnih jezikih), s precejšnjim poudarkom in relativno pogosto uporabljajo v delih avtorjev, kot so Borges, Garcia Márquez, Cortázar, Robbe-Grillet, Butor, Calvino, Handke, Rosei, Strauss, de Winter in drugi postmodernisti. Ta domneva je precej negotova, ker še ni statistično potrjena.

b) **pomembnejša semantična polja** (v primerjavi z modernističnimi teksti)

1. **asimilacija**. Domnevamo lahko, da vse besede s semantično fiziognomijo (+ pan) pripadajo semantičnemu polju **asimilacije**, ki jo razumem kot razveljavljanje razlik ali združitve oblik, zamenljivost področij (prim. Hassan 1975: 58); Stevick (1981: 138) govori o »asimilacijski energiji« v postmodernistični literaturi. Ta pojem je v zvezi z **indeterminanco** (Hassan 1975: 58; 1980 b: 123; Perloff 1981). Asimilacija med drugim vase vključuje tudi semantično polje **androgenosti** (Hassan 1975: 57; 1980 b: 123) in **hermafroditizma** (Lodge 1977: 229). Temu semantičnemu polju pripadajo sledeči leksemi:

- »labirint« (Alazraki 1968, 1977; Brooke-Rose 1981: 372)
- »potovanje brez cilja«
- »enciklopedija«

2. **multiplikacija in permutacija**. Domnevamo lahko, da temu semantičnemu polju pripadajo vsi matematični postopki, kot so permutacija (Lodge 1977: 230—231), duplikacija, multiplikacija, enumeracija in v lingvističnih terminih vse besede s semantično obliko (+ poli). Običajno leksemi pripadajo več kot le enemu semantičnemu polju in določeni termini, ki jim dajejo postmodernisti prednost, se lahko uvrstijo v več kot eno izmed semantičnih polj, ki so prominentna v postmodernističnem semantičnem univerzumu. Temu semantičnemu polju pripadajo sledeči leksemi:

- »ogledalo« (Alazraki 1968, 1977)
- »labirint« (Alazraki 1968, 1977; Brooke-Rose 1981: 372)
- »potovanje brez cilja«
- »enciklopedija«
- »oglaševanje« (Stevick 1981: 123)
- »časopis«
- »inventar«
- »paranoja« (Le Vot 1976: 52)

3. **čutno zaznavanje**. Semantično polje **čutnega zaznavanja** vključuje vse lekseme, ki opisujejo ali vsebujejo funkcije čutov. Inkorporira semantično polje **konkretnosti** vključno z idejo najdenega objekta (Hassan 1975: 55). Poudarek na pomembnih detajlih (Lodge 1977: 239) ali na **površini** (Stevick 1973: 211; 1981: 140) je v skladu z Mazzarovim nazorom, da je »postmodernizem kljub vsemu domnevnemu mišticizmu nepreklicno posveten in socialen«. Poglejmo si tudi, kaj o osebah v postmodernistični fikciji pravi Hoffmann: oseba »je lahko zreducirana... na golo zaznavanje brez notranjosti«. V postmodernističnih tekstih se na čutno zaznavanje nanašajo sledeči pomembni leksemi:

- »sluh«
- »poslušanje« (Le Vot 1976: 53)

- »vonj«
- »vid« (Le Vot 1976: 53)
- »branje«
- »zrcalo«
- »potovanje«
- »televizija« (Stevick 1981: 123, 131)

4. **gibanje**. To semantično področje zajema vse lekseme, ki kažejo na fizično ali imaginarno akcijo ali gibanje. Inkorporira semantični polji **igre** (Stevick 1973: 215; Hassan 1975: 58; 1980 b: 124) in **pornografije** (Hassan 1975: 54, 57; Morrisette 1975: 260):

- »labirint« (Alazraki 1968, 1977; Brooke-Rose 1981: 372)
- »potovanje«
- »televizija«
- »govorjenje« (Stevick 1981: 123, 131)
- »nasilje«

5. **mehanizacija**. To semantično polje zajema vse besede, ki opisujejo aspekte našega industrializiranega, mehaniziranega in avtomatiziranega sveta. Inkorporira semantično polje **znanstvene fantastike** (Hassan 1975: 54—55; Ebert 1980):

- »potovanje«
- »oglaševanje« (Stevick 1981: 123)
- »televizija«
- »fotografija«
- »računalnik«

Semantična polja v središču postmodernističnega semantičnega univerzuma so prvenstveno usmerjena nasprotno semantični urejenosti modernističnih tekstov. Semantično področje **asimilacije** je v popolnem nasprotju z modernistično naklonjenostjo razlikovanju in razvrščanju, z zavestjo o razlikah in poskusih razločevanja. **Multiplikacija in permutacija**, ki ju moramo razumeti kot mehanični, algebrski sredstvi, sta v nasprotju z zavestjo o drugih, bolj kvalificiranih konstrukcijah, pa tudi z idejo izjemnosti, ki temelji na kvalificiranem razlikovanju. **Čutno zaznavanje in gibanje** sta polemični odgovor na modernistični intelektualistični postopek objavljanja impresij in na njihovo vzvišenost. In končno, **mehanizacija** zahteva uklonitev individualnih zavesti tehnologiji, ali kot predlaga Hassan, »tehnološko razširjanje zavesti« (Hassan 1980b: 124; prim. tudi Hassan 1975:55).

Kot sem že prej dejal, bi bilo shemo besed in semantičnih polj, kakršno sem tu predstavil in je značilna za postmodernistične tekste, potrebno še nadalje izdelati in preveriti. Ta kratek pregled sem predložil zato, da bi spodbudil komentar na vprašanje, ali lahko postopek, ki sem ga izbral, dejansko okrepi empirične temelje našega početja.

Pri preučevanju postmodernistične sintakse moramo razločevati stavčno sintakso in sintakso večjih enot (tekstna sintaksa ali kompo-

zicija — vključno z argumentacijsko, narativno in deskriptivno strukturo). Postmodernistično nezaupanje do hierarhičnih modelov vpliva na sintakso postmodernističnih tekstov. Postmodernistični odpor do hipotaktičnih konstrukcij modernistov se kaže v tem, da dajejo prednost enaki verjetnosti pojavljanja in enakovrednosti različnih sintaktičnih enot. Kot meni Hassan, to logično vodi do preference paratakse pred hipotakso (katero imajo modernisti domnevno raje), tako na nivoju stavčne strukture (mikrostrukture) in na nivoju večjih konstrukcij (makrostrukture). Hassan je tudi opazil, da »postmodernizem spreminja smer proti odprtim, igrivim, optativnim, alternativnim, razseljenim in indeterminiranim formam« (Hassan 1980b: 125), in takšna tendenca je v nasprotju z domnevo, da postmodernistični teksti nimajo nobenih preferenc. Morda postmoderniste enako mika uporabljati parataktične in hipotaktične konstrukcije. V primerih, ko se zatekajo k hipotaksi, lahko zaznamo njihov polemični odnos do modernistov (prim. esej Elruda Ibscha v isti publikaciji). To lahko ponazorimo s sledečim. Modernisti so svojo skepso izražali v — ponavadi blago — ironični formi: Gide ravna z idejo o *acte gratuit* kot z zdravilom za socialni in psihološki determinizem, ne da bi kdaj v celoti podprl nemotivirana dejanja; v *Du côté de chez Swann* Proust zelo natančno našteva razloge, ki Francoise navedejo, da se odloči za svoj menu, in to ima ironičen efekt; v *A Portrait of an Artist as a Young Man* in v *Ulyssesu* se Joyce zateče k ironiji z namenom, da bi ublažil kakršnokoli smelo razlago (Fokkema and Ibsch 1984: 124, 72—73). Postmodernisti naredijo pomemben korak naprej: njihov odnos do razlage — najsi gre za razlago psihološkega ravnanja, zgodbe, ali česa drugega — je ponavadi oprt na parodijo (prim. Brooke-Rose 1981: 364—373; Hoffmann 1982: 314). Razlika, na katero merim, je med delno kritiko s pomočjo ironije in popolno subverzijo s pomočjo parodije. Postmodernisti se pogosto zatekajo k ironiji — ta je sicer mogoče drugačne vrste (Wilde 1981) —, parodija pa je v modernističnih tekstih redka.

Dovolite mi, da bolj sistematično predstavim različna sintaktična pravila, ki so značilna za postmodernizem.

c) **stavčna struktura.** V nasprotju z modernizmom, ki se je držal tipa dobro povezanih stavkov, so v postmodernističnih tekstih stavki lahko razlomljeni s slovnično nepravilno sintakso, s semantično nezdružljivostjo, z neobičajno tipografsko urejenostjo ali s kombinacijo teh sredstev. Čeprav se v postmodernističnih delih pojavljajo vse tri oblike fragmentarnosti — Hassan govori o »diskurzu fragmentov« —, pa se ne pojavljajo pogosto. Če v korpus postmodernističnih tekstov vključimo konkretno poezijo, pa je fragmentarna struktura stavkov zastopana mnogo širše. Kakorkoli že, postmodernizem dovoljuje te oblike fragmentarnosti, v modernizmu pa se pojavljajo le izjemoma, ali pa sploh ne (spet odvisno od meja korpusa). Še več, domnevam, da daje postmodernizem prednost stavčnim strukturam, ki imitirajo

matematične postopke, kot so: duplikacija, permutacija in enumeracija. Ti pa igrajo pomembnejšo vlogo v tekstni sintaksi in o tem bom več govoril pod točko (d).

<i>postopki</i>	<i>pisatelji in dela</i>	<i>omenjeno v</i>
slovnično nepravilna sintaksa	Barthelme, <i>Snow White</i> (1967)	(Couturier and Durand 1982: 73)
stavki niso vedno popolni; bralec mora dopolniti splošne fraze	Barth, <i>Lost in the Funhouse</i> (1968)	
semantična nezdružljivost	Beckett, <i>The Unnamable</i> (1965) Barthelme, <i>Come Back, Dr. Caligari</i> (1964)	(Lodge 1977: 229) (Couturier and Durand 1982: 22)
neobičajna tipografska ureditev	Federman, <i>Double or Nothing</i> (1971)	(Lodge 1977: 232)

d) **struktura teksta:** Rezultat zavračanja hierarhičnih modelov je, da v povezavah med stavki prevladuje pravilo fragmentarnosti, tako kot tudi pri argumentivnih, narativnih in deskriptivnih konstrukcijah. Hassan, ki je termin »fragmentarnost« uporabil že leta 1975 — čeprav brez reference na tekstno sintakso (Hassan 1975: 54) — je nedavno tega postal še bolj prepričan, da je ta koncept uporaben (Hassan 1983: 27; Hassan 1984) in to njegovo prepričanje je verjetno v povezavi z Lyotardovim poudarjanjem o »heterogeneite des regles« in o nezmožnosti upa v konsenz (Lyotard 1979: 106). Za opisovanje fenomena neselektivnosti in kvazi-selektivnosti so uporabljali različne termine. Lodge (1977: 231-234) raje govori o »diskontinuiteti«, »brezciljnosti« in »ekscesu«. Klinkowitz (1973: 433) omenja »brezciljno«. Predlagani so bili tudi naslednji termini: »entropija« (Hassan 1975: 55; Zavarzadeh 1976: 16), »naključne strukture« (Hassan 1975: 58), »ambivalenca« (Stevick 1981: 133) in »indeterminenca« (Hassan 1980 b: 123; Perloff 1981). Kako se ti termini povezujejo s koncepti, ki se uporabljajo v tekstni sintaksi in pripovedništvu? Postmodernistični ideal neselektivnosti ali naključne selekcije je pogosto transformiran v aplikacijo pravil o kombinaciji, ki imitirajo matematične postopke: duplikacijo, multiplikacijo, enumeracijo in permutacijo. Temu zadnjemu Bruce Morrisette (1975: 260) pravi »topološka mani-

pulacija kot preobrat«. Domnevno naj bi bila uporaba teh matematičnih postopkov zelo arbitrarna, vendar ni podvržena interferenci človeške volje. Ti matematični koncepti morajo biti povezani z določenimi manifestacijami sintaktičnega — in naratološkega — reda v tekstih. Naslednji pregled, zgoščen kot je, bo pomagal pri nadaljnji operacionalizaciji omenjenih konceptov. Ne glede na bolj specifične matematične postopke sem izbral »diskontinuiteto« kot sredstvo, ki zanika obstoj povezanosti, in »redundanco« kot sredstvo, ki ponuja osupljivo veliko povezav. Obe sredstvi sta povezani, kajti obe izzivata standardne koncepte povezav, kakršne najdemo v modernističnih tekstih.

sredstvo	pisatelj in delo	omenjeno v
diskontinuiteta	Hawkes, <i>Death, Sleep and the Traveler</i> (1974)	(Le Vot 1976: 47-48)
	Brautigan, <i>In Watermelon Sugar</i> (1968)	
	Barthelme, <i>City Life</i> (1971)	
redundanca	Vonnegut, <i>Breakfast of Champions</i> (1973)	(Lodge 1977: 231-235)
	Sukenick, 98.6 (1975)	
	Michaels, <i>I Would Have Saved Them If I Could</i> (1975)	
	Robbe-Grillet, <i>Le Voyeur</i> (1955)	
	Pynchon, <i>V</i> (1963)	(Lodge 1977: 235-239)
duplikacija (vključno z repeticio) — duplikacija tekstov	Pynchon, <i>Gravity's Rainbow</i> (1973)	
	Barthelme, <i>Sadness</i> (1972)	
	Brautigan, <i>Trout Fishing in America</i> (1970)	
	Barthelme, <i>City Life</i> (1971)	
	Barthelme, <i>Snow White</i> (1967)	(»razvijanje besedičenja brez pomena«, Le Vot 1976: 50)

»recyclind des Bedeutungsabfalls« (»poeme trouve«)	Bienek, <i>Vorgefundene Gedichte</i> (1969)	
duplikacija akta pisanja (samorefleksija)	Butor, <i>L'Emploi du temps</i> (1957) Barth, <i>Lost in the Funhouse</i> (1968) Calvino, <i>Se una notte d'inverno un viaggiatore</i> (1979)	(Hutcheon 1980: 52)
multiplikacija semiotičnih sistemov: mešanica lingvističnih in drugih znakov	Barth, <i>Lost in the Funhouse</i> (1968) Barthelme, <i>City Life</i> (1971) Calvino, <i>Il Castello dei destini incrociati</i> (1973) Brinkmann, <i>Westwärts 1 & 2</i> (1974) Wolf, <i>Die Gefährlich- keit der grossen Ebene</i> (1976)	(cf. Le Vot 1976: 45)
multiplikacija konca zgodbe	O'Brien, <i>At Swim- -Two-Birds</i> (1939) Fowles, <i>The French Lieutenant's Woman</i> (1969) Malamud, <i>The Tenants</i> (1971)	(Lodge 1977: 227)
multiplikacija začetka zgodbe	O'Brien, <i>At Swim- -Two-Birds</i> (1939)	
multiplikacija akcij brez rešitve (labirintski zaplet)	Robbe-Grillet, <i>Dans le Labyrinthe</i> (1959) Pynchon, <i>The Crying of Lot 49</i> (1966) Hermans, <i>Het Evangelie van O. Dapper Dapper</i> (1973)	(Lodge 1977: 226)
enumeracija (ali: inventar)	Barthelme, <i>City Life</i> (1971) Elkin, <i>The Dick Gibson Show</i> (1971)	(Le Vot 1976: 49) (Stevick 1981: 138)

	Handke, <i>Der kurze Brief zum langen Abschied</i> (1972)	
	Rosei, <i>Wer War Edgar Allan?</i> (1979)	
	De Winter, <i>De (ver)wording van de jongere Dürer</i> (1978)	
permutacija — zamenljivost delov teksta	Federman, <i>Take It or Leave It</i> (1976)	
permutacija teksta in socialnega konteksta (brez razlikovanja med dejstvom in fikcijo)	Nabokov, <i>Pale Fire</i> (1962)	(Lodge 1977: 240)
	Vonnegut, <i>Slaughterhouse-Five</i> (1969)	(Scholes 1979: 203-204) (cf. tudi Hoffmann 1982: 313-314)
permutacija semantičnih enot (npr. permutacija stvari in mišljenja, ki je rezultat enako verodostojnega subjektivizma in objektivizma, umik iz zunanjega sveta in identifikacija z zunanjim svetom)	Borges. » <i>Tlön. Uqbar, Orbis Tertius</i> « (1941)	
	Barthelme, <i>City Life</i> (1971)	(»Pri Barthelmu postaneta ospredje in ozadje brezpomembna termina.« Stevick 1981: 129)
(ali; permutacija možnega in nemogočega, primernega in neprimernega, resničnega in lažnivega, realnosti in parodije, metafore in dobesednega pomena)	Borges, » <i>Pierre Menard</i> « (1941)	
	Robbe-Grillet, <i>Dans le Labyrinthe</i> (1959)	(»realnost kot trompe l'oeil«) Brooke-Rose 1981: 298) (prim. tudi Hoffmann 1982: 282)

Zadnji postopek, permutacija, je glede na prejšnje konvencije verjetno najbolj subverziven. Zmožna je uničiti kakršnokoli obetavno hierarhijo, ki bi se lahko pojavila navkljub postmodernističnemu režimu. To sredstvo torej lahko razloži nekatere paradokse znotraj postmodernističnega koda. Ihab Hassan je pisal o »abstrakciji, ki je prišla od skrajne meje in se je vrnila kot nova konkretnost... razpon sega od konceptualne umetnosti (abstraktna) pa do umetnosti okolja (konkretna)« (Hassan 1975: 55). Podoben paradoks lahko najdemo v delu Richarda Palmerja, ki skuša uskladiti subjektivizem in objektivizem, »dušo in kozmos, sebe in svet.« Jezik obda s potencialnostjo »ontološkega odkritja«, v katerem stvari še naprej bivajo preko besed.« Navaja Heideggro, češ da ima prav, ko gleda na jezik kot na »hišo biti«, toda zavrača tisto vrsto subjektivitete, ki se manifestira kot volja do moči. V nasprotju s predhodnim argumentom konča s trditvijo, da mora interpret imeti »šamansko-hermenevitične moči« (Palmer 1977: 28–31).

Postopek permutacije v postmodernističnih tekstih lahko zavaja in je Palmerja tudi zavedel v to, da je vzpostavil hierarhijo šamanskega mysticizma. Kakorkoli že, pa ima prav isti postopek zmožnost, da njegovo hierarhijo postavi na glavo. Postmodernizem je skrajno zapleten kod, ki ima prav zaradi postopka permutacije protejski potencial za obnovev.

VIRI

- Alazraki, Jaime. 1968. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo*. Madrid: Gredos.
- . 1977. *Versiones, inversiones, reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos.
- Barilli, Renato. 1974. *Tra presenza e assenza*. Milano: Bompiani.
- Barthelme, Donald. 1967. *Snow White*. New York: Atheneum, 1982.
- Benamou, Michel and Charles Caramello, eds. 1977. *Performance in Postmodern Culture*. Madison, Wisconsin: Coda Press.
- Bradbury, Malcolm, ed. 1977. *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Glasgow: Fontana.
- Brooke-Rose, Christine. 1981. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, Christopher. 1980. *After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant-Garde*. Oxford: Oxford University Press.
- Caws, Mary Ann, ed. 1974. *Le Manifeste et le caché: le siècle éclaté, 1*. Paris: Minard.
- Couturier, Maurice and Régis Durand. 1982. *Donald Barthelme*. London and New York: Methuen.

- Ebert, Teresa L. 1980. »The Convergence of Postmodern Innovative Fiction and Science Fiction,« *Poetics Today* 1, 4: 91-104.
- Fokkema, Douwe W. 1984. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam: Benjamins.
- Fokkema, Douwe and Elrud Ibsch. 1984. *Het Modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Garvin, Harry R., ed. 1980. *Bucknell Review: Romanticism, Modernism, Postmodernism*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Hassan, Ihab. 1975. *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*. Urbana: University of Illinois Press.
- . 1980b. »The Question of Postmodernism« in Garvin 1980: 117-126.
- . 1983. »Ideas of Cultural Change,« in Hassan and Hassan 1983: 15-39.
- . 1984. »What is Postmodernism? New Trends in Western Culture,« Lecture, University of Utrecht, May 16, 1984.
- Hassan, Ihab and Sally Hassan, eds. 1983. *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Hoffmann, Gerhard. 1982. »The Fantastic in Fiction: Its 'Reality' Status, its Historical Development and its Transformation in Postmodern Narration,« *REAL (Yearbook of Research in English and American Literature)* 1: 267-364.
- Hutcheon, Linda. 1980. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York and London: Methuen, 1984.
- Jakobson, Roman. 1921 »Über den Realismus in der Kunst,« in Striedter 1969: 373-391.
- Jefferson, Ann. 1980. *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Klinkowitz, Jerome. 1973. »Literary Disruptions: Or, What's Become of American Fiction,« *Partisan Review* 40: 433-444.
- Klinkowitz, Jerome and James Knowlton. 1983. *Peter Handke and the Postmodernist Transformation*. Columbia: University of Missouri Press.
- Le Vot, André. 1976. »Disjunctive and Conjunctive Modes in Contemporary American Fiction,« *Forum* 14, 1: 44-55.
- Lodge, David. 1977. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Arnold.
- Lyons, John. 1977. *Semantics*, 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lytard, Jean-François. 1979. *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- Mazzaro, Jerome. 1980. *Postmodern American Poetry*. Urbana: University of Illinois Press.

- McHale, Brian. 1982. »Writing about Postmodern Writing.« *Poetics Today* 3, 3: 211-227.
- Morrisette, Bruce. 1975. »Post-Modern Generative Fiction,« *Critical Inquiry* 2: 253-262.
- Nietzsche, Friedrich. 1960. *Werke in drei Bänden*, ed. Karl Schlechta. 2nd ed. München: Hanser.
- Palmer, Richard E. 1977. »Towards a Postmodern Hermeneutics of Performance,« in Benamou and Caramello 1977: 19-32.
- Perloff, Marjorie. 1981. *The Poetics of Indeterminacy*. Princeton: Princeton University Press.
- Ricardou, Jean. 1978. *Le Nouveau Roman*. Paris: Seuil.
- Riffaterre, Michael. 1974. »Semantic Incompatibilities in Automatic Writing (André Breton's *Poisson soluble*),« in Caws 1974: 41-62.
- Robbe-Grillet, Alain, 1959. *Dans le Labyrinthe; Dans les couloirs du métropolitain; La chambre secrète*. Suivi de *Vertige fixé* par Gérard Genette. Paris: Minuit, 1964.
- Scholes, Robert. 1979. *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1980.
- Stevick, Philip. 1973. »Sheherezade runs out of plots, goes on talking; the King, puzzled, listens: An Essay on New Fiction,« reprinted in Bradbury 1977: 186-217.
- . 1981. *Alternative Pleasures: Postrealist Fiction and the Tradition*. Urbana: University of Illinois Press.
- Striedter, Jurij. 1969. *Texte der Russischen Formalisten, I, Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink.
- Weinberg, Steven. 1977. *The First Three Minutes: A Modern View of the Origin of the Universe*. Toronto: Bantam Books.
- Wilde, Alan. 1981. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Zavarzadeh, Mas'ud. 1976. *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*. Urbana: University of Illinois Press.

Prevedeno iz: *Approaching Postmodernism* (zbornik člankov z delavnice o postmodernizmu na univerzi v Utrechtu 1984). Ur. Douwe W. Fokkema in Hans Bertens. Amsterdam/Filadelfija 1986 (Utrechtse Publikaties voor Algemene Literatuurwetenschap; 21). — **Douwe Wessel Fokkema** (roj. 1931) je profesor primerjalne književnosti na univerzi v Utrechtu, Nizozemska. Objavljal je s področja literarne teorije, kitajske literature in modernizma. Njegove novejšje knjige so: *Theories of Literature in The Twentieth Century* (1977, skupaj z Elrud Ibsch), *Het Modernisme in de Europese letterkunde* (1984, skupaj z isto soavtorico) in *Literary History, Modernism, and Postmodernism* (1984).

Fokkemova razprava, ki bo za koga tu in tam zateženo suhoparna in daleč za »front-lineom«, je vendarle lahko zanimiva že zato, ker v postmodernistični kanon uvršča tudi literarna dejstva, ki smo jih že navajeni sintetizirati v modernizem ali ultramodernizem (npr. konkretno poezijo, nekatere postopke, etiketirane z »ludizmom« ali »novo prozo«, »reistični« novi roman). S tem odpira možnosti za drugačno pojmovanje in periodiziranje obdobja, do katerega se je res že potrebno obnašati po fokkemovsko ironično, se pravi opisno, ker ga je bolj ali manj konec. Ukvarja se z gramatiko/poetiko postmodernističnega pisanja in dokaj uspešno sistematizira Lodgea, Brooke-Roseovo, Stevicka, Hutcheonovo; prizadeva si namreč prek oznak v interpretativnih ali analitičnih metabesedilih opisati kod postmodernistične literature — tj. vrsto preferenc, priljubljenih, »trendy« razpoznavnih in ponovljivih izraznih možnosti. Pri tem skrbi za koherentnejše in natančnejše analitične kategorije, kot smo jih vajeni iz nekaterih bolj »esejistično« oziroma kritično/apologetsko nastrojenih del o tem problemu.

Poleg tega je Fokkemov članek tudi primer ene izmed smeri z metodološko večjezičnega postrukturalističnega prizorišča. Naš prostor je, kar se tiče bolj teoretičnega razmišljanja o literaturi, v zadnjem času v grobem razpet med nekaj neizostreno razlikujočih se smeri akademske »literarne vede«, esejistično-publicističnih namigovanj in slutenj ter že institucionalizirane »edino prave« Teorije. Najbrž ne škodi поблиže spoznati še kakšno drugo možnost. Pri Fokkemu gre za teoretično »trdi« metodološki pristop, ki skuša literarnozgodovinska vprašanja reševati z naslonitvijo na temelje lingvistične vede o besedilih, na teorijo komunikacije, dopolnjeno z vidiki metakomunikacije oziroma naknadne obdelave/procesiranja sporočil, ter na paradigmo t.i. »empirične literarne znanosti« (npr. Siegfrieda J. Schmidta ali Norberta Grobena), oprte na analitično filozofijo ter konstruktivistično epistemologijo. — Nekaj osnovnih informacij o nizozemski literarni vedi (za ozadje Fokkemovega pristopa sta pomembna npr. Teun A. van Dijk, Cees van Rees) je mogoče dobiti — skupaj z metateoretično kritično osvetlavo — v recenziji zbornika *Approaching postmodernism* spod peresa Alenke Koron v *Primerjalni književnosti* 1987, št. 2.

Izbral in opombo napisal Marko Juvan,
prevedla Nataša Virk

ŽIVA TRADICIJA

Ciril Bergles

O angelih Rafaela Albertija

Leta 1929 je mladi Rafael Alberti objavil knjigo *O angelih* (*Sobre los angeles*), ki je takoj zbudila nenavadno pozornost zaradi svoje izvirnosti, zadržane silovitosti, uravnotežene enovitosti in mojstrskega obvladanja pesniškega jezika. Mnogi so bili že takrat mnenja, da gre za najpomembnejše delo španskega in morda celo evropskega nadrealizma, za mojstrovino, ki je pesnik ne bo zlahka presegel s svojim kasnejšim delom in ki je enakovredna *Ciganskim romancam* F. G. Lorce.

Toda medtem ko je Lorca osvajal bralce s svojo instinktivno radostjo in melanholijo, z neko skladno zračnostjo, človeško senzibilnostjo, je Alberti s prodornim intelektom opazoval samega sebe, svoja notranja protislovja in spopade, ki jih Lorca ni nikoli poznal. Namreč, potem ko je Alberti požel zaslužene pohvale za svoj prvenec, za ljubke pesmi *Mornarja na kopnem*, je začel vrtati globoko vase in iskati umetniški izraz za kar najbolj prikrite vzgibe svoje kontemplativne narave.

Zgodilo se mu je to, kar se zgodi mnogim mladim ustvarjalcem, potem ko se streznijo po prvem uspehu. Kar pa Albertija loči od njih, je silovitost, s katero se bojuje s svojo krizo. Ni naključje, da v prvi pesmi te zbirke objokuje izgubo Raja, ki ga je poznal in imel rad, izgubo svojega doma in inspiracije. Nihče ne more odgovoriti na njegovo vprašanje, ne more mu povedati, kako bi ga spet našel. Lahko ga samo išče.

Bolečina te izgube inspirira Albertijevo najlepše pesniško delo. Njegova največja bolečina pa postane poezija, glas vseh, ki so izgubili svojo identiteto, svoj cilj.

Izgon iz Raja so po Albertiju povzročili angeli, ki predstavljajo neznane sile. Nekateri angeli poosebljajo tisto, kar sam išče, kar bi rad spet našel in je nekoč že imel. To je npr. neznani angel, ki ga kliče na pomoč, in dobri angel, ki ga je nekoč poznal in je navdihoval njegovo bitje; to je angel števil, ki je varoval red in preglednost, in je tudi nesrečni angel, ki se izogiba njegovim prošnjam. Toda namesto teh prihajajo na prizorišče neki drugi angeli, ki so uporniški, njihove

neobrzdane sile vodijo vojne, so lažnivi in varljivi. Svet je zaradi njih razpadel, je upepeljen. Angel jeze obvladuje ta svet s svojo strašno nevoljo, s svojim besom. Te strasti se razraščajo in zato ti angeli postajajo nevarni. Uničujejo z gorečim ogljem, so surovi, maščevalni, neumni in poželjivi. Take sile zdaj obvladujejo pesnika in so brez nebeškega sijaja, so strašne, nadzemske. In pesnik se zaveda, da so tudi te sile prav tako v bistvu sveta kot oni dobri angeli, ki jih je izgubil. Boriti se z njimi, biti v središču neke notranje drame, to sprejme Alberti nazadnje kot edino možnost svoje nove, streznjene eksistence. Kajti preživel bo samo »ranjeni angel«, angel »ostriženih kril«.

Angeli, ki naseljujejo Albertijeve pesmi, seveda nimajo običajnega krščanskega značaja. So prej simboli nečesa nadzemskega, ki jih je ustvaril osamljeni posameznik, kot pa bitja, ki jih poznamo iz krščanske religije. Med njimi in pesnikom se dogaja velika notranja drama, ki grozi, da se bo končala v gluhem in praznem prostoru, v katerem je vsaka komunikacija nemogoča. V vsej množici angelov gre tako samo za različne pesnikove občutke, stališča, iskanja, zavračanja.

Prostor, v katerem se ta drama dogaja, je sicer nedoločen. Prav gotovo to ni Raj. Tega se pesnik in angeli samo spominjajo. Iz božanskega Raja so bili pravzaprav vsi skupaj izgnani. Morda je to raj pesnikovega otroštva, katerega najbolj avtentični predstavniki so samo še dobri angeli. Vsakdanjost, v katero je pesnik izgnan, pa je taka, kot je: boleča, neusmiljena do vsakršne velike zamisli. To je svet izpraznjenih sob, teles brez duše. Skrajnosti tega sveta in onega izgubljenega sta pekel in raj. Zato pesnik usmerja svoje poglede včasih navzgor, ko govori o zraku in vetru, včasih pa navzdol, ko govori o strašnih breznihih, podzemskih prostorih in mostovih nad temnimi globočinami. Svet, ki ga Alberti upesnjuje, je bliže peklu kot nebesom. Predstavljajo ga predvsem razpadajoča mesta, hrup in zmeda, zloba in krutost, pozaba in prezir. V tem svetu sta celo dobri in zli angel iz pesmi *Oba angela* samo še spomin na dobrega Mihaela in zlega Luzbela, na njun spopad, ki je v osredju znanega Miltonovega epa *Izgubljeni raj*.

Albertija zanimajo predvsem zli angeli, manj oni dobri in zvesti, angeli stražarji. Oboji so prisotni v tem svetu na neki poseben način. So težko prepoznavni. Človek sluti njihovo prisotnost, toda oboji so nevidni, ne vidi jih »ne veter ne steklo«, nemi so »kot morje in reke«. Tudi angeli ne vidijo človeka, ne poznajo mest, skozi grede in so brez oči in senc, na svoje lase so si privezali tišino. Z nami vred so mrtvi, izgubili so mesto in mesto je izgubilo njih.

Naj bo še tako težko razložiti posamezna mesta, je osnovna simbolika Albertijevih pesmi vseeno razvidna. Nekoč so angeli prinašali človeku svetlobo, upanje, varnost, milost. Bili so božji poslanci tudi tedaj, ko so prinašali svarila, maščevanje, strah. Toda Albertijeve angeli so tako osovraženi, da lahko človek ustvarja o njih samo še po-

dobe krutosti in odmrlosti. Kajti zli angeli so bolj primerni za razkri-
vanje resničnosti tega sveta, njegove prave narave.

Ceprav namen tega kratkega zapisa ne dopušča, da bi natančneje
opredelili tudi Albertijeve pesniške postopke, moramo vseeno opo-
zoriti na obilje nenavadnih podob, s katerimi avtor upodablja svoje
angele. Te podobe so nosilke ne samo vizualne privlačnosti, ampak
imajo v sebi veliko sugestivno moč. Alberti jih ustvarja s kar najmanj
besed. Podobno kot Lorca povezuje posamezne podobe v strogo pove-
zano celoto, ki odslikuje pesnikov notranji boj. V prvi skupini pesmi
so te slike skrajno jasne, ko Alberti slika kaotičnost svoje krize. Ka-
sneje pa, ko se loti bolj zapletenih vprašanj, uporablja tudi bolj kom-
pleksno upodabljanje, niza sliko za sliko, skoraj vročično. Takemu
upodabljanju pesnikove notranje krize je podrejen tudi verz, ki je v
prvih pesmih še kratkega diha, kratek, nasekan, čestokrat iz samih
vzklikov, vprašanj, eliptičen.

Alberti je v nekem razgovoru opozoril, da bo imel nešpanski bra-
lec težave pri razumevanju nekaterih mest posameznih pesmi. Pri tem
je mislil na številne reference na špansko pesniško tradicijo, pa tudi na
Biblijo. V tem smislu je treba opozoriti na preroka Ezekijela in na
španske mistike, zlasti na spise svete Terezije, svetega Janeza od Križa,
na Ignacija Loyola, pa tudi na andaluzijske popevke. Iz tega obsežnega
mističnega sveta je namreč Alberti oblikoval nadrealističen pesniški
svet, poseljen z dobrimi in zlimi angeli. Predvsem s poslednjimi.

Rafael Alberti

O angelih

Izgubljeni raj

Skozi stoletja
te iščem, zaman,
jaz, brez sna.

Za menoj, neslišen,
ne da bi se mi dotaknil ramen,
moj mrtvi angel, stražar.

Kje je Raj,
senca, ti, ki si bil?
Sprahuje v tišini.

Mesta ne odgovore,
reke so brez besed, gore
brez odmeva, morja nema.

Nihče tega ne ve. Negibni
ljudje, stoječi ob nemih
grobovih,
me ne poznajo. Žalostne ptice,
okamnele pesmi,
slepe v zanosu poti.

Ničesar ne vedo.
Brez sonca, starih vetrov,
slabotni, sredi poti,
se dvignejo, poapneli, padejo
vznak, nekaj rečejo.

Zmedeno nebo, brezoblično,
v sebi skriva resnico,
se me izogiba.

Že na koncu Zemlje,
na zadnjem robu,
krožeč z očmi,
z mrtvim upanjem,
iščem ta zeleni hodnik
v temnih breznihi.

O, vrzeli senc!

Vrvež sveta!
Kakšna zmeda stoletij!

Nazaj! Nazaj! Kakšna meglena
pošast, brez besed!
Kako izgubljena je moja duša!

— Mrtvi angel, zbudi se!
Kje si? Osvetli
s svojim žarkom vrnitev.
Tišina. Še več tišine.
Negibni utripi
neskončnosti noči.

Izgubljeni Raj!
Izgubljen, da bi te iskal,
jaz, za večno brez svetlobe.

Izpraznjeno telo

5

Udarjajoč ob tečaje,
ob drevesa.

Luč ga ne vidi, ne veter
ne okna.
Ne pozna mest.
Ne spominja se jih.

Hodi mrtev.
Z mrtvimi nogami, po ulicah.

Ne sprašujte ga. Ujemite ga!
Ne, pustite ga.

Brez oči, brez glasu, brez sence.
Celo brez sence.
Neviden za svet,
za vsakogar.

7/II

V sebi je nosil neko mesto.

In ga je brez bitke izgubil.
In so ga izgubili.

Sence so ga prišle objokovat.

— Ti, padlo,
ti, zrušeno,
ti,
najboljše od vseh mest.

In ti, mrtvo,
ti, votlina,
vodnjak ti, izsušen.

Zaspal si.
In temni angeli, jezljivi,
so ga spremenili v oglje.
Tvoje sanje so spremenili v oglje.

In temni, jezljivi angeli
so spremenili tvojo dušo v oglje,
tvoje telo.

Neznani angel

Nostalgija arhangelov!
Bil sem ...
Glejte me.

Oblečenega kot na zemlji,
krila se skoraj ne vidijo.
Nihče ne ve, kakšen sem bil.
Ne poznajo me.

Na ulicah, kdo se me spomni?
 Čevlji namesto sandal.
 Moja tunika so hlače
 in angleški jopič.
 Povej mi, kdo sem?

In vendar sem bil...

Poglejte me.

Bojeviti angel (sever, jug)

Veter proti vetru.
 Jaz, stolp brez poveljstva, na sredi.

Vrtinci mest
 se spuščajo po soteskah.
 Mesta južnega vetra,
 ki so me videla.

Po sneženih kotanjah krožijo
 ljudstva.
 Ljudstva, ki jih ne poznam,
 mesta severnega vetra,
 ki me niso videla.

Ogromnost morja in kopnega,
 imena, vprašanja, spomini,
 iz oči v oči.

Jaz, stolp brez poveljstva, na sredi,
 svinčenast stolp, na katerem vise
 mrtve duše, ki so me videle,
 in tiste, ki me niso.

Veter proti vetru.

Pesem nesrečnega angela

Ti si ta, ki odhaja:
 voda, ki me odnaša,
 ki me bo odvrгла.

Iščite me v valovih.

Ta, ki odhaja in se ne vrne:
veter, ki ugasne v senci
in se vname.

Iščite me v snegu.

Ta, ki ničesar ne ve:
nestalna zemlja,
ki z nikomer ne govori.

Iščite me v zraku.

Prevarani angel

Podžigajoč mraz,
je v meni vzplamtel tvoj glas:
pridi v mojo deželo.

Čakajo te mesta,
kjer ni živih ne mrtvih,
da te okronajo.

— Zaspim.

Nihče me ne pričakuje.

Plesnivi angel

Bila je luč, ki je spočela
v kosteh grenak mandelj.

Glas, ki je zaradi zvoka,
puščica dežja,
udušen od neke bakle.

Duša, ki je zaradi telesa,
nožnica zraka
nekega dvojnega meča.

Vene, ki so zaradi krvi,

mire in bodičevja.

Telo, ki je zaradi duše,
praznina, nič.

Pepelnati angel

Svetloba se vrže
v prepade neba,
z megličaste barke
stopiš ti, Pepelnati.

Da bi strgal verige
in sprl morje z vetrom.

Togoten, slep.

Da bi strgal verige
in sprl morje z ognjem.

Svet se je prelomil,
zgrmel je v pravno, mrtev.
Ljudje niso ničesar opazili.
Samo jaz in ti, Pepelnati.

Dobri angel (II)

V prsih se odpro
ozki dolgi predori,
ki pogoltnejo morja.

Steklena okna,
ki razkrijejo vse ulice.

Stekleni balkoni,
ki približajo vse stolpove.

Izpraznjena mesta
se nenadoma napolnijo. Iztirjeni
vlaki spet vozijo.

Stari utopljeni
plavajo.
Luč ovlaži nogo v vodi.

Zvonovi!

Še hitreje kroži zrak.
Svet, ki hoče biti svet,
konča
v roki neke deklice.

Zvonovi!

Angel prinaša
pismo z neba.

Oba angela

Angel luči, goreč,
o pridi in z mečem
zažgi brezno, kjer leži
moj podzemski angel megle.

O udarec s sabljo ob senco!
Vse več isker
se zajeda v moje telo,
v moja gola krila,
v življenje,
česar nihče ne opazi.

Živega me žgete.
Pojdi proč od mene,
temni Luzbel, iz globin
brez jutranjih zarij,
vodnjakov brez vode,
prepadov brez sna,
kjer je duh že zогlenel,
sonce, mesec.

Čutim bolečino v laseh
in stiske. O sežgi me!

Sežgi me, angel luči, varuh moj,
ti, ki blodiš jokajoč po oblakih,
ti, brez mene, zaradi mene,
hladni angel prahu, brez slave,
vržen v meglo.

Sežgi me, angel luči, sežgi me
in zbeži!

Angel števil

Device s trikotniki
in šestili stražijo
nebeško tablo.

In angel števil
leti zamišljen
od 1 do 2, od 2
do 3, od 3 do 4.

Mrzle krede in gobe
so prečrtale in zbrisale
svetlobo prostorov.

Ne sonca ne meseca ne zvezd,
ne pričakovanega zelenja
žarka in bliska
ne zraka. Samo megla.

Device brez trikotnikov,
brez šestil jokajo.

A na mrtvih tablah
angel števil,
brez življenja, zavrt v mrtvaški prt,
nad 1 in 2,
nad 3, nad 4...

Ogleni angel

Umazan, sajast in blaten.
Ne bom te gledal!
Prej, iz snega, bleščeč,
si na sankah drsel po moji duši.
Skozi goste smreke. Po pobočjih.

In zdaj, po kolnicah, kjer skladiščijo
premog, umazan.
Stran naj te nesejo!

Na podstrežjih strtih sanj.
 Pajčevine. Molji. Prah.
 Grajajo naj te!
 S sajastimi rokami si mi umazal
 pohištvo, stene.
 Povsod tvoji odtisnjeni spomini
 črnine in blata.
 Naj te sežgo!

Zla ljubezen, pulpa
 mraka.

Angelski angel

In je bilo morje in mu je dalo ime
 in veter priimek
 in oblaki telo
 in duša ogenj.

Zemlja, nič.

To nestalno kraljestvo,
 pripeto na orle,
 je ne pozna.

Njegova senca ni nikoli
 izrisala
 obličja človeka.

Zavistni angel

Boj se jih! Drvarji so,
 te žvižgajoče sekire,
 ki jih vihti moj jezik.

Srpi zlih duhov, boj se jih,
 ki mi načenjajo dušo.

Stolp nezaupanja,
 ti si.

Ti, zlati stolp, sebični.
 Zavesi okna.

Ne, glej.
Glej zravnane ljudi, negibne,
v razdejanih mestih.
Vprašaj jih.

Ne, poslušaj.

Nebo, zeleno od zavisti,
mi zaliva usta in poje.
Jaz, nebo...

Ne poslušaj in ne glej, jaz...
Zavesi okna.

Maščevalni angeli

Ne, niso te prepoznale
znane duše.

Moja te je.

Kdo si, reci, ne spomnimo se te
ne z zemlje ne z neba?

Iz katerega veselja je tvoja senca?
Katera luč jo je podaljšala, govori,
do našega kraljestva?

Reci, od kje prihajaš,
molčeča senca,
da se te ne spomnimo?
Kdo te pošilja?
Če si bila blisk v nekem snu,
blisk ugasne v pozabi.

In ker si bila neznana,
so te znane duše ubile.

Moja ne.

Neumni angel

Ta angel,
ta, ki zanika okvir svoje slike
in spreminja svojo roko
v mrtvo ptico.

Ta angel, ki se boji, da bi ga
zaposili za krila,
mu poljubili kljun,
zares,
brez dogovora.

Če je z neba in tako neumen,
zakaj je na zemlji? Povej.
Povejte mi.

Povsod ga srečam,
ne samo na cestah,
brezbrižnega, neumnega.

Neumni angel!

Morda je z zemlje!
— Da, samo z zemlje je lahko.

Dobri angel (III)

Prišel je tisti, ki sem ga ljubil,
tisti, ki sem ga klical.

Ne oni, ki maže nezavarovano nebo,
zvezde brez koč,
mesec brez domovine,
brez snega.
Snega, ki pada z neke roke,
z imena,
sna,
čela.

Ne oni, ki je privezal smrt
za svoje lase.

Tisti, ki sem ga ljubil.
Ne da bi razgnal vetrove,
ne da bi ranil liste in premaknil
kristale.

Tisti, ki je privezal tišino
za svoje lase.
Da bi brez bolečin
izkopal breg sladke luči v mojih prsih
in mi napravil dušo plovno.

Trije spomini na nebo

Tretji

Valčki neba še niso poročili
jasmina s snegom,
tudi vetrovi niso mislili na možnost
glasbe tvojih las
in tudi kralj še ni ukazal, naj se vijolica
pokoplje v neki knjigi.
Ne.

Bil je čas, ko je lastovica potovala
brez najinih začetnic v kljunu.

V njem so zvončnice in slaki
umirali brez balkona, na katerega
bi se povzpela, in brez zvezd.

Čas,
v katerem ni bilo rože
na ramenih ptice, ki bi ji podprla
glavo.

Potem, za tvojo pahljačo,
najina prva luna.

Angel, ki je preživel

Spomni se nas.

Sneg je nosil kaplje voska, stopljenega
svinca in pretvarjanje deklice, ki je
zadala smrt nekemu labodu.

Roka v rokavici, razpršene luči
in počasna smrt.

Poraz neba, prijatelja.

Spomni se nas tistega dne, spomni se nas
in ne pozabi, da je presenečenje zaustavilo
utrip in barvo zvezd.
V mrazu je preminulo dvoje prividov.
Prepoznali so ju po ptici,
po treh zlatih prstanih, in
pokopali v slani.
Zadnjič je človek s krvjo omadeževal veter.
Vsi angeli so izgubili življenje.
Razen enega, ranjenega, s pristriženimi
krili.

Prevedel Ciril Bergles

Massimo Cacciari

Angelini demoni

Angeli ne prestrezajo samo »svojega bitja«: »kot po pomoti« se meša »zraven še nekaj našega bitja«, kot pravi Rilke (*Druga elegija*, 31—33). Čeprav angeli sami tega ne opazijo, se zdi, da je njihovim potezam primešana neodločnost, ki »diši« po nas.¹ »Ohrani veselje, / ki se vanj raztopimo, okus po nas?« (*Druga elegija*, 29—30). Angelovo vedenje se spreminja; za vselej je izgubil trdnost gnoističnega Arhonta, odločnost Avicennovih nebeških duš, vsevednost Hekhalot-hovih angelov, jasnino njihovih očesnih prelivov, izmed katerih je vsak razprostranjen kot površje meseca. Angel se je spustil v naše pregnanstvo; nenehen boj s samim seboj ga zadržuje v naši minljivosti, v našem Passagenwerk. Kot nam pregnanstvo onemogoča sleherno možno stanje, trajanje, zaupanje v mater zemljo, tako preprečuje angelu, da bi se vrnil, da bi ponovno razpel svoja velika krila. Angel je hkrati vpet in razpet med naše klicanje in zavračanje. Njega, ki naj bi nas pripeljal Nikamor, saj so ga prav zato odposlali iz izvornega Ne-kraja, je polagoma očaralo naše bežanje »mimo vsega kot površna menjava« (*Druga elegija*, 41). On je »čista človeškost, naš košček plodne prsti«, ki se ne more več krotiti in pomiriti v »božanskih telesih« (*Druga elegija*, 74—79). Prevzeti človeškost pomeni za angela nenehno samospraševanje, deliti skrajno oddaljenost od ni-kjer polnega odgovora, ki ji je sam podvržen. Naš »duh« pozablja na angela. Medtem ko on okuša »čisto vino« naših potez, pozablja na vez, ki ga povezuje z Izvorom, s Počelom. Obseg njegovih krogov, red, taxis njegovih vrtincev, vse to postaja labirint. Zrcalna igra med zemeljskim in božanskim, ki jo njegov logos navidezno predstavlja kot harmonično skladno, razpade v nepričakovane neubranosti. Vanjo vdrejo praznine, naključnosti, nepredvide-

¹ Po Origenesu izvira človek iz neodločnih angelov, iz takih torej, ki se v najbolj kočljivem trenutku niso odločili niti za Boga niti za Satana. Motiv človeka kot neodločnega angela je prevzel Pico della Mirandola v delu *De hominis dignitate* (E. Wind, *The Revival of Origen*, v: *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, Oxford 1983, ter na področju ikono-loških študij J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dèi*, Torino 1981, str. 38 in 100).

no. Angelova glasba, glasba angela tu doli, vsak klic, s katerim ga vabimo, predstavlja tovrstno razglašenost. Toda on je še vedno angel: kljub temu njegove korenine čutijo nostalgijo po Točki, ki presega vsako ime. Toda za potovanje nikamor, na katerega vabi, ne more več predvideti postankov, napovedati postaj. Njegova vednost (ki jo je nekoč simboliziralo na milijarde oces, posajenih po njegovem božanskem telesu)² je potemnela ob zrcalnem odsevu naše nevednosti oziroma spričo dejstva, »da se / držimo zmeraj kakor někdo, ki odhaja« (*Osmi elegija*, 70—75). Tudi on je pozabil gledati »v odprto«, »ins Freie«. Mar je pogled angela odgovoril na spraševanje človeka in mu obenem dovolil, da bi se vrnil k sebi, v popolni red Caelum Caeli? Angel je to prezrl, zato je prisiljen ostati tu spodaj. Človekovo klicanje-zavračanje se mu kaže kot neprekosljiv, nezasiščen škandal. Ena in ista avantura združuje oba lika. Vsemu navkljub pa angel vzljubi boj s človekom, v katerega je izzvan.

Napoved katastrofe te vrste, spričo katere angel ne bi končal kot zapeljivec, pač pa kot tisti, ki je zapeljan, se kot mračen in grozeč podton vleče vzdolž celotne angelologije (= veda o angelih, op. prev.). Od vsega začetka predstavlja človek angelu dvom, razpotje, prehod: izvorni red božjega hrama je s stvarjenjem človeka za vselej porušen. Prvi ustvarjeni angel (pred Mihaelom, ut Deus), vodja dvanajsterice angelov, stražarjev Prestola, se ne more — iz ognja ustvarjen — ponižati do občudovanja tiste kepe prahu in zemlje, ki jo je zgnetel Gospod (*Evangelij po Bartolomeju*, v: *Apocrifi del Nuovo Testamento*, ur. M. Erbetta, Torino 1981, str. 788). Ta odločitev, ta prekleti napuh — »maledetto superbir«, kot se še močnejše izrazi Dante — je za vselej porušil prejšnjo harmonijo. Niti ni toliko tragična edinstvena usoda tega princa in njegove prihodnosti, kolikor se zdi usodnejša neodvrtljiva delitev in razpad angelskega zbora. Po *Berešit Rabbâ*, VIII, 5 (ur. A. Ravenna in T. Federici, Torino 1978) se angeli ravno prepirajo med sabo, razpeti med usmiljenje, ki kar kliče po stvaritvi človeka, in resnico, ki to odločno zavrača, ko Gospod (arhetip oblastnika, ki kliče obsedno stanje) zakliče: »Kaj se prepirate? Človek je vendar že ustvarjen.« To preprosto pojasnjuje, da ni mogel biti noben izmed angelov čisto prepričan o izvrstnosti tega stvarjenja. Del njih se je podredil in sprijaznil z božjo odločitvijo, medtem ko so se ji preostali zoperstavili. Ti zadnji se potem z gesto upora maščujejo za razpad božanskega zaporeda (s tem pa tudi za prekinitev razmerja med angelom in njegovim nepojasnjenim izvorom), ki ga je sprožilo stvarjenje človeka. Kot je bil božanski razpored »zapeljan« prek popolnega krožnega tira okrog Prestola, tako skuša sedaj padli angel z

² V zvezi z motivom poliftalmije glej R. Pettazzoni, *L'essere supremo nelle religioni primitive*, Torino 1974⁴ str. 137, passim.

vsemi mogočimi sredstvi odvrniti človeka od dobrodelnih in miroljubnih del: »Vse jih bom zapeljal, razen tistih, ki so Ti suženjsko vdani« (*Koran*, XXXVIII, 82—83), »na Tvojo ravno cesto bom postavil zasedo ter zalezoval ljudi s prednje in zadnje strani, z leve in desne!« (*Ibid.*, VII, 16—17). Skušnjave, ki jih izvršuje islamski Iblis,³ se pravi talmudski Samael, Angel smrti, vodja Sataninov, so torej odsev in supplicium *škandala*, ki ga predstavlja človek za celotno nebeško občestvo.

Celo upodobitve najzvestejšega angela ohranjajo razvidne sledi strašljivega dvoma spričo popolne *novitas* človeka (nepreklicne *odločitve* stvarjenja!), celo angel odposlanec se ne more izogniti temu dvomu. Ko je končno smel ob sončnem zahodu zapustiti zemljo, ki mu je bila zaupana v varstvo, je *jokal* pred obličjem Gospodovim: »Prihajamo od njih, ki izgovarjajo Tvoje ime, a so jih skušnjave tega sveta naredile usmiljenja vredne. Vsaka ura jim je nudila obilo priložnosti, toda v svojem življenju niso vzdignili k Tebi ene same molitve iz čistega srca. Zakaj moramo ostati z grešnimi ljudmi?« (*Razodetje apostola Pavla*, v: *Apocrifi del Nuovo Testamento*, op. cit., str. 1873—1874). Angela muči prisotnost človeka, tako angela odposlanca kot angela varuha, tako tistega Arhangelja, ki z globokim so-čutjem poroča Kralju o neizrekljivih mukah in nasilju, katerega človek trpi »po volji Tebe, Edinega, ki ga ljudje častijo v stvareh, ki jih navidezno občudujejo« (glej Predgovor k spisu Cusanusa *De pace fidei*), kot navsezadnje tudi padlega angela, ki je obsojen na to, da bo dočakal poslednjo sodbo, prav to pa je končni odlog, ki mu ga je Bog določil, da bi lahko zapeljeval, obtoževal, grozil človeku s smrtno kaznijo in se mu maščeval zaradi svojega propada.

O naslednji veliki krizi, ki jo angel utrpi po krivdi človeka (to krizo večkrat omenja *Genesis*, 6 1—4), pripoveduje *Knjiga čuvar-*

³ Poglavitna sestavina islamske demonologije: rivalstvo med Iblisom in Adamom. Shaytun iz *Korana* ni neposredni tekmeč Bogu, ampak človeku, božjemu »izvoljencu« (cfr. T. Fahd, *Anges, démons et djinns en Islam*, v: AA. VV., *Génies, anges et démons*, cit., str. 175 in 180). Vzroki tovrstnega »ljubosumja« so strogo *teološkega* značaja: Iblis je največji mučenec in hkrati priča enkratnega in nedoumljivega božjega bistva. Prav to nedeljivo, čisto in preprosto bistvo Boga je Iblis posredoval angelom. Veliki mistik Husayn Mansur Hallaj postavlja ta ljubosumni monoteizem Satana, ki ne prenese misli, da bi bil Bog podoben nižjemu in snovnemu videzu Adama, v zvezo z negotovostjo Mohameda glede božjega vnetja, glede njegove negorljivosti v tistem ognju, s katerim se je združil v gorečem robidovju, da bi postal eno s predmetom svoje ljubezni. To je izjemna skušnjava, ki se v Satanu vzbudi spričo skrivnosti. Ali ni oboževanje enega in edinega Boga v svojem bistvu dia-bolično? Ali ni potrebno Svetlobe Enega rešiti njene nezdružljivosti? Mistična ljubezen, ki si prizadeva poistovetiti se s svojim predmetom: mar se ne izkaže neizogibno za nečisto nasproti »absolutni« hvali, ki jo Satan dviga k Nedosegljivemu?

jev, natančneje, prvi zvezek *Henohove knjige*, ki je močno vplivala na Cerkev prvih stoletij. Nekateri izmed angelov, stvarjenja prvega dne, se odpovejo svojemu položaju in *prostovoljno* zapustijo nebeške višave, da bi se združili s človeškimi hčera. Angel se zaljubi v žensko, leže k nji in skupaj ustvarita velikane, ki gospodujejo zemlji in požirajo človeška bitja (*Henoch*, v: *Apocrifi dell'Antico Testamento*, op. cit., str. 472, passim). Henoha, čigar obličje se v Hekhalothu spremeni v angela (mistika Prestola teži k podobnemu pojavu),⁴ pošlje Bog k angelom, da bi razkril njihovo brezbožnost in jim naznanil kazen. »Ti duhovi so živeli večno življenje, ki ne pozna konca«, »njihovo kraljestvo je bilo na nebu«, toda lepota človeških hčera jih je zapeljala; zaradi tega bodo skupaj z ženskami vrženi v grozljiv kraj, v ječo iz gorečih stebrov. Zgodba iz *Knjige jubilejev*, ki se ravno tako nanaša na *Henoha*, pripiše človeškemu bitju še večjo krivdo pri zapeljevanju angela.⁵ Medtem ko je v *Knjigi čuvarjev* lepota žensk samo mimogrede omenjena in se torej angelov naklep samodejno nagiba k slabemu, v *Knjigi jubilejev* pošlje Bog angela na zemljo, ko je ta že okusila grešnost. In prav tu, na zemlji, angel prekrši zakon. Šele človek zapelje angela v greh. Toliko bolj grozljivo bo zdaj maščevanje, s katerim se bodo padli angel in njegovi demoni skušali znesti nad človekom.⁶

V *De Gigantibus* skuša Filon angela »od-rešiti« drame tega padca. Trditi, da so angeli »brezbožni in nevredni svojega imena«, je po Filonu navadno vraževerje. Angel je svet in nedotakljiv božji poslanec pri ljudeh in človekov poslanec pri Bogu. Kdor poroči žensko in ustvari velikane, to so samo duše ljudi, »ki so zaničevali modrost in so se posvetili malovrednim in slučajnim stvarjem (...) truplu, ki nam je vsem prirojeno«. V družbi angelov letijo te duše po zraku skupaj s tistimi, ki se navkljub spustu v čutnost »bojijo, da bodo nepričakovano umrle sredi življenja pri živem telesu«. To so duše filozofov. Zrak je poln teh nevidnih bitij. Ko črpajo življenje iz zraka in vetra, se vse zemeljske in vodne živali sporazumevajo z demoni, angeli in dušami.⁷ Da bi v pravi luči prikazala

⁴ G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, cit., str. 94.

⁵ »Un Ange, imprudent voyageur / Qu'a tenté l'amour du difforme«, Baudelaire, *L'Irrémédiable*.

⁶ V zvezi z biblično demonologijo citiram E. Dhorme, *La Démonologie biblique*, v: *Mélanges W. Vischer*, Montpellier 1960. Zgoščen pregled postbiblične angelologije in demonologije ponuja C. Gonzalo Rubio, *La angelología en la literatura rabínica y sefardí*, Barcelona 1977. Cilju naše raziskave pa v največji meri ustreza tekst Riwwah Schärf, *La figura di Satana nel Vecchio Testamento*, v: C. G. Jung, *La simbolica dello spirito*, Torino 1959. Tekst pokaže posebnost Satana v primerjavi s poganskimi demoni, vzvišeno duhovnost njegove vloge zapeljivca in tožnika: »Satan je angel« (str. 157).

⁷ Kot komentar in poglobljen študij virov teh odlomkov iz Filona priporočam *Predgovor* in opombe R. Radiceja v: Filone di Alessandria, *Le origini del male*, Milano 1984. Glej tudi J. — P. Vernant, *Mito e pensiero*

angelovo dramo, Filonova alegorična interpretacija razvidno reducira podobo velikana na mero človeka, ki se je izognil zaveznitvu z Bogom, ki je »brez družine, domovine, pregnanec in klatež«. Natančneje, ta interpretacija razkrije problem, ki je nerazrešljiv: kakšen odnos obstaja med angelom in demonom v svetu, ki je »oživljen od enega pola do drugega«? Predstavljata mar resničnosti, ki se razlikujeta zgolj po imenu? Ali pa gre za raznoteri resničnosti, ki imata skupno bistvo? Če je veljavna trditev, ki jo navaja zgornji odlomek, namreč da je angel svet in nedotakljiv poslanec, kaj je potemtakem izvor zlih demonov? So eno z dušami ljudmi, ki se ne morejo izogniti silovitemu vrtincu malovrednih in naključnih stvari? So morda ime, ki ga filozofi dajejo padlim angelom? Prav prek razvidnega poskusa »etimologizacije« biblične tradicije Filonova platonizirajoča alegorija v mitskem smislu »poglobi« predstavo angela, s tem ko problematizira odnos med angelom in poganskim demonom.

Še preden bomo sledili temu novemu meandru, si je potrebno vtisniti v zavest, kar z vsako tradicijo znova plane na dan: gravitacijska sila ogroža angelski tir. Pozor, to je moč, bistveno drugačna od nezaustavljivega narcisističnega vzgiba, vzpodbuda, ki vpliva na hermetičnega Anthroposa, sina Očetovega, in ga obsodi na nizkotno združitev z Naravo (*Poimandres*, *Corpus Hermeticum*, I, 12–14). Anthropos zasleduje svojo lastno podobo, ki jo zagleda v zrcalnem odblesku zemeljskih voda, potem ko je že prestopil v lunino orbito. Nasprotno je angela preplaval val človekovega klicanja, zgrabil ga je glas drugega, tako da ga poleg lastne mere določata še mera in podoba drugega. Toda angelovo potovanje ni nikoli gotovo potovanje s pomočjo posrednikov. Vsako njegovo potovanje na neki način »posnema« angeloove arhetipske padce. Človekovo klicanje ni nikoli »čisto«: nasičeno je z »duhom« po človeku, ki je za angela skrajno zapeljiv. Od tod razlike in neubranosti, nesporazumi in preslišanja, nerazrešljiva igra podobnosti in različnosti, možnost zlitja vlog in zamenjave mask. Srečanja z angelom se ne dogajajo več v risu popolne Samaelove slepote (Samael je bog slepcev), niti na slavnostnem pragu kraljestva luči. Na teh krajih človek omahuje med angelom in zverskim obličjem velikanov, medtem ko angel koleba med skrajno bližino navzočnosti (Prestol se včasih enači s Šekino) in malikujočimi upodobitvami arhontov, kot si jih slika napeta domišljija *Pistis Sophie* in drugih gnostičnih spisov; angel niha med visio facialis in demonom zraka. Prikličemo lahko neskončno število posrednikov, da bi zapolnili te razdalje: neskončen prostor, ki pa je do te mere obljuden (kot je pokazal Filon), da spravlja

Presso i Greci, Torino 1978, str. 118. Se vedno je aktualen L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, vol. I, New York 1923; o Plutarhu razpravlja od strani 200 dalje; o Filonu od str. 348 dalje; o Origenesu od str. 436 dalje; o neoplatonizmu str. 298, *passim*.

pod vprašaj ključ njegove interpretacije, se pravi, da lik Angelusa Interpresa spremeni v nedosegljiv cilj stvarjenja. Tako tudi Proklos: »Filona je potrebno brati z nasprotni smeri. Kanonična načela, ki so jih častili srednjeveški sholastiki, je potrebno postaviti na glavo.« (G. Reale, *Saggio introduttivo a Proclo, Manuali. Elementi di fisica. Elementi di teologia*, ur. C. Faraggiana di Sarzana, Milano 1985, str. XCIII): zanj so entia multiplicanda ex necessitate. Vmesne stopnje, razvojni proces bitij zagotavlja teofanično enotnost kozmosa, svet približuje izvoru, del povezuje s celoto. Brez *poznavanja načela o »mnogoterosti v enem«* (*Elementa theologiae*, 128) se kozmična harmonija nalomi v peklenko razglašenost (in se ujame z dualističnim naukom gnostikov, ki ne prizna mislečih in oživiljenih teles, še manj pa božanskih, cfr. *ibid.*, 129). Toda načelo o mnogoterosti v enem vseh bitij nujno potegne za sabo konstrukcije in predstave prostora, ki je do te mere labirintno prepreden z razmerji in »simpatijami«, da ne moremo več prepoznati in opisati njihove medsebojne hierarhije (ima morda tu svoj izvor teurgična dimenzija Helenističnih neoplatonistov?). Šele na zaslonu teh dramatičnih protislovij si lahko predstavljamo poslednja srečanja z angelom. Od tod tudi mrzlica, od vsega začetka prisotna protislovnost angelologije, ki se silovito razkriva v teh srečanjih in ki je nobeno pravilo ne more opredeliti.

Klee je narisal eno izmed končnih postaj angelovega križevega pota. Klee množil oznake, toda predvsem ga zanima zaplet angela z demoni in dušami. Njihovo dramo razrešuje z blago ironijo. Za vedno je naš »duh« raz-kril angela; le-ta se zaman skuša »razplesti« iz tragične situacije. To je angelova naslednja postaja, ki je neverjetno podobna tisti pri Rilkeju. Er-innerung je zmanjšala razdaljo, ki se je s strašljivostjo pojavila v uvodnih taktih *Devinskih elegij*. Razpršila se je v neopazne razlike, v minimalne variacije na temo popolne *ustvarjenosti* angela: Klee poimenuje angela kot zgolj *ustvarjenca*. Naš boj z njim in naša Er-innerung sta ga spremenila v »zgodnjega posrečenca, razvajenca stvarstva« (*Druga elegija*, 10), v najmanjšega *ustvarjenca stvarstva*. Zdaj angeli vedo, kakšno težo nosi s seboj privilegij, prodreti do srca *ustvarjencev*, se ugnezditi v njih. Z vseh strani obkrožajo angela karakteristike rastlinstva: korenine, deblo, sokovi. Še vedno je lahko stražar (glej serijo risb na temo *Engelshut*, 1931), toda razprostrta krila, korak, oči oblikujejo zaključen labirint skupaj z oblikami, ki jih nosi v sebi. Nemogoče je določiti, komu pripada tista drža, ali je tisto krilo res angelovo. Rafaelova upodobitev angela hkrati prikliče in prekliča Tobijevo sliko, kot da bi prva vplivala na drugo in jo v isti sapi zavračala.

Tematskemu ciklusu slik z naslovom *Engelshut* je podoben ciklus *Angelus Militans* (1940), angel, ki nikoli ne počiva, znamenje tiste *prosoché* (pozornosti), ki jo najdemo predvsem v ortodoksni mistiki:

čužeči angel, varuh nemirne Agripnije. Iz črne podlage izstopajo bele konture pri Wachsamer Engel (1939), iz nje bleščijo ogromne razprte oči, mogočne peruti se koprneče razpirajo. »Estote parati« tega angelskega življenja, ki ga gojijo meniški redovi na Vzhodu,⁸ preseva iz uravnoveženih simetrij s sijem zvezd oblitega angela (1939) ali iz angela, ki je obrnjen h križu, kateremu se popolnoma priliči (Engel in Werden, 1934). Prosoché teh podob izžareva vero: seveda, tudi angeli morajo verjeti. Ne morejo se identificirati s slavo niti je ne morejo neposredno zrcaliti. (Samo Sin božji je spoznal Očeta, toda niti Sin ne pozna »de die autem illo vel hora«: angel v ničemer ne presega človekove vednosti o eshatonu).⁹ Angel je kot pobožen človek: brez besed posluša glas, motri nevidno, pričakuje dan, o katerem ne ve ničesar¹⁰ (Narsai, *Homélies sur la création*, ur. P. Gignoux, »Patrologia Orientalis«, 34, 3—4, 1968, str. 369—384).

Vzhodnokrščanska angelologija obuja motive iz postbiblične judovske tradicije, kot so, recimo, figure neutrudnih stražarjev, zadnja roža svetlobe iz sveta Sefiroth, prag med nebeškim in zemeljskim stvarstvom. Njihova skrajna oddaljenost od najvišjega angela (gre za obličje osebe, ki ga Bog pošlje izvoljenemu ljudstvu v *Exodusu*, za tisto obličje, ki si ga nadene trojica v Abrahamovem videnju in ga kabalistična interpretacija dešifrira kot razodetje) nevarno približa te angele človeku, saj predstavljajo duhove, ki močneje zagospodujejo elementom, kot to zmore inteligenca kerubinov, »ea luce illuminati qua creati« (*De civitate Dei*, XI, 9). Njihovim potezam so primešane demonične lastnosti oziroma značilnosti človeške duše, ki je primorana neprestano potovati in se preseljevati, reinkarnirati. Meje, ki ločujejo posamezna bitja, postajajo čedalje manj jasne. Pri Kleeju spominja avantura angela na »spust« arhangela, ki ga je Jamblihos takole opisal: od bogov k arhangelu, od arhangela k angelu, od tega k demonu, k junaku, nato pa k arhontu, ki ima v rokah oblast nad svetom, in še naprej k oddaljenim dušam zgornjih plasti do praznih prikazni, do umetelnih ognjev zaslepljujoče magije, do »varljivih ponaredb različnih vrst« (*De mysteriis*

⁸ V zvezi z razmerjem med angelskim življenjem in samostansko ureditvijo cfr. C. Korvin Krasinski, *Microcosmo e macrocosmo...*, cit., str. 317, passim.

⁹ Med cerkvenimi očeti je zlasti Izak iz Niniv, in še ta nekako nedoločno, zagovarjal »nedovršenost« angelovega videza. Glej tudi Predgovor P. Bettiola k: Isacco di Ninive, *Discorsi spirituali. Copitoli della conoscenza*, Bose 1985.

¹⁰ Tudi za angela bi veljale besede svetega Pavla, ki jih Dante ponovi v *Raju*, XXIV, 64—65: »Vera je trdno prepričanje o tem, kar kdo upa, in prepričanje o stvareh ki so nevidne« (prozni prevod, op. prev.). Kot bomo še videli, se ta motiv ne sklada z večno nespremenljivostjo smeri pogleda Dantejevega angela.

Aegyptiorum, II, 84—95). V teh prostorih mrgoli bitij, ki so čutom nedosegljiva. »Zrak je poln duš, ki jih imajo za demone in junake, od tu so ljudem odposlane sanje in znamenja bolezni in zdravja, pa ne le ljudem, ampak tudi čredam in sploh vsem živalim« (Dionigenes Laertius, *Vitae philosophorum*, VIII, 32). Toda po katerem vzrocu se to življenje oblikuje? Kateri Nomos predstavlja? Kako se v celoti izraža njegova posredovalna vloga, funkcija *metaxý*?

Kleejevi angeli so nemočni ob teh vprašanjih. Kljub milini in umirjenosti, ki presevata skozi njihova obličja, kljub naklonjenosti, ki jo izžarevajo njihovi pogledi, ti angeli oprezajo, namesto da bi odsevali svetlobo, spričo katere se komajda spominjajo, da so se nekoč davno iz nje izlili. Mogoče so še nesmrtni, gotovo pa ne več »rdeče ožarjeni vrhovi vsega ustvarjenega«. V vlogi stražarjev in varuhov ostajajo prikovani na prag. Tako slabo kot mi poznajo srce »najsvetejšega«. Če so sploh kdaj prestopili prag in vdrli v notranjost, so jo gotovo pozabili in so nedvomno pozabili tudi to, da so jo pozabili. Najmočnejši spremljajo človeka do praga in ga motrijo, medtem ko le-ta čaka. Zavidajo mu upanje, ljubosumni so na njegovo potrebo po spraševanju in rotnju. In spet, zanimivo, jih zmede prisotnost človeka. Medtem ko opazujejo človekovo revščino, občutijo neodvrtljivo sočutje do sebe. Prisiljeni so »netiti« brezupno pričakovanje človeka, »si izmišljevati« odgovore, ki dejansko preobračajo vprašanja v brezkončno verigo predstav in nadaljnjih podvprašanj. In končno: dokončno izčrpani so navsezadnje prisiljeni priznati prav njemu, najbolj minljivemu izmed vsega ustvarjenega, svojo nemoč.¹¹

Angel čuvar in *padli* varuh vsrkata pri Kleeju še druge predstave tradicionalne angelologije. Zbrisana je vsaka sled spekulativnih aeropagičnih hierarhij in iniciatorsko eshatoloških vizij iransko-islamske mistike. Klee osredotoča pozornost na tiste elemente angelologije, ki se najbolj »skladajo« z minljivostjo in prehodnostjo mundus sitalisa. Kleejevega angela grabi vrtinec, ki ga sili stran od makrozrcala. Sredobežna sila, ki je usmerjena iz svoje notranjosti navzven, trga angela od »ognjene ljubezni serafinov« (*Raj*, XXVIII, 45), od rdeče inteligence angela razlagalca pri Sohravardiju, od temnomodrega neba kerubinov¹² (po Dioniziju Aeropagitu le-ta simbolizira željo po vednosti in kontemplaciji) vse do naših »chemins qui mènent nulle part« (*Gedichte in französischer Sprache*, v: *Werke*,

¹¹ V kolikšni meri ohranijo Kafkovi čuvarji videz teh angelov? V kolikšni meri predstavljajo ti čuvarji poslednji, razkrojeni blesk »čistih božanstev trenutka«?

¹² V zvezi s simboliko barv v angelologiji glej P. Lamborn Wilson, *Angels* cit., ter H. Corbin, *Nécessité de l'angéologie*, v: AA. VV., *L'Ange et l'homme*, cit., str. 33, in P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, ur. P. Modesto in E. Zolla, Milano 1974, str. 612, *passim*.

cit., 11. zv., str. 323), če naj v tej zvezi citiram Rilkeja, nikakor pa ne Heideggra. Prelomne katastrofe znotraj angelskega zbora so v vsakem angelu povzročile krizo (risba s kredo, 1939) ali *dvom* (*Angelus dubiosus*, akvarel, 1939). Na teh listih je angel portretiran kot prestrašen nočni ptič; preveč neizkušen, da bi lahko varoval ali vodil, zaman išče zatočišče v naročju svojih peruti. Zasačimo ga, kako se obrača nazaj v *Preddverju angelskih trum* (kot se glasi naslov ene izmed risb iz l. 1939): je čakajoči angel oziroma bivši angel, ki upa, da se bo vrnil v svoj Nikjer, angel melanholičnega obličja, ki ga razsvetljuje blede lunin krajec (*Engel-Anwärter*), angel Pierrot. Ubog je ta angel, četudi mu *manía* občasno dovoljuje praedicare verbum: ostali so zgolj fragmenti, sledi in prameni poslanstva, ki naj bi ga predstavljal. Njegovo obličje je ostalo nedokončano (*Unfertiger Engel*): *in toto* angel predstavlja nedokončanost celotnega stvarstva.

Nedokončanost pomeni metamorfozo, igro delov, ironično razrešitev nedoločljivosti oblik, njihove »ubi«. Ne samo da se ob izteku popotovanja njegova poslanica lahko izkaže za neizrekljivo, ampak lahko tudi glasnik sam pozabi *nase* (nikakor ne zaradi nevednosti, ker ne bi vedel, katera je zanj določena meja potovanja, pač pa zato, ker je preveč utrujen, preveč uničen, da bi nadaljeval pot). Glasnik se lahko predstavi tudi na način, kot to opiše Krafka. »Ein Bote bin ich,« odgovori Barnabas K.-ju v *Gradu*, toda na kakšen način se njegova podoba in njegove besede izmikajo nedokončani (neskončni?) igri stvarstva? Spričo naših pričakovanj postajamo nestrpni, saj spraševanju ni videti konca. »Od ranega jutra do večera sem hodil gor in dol po sobi. (...) S svojih obhodov sem poznal že vsako najmanjšo podrobnost v sobi.«¹³ Nenadoma se je zgodilo, da se je soba začela premikati. Zidovi so se podrli, slapovi barv so preplavili prostor, bile so to barve razdetja: žareče bela, rumena, zlatorumena. »Nedvomno, veljalo je meni, nastopila bo prikazen (Erscheinung), ki me bo osvobodila (naš kurziv). Kar je hotelo priti, se mi je spustilo nasproti, da bi mi naznanilo, kar je imelo naznaniti (und mir melden, was es zu melden hatte). Ah, končno angel! sem pomislil. Že ves dan leti proti meni, toda jaz, skeptičen kot sem, tega nisem vedel. Sedaj bo spregovoril.« Toda namesto besede, naznanila nastopi preobraz, metamorfoza, *scenski preobrat* — ali bolje — napoved tega preobrata. Trenutek po prikazni angela »z ogromnimi belimi krili svilnatega bleska, ki je nosil sinjevijoličasto obleko, bil prepasan z zlato vrvico in je v dvignjeni roki vihtel meč v vodoravni smeri«, hip zatem noben »živ angel« ni več visel pod stropom sobe, šlo je zgolj za pobarvan kos lesa, za podobo na ladijskem kljunu, kakršne

¹³ Citiram čudovito stran iz Kafkovih *Tagebücher*, ki je datirana s 25. junijem 1914 (F. Kafka, *Tagebücher 1910—1923*, ur. Max Brod, Frankfurt a. M. 1983, str. 294—296).

po navadi visijo po mornarskih beznicah. Držaj meča je služil za svečnik, da »sem ob slabotni luči angela obsedel do noči«.

Kafka ne opisuje halucinacije ali čarovniškega trika. *Prikaže se* angel, ki se z velike višine spusti v vseh njenih dimenzijah »določeno« sobo, obenem *se prikaže* še kos pobarvanega lesa. Navsezadnje svetloba, ki jo okrog sebe meče sveča, celo dobi ime »slabotna luč angela«. Pred nami je razgrnjen podoben proces kot na Kleejevih risbah; angelska »bitnost« razpade, toda da bi bila ironija še večja, se razpad angela ne sklada z njegovo negacijo. Angel sam pravzaprav predstavlja sporočilo tovrstnega razpada; prek metamorfoze svojih znamenj napove razpad svoje »bitnosti«. V nji biva negotov, nikoli popolnoma odločen, omahujoč med navzočnostjo in pozabo, melanholičen zaradi studium a sine fine, ki ga priklicuje njegova podoba. Ne odstopa od tega, da ne bi kazal na problem prikazovanja svoje lastne ou-topie, ki je — kot se bo kasneje izkazalo — problem prikazovanja tout court. Kafka na eni sami strani zlije v skupno predstavo, v edinstven vozal najbolj zapletenega paradoksa (ki ga ironija ne more razrešiti, ampak ga lahko zgolj opazuje z nepremostljive razdalje), tradicionalni stereotip angela zmagovalca z najbolj tradicionalnimi in stereotipnimi profanimi predstavami. Gre za skrajne točke, za mejne maske — če smemo tako reči —, ki obkrožajo angele v preobrazbi in Augenblicksgötter, kot si jih je Klee vedno znova zamišljal.

Toda med vsemi drugimi se pri Kleeju pojavlja podoba angela, ki združuje njihova različna imena: to je Angelus Novus. On je ta, ki ne samo da priklicuje navezavo na talmudsko angelologijo z vsem bogastvom njenih vizionarskih in pravljicnih elementov, ampak jo tudi neizogibno zahteva. Samo Mihael in Gabrijel (ki tvorita os drevesa sefiroth) trajno služita Bogu in na vekov veke slavita neizrekljivo luč; ostali angeli ponavljajo njuno himno, nakar izginejo tja, kjer so bili ustvarjeni, v ognjeno reko (Dn, 7, 10), ki nikoli, ne podnevi ne ponoči, ne preneha teči, tako kot reka Jordan. To je reka, ki so jo z znojem napolnili štirje hajot iz Ezekijelovega videnja, medtem ko so s svojimi pleči podpirali prestol svetega. Tudi Maimonides povzame to tradicijo v tistem delu svojega *Vodnika*, v katerem razpravlja o angelih, in jo skuša filozofsko razložiti: kot je za vsako bitje značilna individualna oblikujoča sila, ki oblikuje in strukturira posamezne ude, telesa, tako dva angela ne moreta prevzeti istega poslanstva, niti ne more en sam angel izvršiti dveh. Vsak dogodek ima svojega angela, »vsaka posamična telesna zmožnost [je] angel«.

¹⁴ Kot je znano, se je na prehodnost in potrpežljivost angela osredotočil Benjaminov esej *Agessilaus Santander*, ki ga je Scholem predstavil in komentiral v: *Walter Benjamin und sein Engel*, v: *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt a. M. 1972; it. prev. *Walter Benjamin e il suo angelo*, Milano 1978.

(II, 6). Toda čemu potem razlikujemo med stalnimi in trajnimi angeli in angeli popotniki? S tem ko govorimo o stalnih angelih, mislimo na *vrsto* individualnih zmožnosti. Ko govorimo o popotnih, minljivih angelih, pa imamo v mislih posamične sposobnosti kot take. Novi angel je podoba angela, ki poseduje v sebi najbolj edinstveno in neponovljivo individualnost stvari, še več, Angelus Novus je poimenovanje za *zmožnost*, ki omogoča življenju, da je enkratno in neponovljivo.

Prišli smo do točke, ko ni več daleč do ugotovitve, da se angelovega simbolizma ne da več ločiti od človekovega. Simbolika minljivosti, ki je prisotna v sleherni angelologiji, prav na tej točki sovpade z ikono angela. Angel ne poseduje, ne izroča ali »prehaja«, on sam je prehod: ikona nekega trenutka (je mar to še vedno tisti ozki košček prsti med reko in kamni, ki ga omenja *Druga elegija?*). Novi angel, omahljiv v svojem biti-za-trenutek, *potrpežljivo vztraja*, čakajoč na neponovljiv, edinstven trenutek svoje himne. Nunc aeternum angelskega aevum »v svetlobi, ki je izven časa« (Meister Eckhart, *Sermoni tedeschi*, cit., str. 231), Nunc, v katerega zrcalo brez madeža se lahko potopi *totum simul*, se je spremenil v nedoumljivo bliskovitost trenutka. Novi angel namiguje ravno na to nedoumljivost. Nedoumljiva je enkratna sila, ki giblje to edinstveno, neponovljivo bitje; nedoumljiv je najmanjši dih, ki sestavlja glas; nedoumljivi so duhovi, ki oživljajo prostor in se združujejo z vsemi elementi. Novi angel je nedoumljiva *resničnost*, ki jo biva individualna eksistenca: to je nedoumljiva resničnost, s katero je vse tukajšnje bivajoče prepojeno.¹⁵ Zato se individualna sposobnost imenuje angel, kar pomeni, da je nevidna in nedoumljiva. Minljivost tega angela (na Kleejevi risbi je z glavo obrnjen proti nam in na čelu nosi zvitke Zakona) obnavlja našo minljivost, jo *po-ustvarja*. Iz njegove podobe preseva njegova zmožnost, da misli in časti trenutek, da naslika *ikone* tega prehoda in te revščine. Obstajajo pristne ikone našega ubožnega časa. Angelu je treba povedati stvari, toda treba jih je razkriti novemu angelu, ker samo ta angel z vsemi imeni, ki jih poseduje, zmore v največji meri izraziti tako minljivo in prehodno kot tudi resnično (kar vse so lastnosti tukajšnjih stvari, tu-bit). Ko človek razmišlja in se spominja (erinnern) svoje minljivosti, se sreča z novim angelom, ki je odblesk človekove minljivosti. Angel je podoba moči minljivega trenutka, tiste moči, ki *dopušča*, da trenutek otrpne v svoji neponovljivi enkratnosti, ki ga, skratka, iztrga

¹⁵ Pasovi mehanično-fizičnega sveta so »preširoki«, zato skozi njih uhaja edinstvena enkratnost, individualna določenost — »resnično« (V. Vitiello, *Ethos ed eros in Hegel e Kant*, Napoli 1984, str. 45). To pomembno delo, ki se končuje z Rilkejevo predstavo angela, predstavlja enega izmed ključnih virov pričujočega eseja.

iz zaporednega niza trenutkov. Novi angel je zatorej veliko več od preprostega, neizkušenega in nepopolnega angela: *potrpežljivo vztraja* v nunc svojega trenutka. V svojem območju je dejansko sprejel nase tisti »topel, bežen val srca«, kar pravzaprav smo, da bi na ta način izrazil nepreklicno sedanjost: »Vendar to, / da si *énkrat*, čeprav samó *enkrat* bil / *zemeljski*, to se zdi nepreklicno.« (Deveta elegija, 15—17).¹⁶ Njegova himna, ki traja le trenutek, se ne pre-liva, ne niza glasov in besed na črti-puščici nepovrnjivega použivanja. Novi angel je *infant*: ne zahteva, ne sprašuje, ne prosi. Je *schuldlos*. Včasih se zdi srečen spričo nemoči, da je obenem sredstvo, vzrok in cilj. Učinkuje na »preprost« način kot glasovi zvonov (*Schellen-Engel*, risba iz l. 1939). Je najmlajši izmed vseh angelov glasbenikov;¹⁷ nanj ne pritiska harmonija sfer, toda zato ni njegov spev nič manj jasen, njegova *manía* nič slabotnejša. Novi angel prebiva v otroškem vrtcu (*Engel im Kindergarten*, 1939), prav tu, na tem kraju ga doseže naše klicanje, tu prepozna stvari, ki mu jih hvalimo, tu se borimo z njim. Kot da bi se krhkost otroštva preobrazila v moč, ki se zoperstavlja minljivosti. *Lucida intervalla* ustvarjajo otroštvo angela: špranje, prelomi, razpori v navideznem kontinuumu Časa-Kronosa.

Novi angel je poslednja figura obsežne teme iz angelologije, ki ima svoje izhodišče v neoplatonizmu, saj angelskemu Nousu zoperstavi Moiro, vladarico demonov¹⁸ (pri tem se vse odigra na zaslonu težke, obupane ironije). S tem kontrastom je naznačena celotna angelo-va avantura: dogodki in pripetljaji te pustolovščine se skladajo s ponovitvami istega poskusa pod različnimi preoblekami, namreč angelovega poskusa, da bi se znebil podobnosti z demonom, da bi odstranil strašljivo nevarnost, iz katere se navidezno oba porajata. Mar se ni figura *daimona* v grško-rimskem svetu razvila v smislu *metaxý*, posredništva in priprošnje? Po Plutarhu (kar je razvidno zlasti v spisu *De genio Socratis*, pa tudi iz drugih del) lahko daimon

¹⁶ Pri Rilkeju črpa »nepreklicnost« zemeljskega svoj navdih iz Hölderlina in Kleista, ki mu jih je posredovalo branje Nietzscheja.

¹⁷ V zvezi z ikonologijo angela glasbenika citiram poleg Hammersteina še E. Winternitza, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino 1982.

¹⁸ »Nebesni svod, nebeška telesa (...) so hudobna bitja, nebesni svod je sedež nižjih bitij, kot so recimo Stvarnik, angeli ustvarjalci in demonični oblastniki (...) Tu se človek duši kot v zaporu« (H. — C. Puech, *Sulle tracce della Gnosi*, Milano 1985, str. 264). Brezupno prizadevanje alloghenésa, »tujca«, da bi ubežal izpod »zvezdnatega neba, naseljenega z despoti in zatiralci« (*ibid.*, str. 271—272), da bi porazil tiste »gosposke astrologe«, ki kot »papagaji v kletki« opisujejo tirnice in nebesne sfere (Bruno, *Proemiale epistola, De l'infinito, universo e mondi*): na ta boj se osredotočita med sabo izredno različna spisa Florenskija in Šestova (za našo temo je še posebej relevanten spis Šestova, *Athènes et Jérusalem*, Paris 1938). Za celovit vpogled v problematiko usode v antiki cfr. G. de Santillana, *Fato antico e Fato moderno*, Milano 1985, ki pa se žal ne loteva našega središčnega vprašanja, odnosa med angelologijo in demonologijo.

pomaga človeku. Njegov neslišni diskurz (*De genio Socratis*, 588, it. prev. *Il demone di Socrate*, ur. D. Del Corno, Milano 1982) je razumljiv le čisti misli, ki je osvobojena sleherne strasti: »ljudem, ki jih imamo za svete in demonične« (589 d). Želja demona, da bi rešil duše tistih, ki »so se v zaporedju številnih generacij z žarom in pogumom borili v velikih bitkah« (593 f), ni last niti Homerjevega daimona, še manj Heziodovega. Gre za razvoj soterioloških motivov (soteriologija — religiozna doktrina o odrešenju človeka, op. prev.), ki so značilni za pitagorejsko in platonistično demonologijo.¹⁹ Pred pojavom tovrstnih motivov se posredovalne vloge daimona ne da izpričati.²⁰ Homer razlikuje pojem daimona od pojma theós, pri čemer »termin poimenuje neopredeljivega božjega posrednika, ne pa toliko posamično božanstvo mita ali kulta«;²¹ s terminom theós je mišljena božja oseba, ki jo opredeljuje obred in mitologija, medtem ko daimon označuje učinek, moč, zmožnost te osebe: numen boga. Pri Heziodu se daimon popolnoma loči od olimpskih božanstev, Homerju pa demoni predstavljajo neznan rod bitij: so duše prvega človeškega rodu, ki je še srečno živel pod oblastjo Kronosa: »močni v rokah in nogah, nedovzetni za sleherno bolečino, so preživljali svoj čas na poledinah, ob hrani in pijači. Umrli so, kot bi zaspali v snu.« Zdaj pa »po Zeusovi volji živijo na zemlji« (epichthonioi) in bdijo nad opravi smrtnikov (*Dela in dnevi*, 141). Vendar pri Heziodu daimoni nimajo vloge posrednika oziroma priprošnjika: kot poslanci kozmične Dike bdijo duše umrlih iz zlatega obdobja nad opravi lom ljudi. Nasproti *metra* Dike učinkujejo modro (spomnimo se samo etimologije Platonovega *Kratilosa*, ki neposredno črpa iz citiranega Heziodovega odlomka).

Po Platonu je daimon »na sredi med bogom in umrljivim« (*Simpozij*, 202 e). Prav govor Diotime pokaže na njegovo možno funkcijo posrednika. Njegova moč obstaja v tem, »da vzdržuje zvezo med bogovi in ljudmi: da prenaša in tolmači bogovom človeške molitve in daritve, ljudem pa božje odgovore in zapovedi« (202 e). Ozadje tega dogajanja je prostor mita, v katerem kar mrgoli demonov in ki ga oživlja celota: iz tega prostora se nato iztrga določena kategorija bitij, ki jih določa posebna in nezamenljiva posredniška funkcija (podobno kot kasneje pri Plotinu, *Eneade*, 111 v). Bog nikoli ne komunicira neposredno s človekom, ampak vedno samo prek posredovanja demona (iz česar izvirajo vedeževanja in darovanja,

¹⁹ Glej M. Detienne, *Sur la démonologie de l'ancien pythagorisme*, »Revue d'Histoire des Religions«, 155, 1959.

²⁰ E. Rohde, *Culto delle anime presso i Greci*, v: *Psiche*, Bari 1982, vol. I, str. 100.

²¹ D. Del Corno, *Predgovor k: Plutarco, Il demone di Socrate*, cit., str. 29. Glej tudi U. Bianchi, *La religione greca*, Torino 1975, str. 163.

prerokovanja in čaranja). Od tega trenutka, ko je človeški rod zla tega obdobja izginil z obličja zemlje, je človekov odnos z bogom zaupan daimonovi sposobnosti posredovanja.

Na kakšen način se zgornja predstava vklopi v okvir platonične psihologije in eshatologije? Duša se jasno razlikuje od daimona. Iz te razlike nastaja možnost, da si lahko vsaka duša izbere svojega daimona, kot to opredeljuje znani odlomek iz *Države*. Tovrstna možnost dopušča različne soteriološko-eschatološke perspektive. Izhodišče te izredno problematične poti, ki jo je Platon le bežno skiciral, medtem ko sta jo Plotin in Proklos razvila do konca, in ki torej osvobaja od »kyklos tes geneseos«, od večnega kroga ponovnih rojstev, od omejitev večnega vračanja,²² izhodišče sleherne ideje odrešenja, odkupa namreč počiva prav v tem izboru, v odločitvi, ki jo duša sprejme pred obličjem Lahese, tik preden se znova izroči minljivi eksistenci telesa, ki predstavlja »preludij ponovne smrti« (Država, X, 617 e). V tem izredno kritičnem trenutku duši dejansko ni več treba ponoviti, ponovno izreči svoje enkratne pretekle eksistence, ampak mora na osnovi tega, kar je že videla in izkusila, izbrati svoje novo življenje. Prav ta kritični trenutek odločitve bistveno opredeljuje krog preseljevanja duš. Če ga duša sprejema z vedno večjo modrostjo, se ta trenutek preobrazi v proces očiščevanja. Ta možnost pomeni torej predpostavko za sleherno idejo končne odrešitve.

Duša je »svobodna« v odnosu do daimona, ona namreč prevzame odgovornost za odločitve, njena odločitev pa ni niti stvar boga, niti Moir, niti Nujnosti, ki določa red, po katerem naj se duše ravnaajo, ko izbirajo usodo. »Aitios o elomenos«, tisti, ki izbira, nosi krivdo. »Krepost ne pripada nikomur« (*loc. cit.*). Ko so si bile vse duše izbrale svoje življenje, so po vrsti, kakor so izbirale, odhajale k Lahesi; ta je vsaki dala daimona, ki si ga je bila izbrala, da bedi nad njenim življenjem in uresniči njeno izbiro. Nato je bila izbira, za katero se je duša odločila, dokončno potrjena in zapečatená še s strani Kloto in Atropos (*ibid.*, 620 e). Odločitev v prihodnji eksistenci ne nastopi v toku življenja, ampak v tistem usodnem trenutku, ki nastopi tik pred ponovnim rojstvom. Potek življenja je v celoti odvisen od tega, kar se zgodi v tem nevarnem trenutku par excellence (»Tu je, očitno, dragi Glavkon, največja nevarnost za človeka.«) Ko Moire nerazdružljivo povežejo dušo z daimonom, samo potrdijo njeno nepreklicno odločitev: »dopolnijo« usodo, ki si jo je duša

²² E. Rohde, *Fede nell' immortalità presso i Greci*, v: *Psiche*, cit., vol. II, str. 452, passim. Razvoj soterioloških motivov obširno obravnava U. Bianchi, *Prometeo, Orfeo, Adamo*, Roma 1976, str. 129—187, iz povsem drugačne perspektive pa J.—P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, cit., str. 93—143.

izbrala. Tej usodi določijo neizprosne varuha, ki bdi nad njeno odločitvijo. Pri ljudeh se daimon neprestano razkriva prek duše, in sicer v teku njenega ponovnega življenja, da bi jo opozarjal na meje in poti, ki si jih je prostovoljno izbrala, še preden se je vnovič utelesila, še preden se je rodila »za novo smrt«, to pa zato, da duša ne bi *de-lirila* (kar je treba razumeti v etimološkem smislu) spričo nespremenljivosti potovanja, ki ji ga je Atropos napletla (od tod tudi krožni tir vretena Nujnosti). Demonični ljudje, recimo Sokrat, so zmožni slišati glas daimona z neskaljeno jasnostjo.

Tudi pri Plutarhu ohrani demon relativno samostojnost v odnosu do duše. Duše, ki jih je videl Timarkos, kako so kot zvezde strmo-glavile iz Mesečevega neba k novemu rojstvu, so duše tistih, »ki jih je strast popolnoma zmedla« (*De genio Socratis*, 591 d); druge pa, ki se jim je posrečilo zbežati iz močvirja reke Stiks, so bile sposobne ohraniti zvezo s tistim svojim delom, ki je »neobčutljiv za korupcijo« in ki ga večina ljudi imenuje intelekt (Nous), misleč, da obstaja znotraj njih (...), toda tisti, ki razmišljajo v pravi smeri, ga imenujejo demon (Daimon), saj se nahaja zunaj njihovih teles (591 e). Te duše so v močni zavezi s svojim daimonom, krotko in poslušno kot »udomačene živali« sledijo njegovemu glasu, sprejemajo ga »brez bolečin in pretresov« (592 c). Soteriološki poudarek Plutarhove demonologije ne odstopa bistveno od glavnih potez Platonove: oba priznavata daimonovo drugačnost in neizogiben značaj varstva nad dušo, ki se je ponovno utelesila. V tem miselnem sklopu postane bistveno razlikovanje med Nousom in Daimonom. Brez pomoči in poguma demona se duša ni sposobna rešiti sama od sebe, *kykloute lexai* (Proclus, *In Timaeum*, 42 c-d) in »zajeti sapo iz uboštva« (kot prevaja Colli). Toda glas demona ne more v ničemer odstopati od tega, za kar se je duša odločila — Moire pričajo o tem.

Če demon dejansko ohranja svoje ločeno bistvo, si ga je neogibno treba predstavljati kot podložnika in poslanca Ananke (Nujnosti). In obratno, kar se da razločno razbrati iz Plotina: če se demon identificira in združi z dušo človeka, natančneje, z njeno voljo po *nadvladi* (*Eneade*, 111, IV), dobi Nous, ki je v nas, odločujoč vpliv, se osvobodi in popelje človeka k demoničnemu ali celo božanskemu življenju (111, IV, 3). Nous versus Ananke: toda izgubi oziroma zmanjša se pomembna razlika med demonom in dušo. Pravkar smo opredelili *problematično* razmerje med tradicionalno demonologijo in angelologijo. Zdi se, da angel združuje dve protislovni sposobnosti: angel je bitje, ki obstaja ločeno od duše, zavesti, Nousa, kljub temu pa ni podrejen zakonu Ananke. Angel posreduje, priskoči na pomoč, skratka, pomaga, toda na popolnoma drugačen način kot posredujejo demoni pri Plutarhu: demon vodi človeka, da popravlja, izboljšuje in premaguje to, kar mu je usojeno. Angel podpira človekova prizadevanja, ki tvega vse, da bi se osvobodil iz spon Anan-

ke.²³ *Bistvo* angela se zoperstavlja demonovemu jedru: razlika se ne dotika toliko značaja ali vloge, ki jo izvršujeta obe figuri: demon, ki nenadoma stopi vmes, je lahko strašen ali blažen, je lahko bonus ali malus Eventus, je hkrati duh, ki bedi nad rojstvom in vis procreativa človeka, in duh uničenja ter maščevanja. Daimon lahko nastopa v usmiljenja vredni drži Tanatosa in Hipnosa, ki se nam pridružita v grobu, kot tudi v bedni preobleki besnečih Erinij. Vsaka vrsta demona, sleherna potencia je razpeta med božansko in človeško. In mi jo vdihavamo z istim dihom. Tako kot predstavljajo demoni neskončno število »podob« duše, tako je angelov neskončno vrst, od najvišjih do teh, ki so padli v najnižje kroge podzemeljskega Hada. Razlika je do te mere ključna, da je ne more razjasniti nobena preprosta fenomenologija. *Etimološki* sestav besede daimon je identičen s pojmi daiomai, dainymi: oddeliti, izročiti usodi. Ta koren neizprosno uvrsti demona v kraljestvo Moir.²⁴ Naš *ethos* se ne more izogniti demonu. Nasprotno pa nas angel ne le čuva, bedi nad nami, ampak nas tudi vodi, uči, spreminja in preobraža. Na ta način postane angel sam sebi eshatološka misija, kar je demonu tuje. In še več: angel pomaga duši, da se osvobodi svojega demoničnega deleža, da izvrši čudež in se reši izpod tiranije demona Nujnosti. Z vso močjo demon sili dušo v *vlogo*, za katero se je odločila, v kolesnice vretena Nujnosti. Nasprotno si angel prizadeva, da se duša upre tovrstni neizogibnosti. Demon ostaja »na vrvi«, odvisen

²³ Strinjamo se lahko s Šestovom (*Spéculation et Apocalypse*, v: *Spéculation et révélation*, Lausanne 1982), ko v nekem esaju podvrže totalni kritiki filozofijo religije Solovjova; zoperstavi se namreč tezi, po kateri naj ne bi vodstvo angela predstavljalo nič drugega kot metaforo za »mens ducente ratione«. Angel tako pretrga zvezo z demonom in se ujame v past »helenistično« racionalistične teologije. Nobenega dvoma ni, da sta angel in demon nasprotna, a hkrati komplementarna pola tradicionalne angelologije: neprestano nihanje med astralno neizogibnostjo in pomirjujočo filozofsko hermeneviko. Motiv zvezd pa se je vznemirljivo povračal v »temnem obličju« modernosti. Th. Fechner, utemeljitelj sodobne psihofizike, piše o Zemlji v *Über die Seelenfrage* (1861): »Obstaja angel, ki preletava nebo (...) in v čigar naročje potegne tudi mene«. (Pozornost, ki jo je vzbudila pomembna in veličastna Fechnerjeva osebnost, je nanj usmeril J. Hillman, *Il sogno e il mondo inferno*, Milano 1984, str. 19–38). Podobne pripombe bi lahko zapisali tudi v zvezi z delom Louisa Augusteja Blanquija, *L'éternité par les astres* (1972), za katerega se je izredno zanimal Walter Benjamin.

²⁴ P.—M. Schuhl, *Essais sur la formation de la pensée grecque*, Paris 1949, str. 144 in 190; orfično-pitagorejsko eshatologijo obravnava na str. 237–238, passim. *Anax*, vladar, je *theós ti*, božanstvo, ki vodi Agamemnovo barbo pri Ajshilu; *anax* je »krajevno božanstvo«, ki ga kliče Odisej z obale Scheria. Kljub temu, da je nedoločljiv in nestanovit, morda pa prav zato, je demon neizprosni in bliskovit gospodar. Olimpijski bogovi morajo na vrhuncu svoje oblike ponotranjiti njegovo moč. *Zeus keraunos*: »Sleheri stvari gospoduje blisk (keraunós)« (Heraklit, 64 DK). Glej E. R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Firenze 1959. (To znano knjigo je temeljito kritiziral U. Bianchi, *La religione greca*, cit., str. 51 in 129.)

od spon, vezi, ureditve kozmosa. Rezultat tega ima dvojno vrednost: demon je sicer povezan z izvirnim temeljem, bolj od kateregakoli angela se neposredno dotika Urgrunda, toda po drugi strani je priklenjen v verige in predestiniran, skratka, popoln ujetnik. Nebesna vez, podobna vrvm vojnih ladij, drži skupaj ves svod (*Država*, X, 616 b-c) in ga ovija z njegovo lastno svetlobo, spreminjajoč demona v *marioneto*. Marioneta — to je usoda demona (da, prav marioneta, ne pa Rilkejeva lutka, je tista, ki vodi v »največjo tišino življenja, ki nas vedno znova izdihne iz prostora, vsakič ko dosežemo meje svojega življenja« (Rilke, *Puppen*, v: *Werke*, cit., vol. 111, 2. zv., str. 538), usoda, nasproti kateri je angel izzvan v neskončen boj.

Z zornega kota angelologije je vsak demon »hudoben«; zato vsi poganski bogovi (ki pa imajo manjšo moč kot Ananke) »postanejo« daimones, hudobni demoni. V polemiki zoper Celzusa je Origenes brez omahovanja pripisal angelom lastnosti, ki jih ponavadi pripisujejo poganska verstva demonom, saj — kot smo lahko malo prej opazili — med enimi in drugimi ni bistvene razlike. Te lastnosti so v zakupu daimona kot posledica učinkovanja zakonov Adrasteje, medtem ko te iste lastnosti pripadajo angelu, da uči in vodi človeka, dokler ga ne prepriča v to, kar se glede na Nujnost zdi nemogoče. Da upa, ko ni nobenega upanja več. Obličja demonov se navsezadnje združijo z zvezdnatimi oblikami, z njihovimi nepresegljivimi *velikostmi*. Nasprotno predstavlja angelova inteligenca čisti Nous, osmo nebo zvezd stalnic, ki se pne nad sferami planetov. Tak je potek gnostične angelologije (še posebno v njenih teurgičnih aspektih), v tej smeri pa se razvija tudi tok neoplatonistične demonologije od Plotina in Jamblihosa do Proklosa. Pri Proklosu beseda daimon ne označuje več ločenega, zase bivajočega bitja (ne predstavlja več bitja, ki bi imelo svoje samostojno bistvo): demon se ne skriva v intimnosti duše, ampak je njena resnična, globlja notranjost, pglavitna delujoča zmožnost duše, njeno neizčrpno življenje. Glede na prejšnji način življenja duša neprestano izbira svojega daimona: duša je sama sebi daimon. Ethos ni daimon, pač v pomenu, da bi ga le-ta določal ali nadvladal, ampak je ethos samemu sebi demon. Glede na način našega delovanja, ravnanja in življenja izbiramo svojega daimona oziroma duša sama pokaže, katera izmed njenih vrlin je *prevladujoča*. V tem procesu je angel brez moči. Angel postane neko drugo ime, da bi prišli do izraza sila in moč duše. Ši lahko sploh zamišljamo drugačno rešitev? Se mar sleherni boj z demonom ne konča tako, da zanikamo katerokoli funkcijo angela? Kako ohraniti samostojnost in ločenost angela, ko vendar predstavlja »prosto« potenco Nousa? Če je angel podedoval »prostost« Nousa, kako naj si ga predstavljamo ločeno, od duše neodvisno bistvo, ki ima svojo posebno vlogo? Vloga, mesto demona je bila v »teodramatičnem« boju, ki ga je vodila Ananke, jasna in enostavna. Toda

katero »nujnost« obdrži angel, če je rešen sleherne Nujnosti? Ni duša ponotranjila vseh njegovih lastnosti? Ali drugače, z Rilkejevimi besedami: ali angel ne pripada vesoljnemu »gedeutete Welt«, tistemu svetu, ki se je skrčil v »pojasnjeno«?

Angel je ou-topia: niti demon niti gola potencia duše; angela potrebuje blodeči popotnik, angel misli nemogoče (kako se osvoboditi izpod tiranije Ananke), neločljivo je povezan s tistim svetom *metaxý*, v katerem kar mrgoli brez števila duhov, podrejenih Moiram. Angel je brez domovine in *prav zato* »neizogibna« figura trenutka, ki zaustavlja puščico časa, ki prekinja kontinuum. Ker je brez-domec, je »neizogiben« spremljevalec mladega Tobije, ki je ostal mlad in nedolžen kot v *letih otroštva*, česar ne more pojasniti nobena interpretacija. Tako si Klee zamišlja novega angela: kar nepreklicno posreduje, je zgolj to, da je »nekoč bil«, da je nekoč častil *neki trenutek*. Ta trenutek predstavlja katastrofo slehernega popolnega kontinuumu.²⁵ Ta trenutek ustvarja vrzel, ki se je ne da zapolniti, ponoviti, ponovno izreči, ki je zunaj risa ponovnih rojstev. Svoboda tega »ubožnega trenutka« nam je dana, toda praznih rok. K tej svobodi nas vodi zadnji izmed angelov, najmlajši in najstarejši med njimi, novi angel.

Ubožni angel, zlomljeni angel, s strastjo duše ponotranjeni angel, padli angel, »med dva svetova nasprotujočih čustev« razpeti angeli (točnost in nezmotljivost Swedenborga, ki se je z njimi pogovarjal, »kot da bi šlo za Stockholm in njegove prebivalce«, in tista zatopljenost vase do »popolnega premolka«, s katero se zaključuje Musilov roman) — angeli, razumljivi v svetu, »kjer imamo umor bodisi za zločin ali za junaško dejanje in se nam ura ljubezni včasih zdi kot list, ki je izpadel iz angelove peruti, drugič pa kot navadno gosje pero« (R. Musil, *Mož brez posebnosti*, str. 250): okrog vseh teh motivov se vrtil sodobna ikonografija angela.²⁶ »¿ Adónde el Paraíso, / sombra, tú que has estado? / Pregunta con silencio« (Alberti, *Paraíso perdido*, v: *Sobre los ángeles*, Madrid, 1929). Raj je izgubljen, da bi ga iskali, toda iskanje so odvisa »sin luz para siempre«. Dobri in hudobni angeli, duhovi, ki raztapljajo nekdanje vrline v nedoumljive spojine, mrtvi angeli mrgolijo v misteriju, h kateremu teži beseda. Angeli so znamenje realissimuma, ki ga nobena beseda ne more doseči, izraziti. Angeli napolnjujejo vsakdan;²⁷ njihovo bivališče je neločljivo povezano z zrakom, ki ga vdihujemo: »te arrojaron en mi alma« (*Desahucio*). Iščemo jih — *tu hočejo prebivati* — »v mlakužah, ki ne zmorejo nobenega oblaka / zadržati«.

²⁵ Referenca se nanaša na W. Benamina, *Tesi di filosofia della storia*, v: *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino 1962.

²⁶ V današnjem času je najbolj obširno analiziral angele J. Jiménez, *El ángel caído*, Barcelona 1982.

²⁷ J. Jiménez, *op. cit.*, str. 139.

»v tisti globoki odsotnosti, ki jo / čuti razstavljeno pohištvo«, »pod kapnikom sveče, pod katerim je / pokopana beseda neke knjige«, »v bližini rezila, odloženega na rob prepada« (*Los ángeles muertos*). Od neba razdejeni — uničeni, osupli, strmoglavijo angeli sèm dol, v našo dušo, v svoja imena, človekova duša pa jih kliče, roti tisto nevidno, katerega na smrt ranjene priče so. To razdejanje ni preprosta kenosis. Če angeli niso več trdno zasidrani na svojem nebeškem kraju, če se jih »nebeški valčki« ne dotikajo več, je do tega prišlo, ker so zmogli prekiniti sleherno »religijo« z Nujnostjo. Njihove zlomljene peruti so cena, ki so jo plačali za trenutek, ko so se iztrgali oblasti demonu, se osvobodili iz nepretrganega toka besed in navzočnosti. Potrebno jih je iskati povsod in nikjer; nobena »metoda« in čarodejstvo jih ne moreta priklicati in zapopasti. To, kar angeli hranijo, je nedoumljivo navzočnosti in toku besed. Tako trdi pismo, »ki ga je iz neba / angel prinesel« (*Alberti, El ángel bueno*).

Pismo je odposlano pesniku, ki mu Bog podari »la souffrance / Comme un divin remède« (*Baudelaire, Bénédiction*), vzvišenost bolečine, »Où ne mordront jamais la terre et les enfers«. Nevidni angel ščiti pesnika v tovrstni preobrazbi, v metamorfozi bolečine v okus po nektarju in ambroziji, v laetitia, v čisto luč, nasproti kateri oči smrtnikov »Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs«. Na ta način angel v *Mort des amants* poživlja, »fidèle et joyeux«, potemnjena zrcala in ugasle plamene; ukazuje usahlemu srcu, da vzljubi lepoto (*Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*); prebuja naskoke idealizma, domišljijo, ki je skupna bleščeči duši in nesmrtnemu soncu. Metafizično oddaljenost od *Réversibilité* je potrebno vzeti za izhodišče tovrstnih spraševanj in iskanj, ta oddaljenost pa ne velja za tolažilen izid, ampak za prvo postajo neke negotove, težke *philie*, v kateri podoba angela sovpadе s pesnikovim pogledom v nevidno.²⁸ Oddaljenost pomeni medsebojno zrcaljenje angela, ki je a-topos, in »la honte, les remords, les sanglots, les ennuis«, ki stiskajo človeško srce: oddaljenost predstavlja *zrcalo*, ki ločuje, hkrati pa je pot, ki vodi k nekemu času. Zato je angel — še zlasti pa novi angel — mojster umetnosti steklarstva. Zrcalo nam neusmiljeno vrača podobo naše minljivosti (»Celo življenje se opazujete v ogledalu in opazili boste, kako marljivo deluje smrt kot čebele v panju iz stekla,« pravi stekleni

²⁸ Razločno razlikovanje med principoma dobrega in zlega se izgublja, postaja čedalje manj jasno, podobno kot se v *Maldororjevih spevih* zmanjšuje razlika med svetlobo in temo v boju Maldororja z angelom. Tema pogleda v nevidno je prisotna v Rilkejevem romanu *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja*. Oseba Erika Braheja, ki po zaslugi »zdravega« očesa pripada svetu živih, obenem pa zaradi slepega očesa tudi nevidnemu svetu mrtvih, se znova pojavi v Rilkejevi *Četrty elegiji*, 30–35. Te in še druge, na temo pričujočega eseja navezujoče se motive je raziskala Federica Pirani, *L'immagine angelica in Licini e Klee*, diplomatska naloga, tipkopis, Roma 1983.

angel Heurtebise Orfeju),²⁹ toda tudi zrcalo ostaja znak, ki se *sam* iz sebe tvori za Drugega (ne za to ali neko drugo bitje, ampak za Drugega nasploh oziroma za to, kar se nahaja »izza« zrcala). Bežnost podobe, ki se v ogledalu zrcali, je metafizično ločena in vendar neločljivo povezana s tem Drugim. Smrt prihaja in odhaja skozi zrcala, ki so angelova »mojstrovina«. Smrt je trajni del podobe, nespremenljiva predpostavka tega, kar ogledalo zrcali. Novi angel se skupaj z nami zrcali v tem ogledalu, v zadnjem izmed sinjih ogledal, v edinem, ki mu ga je uspelo prinesiti iz neba, ko se je spustil v našo dušo.

Novi angel je podoben novemu Narcisu.³⁰ Kot starodavni cvet se pridruži ogledalu. Nekoč so veliki angeli odsevali »večno vrednoto«, nasprotno pa ima novi angel neskončno število imen za dvomljivo, tvegano, nepopolno, kratkotrajno podobo, ki se zrcali v ogledalu Heurtebisa. »Neke vrste angel je sedel na robu vodnjaka. Opazoval se je in videl odsev človeka s solzami (...) žrtev neizmerne žalosti« (P. Valéry, *L'Ange*, 1945, sedaj v: *Ouvres*, Paris 1957, vol. I, str. 205—206). »Neverjetno tuje in oddaljene se zdijo podobe v zrcalih, v trdni in mrtvi vodi kristala.« (S. Solmi, *Meditazioni sullo Scorpione*, v: *Opere*, vol. I, 2. zvezek, Milano 1984, str. 14—16). Ko se človek sreča s podobo iz zrcala, se mora angel vrniti v položaj hermetičnega Anthroposa. V to podobo pa se — nasprotno — ne more več zaljubiti. Razočaran je. Kako se je moglo zgoditi, da je iz popolne védnosti, ki je odsev Luči, cvet duše, strmoglavil v »stanje«, ki je na začetku človeške ubožnosti? V nasprotju s človekom angel ne more upati na odgovor, saj se že samo spraševanje zoperstavlja njegovi naravi. Nikoli ne bo zmogel njegovo bistvo dojeti vzrokov zla, ki ga sedaj prestaja. »Il y a donc autre chose que la lumière?« (So še druge stvari poleg svetlobe?) Polagoma je angel primoran sprijazniti se s tem, da v nas gleda svojo lastno podobo oziroma da se skupaj z nami zrcali v *nekem* izviru. Priznava sicer, da poleg luči obstajajo še druge stvari, toda v tem zrcalu pa *ne* prepozna več lastne podobe. Skozi njegova ogledala tam gori ni šla smrt. Vpričo svoje podobe, ki je ne zmore več poimenovati, se preobrazi v infanta. Neprekosljiva predstava človekovega otroštva ga bega in obenem privlači kot rečni odsev Narcisa. Angel se sicer sprijazni s tem odsevom, toda k podobi pristopa z napeto, previdno *melanholiijo*. Melanholiija je usoda novega angela: poklican je, da bi priklical trenutek, problem predstavitve tiste Baudelairove »fan-

²⁹ Med zadnjimi je dialektiko angela in Orfeja razvil Cocteau v svoji filmski verziji *Orfeja* iz l. 1950. Tik pred smrtjo je Rilke nameraval prevesti pesmi tega francoskega pesnika.

³⁰ V kontekstu sodobne misli se s to figuro ukvarjata G. Agamben, *Stanze*, Torino 1977, in F. Rella, *Metamorfosi*, Milano 1984. Za obširnejši vpogled v problematiko odnosa med domišljijo in prikazovanjem ter z njima povezanih elementov priporočam G. Carchia, *Estetica ed erotica*, Milano 1981, str. 63, passim. Rad bi opozoril tudi na svoj spis *Narciso o della pittura*, »Spazio umano«, 7, 1983.

tazme«, védnosti, ki ne doume («il ne cessa de connaître et de ne / pas comprendre,» trdi Valéry o svojem angelu Narcisu), ki ne poseduje, ne razume in ne posreduje — a novega angela štiti, da, ravno *njega* štiti pogled nevidnega besede. Vsako zrcalo je beseda: odseva minljivo podobo, s katero se ne more nikoli popolnoma zliti, hkrati pa je *znak* (semainein — kar ne pomeni niti izreči niti skriti) Drugega, ki se ga ne da zvesti nazaj na isto podobo in ki ga vsaka podoba predpostavlja.

Izbral Vid Snoj,
prevedla in spremno opombo napisala Tea Štoka

Massimo Cacciari se je rodil v Benetkah l. 1944. Na beneški Akademiji za likovno umetnost predava filozofijo. Soureja več revij s tega področja: »Angelus Novus«, »Contropiano«, »Laboratorio politico«, »Il Centauro«. Prevaja predvsem iz nemškega kulturnega in jezikovnega prostora: doslej je pripravil italijanske izdaje avtorjev, kot so Simmel, Hartmann, Lukács, Hofmannstahl, Loos. Med njegovimi knjigami naj omenimo *Krisis*, Milano 1976, 1983⁷; *Pensiero negativo e razionalizzazione*, Venezia 1977, 1978²; *Dallo Steinhof*, Milano 1980; *Icone della Legge*, Milano 1985².

Objavljeni odlomek je vzet iz njegove odmevne knjige, ki je doživela ponatis in prevod v nemščino, *L'angelo necessario*, Adelphi Editore, Milano 1986. Gre za drugo poglavje, v katerem Cacciari zasleduje motiv in podobo angela v prerezu skozi različne civilizacije, kulture, verstva in tekste posameznih avtorjev, v mogočem razponu od židovskokrščanske in islamskoiranske tradicije prek Platona, Plotina in drugih neoplatonistov do Baudelaira, Kleeja, Rilkeja in Kafke. Dolgo časa smo bili prepričani, da so angeli zgolj odvečna bitja, primerna kvečjemu za starinarnico. Toda angel se nenehoma javlja, nas spremlja, se preobraža, toda nas ne zapusti. Cacciarijev traktat se posveča angelu, ki se je izkazal kot človeku »potreben« (necessario). Figura angela uči in vodi k drugačni védnosti, povsem drugačni od običajne, ki se razvija in opredeljuje v odnosu do vidnega, čutnega in čutom preverljivega. Odlomek sloni na iskanju in poudarjanju razlike med angelom in demonom. Medtem ko je daimon podložen kozmični nujnosti in usodnosti, se angel v toku razprave izkristalizira v »bitje, ki časti trenutek«, ki mu torej uspe ukaniti neizogibno in predstaviti človeku svobodo, ki pa je toku besed težko doumljiva. Med vsemi podobami in imeni angela izstopa novi angel, Angelus Novus (s čimer se italijanski filozof navezuje na Walterja Benjamina), ob katerem se problem predstavitve nevidnega spremeni v resnično gnoseološko dramo. Novi angel, »najmlajši in najstarejši« v zboru angelov, očaran in hkrati zmeden zaradi človekove prisotnosti, hrani v sebi na paradoksalen način splet radosti, obupa in svobode, s čimer odzrcalja naše enkratno, neponovljivo in minljivo bivanje.

FRONT-LINE

Štefan Remic

Opazovalnica

Kulturno-umetniški klub Tone Čufar, Jesenice 1988

Tudi s tretjo pesniško zbirko Štefan Remic dokazuje svojo dovtetnost za naj sodobnejše poetološke usmeritve, ne da bi s tem izgubil individualno enkratnost. Že v prejšnji zbirki *Nate pade patina* (1985) je s poudarjanjem fiktivne in simulacijske narave umetnosti razvil pesniško inačico prozne metafikcije. Te pri Remicu ne označujejo le vpletene autoreferencialne izjave o napisanosti literature, ampak predvsem motivi slikanja, s katerimi je ustvaril dvojno realiteto pesmi, »pravo« zunanjo realnost in naslikano resničnost, ter na ta način bistveno posegel v receptivni kod. Remičovo poigravanje s prepletenostjo obeh resničnosti, ki pravzaprav obstajata le na jezikovni ravni, bralca bega in če temu prištejemo še trpko bivanjsko zavest nenehne ogroženosti, je to osnova napetosti, ki zagotavlja zanimivo in ustvarjalno bralsko izkušnjo.

Kdor jo pozna, ga Remičeva nova zbirka ne bo več osupnila, kar pa ne pomeni, da ga bo, kot že prebrano, pustila hladnega. Remic je strasten zapisovalec, ki zna izkoristiti za nenavadno izražanje odprti pesniški kanon. Pri tem pa se že od vsega začetka ne odloča za neposredno, le metaforiki prepuščeno izpovedovanje, ampak ima raje posredno izražanje. V prvi zbirki *Izprožena roka podobarja* (1982), objavljeni v Pesniškem almanahu mladih, se je odločil za starosvetne, ruralne motive, sorodne temnim likom Svetlane Makarovič, v zbirki *Nate pade patina* pa že za povsem samosvoje, iz slikarstva znane žanrske motive narave, pastoralne, lovske in morske motive. V obeh primerih gre za odpoved opisovanju sodobnega, urbaniziranega sveta, ki jo ohranja tudi v *Opazovalnici*, le da motivika tu ni več tako žanrsko, celovito predstavljena. Namesto njene precejšnje simbolike, s katero je Remic v prejšnji zbirki posredoval zavest vseprisotne ogroženosti in minljivosti, je v *Opazovalnici* večja razdrobljenost motivov, za katere se včasih zdi, da so povsem poljubno razvrščeni in tvorijo le nujno, objektivno okolje, ki ga lirski subjekt zaznava, opazuje (*Opazovalnica!*), vendar ga ne obvladuje, je le njegov, večinoma nerazumljen del. V eni od pesmi celo pravi: »žena, ki trga češnje,/ je brez povezave z menoj.« Kljub temu, da je formalna enotnost nekaterih

pesmi manjša, je razpoloženjskost pesmi razvidna. V ospredju je brezup, grozljivost, v najboljšem primeru trpkost. Avtorjev namen je mogoče razbrati že iz velike stilistične prefinjenosti pesmi, razkrije pa ga tudi v eni od pesmi: »jaz, ki sem vstopil v to besedilo/ kot restavrador, z balzomom/ in plombami barv, ki jih polagam/ na prestrelnine, sem tukaj zato,/ ker te ljubim, beseda.« (*Lepljenka s ptiči*). Tolažbo prinaša lepota, ki pa ni toliko lastnost zunanje resničnosti, ampak predvsem besede same. Remičeve besede oživljajo čutno bogat svet, avtonomno literarno resničnost. In prav težnja po avtonomnem estetskem predmetu, ki naj svoje zgolj literarnosti ne skriva, Remica veže s proznimi metafikcionisti. Tej težnji bi lahko rekli tudi notranja potreba njegove poezije, da postane pogojno rečeno metafizijska. Učinkovit postopek za uresničitev metafizijske narave besedil je Remic »iznašel« že s slikarskimi motivi v prejšnji zbirki, kar v manjši meri uporablja tudi v *Opazovalnici*. Pravzaprav se lirski subjekt le poredkoma pojavi v vlogi likovnega ustvarjalca, še vedno pa ohranja pretežno distančen odnos do izrečenega, pardon, zapisanega. Remic nenehno opozarja na zapisovalski status avtorja, ki se ne izpoveduje neposredno, ampak uporablja pesniški kod, ta pa ga sili predvsem v jezikovno oblikovanje. Remic svoja besedila oblikuje kot »slike«, »pri-zore«, »scene«, »podobe«, kot jih samorefleksivno označuje. To pomeni, da ga zanimajo opisi situacij, okolja, kar daje tej poeziji precejšnjo pripovedno objektivnost in konkretnost, po drugi strani pa gre pri tem za drobno, detajlirano prikazovanje, ki mu »objektivna« celota ni posebej mar. Pravzaprav Remičeva pesniška besedila nenehno nihajo med podobo in pomenom, kar daje tej poeziji skoraj klasičen značaj. Skoraj, pravim, ker razmerje med podobo in njenim dešifriranjem ni le zaporedno. Podoba je pogosto sproti komentirana, kar pa ne pomeni vedno njene razlage, prevoda v diskurzivni jezik. Komentar lahko prinaša celo paleto raznovrstnih odnosov in odzivov subjekta na »objektivno« podobo. Primarni odnos je seveda avtorski. Remičev namen je razkriti, da je podoba avtorjev pripomoček, ogrodje, na katero lahko napne pesniške niti in izdela to, kar mu je volja. To želi opraviti bralcu pred očmi, zato tu in tam označi popolno simultanost pesemske ubeseditve s časom branja. Uporabi zaimsek, kot da bi šlo za pravo govorno situacijo, ko sta tvorec besedila in naslovnik tako povezana, da je mogoča uporaba še nejezikovnih znakov, v Remičevem primeru gibov: »da bo prizor, ki ga snujem/ v tej pesemski sliki, zavraten./ z vratom se morem zganiti/ v zapisani sunek, takole.« (*Jastreb na mrtvem jelenu*). Zanke, ki jih zna Remic postavljati s takšnimi oblikami, so smrtonosne kakršnemukoli logičnemu razmišljanju o tem, kaj je (bilo) prej, zunajjezikovna resničnost ali govor, in privedejo v smer Wittgensteinove misli o jezikovnih mejah človeškega sveta.

Še nekaj opomb. Že v zbirki *Nate pade patina* so bili prvi znaki posebnega Remičevega »slikarskega« postopka naslovi. V *Opazovalnici* je ta stilem ohranil, a spremenjenega v avtorsko določilo citata. Skratka, to, kar prozni pisci metafikcije pišejo pod črto (naslov, avtorstvo, leto in kraj izida dela, iz katerega citirajo, pa naj gre za resnično ali izmišljeno knjigo), Remic uporabi za naslov, le da ne črpa iz knjižničnih gradiv, temveč iz galerij, muzejev in zasebnih slikarskih zbirk. Remičeva referenca je drugo umetniško področje, ki pa lahko prav tako opozarja na civilizacijski nanos in utemeljenost literature v nečem, kar ni neposredna resničnost, ampak z umetniškimi materiali in postopki preoblikovana pojavnost.

Pri *Opazovalnici* se ne srečujemo več z ritmičnimi, verzniimi, kitičnimi in evforičnimi modeli, ki bi bili blizu ljudski pesmi, kot v prejšnji zbirki. Še naprej skrbi za stalno zunanjo obliko, ki jo tokrat določata dve ali štiri osemvrstičnice, vendar brez enotne verzne dolžine, z le občasnimi, tudi notranjimi rimami.

Zvezo z ljudskim še vedno prinašajo nekateri motivi, najbolj izrazito v zadnjem ciklu, ki pa tudi zaradi opuščanja interpunkcije in neprisotnosti vseh tistih znakov, ki dajejo besedilom metafikcijski značaj, deluje iztrgano iz stilnega koncepta ostale zbirke. In prej bi rekla, da gre v tem ciklu za ostanke starega kot za napoved nove faze Remičevega pisanja.

Vita Žerjal

Aleksa Šušulić

Kdo mori bajke in druge zgodbe

Založba Aleph, Ljubljana 1989

Če prebiramo slovenski literarni časopis, v katerem so pred desetimi — petnajstimi leti objavljali mladi avtorji, lahko opazimo, da je bilo med njimi veliko takšnih, ki so bili podložni lahko posnemljivim neoavantgardnim postopkom, katerih namen in domet je poznalo največ pol ducata pišočih; sočasna kritika je bila nesposobna ali pa preveč konformistična, da bi napadla izpraznjeno epigonstvo, res pa je, da je kvaliteto konkretističnih in vizualnih izdelkov težje ocenjevati. Vendar pa je bilo tudi takrat več močnih posameznikov, ki so krenili v svojo smer, sledili pa so jim mlajši pisci; najmlajši med njimi so pred kakšnimi petimi leti — kljub razlikam med njimi — nastopili kot generacija, združeni pa so bili pod geslom *postmoderne* in *postmodernizma* kot njim lastnega izraza dobe. Ob nekaterih starejših teoretikih s področja literarne teorije, filozofije in sociologije je ta neenotna generacija tudi osmislila nekatere literarne prijeme ter poskrbela za sprotno kritiko, promovirala nekatere teoretske in literarne avtorje, predvsem ameriške, in si na ta način izbojevala prostor, osnovala pa je tudi založbo, ki nosi ime, sposojeno od enega tipičnih novoodkritih avtorjev — Borgea.

Pet let kasneje je Borges že tako izčrpan avtor, da so že mogoči epigoni njegovih nadaljevalcev; pri nas so že izšle zbirke kratkih zgodb, pisane pod vplivom njegove reaktualizacije v Ameriki v poznih šestdesetih letih: B. Gradišnik, Blatnik in Bratož so v slovenskem prostoru etablirali tako Borgea kot njegove nadaljevalce, ameriške pisce metafikcije. Pričakovati je bilo, da bo po tem slovenska literatura lahko odskočila z deske teoretske samozažiralne literature, vendar pa se pojavljajo novi avtorji, ki čutijo enako in to čutenje tudi enako opisujejo kot šest ali več desetletij starejši Borges; njihov zaostanek je torej enak zamudi domače konkretne in vizualne poezije za zgodovinskimi avantgardami.

S knjigo Alekse Šušulića *Kdo mori bajke in druge zgodbe* je založba Aleph sklenila svoj založniški krog in upravičila svoje ime s knjigo, ki je bolj borgesovska, kot bi jo napisal Borges sam. To je presenetljivo glede na kvaliteto in radikalnost predhodnih avtorjev

metafikcije pri nas, za katere smo mislili, da so prevzete vzorce meta-fikcije že izčrpali, da je torej vsakomur jasno, da je naprej mogoče le epigonstvo. Od sedemnajstih zgodb v Šušuličevi knjigi jih je več kot pol pisanih kot ponavljanje Borgesovih štosov, kot jih je dojel ameriški pisatelj in teoretik John Barth pred več kot dvajsetimi leti; ta je v svojem znamenitem eseju *Literatura izčrpanosti* pisal o »nekaterih vidikih argentinskega pisatelja Borgesa«, ob Beckettu edinega »sodobnika, ki ga postavlja ob bok 'starim mojstrom' proze dvajsetega stoletja«. Ob tem, da je »tehnično sodoben umetnik«, da je »njegovo umetniško razmišljanje... sodobno, pa še vedno uspeva spregovoriti zgovorno in tehtno našim še vedno človeškim srcem in usodam, kot so to veliki umetniki vedno znali.« Barth pa je dosegel nesluten uspeh z opisom Borgesovega štos, ko ta »ne kopira ali imitira, ampak ustvari — več poglavij Cervantesovega romana«, s tem pa ne le spregovori o »težavnosti, morda celo nepotrebnosti pisanja izvirne literature«, temveč »strastno, tehtno metafizično vizijo zvito obrne proti sebi z namenom ustvariti *novo* in *izvirno* literaturo«. Barth je torej v *Pierru Menardu*, avtorju *Don Kihota*, videl posrečeno Borgesovo šalo, ki naj bi pokazala, kako naj bi v časih ustvarjalne krize prepisovali klasike z alibijem izčrpanih možnosti literature.

Naivnemu bralcu Barthovega eseja se lahko zgodi, da razume besedilo ne kot razkrivanje enkratnega intelektualnega štos, temveč kot recept za posnemanja vreden odnos do pisanja; takšen bralec bi morda poskušal napisati *Pierra Menarda*, avtorja *Don Kihota*. Prav ta tekst v Šušuličevi knjigi je najbolj značilen za celo knjigo zgodb: ob izdatni in nepotrebnosti citaciji, ki je na eni strani neučinkovita in zaustavlja branje, na drugi pa zaradi premajhne distance do početja nezabavna, se kaže avtorjeva obsedenost s filologijo, opombami, seznami in »nenedolžnim« izjavljanjem. Kot nekateri slovenski literarni strokovnjaki je tudi Šušulič mnenja, da je razlika med »nedolžnim« in »nenedolžnim« pisanjem v tem, da se da danes vse reči le s citatom, nenedolžno pa je to, da na citacijo opozoriš; pri takšnem zlaganju prevzetih delov v novo celoto pa mu ostajajo velike luknje med posameznimi enotami. Zaradi podobne tehnike, pa zaradi slabe izpeljave zgodbe se mu sesuje tudi dolgočasna TO.THE.ONLIE.BEGET-TER.¹

Zgodbe *Uvodna beseda*, *Kdo je ubil gospo zgodbo?*, *ROMAN V PISMIH O ROMANU* izkoriščajo isti štos; pisanje o izmišljenih zgodbah. Komentarji zgodb izobraženega pedanta v obliki zgodbe so precej dolgočasni in neizraziti, kažejo pa precejšnjo načitanost in verjetno bi avtor lahko pisal kritiko obstoječih zgodb, vsaj metafikcije. Zgodba »*Vrh jezika*«, ki je sestavljena iz vaj za učenje tujih jezikov, je ena najslabših tovrstnih domislic.

Tudi zgodba *Solus ipse* je tipično borgesovska, ukvarja pa se s fiktivnim vidikom eksistence, z drobnimi in večnimi razpokami ne-

razumljivosti, ki nas opominjajo, da je naše življenje lažno ali vsaj izmišljeno. *Gnosis* je hermetično pisanje o Ikarovem padcu in letu, *Kat* — *Ker* pa kljub temu, da naj bi bila le fragment priročnika s svojo neprizanesljivo logiko spominja na spekulacije GSSN o vse krajši življenjski dobi slovenskih umetnikov.

Ob teh teoretskih tekstih pa je v Šušuličevi knjigi tudi precej avtorskih tekstov, ki pa zelo nihajo v kvaliteti. Najslabši so gotovo tisti, v katerih je avtor duhovit, na primer v *Prispevkih k obči zgodovini sveta*, podnaslovljenih kot »maturitetni izdelek«; razpoložljivost zgodovine še ne more biti zadosten alibi za pisanje srednješolskih zajebancij v stilu »Po meni potop! Jao, majka, balalajka...! Čuvajte mi kraljevino, spet bo izpadla iz lige!« Srednješolskim glasilom ustrezni sestavki često ne zaslužijo knjižne objave, kar bi lahko rekli tudi za nekatere mazzinijevsko banalne izpeljave zgodb, v katerih se pozna Šušuličevo zapostavljanje fabule, kar je verjetno posledica usmerjenosti in obtežitve njegovega pisanja s finto — sočutje z razsekanim kruhkom, s časovnim strojem, ki 'prepelje' napačno osebo, s smrt-(nost)jo, ki reši Smrduljčico njenega večnega spanja, ali pa ironično obtoževanje zaradi slabe izpeljave zgodbe, ki se konča z ironičnim obtoževanjem in seštevkom retoričnih figur. Pih! Morilec bajk in zgodb je odkrit.

Verjetno najboljša zgodba je *Vzporednik Lobačevskega*, v katerem pride do izraza vsa avtorjeva jezikovna spretnost, hkrati pa v tej modernistični zgodbi z značilnimi asociativnimi preskoki ne pričakujemo zaokroženosti, ki sicer drži skupaj teoretska razmišljanja in citacije v »nenedolžnih« zgodbah. To pa morda kaže na to, da je Šušulič spreten v pisanju, ki pa ni 'in' in fancy, da bi torej svoje sposobnosti bolje razvil in uporabil pri pisanju zgodb, ki bi bile bistveno drugačne kot večina tistih iz njegovega prvenca. Za ta korak bi moral odkriti svoj individualni stil ne glede na njegovo morebitno nesodobnost, namesto literature izčrpanih možnosti bi si moral prizadevati za *literaturo dopolnitve*, ki je tudi po vseh stoletjih pisave še mogoča. Ali ne govori eden najstarejših napisanih fragmentov ravno o problemih z izvirnostjo?

Seveda se da takšno navijaštvo novih možnosti literature razumeti tudi tako, kot je to opisal ravno ob oceni Šušuličevega prvenca eden najmlajših Dnevnikovih kritikov, ki je »sprotno kritiško refleksijo in revialni propagandni obrat« obtožil, da sta »postala žrtev manične mode iskanja stvari, ki so 'in' in stvari, ki so 'out'; ... kot da bi bilo nujno kar se da hitro spreminjati kriterije ..., kot da bi bilo po radikalni propagandi in promociji vsega, kar je vsaj približno dišalo po ameriški metafikciji ... nujno iskati nekaj, kar v literaturi tukaj in sedaj še ni prisotno, ima zato postati tisto pravo, na podlagi česar se lahko postavlja kritiško distanco do vsega drugega«. Takšno početje pa naj bi kazalo, da »kritika in esejistika, ki se na veliko sklicujeta

na postmoderno, njeno toleranco, odprtost za zalogo tradicije, avtopoe-
tike in podobno, delujeta kot svoje nasprotje».

Odklanjanje ponavljanja uvoženih, dvajset let starih prijemov za-
radi njihove *neučinkovitosti* in *pomanjkljivosti njihove izvedbe* naj
bi bilo že modno spreminjanje kriterijev, kot da bi se čas in razvoj
sveta z dvomom o linearnem in osmišljenem zgodovinskem toku usta-
vila, pa bi zato prenehala človekova potreba po samoosmišljanju nje-
govega položaja v svetu. Kot da ni več treba bežati utehi dobrih oblik
in konsenzusa okusa, kot da se ni več treba boriti za besedila, ki šele
potrebujejo svojo teorijo, kot da ni več potrebe *po novih predstavitvah*
nepredstavljivega in po aktiviranju razlik. Toleranca in odprtost za
zalogo tradicije ne pomenita nujno klasicističnega povečevanja literar-
nih predpisov preteklosti — na primer tistih, ki so jih odkrivali in
postavljali ameriški pisatelji profesorji na primeru Borgesove proze —
temveč odprtost za prihod novih pripovednih postopkov, ki lahko
vzniknejo iz teoretskega samopremisleka proze, torej iz metafikcije.
Zavračanje neposredne preteklosti je najpogostejše obnašanje do tradi-
cije v času modernosti; metafikcija je nujna postaja razvoja litera-
ture, prav tako tudi Borges, ravno zaradi pietete do (ubite) preteklosti
pa je treba ločevati njene uspešne in manj uspešne posnemovalce in
nadaljevalce.

Matej Bogataj

Andrej Rozman

S smetano nad jagode

Založba Lipa, Koper 1989

S smetano nad jagode, ki poleg pesmi vsebuje še pet kratkih proznih tekstov, je zbirka, ki jo je težko umestiti znotraj literarnoteoretskih oznak, verjetno pa ji tudi ne bo lahko najti mesta v slovenski literaturi. Rozmana postavlja v povsem specifičen prostor poezije (ali bolje pesnjenja), ki ostaja osamljen. Da je tako, se pokaže takoj, ko bi radi njegove pesmi uvrstili znotraj t. i. vala mlade slovenske poezije, če pod to oznako razumemo tiste pesnike, ki so se pojavili skupaj v Pesniškem almanahu mladih leta 1982 ali že leto prej v Škucovem literarnem zborniku. Čeprav je v tem sklopu doživel svoje prve objave tudi Rozman, pa ga zapisi o tej generaciji največkrat izpuščajo ali pa samo omenjajo.

Ce se opremo na študijo Vite Žerjal o novem valu slovenske poezije (*Problemi-Literatura* 1988, 5, 6), potem za njihove poetike zelo na splošno velja, da so na stilni ravni resda raznovrstne, da pa se pogosto uveljavlja stalna zunanja oblika z realističnimi in artistično metaforičnimi postopki, da se na tematski ravni kaže zaostreno zavedanje breztemeljnosti posamične eksistence, da dobiva ta poezija na mestih, kjer je poudarjeno subjektivistična, elegične in sentimentalne tone. Seveda so te oznake preširoke, da bi ob njih apriorno merili Rozmanovo poezijo, poleg tega pa se zametki novih poetik pri vsakem avtorju manifestirajo in razrešujejo drugače, samosvoje. Pa vendar je takoj jasno, da Rozman ne išče nikakršnih mostov, se ne umika od sveta, ni zaprepaščen, resigniran niti sentimentalen nad spoznavnim in vrednostnim relativizmom, ne razčiščuje vprašanj o utemeljenosti človeške eksistence ali o njenem nasprotju, verjetno bi njegovo poezijo tudi težko označili kot liriko. Rozman pričinja povsem drugje: Na točki »zdrave desakralizacije« usodnega »pesniškega poklica«, če citiramo njegovega recenzenta. Ker pa sam ni zavezan le pesnjenju, temveč se njegova ustvarjalnost kaže predvsem v vlogi igralca, avtorja, »dramatika«, režiserja in duhovnega vodje Gledališča Ane Monró, bi lahko zapisali, da se Rozmanova desakralizacija zgodi na poziciji umetnika kot takega. Njegovo poigravanje z literaturo (objavljal je tudi v reviji Maske, v Mladi slovenski prozi (*Znamenja*), v zborniku Rošlin in Ver-

janko zbirke Aleph in še kje) in ostalimi akti, ki ga v mnogoterih funkcijah vežejo na gledališče, ga je pripeljalo do samoironičnega ukvarjanja s svojo lastno pozicijo in od tod v (njemu lasten) avtodestruktivni način ukinjanja. To počenja na dvoumno resen — smešen način. V slovenskem prostoru osemdesetih let je to precej osamljen fenomen. Seveda je res, da ni povsem nov ali izviren, saj je avtodestrukcija, ki vodi v samoukinitve, lastna modernizmu, Rozmanovo stopanje v/z življenjem, torej stapljanje umetnosti z življenjem, pa avantgardi. Vendar pa se zdi njegova pozicija specifična in obenem tipična: (samoumevni) posmeh, neobremenjenost, odprtost, udarnost in preprostost njegove poezije, ironizacija tipično slovenskega trenutka in prostora, njegovih mitov in travm, torej način, na katerega Rozman vse to počenja, deluje vsaj na dveh ravneh: kot umetnost in kot njen trivialni del. Če povzamemo malce patetični ton, bi to pomenilo, da je Rozman s svojim pisanjem in početjem »obsedel« povsem različno publiko, njegov sarkazem in ironija se kažeta kot del tega lokalnega sveta, ki pa ravno zaradi svoje provincialnosti postane svetovljanski. Izvirnost, s katero Rozman to dosega, pa je daleč od zgolj aktualističnih pamfletov. Zato je tudi težko pisati o njegovi poeziji kot ločeni od ostalega ustvarjanja. Tudi samo zbirko sestavljajo pretežno pesmi oz. songi iz predstavljanja Gledališča Ane Monró, ki jih prebiramo smehljaje, poslušamo krohotaaje.

Rozmanova namerna navezanost in norčevanje iz lastnega naroda, iz njegovih obsedenosti, se dogaja ravno skozi ironizacijo te pozicije, ki ji priteče prav Rozmanova sakralna pripadnost. Reprezentativna je že uvodna pesem *Parada naroda*, kjer se postavi v svojo tipično figuro: »Močvirje moje domače močvirje / že za Karpati v močvirju sem stal / potem pa znenada nekoč sem uzrl / zvezdo v daljavi in svetli Triglav //...// in sem z gorečo glavo stopil prek Evrope / tuje slavoloke spotoma požgal / da bi v tem močvirju na robu Balkana / kot doma ugasnil in obstal //«. Ta(samoumevni) posmeh na eni in zavezanost na drugi strani se v zbirki stopnjuje in manifestira na več načinov, tako na primer pesem *Duma* (in, če vemo, da je ta pesem pri Župančiču paradigma za izoblikovanje njegovega odnosa do naroda, domovine in slovenstva in tudi če tega ne vemo) postane parodija tipično slovenske neskrupljive pripadnosti: »...// Čeprav bom zatajil / svoj jezik in rod / pred tujcem ne bom dal dol / srajce labod//«.

Rozmanovi songi niso disciplinirani v kakšno stalno zunanjo obliko, poigravajo pa se z rimo, ki že zaradi svoje navidezne preprostosti učinkuje smešno, spominja na ljudsko pesem in tako dvakrat zaostri vsebino: na primer v pesmi *Vojaška*, iz katere v ta namen citiramo prvi dve štirivrstičnici: »Po vrtu hodi mlad vojak / dresirane postave / izvrstno vodi svoj korak / ko čuva zeljne glave // krompir čebulo paradajz / fižol radič korenje / za ohrovt česen papriko / bi svoje dal življenje//«. Več ali manj so pesmi spevne in tekoče, nemalokrat si

ustvarijo takšno »formo«, ki se z vsebino nekako ujema, kar se še najbolj vidi v naslovni pesmi, triciklu *S smetano nad jagode*, kjer uradniško-recitatorska struktura tako kot v prejšnjem primeru rima doseže svojo potenciranost: »Mi ki vozimo traktor / mi ki nas ni strah zaorati ledino / mi ki ljubimo zemljo znanstveno / mi ki verujemo v agroživilsko tehnologijo // smejte se nam! križajte se! / mi bomo goreli še močneje!//...« Kljub nekaterim posameznim oblikovno-strukturnim značilnostim, ki jih lahko najdemo v Rozmanovi poeziji, pa dajejo njegove pesmi občutek spontanega, tekočega zapisa.

V svoji specifični in edinstveni poziciji pa je Rozman še najbolj podoben Ježku. Resda je Ježek deloval kot del etablirane kulture, čeprav še do danes ni doživel dokončnega priznanja, Rozman pa ostaja zgolj neke vrste alternativa, kar je po svoje seveda logično, saj se njegovo početje samo bori za tak status. Vendar kljub temu, da oba verjameta, da je svet tega trenutka vreden njunega početja, pa se ga vseeno lotevata drugače. Ježkova ironija in samoironija ima drugačne vzroke in se drugače tudi aktualizira. Ježkov svet je še nostalgичen, je svet potepuštva, vagabundstva, ki iz svoje žalosti črpa optimizem in verjame v spravo. Rozmanov posmeh pa se začinja tam, kjer je jasno (ali bolje, ko to postane), da te sprave ni in njegova tragika je potem dobesedno v tem, kot sam pravi na zavihku knjige, da še ni našel tovarne, ki bi mu nadomestila narod in bi ji lahko posvetil vse svoje delo. In pod naslovom *Duma 2* zapiše: »Zbogom ječmen in fižol / čuvajta mi rodni krov / Zbogom ajda in pšenica / v daljnem kraju jaz mam strica / Zbogom koleraba repa / kdo ve če se vrnem zlepa / Zbogom pašnik in živina / k sebi vabi me tujina/«.

Tako mu ostaja obračanje sveta, ironija, ki mestoma resda prehaja v cinizem, a s pripombo, da le takrat, ko ga začnemo jemati smrtno zares. Ves čas je dvoumen, s svojo neresnostjo resen. Odločitev ni stvar njegovega početja, je vedno nekje drugje.

Rozmanovo (zavestno) ločevanje od sočasne produkcije, njegova enostavnost, preprostost, neposrednost in odprtost, njegovo cirkusantstvo, to, da je en sam tak, pa je porok za to, da ga bomo zaman iskali v čitankah, ki šele imajo priti. Razlog več, da se čimprej spravimo s smetano nad jagode, dokler so še tu.

Zenja Leiler

Miha Mazzini

Godbe. Zbrka zgodb

Samizdat, Ljubljana 1989

Potem ko je Miha Mazzini z romanom *Drobtinice* za nekaj let občutno dvignil povprečni kvalitativni nivo Prešernove zbirke, je v samizdatu s precejšnjim medijskim pompom — reklamo je bilo videti celo v ljubljanskih kinematografih — izdal »zbrko zgodb« *Godbe*, deset sila raznolikih noveleskih tekstov. Z *Drobtinicami* jih veže predvsem dvojje: dosledno filmska nazornost naracije ter nujen bizarno ironični pridih — vse to pa šele v Mazzinijevih krajših tekstih pride do prave veljave. Ti »skupni točki avtorjevega opusa« sta obenem tudi edini vezni člen pričujoče zbirke.

Godbe so dobesedno »zbrka«: lotevajo se vseh mogočih tém in pripovednih tehnik, ne poznajo ne skupnega pripovedovalca ne junaka, iz fikcije skačejo v realnost in obratno, najhujše izmišljije se odevajo v najbolj objektivistično formo. Temeljno skupno lastnost bi lahko imenovali »nebrzdano tvorjenje fabule«; ta gradi literarno resničnost iz notranje logike, ne pa iz zunanje objektivnosti oziroma realnosti. Iz tega vzroka se zdijo vse novelice kljub čudaški tematiki prav mogoče, pa čeprav ležijo daleč od resničnosti — prav to pa je bistven atribut dobre novele kot take: notranja koherentnost pripovedovanega, dovolj logična, da sama implicira realnost. Najlepši primer tovrstne gradnje je novela *Strangers in the night*, ki jo kot prvoosebni pripovedovalec vodi sam empirični Miha Mazzini v družbi prav tako empirične žene Bibe. Zapleta se v prav neverjetne pustolovščine, ki pa so povezane s tako natančno logiko, da se bralec resno vpraša, če na Gorenjskem res nemara ne pobijajo natakarc zaradi prepogostega telefoniranja — če navedemo samo enega nežnejših detajlov. Mazzini se resnično suvereno giblje na polju fikcije, kar nam priča tudi dejstvo, da sta najšibkejša komada zbirke prav teksta, ki preigravata oziroma interpretirata zunajliterarno stvarnost: *Zamzak and () Noe* in *Mehanizmi herojstva* — pri obeh je opazen umik domišljije na račun družbenih konotacij.

Večino preostalih novel lahko mirno priporočimo kot enega vidnejših vzponov povojne slovenske proze, saj si je podobno izkušnjo tako tekočega kvalitetnega branja — izjema je nekaj Zupanovih tek-

stov — težko priklicati v spomin. Čeprav bi se lahko prav omenjena »tekočnost« Mazzinijevih tekstov zdela zahtevnejšemu bralcu že kar preveč populistična in ne-artistična, pa se zdi taka bolj kot posledica obsedenosti z zakonitostmi zgodbe kot take kakor želje po ugajanju čimširšemu krogu publike. Racionalnost jezika in v — največ primerih — omejenost na nujne opise imata za posledico, da kakor pri filmu vidimo edinole tisto, kar nam avtor hoče pokazati. In prav to »usmerjeno branje« daje čar Mazzinijevim novelam. Tudi pogoste menjave pripovedne tehnike se zdijo smiselne, kolikor so v tesni zvezi z vsebino; primer tega je dosledna struktura seminarske naloge v *Funerisologiji za začetnike*, ki odlično poobča primer poklicnega pogreba, ki bi v opisovanju individualnega čudaštva ne dobil tako ironičnih razsežnosti. Obenem bi bilo težko reči, da Mazzini variira žanre in je potemtakem potencialni postmodernist. Od tovrstnih usmeritev ga ločuje prav prežemanje forme z vsebino, saj zunaj- in metaliterarnih prvin iz *Godb* ni mogoče abstrahirati: teleološka struktura tekstov je preveč kompaktna, da bi potrebovala izvenzgodbene elemente. Vsaka novelica ostane, kar pač je: celota brez zunanjih referentov. Pustolovščina avtorjeve proze torej ni jezikovna ali metaliterarna, temveč prvinsko domišljajska. Kolikor se to zdi preprosto, pa je treba ugotoviti, da je novela brez socialnih, kritičnih ali literarnoteoretskih intenc v slovenski literaturi 20. stoletja nadvse redka zadeva. V tem je Mazzini prav »ameriški« pisec v najboljši poejevski in chandlerjevski tradiciji.

Mazzinijeve *Godbe* se torej po tekoči narativnosti, neintencionalnosti in odlični ironiji uvrščajo med boljše, vsekakor pa med sveže dosežke domače literature. Ob politizirani literaturi in pesniški politiki se zdijo vse bolj brezposelnemu bralcu več kot dobrodošle.

Tone Vrhovnik

Marjan Rožanc

Indijanska zima

Slovenska matica, Ljubljana 1989

Marjan Rožanc je v zadnjem času intenzivno prisoten v literarni produkciji kot prozaist, esejist, dramatik in publicist. Najnovejše Rožančevo literarno delo je roman *Indijanska zima*. Rožančevo izhodišče je biografija kranjskega misijonarja Friderika Ireneja Barage v letih 1821—1831, ki je posvetil svoje življenje in vero severnoameriškim Indijancem.

Pisatelj je roman razdelil na tri dele: prvi del opisuje Baragovo odločitev za duhovniški poklic, drugi del je posvečen severnoameriškim Indijancem, tretji del pa obravnava Baragovo misijonarsko delo.

Kljub faktografskim dejstvom je očitno, da pisatelja ne zanima toliko Baragovo resnično življenje, ampak bolj refleksije, reminiscence, dvomi in vprašanja, ki se mu ob tem porajajo. Avtor se ni čutil zavezanega splošnemu mnenju o Baragi, saj ga bolj privlačijo fenomen vere, ljubezni, zavezanost dvomu, napuhu in čistosti. Pisatelj skozi Baragov lik v roman vpleta vsa ta vprašanja. Avtor je izraznejši v postavljanju, načenjanju problemov kot pa v njihovi izpeljavi. Govorimo o prvi značilnosti Indijanske zime: odpiranju vprašanj, ne pa reševanju situacij, ki ostajajo kar nekam breztežne.

Roman je pisan linearno, brez kompozicijskih posegov v časovno zaporedje dogodkov. Indijanci so opisani črno-belo, kot »pijani in podivjani pogani«. Spremembe v življenju in delu Indijancev so, ko gre za življenjske odločitve in prelomnice, literarno šibko napisane ter večinoma neutemeljene. Indijanci, misijonarji, škof itd., vsi protagonisti uporabljajo isti besednjak, ki je pogosto neprimeren njihovem položaju, izobrazbi etc.; obenem vsi enako in enolično izoblikujejo ideje, ki jih zastopajo oziroma predstavljajo. Zato postanejo celo Indijanci nezanimivi, saj razglabljajo, kot bi bili že zdavnaj krščeni. Odstopa »pismo, ki ga je indijanski poglavar Seattle poslal predsedniku« (str. 71), ki ga pisatelj spretno vkomponira v zgodbo romana, s tem pa nehote poudari razliko med resničnim izrazoslovjem Indijancev in svojim avtorskim, bledim in neustreznim poznavanjem indijanske kulture in navad.

V Indijanski zimi nastopa Baraga kot človek, ne pa kot izjemno uspešen misijonar. Znamenit je zaradi svoje usode duhovnika in misijonarja, zaradi dogodkov, mišljenja in čustvovanja neke minule dobe in družbe, ki pa jih romanopisec le nakaže. Lahko torej rečemo, da je za roman tudi opis dobe le okvir, tako kot glavni junak sam. Tako ostaja roman medij za prenos avtorjevih improvizacij na temo Baragovega življenja. Sporočilo te bogate in zanimive predloge se nam skrči na odnos do vere in ženske.

Kar trikrat je namreč ženska tista, ki odločujoče posega v dogajanje. Na začetku romana je v ospredju Baragova odločitev za duhovniški poklic, v senci tega je zgodba o Baragovi ljubezni — zaročenki gospodični Aniti Dolinar — »ljubkovalno Netti«, ki umre za jetiko. Ves čas pa nastopa tudi hladni ženski pol — Baragova sestra. V drugem delu romana, predvsem pa na koncu stopi v ospredje tretji ženski lik — Indijanka Tibiki, ki jo Baraga imenuje ljubica moja. Konec romana ostaja odprt:

»Nikamor ne boš šla, ljubica moja,« jo stiska Friderik k sebi. »Prav nikamor. Te napake ti ne boš naredila.« (str. 153) /podčrtala M. B./ Torej je nekdo že storil to napako.

Tema, motivi, snov — vse to je literarno zanimivo, vendar neizrazito. Pisatelja je pritegnila usoda posameznika v posebnih razmerah. Roman sledi pravilom lahko berljivih knjig: zgodovinski junak, izredne in za nas eksotične razmere, linearna zgodba; obenem pa vsebuje nekaj slovenskih doneskov tej zvrsti: filozofičnost in poslednjo sodbo. Knjiga je izšla v času novih narodnostnih taborov, besed in nove »državotvornosti« cerkva.

Končajmo z zadnjim stavkom romana: »Ne glede na to ali prav zaradi tega.« (str. 153)

Milena Blažič

ROBNI ZAPISI

IMENIK ČLANSTVA, Književna mladina Murska Sobota, Murska Sobota 1988. Imenik članstva je drobna brošura s šestnajstimi pesmimi šestnajstih prekmurskih avtorjev, med katerimi sta vsaj Lainšček in Vincetič nepogrešljiva sopotnika in sodelavca pri vsem, kar se v tem delu Slovenije dogaja — že dodobra uveljavljena in priznana avtorja. Za minij zbornik je značilna predvsem uporaba narečnih besed in prekmurščine v stilu »piši kak golčič«, pa melanholija in eksistencialni brezup, o katerem govori tudi urednik izdaj Franci Just; govori o kulturnem smogu, o generaciji pred zaprtimi vrati, obenem pa toži, da mladi ne morejo, pa tudi nočejo sodelovati. Članstvu predlagam, naj še malo zvoni, potem pa skozi vrata enostavno vdre — če se do takrat premisli in ugotovi, da v igri *hoče* sodelovati. (vl)

Cvetka Lipuš: PRAGOVI DNEVA, Založba Wieser, Celovec 1989. Pesniška zbirka Pragovi dneva koroške avtorice Cvetke Lipuš sodi med tiste prvence, ki ne sprožajo plazv vznemirjenih bralskih odzivov, čeprav so prijetno branje, ki tudi v formalnem pogledu kaže visoko stopnjo literarne kultiviranosti. Lipuševa jo dosega v kratkih, nekajstavčnih besedilih z modernistično poetiko natančnih estetsko-metaforičnih odnosov med verzno izoliranimi besedami in besednimi zvezami. Zbirka je zasnovana tako, da je mogoče razbrati dnevniško kronologijo obmorskih počitniških vtisov, med katerimi je tudi kratkotrajna erotična in ljubezenska izkušnja. Morje in vse, kar se veže nanj, je pesniški prostor par excellence, hkrati pa poln pasti za razčustvovanost in navidezno modroslovje. Treba je priznati, da se Lipuševa ni pustila ujeti. Obvarovala se je z oblikovnim minimalizmom in dosledno uporabo metonimije, s katero je objektivizirala prisotnost lirskega subjekta v pesmih. Hkrati pa je referenčni okvir morskih motivov izrabila za estetski in simbolni naboj, za metaforične znake subjektivitete ali splošnih lastnosti sveta. V tej zbirki očarajo nekateri učinkoviti, enostavni zapisi, a včasih užitek prekine prelahka ali slabo izrečena zaključna poanta. Drobne pesmi so pač izredno občutljive tvorbe in slabo prenašajo sleherni kliše. (vž)

Željko Kozinc: Kača pod KAMNOM/GJAPĚRI NĚN GUR, Založba Emonica, Mala alternativna zbirka, Ljubljana 1989. Ker smo o slovenski izdaji te pesniške zbirke — napisane v eni sami noči zaradi pretresenosti ob usodi stavkajočih kosovskih rudarjev, ki jim je tudi posvečena, izjava enega od njih pa služi kot naslov — v tej reviji že pisali, naj omenim tisto, kar je v tej dvojezični izjavi več. To je predvsem prevod v albanščino N. Berishaja in S. Kabashija, ki ga zaradi nepoznavanja jezika ne moremo oceniti, upamo pa, da je nastajal vsaj nekajkrat dlje, kot je za zbirko potreboval avtor. Pesniško zbirko uvaja nekakšna zahvala »Albancev iz Cankarjevega doma« tistim, ki niso »gledali križem rok ob primeru enega najhujših primerov kani-balizma treh (kosovskih) politikov«. Dvojezično izdajo zaključuje mnenje P. Kolška, da je Kozinčeva zbirka »izjemna ubeseditiv intime in zgodovine«, ki jo slovenska poezija zmore le v najbolj izpostavljenih časih. (mb)

Edo Torkar: OD TOD DO CASABLANCE, Samozaložba, Jesenice 1989. Medtem ko hodijo nekateri avtorji od založbe do založbe in ponujajo svoje izdelke, Torkar marljivo in pogosto izdaja svoje knjige. Zadnja je sestavljena iz sedmih kartonastih listov v mapi, na vsakem od njih pa je natisnjena zelo kratka zgodba v obsegu do dveh strani. Za razliko od prejšnjih Torkarjevih zgodb, v katerih opisuje predvsem mornarske dogodivščine in življenje marginalcev, je v teh sedmih zgodbah opazno več elementov fantastike, nadrealne logike, sklicevanja na Dostojevskega, Hemingwaya, vse zgodbe pa preveča čudna razpetost med solzavim humanizmom in neprizadetostjo nekoga, ki se mu stvari kažejo kot nujne. Kljub temu, da moralizatorske zgodbe bolje izpelje, pa si je želeli, da bi pisatelj svojo modrost prenašal bolj implicitno na bralca, pa da bi pri odštekanih zgodbicah uspeval ohraniti več distance do napisanega. (vv)

Igor Torkar / Nikolaj Pirnat: BLAZNI KRONOS 1940, Partizanska knjiga, Ljubljana 1989. Spremni besedili Filip Kalan in Janez Mesesnel. V času, ko je bila Evropa že v vojni, je Igor Torkar napisal dvajset satiričnih sonetov, Pirnat pa jim je dodal prav toliko satiričnih risb. Torkar v sonetih šiba vojno, črne in preveč rdeče, moderne umetnike, liberalce — vse počez, pa zato toliko bolj pavšalno in površno. Njegovi verzi so preprosti, optika manihejska, besedišče z izjemo pol ducata imen grških bogov primerno nezahtevnemu bralcu. Kljub majhni učinkovitosti knjige, ki gotovo ni bistveno preseгла takratnih političnih vicev v časopisih, je bila knjiga prepovedana, pa vendar so jo prodajali ob špricerjih v oštariji. Kljub temu, da je Tokrat zaslovel kot pišoča žrtev političnih procesov in gredo zato njegovi izdelki dobro v denar,

ponatis knjige po pol stoletja — vsaj po pesniški plati — ni povsem razumljiv. Ker pa je knjiga že izšla, naj jo vsaj prodajajo tako kot pred pol stoletja — ob šanku, skupaj s špricerji. (vv)

Anka Senčar: TO SEM JAZ — JAZ SEM ANKA, Posebne edicije Feniks in A. Senčar, Ljubljana 1989. V knjigi najbolj slavne domače manekenke lahko v odsekanih, pa vseeno kronološko urejenih fragmentih preberemo, kako je potekal njen nenehni vzpon; od lokalnih frajerjev preko Petana in igralcev do vrhov domače mode, potem pa je z blaznim tempom pridrgnila v modno in filmsko špico, pa med prestolonaslednike, sinove politikov in bogataše. Knjiga je polna samohvale; od izmikanja smrti do odklonjenih priložnosti, moških komplimentov in vlog v filmih, prvih mest na tekmovanju *misic* lahko sledimo Ankinim uspehom, za katere pa zaradi takšnih ali drugačnih razlogov nihče ne vé. Pri opisovanju je neverjetna njena naivnost, saj se nam tudi po največjih packarijah v k temu nagnjenem *jet-setu* kaže kot naivna koketa, ki preživi in doseže takšne uspehe le zato, ker ne razmišlja dovolj, pa ne pada v sicer obvezne depresije. Knjiga ni literatura, zaradi popolne izgube globine, občutij in dvomov spominja na *road novel*; njena edina vrednost je v tem, da dokaže, da lahko prav vsak napiše in izda knjigo, pa v tem, da je to knjiga enega prvih povojnih slovenskih bogatašev. (mt)

Jackie Collins: ROCKOVSKA ZVEZDA, Cankarjeva založba, Ljubljana 1989. Kaj je že bilo 'tisto'? Seks, droge in rokenrol? Da, da, in to seveda v 'Hollywoodu'. Roman ima celo nekakšno pripovedno tehniko, tri zgodbe treh rockovskih zvezd (naslov se torej očitno nanaša na splošno in ne na posamezno, na družbeni status in ne na katero od oseb v romanu, saj je uporabljena edninska oblika) se na koncu združijo v eno, pa bi bilo bolje, če se ne bi, saj se v to-be-napetem izteku pokaže avtoričina poglavitna napaka: nima domišljije. Vse je predvidljivo in fikcija znova ni imenitnejša od življenja, je le njegov zasilni substitut, je pa zato zelo berljiva, če že življenje ni živo. To je torej tisto, kar naj bi prodajalo to knjigo. Kaj pa je tisto, zaradi česar jo gre kupiti? Nemara nonšalanten prevod Uroša Kalčiča. (ab)

M. M. KAYE: Smrt v Kašmirju, Cankarjeva založba, zbirka Bestseller, prevedel Luka Novak, Ljubljana 1989. Smrt v Kašmirju je vohunsko-detektivsko-ljubezenski roman. Osrednji motiv je zločin oziroma dva umora, gonilni motiv pa razkritje zločinov s poudarjeno napetostjo, ki jo povzroča potek zgodbe — lov na zločinca, ki ga išče glavna junakinja Sara Parrish (in ne Susan Parish, kot piše na ovitku).

Roman je prilagojen estetskim potrebam izobražene publike oziroma šolanega okusa: oblikujejo ga predvsem napeta, srhljiva, ne preveč razčustvovana zgodba z večno zanimivimi temami v črno-beli tehniki (ljubezen, nasilje, smrt, sreča, obogatitev). Jezikovna oblikovanost ni prenaporna — je razmeroma enostaven prenos predmetnega, otipljivega, snobovskega sveta v govor. Snov, zgodba, sporočilo tovrstnih romanov je že neštetokrat ponovljena, vendar je v pričujočem romanu dekor eksotičen — Indija, junaki so Angleži in njihova »visoka« družina, kolonialni uredniki, častniki; aktivnosti — smučanje v kašmirskih gorah, jahte, elitna srečanja, dobrodelne prireditve, vse to pa je prepleteno z agenti britanske obveščevalne službe. Avtorica M. M. Kaye je »mimo« železnih pravil, ki veljajo v tem žanru, vpeljala subtilno pozitivno junakinjo, brezmadežno pripadnico angleške visoke družbe, Saro Parrish, zaznamovano z individualnimi in kolektivnimi lastnostmi Anglije ter Charlesom, istih odlik plus delovanje za britansko obveščevalno službo. Sara seveda vse to počne čisto patriotsko — soft varianta 007. Skratka: zadostimo svoji potrebi po trivialnosti z dobro kriminalko. (mb)

Frank G. Ripel: ZVEZDNA MAGIJA, Posebne edicije Feniks, Ljubljana 1989. Stranski učinek izgube vere v modernost in prehitevanje časa je poplava magijskih, astroloških, bioenergetskih in makrobiotških besedil, pa ponovno tiskanje starih ezoteričnih tekstov in njihova popularizacija. Ripel — živi v Trstu, kjer je po analogiji sedmih mikrokozmičnih čaker 'ustanovil' sedmo svetovno — se stvari loteva manj populistično in z več navezave na predhodnike. V tej knjigi, ki je zadnji del Sabeanske Trilogije, sta dva teksta; *Necromicron*, bojda prastaro rekonstruirano besedilo, ki ima značilno mitsko zgradbo, od kozmogonije do apokalipse, pa *Ordo Rosae Mysticae*, ki je nadaljevanje templarskega oziroma roženkrojcarskega početja na eni in Crowleya na drugi strani. Pohvalno je, da se je Ripel znebil Zverove agresivnosti, pa intertekstualnost z ostalimi magijskimi teksti — kot laiki ne vemo, kako dobro je navezava izpeljana — moti pa preveč božanstev, Prepogosta Raba Velikih Začetnic, pa prezapletene preobrazbe adepta, zakaj, vsi vemo; da prideš na drugo stran potoka, je dovolj, da si zavihaš hlače in ga prebredeš na najplitvejšem delu. (mb)

Gregory McDonald: PRIZNAJ, FLETCH, Cankarjeva založba, zbirka Bestseller, Ljubljana 1989. Nekako tako: Ste privlačen mladenič, z ne prav zanemarljivim raziskovalnim in analitičnim duhom, ste časnikar, umetnost vam je pri srcu, tako pišete tudi umetnostne kritike, ki pa jih v tej zgodbi uporabljate kot krinko. Z revnim italijanskim grofom, očetom vaše zaročenke, se odločite, da boste prišli na sled njegovemu

edinemu premoženju, ki pa to trenutno ni, saj je izginilo, kar bi v kriminalističnem žargonu pomenilo, da je ugrabljeno. Gre seveda za zbirko slik nič manj znanih slikarjev, kot sta Picasso in Modigliani, za nameček pa je tu še Degasov Konj, vsekakor dovolj dejstev, da morate, sicer nič hudega sluteč, prileteti iz Rima v Boston. Tam ste v ta namen najeli stanovanje, kjer pa vas čaka truplo golega dekleta in medtem, ko si ogledujete eno od Kleejevih slik, pokličete policijo. Postanete seveda glavni osumljenec, kar je jasno že v samem naslovu, tako se v dobri detektivski maniri odločite, da boste ponovno vzpostavili moralno ravnotežje sveta in odkrili resnico. Vaša figura detektiva seveda ni idealna, saj ste tudi svojevrsten kriminallec. Slike enostavno ukradete nazaj, oficialni detektiv prime morilca, svet je zopet sestavljen, sicer pa ga nikoli niste imeli namena razstaviti ali celo spremeniti. Ste na dobičku in se mirno lahko posvetite svojemu doktoratu.

Zgodba za eno popoldne, če je deževno, je lahko toliko boljša. (žl)

WŁADISŁAW TERLECKI: PSI GONJAČI SO ŽE NAJETI, Zbirka Mostovi. Mostovi s Poljsko, Pomurska založba, Murska Sobota 1988. V literarnem svetu dežel socializma med drugim obstajata vsaj dva »vsebinska« tokova pisanja, ki sta značilna za povojni čas in ki v svoji tipičnosti dejansko vzpostavljata vsaj navidezni most med temi literaturami. Prvi je tisti, ki ga država skozi svoj »nacionalni kulturni program« sama reproducira preko pisateljevanja, drugi pa je temu nasproten in je mogoč, aktualen in »dovoljen« šele sedaj, ko se stebri majejo in hkrati ob časovni distanci, ki hromi občutljivost. V ta drugi sklop spada tudi pričujoči roman Psi gonjači so že najeti, ki popisuje in razgrajuje »zadevo Brzozovski«, eno od travm ne tako daljne poljske zgodovine in nadalje postavlja vprašanje človekove zavezanosti in vesti, ki jo zlahka pobija ali vzdiguje demagogija ene ali druge ideologije.

Da je roman žanrsko zgodovinski s primesmi kriminalnih elementov, bi kljub pristojnosti obojega težko trdili. Ob bok obnavljanju resničnih dogodkov v času pred revolucijo, ob popisovanju podtalnih bojov in vloge intelektualcev se razprede težko besedilo, polno refleksij, notranjih monologov junaka, akcije, avtorjevega izpraševanja vesti, ki s svojo prepletenostjo potencirajo že tako travmatično vzdušje. Terleckijev roman je še en dokaz teže korenin, ki jih bo težko presaditi na čista tla in s tem preseči zgodovino. Je pač še en opomin, krpanje brazgotin v času, ko se vseskozi pojavljajo nove. (žl)

ANTON TRSTENJAK: BITI ČLOVEK, Cankarjeva založba, Ljubljana 1989. Dr. Anton Trstenjak je širšemu slovenskemu bralstvu precej poznan avtor. Nikakor pa ne bo odveč ponovno reči besedo o njem, saj dobrote vendar nikoli ni preveč. Kdor je navajen branja »knjig«, bo

ob pričujočem delu bržkone razočaran, saj nima ne začetka ne konca, a je vseeno nabito s sporočili. Knjiga je napisana tekoče in se je sploh ne kaže ustrašiti, češ da je »filozofska«. Človeške nravi so v njej opisane s tako ostro konkretnostjo, da jih je težko razumeti kakorkoli drugače. Vsako poglavje pa kljub temu pušča še nešteto odprtih vprašanj, ki kar kličejo po razmišljanju. V knjigi ni napetega dogajanja in prav je tako, saj jo je treba brati počasi in pazljivo. V stavkih se namreč skrivajo podrobnosti, ki se očesu sicer skrivajo. To je torej knjiga za vsakogar, knjiga za vse letne čase in kraje. Neprecenljivo vrednost ima tudi kot darilo. (ak)

IVO ZORMAN: V ZNAMENJU TEHTNICE, Založba Borec, Ljubljana 1989. Dober bralec pod dobrim naslovom pričakuje dobro knjigo. Če knjiga opraviči naslov, je bralec z njo zadovoljen. Da se ga pa tudi pre-tentati. Kdor si želi zdrave partijske propagande, kogar mikajo prašni junaki polpretekle preteklosti, kdor želi naglas prekleti zver in nevarnost in pošast zaostalo buržujsko kapitalistično, kdor uspe knjigo pre-brati do konca in kdor si želi ob branju zgodbic o pod kožo prav po-šteno krvavih partijcih doživeti antikatarzo, naj knjižico Iva Zormana le vzame v roke. Tisk, papir, vezava, vse prvovrstno. Le dve napaki pa vendarle odtehtata vse vrline. Knjiga bi morala biti odeta v krvavo rdeče platnice, ne v rumene. Poleg tega pri izidu zamuja celih 44 let; vendar ni pomota: 1989. Sicer pa sploh ni treba panično steči ponjo. V knjigarnah bo še dolgo na voljo, saj so je baje natisnili celih 2000 izvodov. (ak)

CHRISTINE MARION FRASER: RHANNA, Cankarjeva založba, Ljubljana 1989. Na obrobju Pacifika ležijo Novi Hebridi in v njih otoček Rhanna. Na njem se življenje odvija karseda idilično, kar se za tako eksotične kraje sicer spodobi. Raj na Zemlji motijo le vsakdanje te-gobe, ki pač nikjer nikomur ne prizanesejo. Od časa do časa se celo tako nakopičijo, da povzročijo resne preglavice, bolečine in celo solze. Kljub vsemu se med junakoma splete ljubezen, ki je strogo prezapeto okolje kajpak ne dopušča, a prav v tem je njen čar. Ni je moč zlomiti, zato lahko uspešno pluje proti vetru. Konec je... — zanimiv, saj knjige prej res ni mogoče odložiti, kar pa sploh ne preseneča. Je namreč — bestseller. (ak)

PROBLEMI — LITERATURA, letnik 1988

Spoštovani bralci,

ostalo nam je še nekaj izvodov iz zadnjega letnika, ko smo še delovali kot ena od redakcij revije Problemi. Vabimo vas, da dopolnite svojo zbirko letnika 1988 ali da si priskrbite dodatne izvide z naslednjimi vsebinami:

Problemi — literatura št. 5/88

- poezija: Štefan Remic, Vita Žerjal, Rok Zavrtanik, Branko Knežević, Ivan Dobnik
- proza: Mart Lenardič, Sonja Dimic, Aleksa Šušulić, Vlado Žabot
- Raymond Carver: Pet zgodb
- Češki samizdat
- Jugoslavica: Zvonko Maković
- enciklopedija živih: Vita Žerjal, Matej Bogataj, Wolfgang Iser
- beremo, da bi pisali: Avstrija, Švica, NDR, ZRN — nekaj značilnih predstavnikov sodobne proze v nemščini
- postmoderni dokumenti: Peter Bürger
- šola kreativnega pisanja: Alberta Turner
- Front-line: Aleš Debeljak, Ivo Svetina, Feri Lainšček, Vojko Gorjan, Milan Dekleva, Andrej Bltnik

Problemi — literatura št. 6/88

- poezija: Kristijan Muck, Iztok Osojnik, Brane Mozetič, Primož Jovan
- proza: Andrej Morovič, Feri Lainšček, Franc Sever
- Jugoslavica: Miroslav Toholj
- enciklopedija živih: Janez Strehovec, Marko Juvan, Vita Žerjal
- glasba danes: Gregor Tomc, Margaret Morse
- beremo, da bi pisali: Češka literatura
- postmoderni dokumenti: Gianni Vattimo
- šola kreativnega pisanja: Donald Hall, Branko Gradišnik
- Front-line: Marko Uršič

Problemi — literatura št. 7/88

- poezija: Jure Potokar, Tanja Košir, Ciril Bergles, Alojz Ihan
- proza: Jani Virk, Jan Zorec, Aleksa Šušulić, Andrej Blatnik
- Federico Garcia Lorca: Soneti temne ljubezni
- Jugoslavica: Vladimir Pištalo
- enciklopedija živih: Seta Knop, Vid Snoj, Matej Bogataj, Tomaž Toporišič
- postmoderni dokumenti: Harold Bloom
- Front-line: Aleš Debeljak, Samo Simčič, Igor Bratož, Vida Mokrin, Lela B. Njatin, Rade Krstić

Cena posamezne številke je 20.000 din. Prosimo, da nam naročilo skupaj s kopijo že plačane položnice pošljete na naslov uredništva Literatura, Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana. Potrebni znesek nakazite na žiro račun RK ZSMS 50101-678-47163 (za Literaturo).

Revije boste prejeli brez plačila poštnine!

Spoštovani bralci!

Ce vaše življenje še ni podrejeno dejstvu ČAS JE DENAR, naj vas spodbudimo: pridobite si čas, prihranite denar. Število zagotovljenih naročnikov reviji omogoča redno izhajanje, vam pa nižjo ceno, po kateri jo lahko dobite. Že sedaj torej postanite naročnik revije LITERATURA tudi v naslednjem letu. Nudimo vam preostale številke letošnjega letnika in celoten letnik 1990 za ceno **samo 300.000 din!**

Rešite glave usode žepov — naročite LITERATURO, revijo duhovnega luksuza.

NAROČILNICA

Naročam revijo LITERATURA in ostajam naročnik do pisnega preklica. Naročnino za preostale številke letošnjega letnika (1989) in ves letnik 1990 bom plačal(a) po prejemu položnice.

Priimek in ime

Ulica

Pošta Datum

Podpis

Izpolnjeno naročilnico pošljite na naslov uredništva revije LITERATURA: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana.

Cena 300.000 din velja samo za naročilnice, prispele najkasneje 31/12 1989!

ZBIRKA ALEPH

Cenik za november

1. Stefan Remic: NATE PADE PATINA 200.000.—
Nagrada slovenskega knjižnega sejma 1985 za
najboljši prvenec
2. Igor Zabel: STRATEGIJE, TAKTIKE. razprodano
3. Milan Kleč: BRILJANTINA razprodano
4. Franjo Frančič: DOMOVINA, BLEDA MATI razprodano
5. Alojz Ihan: SREBRNIK razprodano
6. Boštjan Seliškar: SLEPA OKNA razprodano
7. Aleš Debeljak: SLOVAR TIŠINE razprodano
8. Lidiya Gačnik: MAGDALENA 100.000.—
Svet fantastike in groze... Tukaj. V glavi.
9. Peter Božič: CHUBBY WAS HERE 160.000.—
Kje so heroji leta '68? So mrtvi ali še žive?
Psihološka kriminalka
10. ROŠLIN IN VERJANKO 200.000.—
Kdo je kdo v mladi slovenski prozi.
11. Brane Mozetič: ZAKLINJANJA razprodano
12. Lela B. Njatin: NESTRPNOST razprodano
13. Rade Krstić: NA SRCU ZEMLJE 100.000.—
Kratke zgodbe pesniške krhkosti.
14. Vladimir Bartol: MED IDILO IN GROZO razprodano
15. Ciril Bergles: ELLIS ISLAND (slovenski) 100.000.—
(slov-ang) 250.000.—
Pesniški potopis iz ZDA; da, tam žive Slovenci.
16. Aleksa Šušulić: KDO MORI BAJKE IN DRUGE
ZGODBE 100.000.—
Borges ni nikoli živel. Vse njegove zgodbe je
napisal A. Š.
17. Andrej Blatnik: BIOGRAFIJE BREZIMENIH razprodano
18. Milan Jesih: PREMI GOVOR 160.000.—
Najbolj smešna knjiga leta 1989.
19. Aldo Žerjal: PO PIKAPOLONICI 100.000.—
Nič ne more premagati nežnega šarma majhne pesmi.
20. DROBCI STEKLA V USTIH (antologija svetovne
poezije XX. stoletja s homoerotično tematiko) 400.000.—
Lorca... Kavafi... Pessoa... Burroughs...
Vsi so tu.
21. Jani Kovačič: JAZZ 160.000.—
Prva zbirka pesnika ali največji uspehi kantavtorja?

Iz programa 1990 (delovni naslovi, prednaročila do 1. XII. 1989):

22. ŠOLA KREATIVNEGA PISANJA (zbornik)	300.000.—
23. Edvard Kocbek: PESMI / POEMS (dvojezična izdaja)	250.000.—
24. Jani Virk: TEČEVA ČEZ POLJE	160.000.—
25. Vladimir Kovačič: VLAK	250.000.—

Naročilo? Preprosto. 1.) Izberite si željene knjige, seštejete cene, odbijete petino (20 % popusta). 2.) Dobljeni znesek s položnico nakažete na žiro račun RK ZSMS 50101-678-47163 (za Aleph). 3.) Kopijo položnice pošljite na naslov ALEPH, RK ZSMS, Dalmatinova 4, Ljubljana, in pripišete, katere knjige želite. 4.) Ko dopoldne na vratih pozvoni, je to poštar, ki v torbi nosi željene knjige. 5.) Prijetno branje vam želi založba ALEPH.

