

PROBLEMI

MI

LITERATURA

Umberto Eco / Postile v imenu rože
Janez Janša / Vprašanje slovenskega jezika v JLA
Gregor Tomc / Med džunglo in živalskim vrtom

1



PROBLEMI

LITERATURA

1



PO 615/88

VSEBINA

3 **Pesmi**

Peter Semolič: Deževnik nima domotožja
Rade Krstič: Štiridesetkrat tišje izzibavanje diha
Brane Bitenc: Vidim tvoje odhajanje

23 **Proza**

Bojan Žmauc: Sneg, Modra žiletka
Andrej Morovič: Iz potopisa
Feri Lainšček: Larynks

40 **Esej**

Umberto Eco: Postile k imenu rože
Janez Janša: Vprašanje slovenskega jezika v JLA
Gregor Tomc: Med džunglo in živalskim vrtom

81 **Stéphane Mallarmé**

Marko Crnkovič: Se vam ne zdi, da je to blazno dejanje?
Stéphane Mallarmé: Met kock nikdar ne bo odpravil naključja

110 **Ameriška metafikcija**

John Barth: Naslov
Woody Allen: Pripetljaj profesorja Kugelmassa
Donald Barthelme: Bliskanje
Robert Coover: Dejanje s klobukom

131 **Beremo, da bi pisali**

Andrej Blatnik: Branje iz uvoza

145 **Branje**

Tomaž Toporišič: Marko Hudnik – Krog sedanjosti
Luka Novak: Črnič, eden izmed mnogih
Bojan Žmauc: Prešita usta



Pesmi

Peter Semolič Deževnik nima domotožja

dom ne
otožje po zemlji
to ja

zjutraj
v copate copati
v gostilno
gostilna v dež
smrdenje med zrakom

O
kako močneje otožje
O
tožnost po zemlji
kot kdaj

zemlja na zemlji
je sladka
je dobra je moja

če ga razsekaš
ne umre
če me raniš z besedo
ne umrem

nič več

so gostilne brez
mojih korakov
je dom brez mojih
dotikov

če me spodiš med
gauche ne umrem
med kitajci živim
se v svahili jeziku
smejim

dom ne
le težka otožnost
po zemlji
po vonju
lastnih iztrebkov
molčim

s porcelanastim
molkom
ko besede razprem
izginjam v
razplahutanost dežja

težki kamioni
čez kolobarčke
mezga na asfaltu
smrad v kapljah

raje molčim v vseh
svojih jezikih
kjerkoli v kakršnikoli
zemlji živim

OTROK PLOSKEV

ki nisi ti
otrok plošč

ki niso tvoji marmorni lasje
razsuti po baldahinih
bolniških sob

tvoja hiša je prazna
in steklene sence
drsijo skoznjo

čakaš kot sem čakal jaz

vsak na svojo britev vsak

nosil si a nisi bil ti

ranjen v obraz od ostrih
kot papir prhkkih mozaikov

prestrašil si se in obstal

moja roka
je tvoje oko
v posteljnini tujih ljudi
tvoje bedenje je moj sen

otrok ploskev

plave ribe nikoli
ne potonejo k vznožju gora

in lepše premikajo
telesa v soncu

NE MOREM TE ZBUDITI

Med kamni spijo bitja Ne
morem jih zbuditi
Moje roke so odsevi drugih stanj

Kdo mi govori: Ne smeš oditi
Sanjaj vendar drug obraz
Ne moreš me zbuditi
Tvoje ude srkajo zrcala Ki
odsevajo v brezčasje

Kamniti bloki ti povedo Zakaj
ne smeš oditi Zato te prosim:
Sanjaj moj obraz

pasi rasi rodi
ovce
 belo volno za
 volnene

zimske lene
za platnene bele prte
za mrliče

tihе bele črne
krste za prstene

trosi
rosi
 v ovčje duše v
 laneno

drevje za naše
ljube

kdo si ki ti vpije
ki te vpije

OTROK V OZKE

ki nisi ti

Moje roke

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

Moje roke so odsevi drugih stanj

VODA

z mesecem
pride voda
tiho se giblje v kombinezonu
negiba med
počasnim listjem in
zvoki dotikov pada v prostore
in človek je nem
in nobeno ozvezdje
ne potuje skozenj

strmimo
slamnati stogi v nikogaršnjem
času mrki in
nevarni svojim besedam
in zlobni
kot zarjavele ptice
nočnih zdihljajev
razbijamo kapnike upanj
in kot egipčanske sfinge
si zazlatimo glas
in voda zmesečini
obraze

angeli
velike počene solze
kradejo med
iz našega satja in nas
zapuste ko odteče
voda s krstnega kamna
v deželo negibnih
potujemo sence
mimo temnih vrat
in vse kljuge
molčijo

Rade Krstić

Štiridesetkrat tišje izzibavanje diha

OPOMBE SAMOMORILCEV

Najdete jih na skrajnem robu
ali čisto na dnu teksta,
in so lahko v kurzivnem
ali običajnem tisku
včasih tudi podčrtane.
Izražajo nerazumljive misli,
zamolčane pomenske enote,
zapletene besedne zveze
in vrsto strogih in duhu
nedosegljivih oznak.
Pojasnjujejo kratice,
razkrivajo nenavadne
simbole in metafore,
analizirajo levo in desno
stran stavka, poudarjajo
to in ono med črkami.
Včasih zadošča ena sama,
da pove, kaj je v tekstu narobe,
kje je kakšna težko berljiva
stavčna zveza ali morfem,
drugič spet jih je treba cel kup,
da razložijo kaj otroško preprostega
in samo po sebi umevnega.
vpeljujejo to, kar še ni bilo
povedano ali pa je povedano
na drugačen način.
Kdaj pa kdaj njih sporočilo
pusti bralca popolnoma hladnega
ali pa mu narekuje, da se ves napne
in poglobi v nerazumljeno.

Ponavadi so označene s številkami
od ena naprej, večkrat so spravljene
v okrogel ali oglat oklepaj,
lahko pa se začnejo in končajo
s tremi pikami, pomišljajem,
klicajem, vprašajem itd.

Kratka črta jih loči od teksta.
Včasih se omejuje zgolj na to,
da suhoparno naštevajo
bolj ali manj znane naslove
znanih in neznanih avtorjev,
zgodí pa se celo, da se
z bralcu nedopovedljivo
natančnostjo lotevajo
enega samega avtorja
in s čudnim mikroskopskim očesom
brskajo po najintimnejših
točkah njegove notranjosti.
Takrat se, kot v lepljivih kapljah
smrtno omamnih kozmičnih
sevanj in resnic,
držijo

breztelesne snovnosti
in do vrha napolnijo lobanjo
na smrt izmučenega bralca.
V sumljivem magnetizmu,
ki tu pa tam zavlada
med nebom in zemljo,
je tista nerazkrivljiva
skrivnostnost obzorja,
ki ga daljno in neponovljivo
razrešijo silovitih vezi.

Štiridesetkrat tišje
izzibavanje diha
gre skozi njihov
diagram.

Do kraja očarljivo
pa je to, da se vedno,
ne glede na mesto, kjer so napisane,
zgoraj ali spodaj,
levo ali desno,
izognejo
tistemu smislu,
ki stoji v tekstu.

ZMAJARJI

Dvigamo se nad svoje bistvo,
nad ostrine, ki nas razgalijo do krvi,
nad ranljivost, ki z zanosom ubira strune
in z vztrajnostjo prepovedanih melodij
potaplja naše razpršene besede
na dno čiste vode,
kjer druga v drugo
zrejo praznina,
tesnoba,
nemoč.
Vsak val,
ki vzvalovi,
je ena temeljnih,
življenju zapriseženih resnic.
Odsotni
vsem svojim željam
se použijemo v brezsnovnem stvarstvu
nikoli odigranih tragedij.
Neminljivi smo v vesoljni biti,
utelešeni v zraku, ki nas odnaša,
oplojeni z nenehnim padanjem,
ki mu pravimo smrt.

Biserno belo oglašanje,
 ki se blede in ponižno
 približa mandolini molka,
 z zlomljenim kristalom
 neuspelega prižiganja
 razi po lesenem robu
 ugaslega neba,
 da izlušči
 tleče trske
 temnih besed.
 Razklana gladina
 bakrenega morja negibnosti,
 ki skozi sestopajočo votlost žlahtnega privida
 prelije grozljivo ostrino izdrtega noža,
 se pod opotekavim umikanjem jekov
 prime zadnje od bleščečih podob
 v prah drsečega sveta.
 In med njima pot,
 ledeno siva,
 mračna,
 izlizana
 v nemem naporu,
 ki utaji vseskozi
 čarobno vrtoglavico,
 tisočletno drobljenje smrti
 med kapljami nezlepljivega voska.

Zadelo ga je kot iz puške.
Toda pustite ga v tem kraljestvu
večne noči in nobenega jutra.
Morda se zbudi tam,
kjer se nam še sanja ne.

GNEZDO

Iz gline
prepovedanih stvari.

V tišini in čistem siju
goreče zlato.

Ki ga ne pogasi še tako mrzla voda.
Ki je pogubno za oko in uho obenem.

Skozi katerega rastejo
žive roke mrličev.

In ga dvigajo, da iz njega zleti
iz prahu in pepela zlepljeni bog.

RAZISKOVALCI

Prišli so
in veliko jih je bilo.
Naselili so se tako,
da jih ni bilo videti,
naj si jih iskal
iz zraka,
z bližnjih vrhov gora
ali na zemlji,
od tod do ondod.
vsak je imel svojo nalogo,
vsakemu je bilo s smrtno kaznijo zapovedano,
da če ne opravi tako, kot je treba,
je oplel.
Temeljito so se lotili
vsakega grma, vsake bodice, trna,
prvi je dvignil zlomljeno vejo
in jo nesel v šotor,
drugi se je ubadal
z mahom pod smreko,
tretjega že ni bilo več,
kjer je odjadral neznano kam.
Bili so kompletna ekipa,
za nohte jim je šlo,
za telo in dušo.
Videti je bilo,
da se borijo
proti neznanim silam
zemeljskega stvarstva,
ki so se en čas poigravale
z vsemi njihovimi čuti,
koj za tem pa bi jih peljale
naravnost k resnici.
To jih je zmedlo,
da so se obnašali kot kure,
ki ne najdejo ne med listjem
ne med iglicami,
ki so popadali z vej,
nobenega, še tako ničevega zrna.
A so iskali naprej,
tako dolgo, da so pozabili,
kaj iščejo, kaj pravzaprav hočejo,
najti in arhivirati v knjigo
življenja in smrti
na tem planetu.

Prišle so noči,
dolga neskončnost
zamrlih besed pod lučjo zadnjih sveč,
prišle so zime, jeklene, trde,
in nekaj jih je pobralo,
prišla sta lakota in mraz,
poželenje, strast:
najti, najti,
najti!
A iskano se ni dalo,
s sladko bolečino jih je ugonabljal
in jim jemalo še zadnjo željo
pred koncem.
Groza, je vzkliknil eden izmed njih,
bil je najpogumnejši in po napetih žilah
se je dalo videti, da ni od muh,
da je pravzaprav kruh
resnice, ki jo išče
kdoveščezakaj.
Mislim, da se uresničujemo
v pretresljivem izvabljanju najtišjega,
kar nas je sploh spravilo skupaj,
je rekel in dvignil prvo dekle,
ki jo je videl, kako z drobnimi
kamenčki sestavlja mozaik
nikoli živečega.
Vse-eneга.

Nekje se končaš
in od tam, kjer je tvoj konec,
jemlješ svoje prve plasti
in se še enkrat delaš.

S svojega konca se vračaš
v notranjost samega sebe,
s svojega konca hitiš
nazaj vase.

In tako ne veš,
da je to tvoje drugo,
s postrgane površine prinešeno
in pod nohti nabrano telo,

zgolj sprehod
razklanega skozi svet.

SMRT

Na koncu je moja smrt tolikšna,
da ne potrebuje odvečnih besed,
zato si jo oprtam na pleča
in odnesem domov.

Srh me pograbi,
ko jo vržem kot vrečo krompirja
na kuhinjska tla, zjutraj
poribana in zvečer
utelešena

v silovit lesk.
In ji rečem: smrt, daj me,
zdaj je čas, samo še za las.

Tako blizu sva si –
jaz njej najlepši okras,
ona meni moj drugi jaz.

Brane Bitenc

Vidim tvoje odhajanje

Vidim tvoje odhajanje,
skozme si šla kakor premica.
Prihajala si, me preletela
in oddaljuješ se
s popolnoma enako hitrostjo,
ne glede na način gledanja.
Ni sile, ki bi te ustavila.

Zato telesno občutim:
najprej bolečino natezanja
živčnih končičev, nato
želatinasto mezenje hrustanca,
ko se izpahnejo sklepi,
elastično trganje kit,
katerih dolge, vlaknaste celice
se s podrsavajočim pokanjem
ločujejo druga od druge,
nato mišice, ki se cufajo,
vmes, žile, elastičnost,
raztezanje nad mejo prožnosti,
topa ločitev, izguba stika med celicami
arterij, ven, kapilar.
Toplo rdeče se zliiva med tkivo
pod kožo in v razpadle organe,
ki so razpadli v topi pasivnosti.
Na koncu, ko izpustim druge podrobnosti,
pokanje kože, ali že prej, ne, kajti vse,
vse je relativno.

Ravna črta si
in jaz telo, skozi katerega si potovala.
Zdaj, ko jedra prebijajo stene najmanjših
bitij mojega telesa, ko čutim,
kako molekule celic razpadajo v atome,
ko se lektroni pod pritiskom
nedoločljive energije lepijo od jeder
in se sprošča sila popolnega uničenja.
vem: Zato ker je $E = mc^2$,
se morda nekoč spet srečava.

VŽIGALNIK NEKE OBEŠENKE

Ni fetiš,
kar me vznemirja
pri tej drobni,
plastični stvarci,
ki sem jo vzel kot poklon
in ne kar tako,
kot je tebi padla iz rok.
Žar je v tem,
da je črn za robovi,
prav isti,
natančno, kot moji nohti.

Odvrgel ga bom,
ko si,
ali pa komu drugemu
prižgem zadnjo cigareto,
ko se izprazni,
v tem je čar.

Gol, sam in brez srca
stojim. Ni središča sveta.

Moj jok ne opere ničesar,
telo ni moja last,
sol razžira razdraženo polt.

Moj tok se odbija od tebe,
za menoj odprt, prazen prostor.
Ni zvezd, ki so, saj veš,
sled poti, svetloba upanja.

DOTIK DLANI, KI NISO TVOJE

Nebo je nežna,
gladka površina.
Poljubi so svetloba
v odsevu luž,
oblaki in jesen
so mehka glina.

Kristali iz potu
so tujost
tvojega dotika.
Dršenje celic,
vonj,
ki se odmika.

Zgubljena rokavica
boža cestni prah.
In misli:
kje si, toplina rok?
In kje
so tvoja nežna lica?

JESEN

Noč se je spustila
kot tekoča,
nepredirna gmota.
In nihče ne ve
kdaj.
Osamljeni kosi
drhtijo v temi.
Jaz čutim
njihovo tesnobo.
Ta čas je padanje
v varljivo
zimsko svetlobo.

SEBI SAMEMU IN ALEŠU DEBELJAKU

So verzi,
in ti veš,
ki v hipu,
kot ostrina jekla
presekajo tok misli.
In rez je oster
kot gladina stekla:
trd, krhek in presojen.

Kot bliski,
ki navpično
parajo nebo.
Za njimi pa ostaja sled:
trenutek vakuuma
in vonj ozona.
In ti stojiš:
priprtih ust, začuden in obsojen.

So sile,
ki trgajo meso teles
in vsak vdih
povzročajo bolečino.
Na nežnih, belih steblih brez
so črne lise rane.
Kot krik, ki pride sam
in gre v praznino.

Kot raztelesenje
na neki stari,
srednjeveški sliki:
napete konjske nozdrvi
in vzkliki.
V loku bič,
Njegov pogled,
ki je ujel tišino.

Proza

Bojan Žmauc Sneg, modra žiletka

Nikakor nisem mogel začeti brez malce idile – lažne seveda, kakor se bo pokazalo –: in tako sva pač na balkonu, sonce rine izza Golovca, na mizici med nama francoski rogljiči, mehko kuhano jajce, toast, maslo, bela kava. Iz kave se lahko tudi še kadi ali pa ne, poljubno. Glede na jutro bo to zelo verjetno zajtrk. (Besedilo se šele začenja, malce še omahujem.) Tečno je samo to, da moram rogljiče sproti reševati izpod snega, ki se neverjetno hitro nabira na njih, in da se na robovih skodelice že dela ledena skorja. Sam sebi se nato zazdim zelo lahkoveren, ali pa spet premalo prepričljiv, ko me kava opeče in slišim, kako eni že začenjajo »ua, prispodobe«. Dobro, prispodobe. Vendar, lepo prosim; nikakor ni več mogoče najti masla, copate imam že pošteno premočene, ko se mi sneg topi ob stopalih, pa tudi vidim že sosedo, kako z osuplosti polnim obrazom strmi skozi okno v najini smeri. Sicer pa, roko na srce, tudi jaz bi gledal, če bi jo tako, sredi meteža, videl na terasi, v tisti njeni grozni živo rdeči halji, kako se trudi, da bi z roko zavarovala čaj pred velikimi kosmi snega, in ji sopara na dlani sproti zmrzuje. Medtem pa z drugo roko brodi pod snegom in išče jajca s slanino. In nato žveči razhlajene rezine in se ji na ustnicah dela mastna skorja in ji bujni dekolte precéj razburjeno rdi v obilje naletavajoče beline. Živo, res živo vidim tvoj sicer vprašujoči, a še bolj posmehljivi pogled, ko se trudim, da bi z načetega jajca spihal sneg in poleg njega pojedel še kaj drugega. Vidim; ne razumeš. Tvoj racionalni premislek nikoli ne bi pripustil v to pozno pomlad tolikšne množice snega. Še manj pa v njem zajtrkoval. Še dobro, da sem za strojem jaz in ne ti. Sipljem torej sneg z obema rokama, venar spoštujem tvojo nejevero in tako je led na tvoji skodelici čisto tanek in je na tvoji strani precej manj snega. Je pa, preveril sem. Sicer pa ga je na moji strani toliko več, in ko zdaj govoriš o nekakšnih otročarijah ali čem že, te sploh ne slišim, zamedlo mi je uho.

Sneg. Sneg. Seveda sem to zapisal jaz, kaj pa naj drugega? No, lahko bi rekel tudi; toča, kombinirke, rdeče mravlje, le da bi kaj takega lahko prehitro in s tem seveda napačno razumeli kot nekolikanj bedast izpad nekontroliranih, nezrelih emocij, prepotentnost skratka. Toda to seveda ni res, moji nameni so popolnoma drugačni. In zato sem previden in rečem samo: sneg. Morda ni dovolj, da se je zdaj za maslom izgubil še toast? Dobro, tista tvoja že omenjena nagnjenost k racionalnemu ti pomaga, da se tvoja kava še ni ohladila in da si maslo lahko brez truda razmažeš, da trdo poveš: prazne marnje. Toda, lepo prosim, zakaj potem s

težavo gaziš do vrat z balkona in z gnusom pritiskaš na zaledenelo kljuko, ki se noče vdati? Ker sem ti to podtaknil jaz in v resnici zmorem marsikaj. Vztrajaš in navajaš nepreklicnost svojega odhoda in moj izgubljeni napor, da bi glede tega lahko kaj spremenil. Toda mimo dejstev vendar ne morem! Sicer pa bi lahko rekel, da tega morda tudi nočem spremeniti, le da bi se potem takoj našel kdo in začel vpiti, da je to tisti nesrečni nekonstruktivni princip zviševanja tolerance pred neuspehom po sistemu »kislega grozdja«. Lahko pa bi se kratko malo ognil vsej tej kolobociji in zapisal, da si ostala, in potem bi ostala. (Aha, končno spol.) Nos in obrvi mi sčasoma primrznejo k šipi, ko te opazujem, kako odkimavaš z glavo in na obrazu namenoma pozabljaš slabo prikrite sledove pomilovanja. Dobro, ne verjameš, ne razumeš, pa poglejmo: tam, na desni, pod izdajajoče tankim kimonom in monogramom iz lažnih kitajskih pismenk premoreš primerno veliko in dovolj skrbno oblikovano dojko s pravilno izpostavljeo bradavico sredi rožnatega kolobarja. Druga bradavica, tista brez monograma, pa je prav zabavno obrnjena navznoter. Naj mi bo dovoljeno spomniti se moje začudenosti, ko sem jo prvič videl in se mi je v tistem hipu presenečenja in očaranosti pomotoma zadelo, da nekako škili – v resnici je mežikala – vame. Razumeš; to intimno podrobnost bi lahko gladko utajil ali pa pisal o simetrični perfekciji zabadanja tvojih bradavic v zrak naokoli. In odmisli tvoje nekoliko preveč spuščene dlesni. Vendar bi to lahko ustvarilo napačen vtis, kako se je čez tekst od roba do roba spustila brezhibna diva z obeležji *femme fatale* in pustila za seboj čustveno obubožanega pišočega, žalujoči ostali pa bi se nacejali v bližnjem bifeju. To bi precej omajalo suverenost moje pozicije, pa še težave bi lahko nastale z onimi iz bifeja. Sneg je, takole okajeni bi zlahka omagali v zametih, kar tako pustiti jih ne moreš, taksi pa je drag. In če se povrneva k inkriminirani bradavički, tisti drugi: izostalo bi vznemirljivo sesljanje, ko sem jo skušal zvabiti ven in se je iznenada privzdignila med zobe, pa še besedilo bi bilo krajše. Vidim, malce si že besna in tako namenoma počasi in narejeno skrbno zлагаš stvari v široko usnjeno torbo. Gibi rok so dolgi in njihove posamezne faze lepo razmejene, da bi lahko jasno videl, kako nemočen sem. Vendar se trudiš zaman; na šipi so se zaredile ledene rože, tako da sobo in tebe v njej le še slutim. Kakor tudi slutim, da res ne razumeš. No, tokrat za spremembo ne bom obupal. Z najboljšimi nameni torej odprem vrata, čeprav se namrdneš, ko skupaj z mrzlim tokom zraka udarijo v sobo še snežinke. Tečem v kopalnico in razmišljam, kaj bi bilo najbolj primernega. prvi se mi znajde v roki električni brivnik, toda ta ne pride v poštev, nasploh je njegova uporabnost zelo omejena. Nežno razprem staro britev in potegnem z njo po hrbtišču roke: navkljub začetnemu stadiju rje ostajajo za klino pokošene koci-ne. Vendar se zdi že nekoliko demodirana, manj je v uporabi, kot pa bi si želel za svoj namen. V nekaterih okoliščinah deluje celo eksotično, tega pa trenutno ne potrebujem. Odločim se torej za žiletko in se po zametenem hodniku prebijem nazaj v sobo. Vidiš, jo opozorim in stegnem roko z žiletko, položim si jo na izplazeni jezik in rečem: beseda. Moram priznati, ni se začelo bliskati, nikjer ni bilo nikogar, ki bi bil pripravljen v ihtavi naglici prepleskati levi breg Ljubljaje z zrelo rumeno barvo, jerihonske trombe so trdovratno molčale. (Tukaj sem imel na voljo lepo število impozantnejših kataklizmičnih učinkov, ampak samocenzura skromnosti. . .) Slišati je bilo le tresk vrat in iz ust se mi je ulila kri.

Lahko bi že razumela: nisem stisnil krampa med zobe in nisem prekopal tistega kratkega koščka asfalta do avtobusne postaje, nisem ga spremenil v kolovoz in ti onemogočil, da bi ujela vsaj zadnji avtobus. Še vedno sem pozoren, pozabil sem na kri, ki pa tako ali tako ne teče več, pomrznila je na poti po bradi in vratu navzdol, spomnil sem se na žiletko in z njo odstrnil sneg.

V redu. Zdi se ti, da je takšno popuščanje le znamenje pomanjkanja tiste prave ostrine, ki sem ti jo želel demonstrirati, da bi te morda le prekinil in opozoril, da so merila za ostrino lahko precej različna. Smeh. Izzivaš? Sama si hotela: zanimal bom modrino tvojih oči. Kajti resnici na ljubo, kaj vse je treba, da bi tvoje oči bile modre: primerno razpoloženje (tebe in opazujočega), natanko določeni dnevi znotraj ovulacijskega cilusa (in ta je še vedno nereden), jasen dopoldan (ko lahko žarki pod natančno določenim kotom padejo na mrežnico), ipd. Popustljiv pa sem morda res preveč; avtobus se je ustavil takoj, ko si prišla na postajo.

Ne prenesem, ko me začnejo nadlegovati z vprašanji, kje da si. In sicer iz dveh razlogov (ki sta najbrž le eden):

1. ker tega ne vem,

2. toda poštenjak, kakršen sem, tečem pogledat, kje bi lahko bila, da jim, željnim te sumljive(!) informacije (ki pa zanima tudi mene), ne bi kar tvezil kakšnih oslarij (čeprav me ta ideja zelo privlači) in bi me lahko kdaj pozneje celo osumili, da sem kriv za njihov izgin, ko se ne bi vrnili z brezpotij, kamor bi ih morda nevede poslal.

Se pravi, tečem. Spustim se kar čez Trnovo, prek vrtov, in njihovi lastniki si vznemirjeno ogledujejo stlačene šope solate, ki jih pod vsem tem snegom sploh ne vidim. Težko dobivam prave podatke, ljudje me nezaupljivo ogledujejo, ko jim začnem tečnariti in nergati. Tečnarim zaradi tega, ker znotraj tega besedila krvavim, dobesedno prelivam kri zaradi njega, oni pa nič. Niti ne zmenijo se zame ali pa kvečjemu jokajo zaradi solate. In nergam zaradi tega, ker si s sledovi v snegu ne morem bogve kaj pomagati. Mrgolijo vsenaokoli. Toliko jih je, da se povečini izgubljam, ko hodim za njimi. Navadno se šele po polnoči (če sploh) dokopljejo do kakšne avtobusne postaje in tako plačujem dvojno tarifo. Navkljub temu dvomljivemu denarnemu položaju, ki je lepo razviden iz tarnanja o dvojnem plačilu, pa sem najel dva upokojena kriminalista. V troje je vsaj na videz laže, če že nič drugega. Kajti uspeh je zdaj ravno tako pičel, kot je bil poprej, ko sem bil še sam, povrhu tega pa sta fanta – to naj za vsak primer ostane med nami – bolj puščobne sorte. Zamorjena sta že od vsega začetka, in ko na primer kje slišimo, da je odšla na kopanje, se začneta kar tresti. To je, priznam, v resnici ena najbolj napornih nalog, ki nas lahko doleti: izredno bedasto se počutimo, ko takole, v težkih površnikih, čepimo kje v kakšnem grmovju, ki z vej po nas otreša sneg, medtem ko poskušamo v množici razgaljenih in čofotajočih teles razbrati, ali je tam, med njimi. Ali pa ko dobimo kakšen nočni poziv. Mencata, izgovarjata se, mrmrata o posebnem dodatku, toda jaz jima ga ne morem dati: nakup dveh karbidovk in ploščatih naprsnih termovk me je pripeljal na rob bankrota. Spustimo se torej v dir. Primerno zvečanemu številu mojega moštva je povečan obseg škode na vrtovih, tako rekoč ni jim pomoči. Žrtve pa so seveda tudi na naši strani. Utrujeni se spotikamo čez zelnate glave in natikamo na fizičolovke: to izčrpava telo in duha. Pa tudi leta naredijo svoje in oni dan je eden od inšpektor-

jev začel kar na prehodu pred Namu v nasprotju z izrecno zaukazano diskretnostjo zasliševati ljudi in jim groziti. Ne maram tega, teh preživelih metod in – čeprav seveda nosim krivdo za njuno vpeljevanje jaz, ki se nekako nisem mogel izogniti takšnim stereotipom, kot sta grobi in nekoliko poneumljeni policaj in soseda z obilnim oprsjem – odpustil sem ju. Stopim še na Trnovo, poskusim se opravičiti za pohojeno solato in izravnne paradižnike in imam srečo: odnesel sem jo samo z modrico na očesu. Jezik imam namreč še vedno razrezan in naše sporazumevanje se je že kar v začetku izjalovilo. Spet tekam sam naokoli, toda to je le še inercija (zaradi) prejšnjega početja. Povečini pa sem doma in eksperimentiram. Poskusil sem si stlačiti brivnik v usta, pa je bil edini rezultat oškrbljena mrežica. Zadeva s krampom je bila še bolj ponesrečena: moral sem k zbzdavniku. Glede na to da je čevlje težje dobiti primerno širok in res kakovosten usnjen jermen za gladenje britve, sem se dokončno odrekel tudi njej. Sicer pa mi je njen orumeneli slonokoščemi držaj zelo neestetsko štrlel iz ust. Tako ostajam pri žiletki in si poskušam z vajo utrditi jezik. No, prave ostrine, priznam, še ni.

Kratka sapa gor ali dol: ne morem več. Gube na pižami so že popolnoma skrepnele, pokljajo ob sleherne premiku in ne zmorem več niti pristnega ogorčenja, ko ostanejo copati zagozdeni v snegu. Zadeva je že v končnici in zdaj, ko vidiš, da bo vse tako, kot sem si zamislil(?), trdiš, da sem tak kakor vsi, in menda namiguješ na maščevalnost ali kaj. Tudi če dopustiva rahel odtенок slednjega, pa zagotovo nisem tak kakor vsi. Moja izjemnost je vendarle potrjena z njihovo nemo odsotnostjo! Molčijo, medtem ko jaz na primer lahko izpostavim zadnji verz iz Malherbove Pesmi: jaz pa sem slep za vse, česar njene zre oko. Seveda, posmehljivo privzdiguješ obrvi, ne verjameš: puhla simbolika, skopljena z izposojjo. To seveda ni res, ampak le zlobno natolcevanje, ki ostrmi, ko na široko zamahnem, udarim po tipkah in proglasim eno oko za steklom. Stvari postajajo oprijemljivejše, iztaknem si ga, odmaknem skodelico in ga položim na krožniček, kjer je sicer ostalo še nekaj drobtin, pomešanih s snegom. Žiletko, ki je primrznila k mizi, s težavo ulovim med prste in zarežem v stekleno zrklo. Razlije se med drobtine in zdrizasto prepoji sneg. Ta trenutek se le še z naporom ogiblje patetike in tako mu skupaj s Pavesejem zadava milostni udarec; pa naj ima žiletka tisto fiktivno barvo tvojih oči.

Andrej Morovič

Iz potopisa

Čisto do roba, na konec prideva, kjer sta pivo in včasih bog edini zadevi, povzdignjeni nad preživeto ponavljanje nezavedno. Plavanje do Četrtkovih otokov onemogočajo drobne meduze, ki se jim reče smrtne žičke. Med koreninami mangrov vohunijo krokodili, v zaledju prežijo kače. Samo norec hodi tja, me svari mornar pred nevidnimi skrivnostmi.

Kot vsako jutro kreševa pete ob obali do dva kilometra oddaljenih prenosnih stavb ribiških družb. Običajnost vrnitve zmoti neslišen let: banda velikih žerjavov.

Ljudje, ki so zavrgli vse živo zaradi denarja in te okraste mlake, se pelikanom tako gabijo, da jadrno in pravilno odveslajo proč, če te opazijo brez ribe v roki. Čudoviti svet ptičev sredi divjine, ki se je je rahlo dotaknil človek. Teh nekaj papirnatih kolib, pošta, trgovina in pivnica zaradi rakcev na odprtem morju in rib v obalnem blatu.

Zvečer je bilo tudi, kaj bi napisal, rahlo nenavadno, ko sva v gosti temi naenkrat spoznala, da se okoli šotora in naju gnete neznansko veliko hinavsko tihih žab. Prešinila me je sekvenca neskončne hoje skozi polja sladkornega trsa, kjer poleg drugega strašijo tudi trstne krastače, ki te pocitrajo z neko strupeno žalbo, da se ti v trenutku spremenijo dezoksiribonukleinski ključi, ti zraste grba in te ljubica ne mara več. Bal bi se, če se ne bi veselica s krastačami zgodila precej kasneje. Vsekakor, nedolžne žabice sem slikal pod brlivo z zelo dolgim časom osvetlitve. Metal sem jim kamenčke, spakam nepremičnim. Tiste, ki sem jih nategnil, so se na filmu izkazale kot daljše/krajše cevi z značilnim obrisom na začetku in na koncu. Nadzvočne žabe. Svetlobne žabe.

Pređen zavre nov dan, oddrsava počasi do poslovnega središča, spet praznih rok takoj nazaj in še naprej, v zaledje, kjer nisem videti nor kot kak Jure Detela, izjemno previdno polagam stopala na zmeraj isto Zemljo, v pričakovanju – bo ali ne bo – črnega bliska skozi žolto bilje. Tako capljam, zatopljen kot ličinka v loju, dokler ne opazim, da je obzorje požrlo vsako neravnino. Da le dve ploskvi zajemata Vse: rumena in modra. . . Ta je še boljša kot kače in se lahko čudim, da ni ničesar, razen brljenja ubežne zlate kroglice v smeri zahoda. Zapečeno skušam ujeti horizont, ki se skriva v visoki travi. S Holandcem previdno meriva korake, ko naju hitro šuštenje globoko zamrzne, dokler ne opaziva poskakujočih kengurujskih zajebantov. Vsaj divje svinje niso. Onegavljenja je konec, kdo bo našel pot nazaj in zažagava nazaj proti regicam.

Sredi prevelike točilnice se, lepo prilagojen, zgubljam v pogovorih s krajani. Groote Eylandt – na otoku z nizozemskim imenom, sredi črnškega rezervata je še bolj zapuščena ribiška baza. Oskrbovalna ladja pripelje vsakih nekaj mesecev pivo in hrano v pločevinkah.

V temni vlagi, ki jo nosi veter z morja, se skobacamo na spolzek čolnicček. Sredi črnine, rahlo oddaljeni od mangrov in sumljivih šumov, z mladim lovцем na orjaške skuše kričimo in blebetamo v noč. Vljudno poslušam pijana pretiravanja, da ga ne bi prizadel s svojo formalno svobodo. Ob odhodu se počutim kot usran turist. Ljudje tukaj posvetijo leta in življenja garanju na morju, moje odločitve, da bom lovil rakce, pa že ni več.

Po jutranjem postopku se morava soočiti z novim morjem časa. Mehko, slano blato zamenjajo luske izsušene prsti. V pesku tok dogajanj tako oslabi, da mu ne sledim več. Samo še svetilnik migetlja v daljavi, cilj, ki naju danes vleče čez puščo. Tam nekje se sporazumeva, da nima smisla vztrajati. Dirk hoče na jugozahod v pravo puščavo, potem čez Azijo, nazaj domov – med načičkane hiše, presladke slaščice in velika pristanišča ob Severnem morju. Jaz hočem na Otok kuščarjev, koralni greben, kokosovi orehi in naga rit. Naenkrat sem ves vznurjen, da strumno rijem po pesku, in pihljajoča vročina mi drka pokončne dlake. Nadležne muhe postanejo užitek, ko tekajo čez obraz proti očesnim kotičkom in v ušesa. Nikoli ne bom dosegel svetilnika. Spomin na odločitve še neprešetokrat omedli, preden doseževa naselje.

Na cementnem obrežju me požre kovensko oranžni večer. Pelikani se, že v mraku, pri McRibiču tepejo za zadnji obed. Buljim v bežečo svetlobo in si mislim, da bodo sončni zahodi po atomskih dogodkih še pridobili na svečti pred dimno zaveso ne glede na potuhnjeno golazen.

Zavarovalni agent, ki pokriva ogromno področje, naju dokaj nežno spusti skozi roke. Dobro prilagojen, pravi strokovnjak za kače, te nežne živalice, ki čutijo vsak najmanjši tresljaj. Človeško lomastenje se jim verjetno zdi pravi potres. Ob rahitični rečici preživimo nekaj trenutkov mirne kontemplacije in se založimo z vodo. dramatičnost. Klik.

Dva Švicarja naju kot za šalo potegneta do Normantona, kjer so naprodaj zmrznjene melone in se domorodci v senci pivnice grejo kipe. Nihče naju ne označi kot nora štoparja, tu ni norcev. Razumem, da je, vsaj v družbi, nujna telesna dejavnost, če naj še letos prideva iz teh krajev, in Dirka, ki se je komaj usedel, že gonim naprej. Ob zadnjem kolesu se m dramatičnost. Klik.

Dva Švicarja naju kot za šalo potegneta do Normantona, kjer so naprodaj zmrznjene melone in se domorodci v senci pivnice grejo kipe. Nihče naju ne označi kot nora štoparja, tu ni norcev. Razumem, da je, vsaj v družbi, nujna telesna dejavnost, če naj še letos prideva iz teh krajev, in Dirka, ki se je komaj usedel, že gonim naprej. Ob zadnjem kolesu se mi nastavi negodna samička, ki ji v očeh ne najdem bede ali česarkoli podobno kolosalnega. Samo suhcana kolena, ki se v taki vročini edina obnesejo.

Droben prah zamenja katranirani gramoz. Ko prvo vozilo ne ustavi, ni časa za preklinjanje, treba je bežati pred dimno zaveso ne glede na potuhnjeno golazen.

Zavarovalni agent, ki pokriva ogromno področje, naju dokaj nežno spusti skozi roke. Dobro prilagojen, pravi strokovnjak za kače, te nežne živalice, ki čutijo vsak najmanjši tresljaj. Človeško lomastenje se jim verjetno zdi pravi potres. Ob rahitični rečici preživimo nekaj trenutkov mirne kontemplacije in se založimo z vodo. Na naslednji kmetiji ga čaka delo in potem spet daleč naprej, skozi prah do naslednje zavarovalne police.

Pri zapuščeni železniški postaji, ki mi je znana s poti navzdol, mi vrela ponavljanja zmlinčijo ves pregled nad dogajanjem. Čokati mravljinčnjaki iz prebavljene prsti, tu in tam kakšen grm ne zmanjšajo razdalj, ptičje oglašanje jih poveča. Kako zaupljivi so lokalni ptiči! Sede jih čakam, trak namazan s kemikalijami jih čaka, vse čaka na medli hrum motorja, ki ga prehití noč.

Stroj ugasne in že čutim poglede črncev – najstarejšega plemena na Zemlji ali nekaj takega, ki sede pretakajo pivo in čas skozi čas. Nikar še umreti, samo premikati se je treba in se premika tudi svet. V štacuni izkopljem tekočino, zraven črncev najdem senco, v objektivu jih spet srečam in odložim na trak. V zanimanju, ki ga pokažem za zgodbo zaselka, zasačim lenobo. Rudnik zlata. Dva kromanjonca že dve leti prekopavata rušo, pa ga še nista našla. Bo že, bo že. Stokali pa res ne bomo. Doma boš pa pripovedoval, kako hladni so tukaj ljudje.

Po naključju se zbudim sredi noči in mrzlem pesku ob cesti in zagledam aboriženko in belca, ki naju vabita v zavetje na čaj. Potem je na voljo še topel tuš in postelja, opazim, da je norih skrajnosti že za lepo zbirko. Nekaj topline izmenjam, nekaj zgodb in podatkov. Kako sta se med rasnimi vojnama umaknila iz Brisbanea sem gor. Zakaj tako daleč, je očitno neumno vprašanje.

Težke evropske sanje in psiček ali kaj, ki je tožil celo noč. Prijeten občutek zjutraj, tudi v želodcu, ki ga pogreje mleko z ovsenimi kosmiči. Medtem pride Ron na dan, da naj jima piševa – kakšna senzacija bosta, ko jima bo poštar predal razglednici iz Italije in Nizozemske.

Sedenje pod grmom à la Godot se kuha. Kolega je nazaj z arašidi. Vrnem servis z odličnim monologom v angleščini z italijanskim naglasom. Sporočilo je naklonjenost zakoncev. Presahnem v otopelo pobitost in ta v neko določeno jezo. Akustično vladajo ptiči. Vlečeva se nazaj v vas. V strupeno zeleni hiši iz lesonita imajo obiske iz puščave in zabavo. Pivska pločevinka in stiroporna izolacija v mirni dlani, glava in ramena krožno nihajo, glasilke delajo na vso moč. Kriče se pozdravljamo in hej, haj, haurju opletamo z nasmeški. Da imajo drugačno pojmovanje časa, opazim, ko me Evina mama, medtem ko si stiskava roki, vpraša, a se rokujem s črnecem. Izjavo posranega politika v Sydneyu o neobstajanju rasnih problemov vidim sedaj v novi poltemi. Čas.

Zvečer spet capljava mimo drugačne slike, sorodnikov ni več, je pa maček v Evi ni glavi, ki naju ni nič kaj vesela. No, pa greva.

Točilnico že zapirajo, na hitrico kupiva nekaj piv za lahko noč in ko hočeva ven skozi že zapahnjena vrata, debelemu lastniku počí žila zlatokopka:

»A ne moreš skozi zadnja vrata, kurčja glava! Da mi čim prej zgineta od tod!«

Po gurmansko in po francosko izdavam Ulala in hitro cipicipi smukneva ven, na nikogaršnjo zemljo, kjer si rahlo tresoča se prižgeva svečo. Če bi naju tale na zobe, bi bila vsa zalega na njegovi strani. Brez strahu mi živeti ni, mlativa kiki-riki in se čudiva hitrosti potovanja.

Ves krmežljav panično ustavim poltovornjak. Zbaševa se med sode in drugo kramo in že se peljemo. Ljudje štirih različnih narodnosti, k petsto kilometrov oddaljenemu cilju. Najprej naju zebe, potem pa ravno prav hladi. Udobno ležeč gledam pokrajino, ki mi uhaja v daljavo. Neopazno se spet vse zmeša, velike skale, kratki postanki, rezervoarji za vodo, kinkanje, trava, velike skale, kratki postanki, rezervoarji za vodo, kinkanje, trava, trava in tako do konca, ki je za spremembo jasen. Spet sem na izhodišču, zadnjem spodobnem mestecu na pacifiški obali, kjer sem se pred kratkim zavalil iz klimatiziranega zaboja v vročino, ki me je v hipu dotolkla. Sama plastika, vse za bogataše, ki se tu grejo game fishing, trnkarjenje ribač, ki so včasih daljše od motornega čolna.

Nevroni se drgnejo med seboj, gor in dol si sporočajo, da njihovo zajetje stopica, od ljudi proti samoti. Na peščeni obali štirih milj dejansko začnem izvajati rezervni načrt – če ni romantične službe in novih dolarjev, bom skrbel za korpus deliktov. Premikam se v smeri okostnjaka, začaran z dachausko telesno lepoto. Najdem si primeren prostor pod vejami, na katere varno obesim premoženje. Po uvodnih ceremonijah skrit pred soncem, opravi pregled dejstev: 15 000 km od gnezdišča, sredi tropskega miljeja, teniske na nogah, hlače, jopa, suknjič, v narhrbntniku nekaj gat in majic, od znanstveno-tehničnih pripomočkov pa nož, zobna ščetka, vžigalice in fotoaparati. Lahak kot asketski kolibri. Malo mi je žal Holandca, to je njegove spalne vreče in šotora. Kar je bilo včeraj tkivo ob tkivu, je zdaj vsak sebi in dve puščavi vmes. Mehanični opravitki me razmislijo, dokler mi bleđi pimpek končno ne zažgoli v cvrtje in me občutja, ki grejo zraven, točneje ne določijo: med rojstvo in smrt, v zdaj, ki najde tisoč odmevov. A posebno se neštetič potuhnjeno sprevrže v splošno – ko sta vzhod in zahod edina dogodka, se misli ubadajo z izjemnim ravnovesjem. Zato je pa tema toliko bogatejša z doživljaji, ki spirajo možgane. Najprej mi mrak in samota stisneta jajca, nakar me navaljujoči dež spodi od ognja, ki sikajoče crkuje. Hudi mraz le redko prežgejo avtomobilski žarometi, kaj vem, mogoče so pa notri kaki nori odtrganci. Zaprta toplota je bolj daleč kot moja matrica iz sončnega sistema v Rakovi meglici. Čeprav se mi je tako zdelo, nisem sam in naenkrat se nimam kam položiti. Reši me avtobusna koliba in klopca pod njo. Stegnjen sem bolj ranljiv za lokalne monstrume, zato prinese vsak obotavljiv dežek olajšanje in varnost. Na račun tega me tudi policaj spregleda. V to histerijo se vpletajo panorame mlajših dogodovščin v malem, srednjem in velikem svetu in sledi, ki sem jih pustil v nekaterih dvonožcih. Bah. Ko se zjasni in postane mraz preveč oseben, odkolovratim nazaj na obalo in poskusim še tam malo zmrzovati. Prvi svit prinese neskončno olajšanje, notranje veselje in zavest, da me lagodnost ubija. Jutro, vlaga izpareva, že drugič bo strmoglavil kokosov oreh.

Cel dan, do večera, so se nočna občutja vlačila za mano. Močan veter je zamaskiral vročino. Sonce in sol sta mi zažgala hrbet. Ob cigaretah se dobro držim. Nocoj čeljustne vibracije niso na sporedu, raje rahlo samomorilski načrt – peš proti Cape Tribulationu, 80 kilometrov severno.

Zdaj pridejo žabe.

Zdaj je samota prodornejša, in ko mi sladkorni trs na obeh straneh močneje završi nad glavo, štrbunkne skozme, da se zdrznem v pete. Mož kot bitva seka os-

adna stebila, da se mu dela zelena zmeda pod koleni. Samo grižasta kača ga zbralo ugrizne in mu natančno določi začetek spremembe stanja. Tudi mene nekaj taskeli.

Pred ognjem, ki upepeljuje gosto strnišče, bežijo celo spake, strupene žabače oštrostrelke, ki spotoma iztisnejo seme strupa na žensko lice in laket s prenosno južino. Koža zacvrči, in ko pride do samca brez prstov na nogi, je že sama spaka in tudi jaz sem ženska. Sredi kolovoza se mišice še bolj zategnejo, oči vihrajo levo-desno. Pravijo, da je veličastno, ko gorijo polja, ko je v ognju vse razen ozkih pasov okoli redkih hišic. Sladkor v nosu in v prestrašenih kosteh. Za skrito luno skozi predor zelenih cevi. Potem, kakšen dramatik, podre slušne standarde na majhnih kolesih ogromen vlak. Brezkončna veriga simetričnih škatel, kock sladkorja, rakcev na limfi. S teleskopskim reflektorjem spredaj, s taistim zadaj. Ne vem, zakaj sem z družabnikoma previdno stopal proti oltarju. Ko je majav kamen sprožil grozoten odmev v prostoru spodaj, v katakombi, sem se sunkovito obrnil in se srečal z Jezusom na balkonu, ki je namesto obraza imel tak (tretji) reflektor. Tistikrat je bila narodno-zabavna lizergična kislina in je bil špas. Zdaj, tako pozno, razumem marince iz Tennesseeja skozi džunglo, polnjeno z Japonci. Pastí. Čez čas se vsaka večna muka spremeni v kurčev vsakdan. Glavica se napihne, da je treba v gate na korekcijo. Komar te piči, glavnih junakov pa od nikoder. Nепretrgano nadaljevanje.

Na mostu dam nogam slednjič prosto. Ravno prav daleč pod mano je potoček v mrki gošči in zvoki. . . trajni in počasni, hitri in nenadni šumi; rahlo vznemirljivi kriki in vsa mogoča cviljenja – prava glasba, toliko predstav. Odnese bi jo v svojo črno luknjo in jo tam užival.

V sladkornem zaselku čutim skrajni red. Stroji so ljudem dali čas in jim ohranili energijo. Prej je mojster z ognjem in sečivom dajal takt trsom, zdaj s pilico za nohte obdeluje vrtnicam trne. Angleška dresura. Nadudlan, da je sladkor zlo, se počutim kot večkratni vohun. Zastopam maso, prinašam zavest o smrti v specializirane glave.

Reka je videti zelo narasla, pa ni, samo drevesa se tako gnetejo v boju za prostorček v prisilnem raju. Jaham splav, ki oklepa žico, in nešteto vodikov in kisikov naju veže s krokodili, ki jim prebavni cikelus lahko traja tudi teden ali več. Ne vem, še celo Nikola Tesla trdi, da je ustaljenost te vrste idealna. Redno se ponavljaš in je zavest o premikanju skozi čas manj moteča. Rdeča pot skozi rastlinski koncentrat in mnogozborske napeve. Vsa ta uveljavljena določenost me prebije kot zvočni zid, napolni mojo prazno retoriko do roba in počasi mrkne v nevsiljivega spremljevalca. In kaj se spet oglasi iz, kaj vem, dela hrbtenjače v tilniku? Moja vsejeda retorika.

Upam, da bom ujel čas zdaj, v tem neusmiljenem okolju, ki zahteva pozornost. Nogi me, kot Rosinant, predstavljata bliže, samo da je, zavetju nad glavo, med vrstnike z na stežaj odprtimi očmi, pripravljenimi na vsako neumnost, karkoli, samo da je – nekaj za pošlatat, kaj za popapat, kjer bomo družno želeli zdaj in hkrati plavali po vseh drugih časih, kjer bomo kot naši prapadres, vsaj od Mezopotamije naprej, čakali na izvršitev, ki je sekundo za sekundo, skozi tisočletja odlagana za nedoločen čas.

Bah. Ste že brali o kazuarjih? Jaz sem jih slišal in vam lahko zdaj povem kaj več

o njih. Od zdaj naprej bo vse drugače. Nič.

Plaža že pošteno vleče, saj razumem, tak čist trak med zmedenima biotopoma. Hojo mi zastavijo utaborjeni protestantje in v ozadju policajji. Če jih pogledam ne glede na višje cilje, vidim spečo trumico, ki ima za vsako priložnost pripravljen vedno isti odgovor, kaj da hočejo špekulantje uničiti, kaj zgraditi in zakaj. Brutalnost. Pravica. Teta narava. Konzervacija. Ves sem zmeden, z motnimi videnji, nesposoben odvreči šimpanzjo tančico, ne vem, kako naj se ubranim curku militantnih besed. Vljudno sproduciram grimaso bolečine in identifikacija, legitimacija je končana – še ena kapljica v tok, ki oblikuje strugo.

Če se uležem, me sonce ubije, zato si ves čas dajem opravila kot maček, ki zapolni praznino z lizanjem jajc. Opiče trebljenje sosedovega kožuha je že večkratno višje opravilo. Iščem hišice raznovrstnih morskih lupinarjev. V kotu ogromne peščene preproge jih najdem največ, izbiram najmanjše in najgladkejše. Pogumne barve na soncu hitro uplahnejo; nazaj med skale koralnega grebena me nese, v umirjeno vretje odtenkov, prevzemi me za vedno. . . Nov vdih, ta oderuh, me spomni, da sem še, da me še zebe, da sem še lačen, žejen, da je še treba futrat in mazat ta obupni stroj. Joga me mantra, dihalno šolo sem že v zaporu obesil na vezalko, kaj šele v mnogorazsežnem prostoru.

Svoj strah, neskalovitost, z božanjem prenesem na mladega pitona, kar ga tako vznemiri, da mu skoraj luske odnese.

Nemec brunda gunda – nezadovoljen z ovčarsko tehniko bivanja peščice, ki je, sledeč velikim raziskovalcem, prišla na začetek, zdaj pa se tišči v kolibah ali na ozkih srebrnih trakovih kamnitega prahu – mi prav pride. Predstavim se mu kot izkušen džungoslovec, da mi ne bo treba samemu s steze, in on ima raje izlet z rutino kot onomatopeje. Za jutri imava načrt, živiva za jutri.

Ko zapustiva uhojene tunelčke po hudourniški strugi navzgor skozi goščo, je treba ohraniti nedotakljivost, ker so nekateri od listov pokriti z nevidnimi trni, ki se jih, ko so enkrat v tebi, ne rešiš tudi nekaj let. Za vsak kamen, za vsako podrto deblo pogledam, preden položim stopalo. Če ni *death adder*, če ni *taipan*, če ni *brown snake*, če ni kaj vem kateri strupeni pajek, bodica ali bacil. Secirava razgibano skorjo, ko naju preseneti tiho vršanje in hipersoničen pisk. Veliki netopirji so popizdili, ker sva jih zbudila v to noro presvetljenost, da jim samo še radar pomaga. Iz takih se v grozljivkah izvalijo vampirji. Srk krt vrt srh.

Strmo navzgor, skozi vedno ožji predor, kot v tiste *cannabis-indica-columbia-gold* noči, ko mi je domišljija zdrsnila naprej po taki cevi in me je nekaj obrnilo – prijatelj, vidno rastoč in s trzajočo žilo na sencah, je bil moj konec. Ck, prva kača, tako močno me stisne in takoj zatem mi bruhne na plano pot, pa nič, majhna žoltava nepremična stvarca v vodi. Pred votlino stoji svetnica in z iztegnjenima rokama moli svoji kačji boginji dve taki žareči ridi. Kreta.

Konec struge je že tako visoko, da jo lahko zapustiva in se počasi prerivava skozi redkejšje rastje. Bele papige, to so ti madeži, ki jih človek vidi od spodaj na temni podlagi. Na vrhu zasledujeva kamne, s katerih lahko prepadno zagledava vsaj košček morja in koralnega grebena, ki je od vseh treh ali kaj tisoč km dolžine prav tu najbližji obali. Fino: temno zelena, srebrno siv rob, sinje bel trak in temno modra. V daljavi se vidi *Black mountain*, vsa preluknjana z jamami, kjer so, pravijo priseljenci, ne tako zdavnaj Aborigini obedovali poceni kitajsko delovno

ilo. Res pa je, da še danes obstaja prostor z imenom China camp.

Na poti navzdol nama je mrak pomagal v dir po hudourniku in niže po zasebnih težah kljub možnim šibram ali soli v rit.

Proces gre tako: veter z oceana nosi oblake vlage proti strmoglavi goram, kjer trmoglavi tudi dež, ki divje odnaša vse živo. Življenjska moč odtehta, poganja druženo rastlinje višje, proti brezzračju. Tako vsak dan, veliko svetlobnih in tenačnih let, dokler v nekem homiču ne dozori ideja o lastnem prispevku, ki izleče pritrilni Ja mnogim družbenim oblikam, tako da skupno potegnejo črto zpredno z obalo. Zapolnel lahko opazujem, kako odkopavajo izgrednika, tako drugega klatijo z drevesa. Med padajočimi skalami občudujem ta proces in pragozd pod cesto, ki drsi proti meni, v smrt. In cesto samo, ki izginja, in nastajajoče nasade mangov in papaj in debeloškočce s pednjem masti, kako jih odnaša, n čisto na koncu se spustijo še gore, same se razpustijo, da ostane samo še zgoraj n spodaj. Kot pogledaš.

Dvignjenih prstov, z dlanmi stopal rutinirano glisiram po plitvi vodi in brizgam ančice tekočine naravnost naprej. Zasledujem sive ptiče s kačjimi vratovi in rakse goslače, ki v tolpah nevidno hitro drvijo desno-levo, kot če bi Erazem Predamski prepražil 100 metrov v treh sekundah. Gledam Švabico, ki je ob oseki la bosih nog na korale in so ji stopala zatekla, da mi naslikajo nilsko kobilu. Gledam predhodnico turistične avantgarde – za katero bo kmalu prikozlala glavina in se razlila po črnskih rezervatih, samotnih obalah in ultrastrukturah – tako se tišči skupaj. Drsim čezse in se božam, barva polti me požira s svojo emo, udorine med rebri me v večerni svetlobi spomnijo na kraje, kjer še nisem bil in po katerih se mi stoži. Svetotožje. Ljudje, ki sem jih tu spoznal, se mi pričajejo kot prometni znaki – vlažne luknjice in čepki. Poskočim in – z nogami na ks – pristanem, potem je vse lahko in gladko: prtljaga in hoja navzdol v luninih dbleskih, medtem ko peščica mojih vrstnikov spi in ne ve za samoto. Lahkotno foločim koordinate in smer gibanja proti Novi Gvineji, dokler gre ob obali, potem po zastraženi razriti poti do reke Bloomfield, od koder me bo čoln popeljal lo samotnega otoka. Spal bom zarit v pesek, jedel in pil bom kokos, cikel je zaotovljen. Potem bom v Črni gori iskal okostja Kitajcev po luknjah, v jamah pri Lauri bom viziral aboriginske stenske slikarije. Sam sem na svetu in čudovito čuim stopalo na poti do tal in nazaj.

Štopim s tehtnice in mi nekaj ne gre v račun, potem le opazim dvekilsko lubenico v roki in par z naraščajem – Madžara urarja in Filipinko filipinko. Pred stojnicami z ready madei, v gromozanski veleblagovnici ob asfaltni limfi, končamo ipiziran pogovor, ki pusti ugodje v dvanajsterniku, v glavi pa malo.

Polzavestno se spotaknem do roba ceste, zelenja prehitro ni več, in me takoj opere fant s psičkom in z belo cestno križarko Auroro. Komaj mi gre v glavo, da em s tako mlahavim palcem v trenutku našel sopotnika za dva do tri dni natragate voznje. Pragozdni prah je še nabran v meni, pa že grem v velemesto.

Črmežljiv in suh na King's Crossu sredi kurb in junkijev slučajno srečam Erika, nozoljastega Šveda z milim nasmehom. Skačeva in se objemava, si drdrava pritojde in skoraj tečeva skozi gručo marmornih nebotičnikov proti pristanišču v urški lokal z imenom Atlantic city. Kupiva si cigaro in se smeje se zapijava, da tama še kifeljce kljub dobrodejni prohibiciji spregleda.

Ostane še Harbour bridge, ta železni velikan, ki sem si ga želel od prvega dne. Malo cincava, a ko se Erik dokončno ustraši, skočim na tire in hitro splezam po širokem loku. Ko ga zopet pogledam, je že čisto majhen. Razburjen zaradi mogočnosti višine in kazni, če me ujamejo, začnem zbrano teči. Kako preprosto je v resnici, ko se enkrat odločiš. Na vrhu, pod rdečim opozorilom za letala, drhteč gledam male svetleče škatlice, preskočim na opero, na stolpnice in kontrastno pristanišče v ospredju s popolnoma simetričnimi ladjami. In milijarda vseh vrst luči, sredi vsega, pa vendar daleč, neskromno pomislim, da bi tule še jaz užival fukat.

Potem nekje srečava Petra Belega iz Južne Afrike in Michele s heroinskimi zenicami in veseljaka Johna, ki je prišel iz Kalifornije do sem tako, da je štopal jadnice. Stara klapa, previhramo še ta večer, če smo že spet skupaj. Pri Petru prekršim vzdržnost in družbi po vrsti napolnim žile z amfetaminom. Kad tople vode v grlu, vrhunci v zobeh.

Medtem ko drugi čakajo na polički nad pobesnelim oceanom, s Petrom plezava čez peščeno steno, kjer bi se lahko ubila, pa sva preveč evforična.

Drobovina švica, ko z nosom ob okencu še zadnjič poskušam poimenovati znane objekte, prostore in potem teksture. Tla daleč spodaj so še najbolj podobna mikro posnetku kristala. Zlagoma se vrinejo ogromna polja geometričnih oblik – zahodna Avstralija.

Šestnajsti dan stradanja se odločim in pokličem mamo, da me pride iskat. Na meji ves poten razmišljam, da mi ostane še kakšnih devetinštirideset dni življenja, če mi vzamejo potni list, zaradi blatenja Jugoimena ali kaj vem česa. Junaka si lahko v rit vtaknem, ko me pendrek, mogoče prvič, prijazno odslovi.

Po tolikem času spet v otroški sobi vem,
da je Erik nekje v Indiji ali Maleziji,
da se je Peter vrnil v južno Afriko,
da je Jod ostala sama v tisti podrtiji v predmestju,
da Passo že uči nekje na Sardiniji,
da je ljuba Helen v Parizu.
da Valli še bolj podjetno išče mlajše kurce,
Anne uči ples in Rebel je lastnica večine vinogadov Barosse valley,
da bo Roberto večno nosil pečat RB,
da se je Paul Saliba stotič nesrečno zaljubil v kakšnega fanta,
da je Sharon verjetno spet novinarka v Aucklandu,
da Catriona mogoče ravno zdaj tihotapi diamante iz Singapurja,
da se je Van dokončno zasidral na Baliju in prevzel lokalni kolorit,
Camilla se na Japonskem uči masaže in
Luca jebe ježa v San Diegu.
Kaj delajo moji lokalni prijateljčki, ne vem,
vem pa, da naučeno poskušam jokati, a ne,
in da lahko spet začnem.

Feri Lainšček

Larynks

*Mar pade ptica v zadrgo na zemlji,
če ji nikdo ni nastavil zamke?*

prerok Amos

Ko je stari kaplan Viliem Jonifacij Urski tistega dopoldneva v kapelici pri fari sv. Mihaela že tretjo nedeljo zapored pridigal po preroku Amosu, bivšem pastirju v Tekui, ki je slišal v videnju v času Jeroboama, sina Jeasovega, je spod prižnice pa vse do malega oltarja pod zvonikom oznanjal šepetajoči glas vernikov o samovzetju Jožeka Žlarskega, sina vaškega gostilničarja iz prvega zakona, sicer študenta agronomije. Navsezgodaj da so ga možje sneli z vrvi na podstrehi hišne številke 19, ki je v lasti direktorja bližnje Mesne industrije, bojda odkupljena za počitnikovec, sicer pa že leta zapuščena in temu primerno razpadajoča, kajti direktor ima počitniško hišico tudi v sosednji vasi in le-tisti po vsem sodeč namerja več prostega časa. Ta glas torej, ta novica o nenadni smrti dvaindvajsetletnega mladca, je imel v slehernih ustih drugačen okus, a zapisati velja, da nobena pomisel ni bila ravno prepolna brezbožne privoščljivosti, niti zgolj hinavske sočuti, temveč je napolnjevala dušo z boleščjo, da je bilo v v njej komajda še prostora za kaplanove besede o večnem upanju in odrešitvi v večnosti.

Sedemnajstletna Ulula, puhlolaso in tudi sicer nelepo dekletce, je strmeč v sij pajsijonskih vitraž, izza katerih se je vsiljivo bleščala razžarjena poletna dnevovina, razmišljala, ali se Jožek ni morebiti obesil zaradi kake nesrečne mestne ljubezni. To njeno ugibanje je bilo zvrhano hrepenečih in sanjavih željic, a ko se mu je skorajda že povsem prepustila, je kaplan Viliem Jonifacij Urski povzdignil z Gospodovimi besedami: *Kaj vidiš, Amos?* Ulula se je zdrznila, krčevito primaknila ročici k molitvi in se bogaboječe ozrla naokoli, kakor bi pričakovala kazen zadelj nepozornosti pri pridigi, a obrazi okoli nje so pokorno strmeli v župnika in le Kalman Keleminov, tridesetletni prešernej, sicer zakoreninjeni samec, ki je stal tik ob njej, se je nelagodno prestopil. Razmišljal je, ali se ni Jožek mogoče zadržnil zaradi vidneg sovraštva svoje mačehe, tretje gostilničarjeve žene, ki je svojčas prišla kot popevkarica za vrtno veselice, nato pa je ostala tudi čez zimo in nato vsa ta leta. Že jo je hotel, ošabnico, v mislih izročiti peklenščku, a tedajci je kaplan Viliem Jonifikacij Urski odgovoril s prerokovim glasom: *Košaro z zrelim sadjem vidim, moj Gospod!* Kalman Keleminov se je znova prestopil, stisnil ustnice v kesanju in se potuhnil; ob tem se je nekako nehote spogledal s suhcatim in upadlim obrazom Terezije Luke, ki je ugibala, ali si morebiti Jožek ni vzel življenja, ker to leto ni uspešno opravil šole, kakor jo je doslej zmeraj redno in z odliko: o tem spodrsjlaju ji je prišlo na ušesa že pred dnevi in čeprav je edinemu

študirajočemu iz vasi takrat zaradi očetovega napuha privoščila spodrseljaj, se je zdaj zaradi tega neizmerno kesala. Ko je hotela o tej krivdi prišepniti sosedi v klopi, farji služkinji Rozaliji Brbašini, je kaplan Viliem Jonifacij Urski rekel z visokim, hripavim, Gospodovim glasom: *Dozorelo je moje ljudstvo za svoj konec; ne bom mu več prizanesel.* Pusta in zgrbana kmetiška dekla Terezija ter rdečelična in vse do kosti tolsta farja Rozalija sta se nemo spogledali, kakor so se ti sti hip v kapelici sv. Mihaela spogledali vsi od reda, pa najsi jih je k sveti maši prignala bogaboječnost, ali zgolj navada, ali naključje. Strmeli so drug v drugega, ker to nemo gledanje je bilo njih usoda, in pogledovali so tudi na prižnico k staremu kaplanu, ki je stopil na prste in razprl roke, kakor bi želel objeti navadnejem nevidno gmoto dobrote, lepote ali nečesa še bolj svetega. Nihče ni vedel, da je prav takrat pomolil očenaš za pokojnega Jožeka Žlarskega in sklenil, da mu kljub prepovedi svoje vere pojde pred pogrebom.

Kolikor je spoštovano ime kaplana Viliema Jonifacija Urskega v tem pisanju omenjeno samo zato, ker je posihmal dovolil tudi samomorilce pokopavati na sveti zemlji in jim je celo mašo bral, toliko več pozornosti velja v tem pisanju dogodkom, ki so dušnega pastirja do te odločitve privedli.

*Kaj se more od nečistega za čisto razglasiti
in kaj more od laži biti resnično?*

Sirah

Velikanska stenska ura z glinasto kukavico nad številčnico je pomaknila kazalca na dvanajst sedemindvajset po polnoči in predčasno upokojeni razredni učitelj g. Hari Talaber, ki je dan za dnem pozabljal, da ta še pred vojno izrezljana ura samo čez dan zaostane tudi za celo uro, je na zadnjo stran kariranega šolskega zveščiča zapisal: *Vključno z večeraj, ki je bil zadnji minulega meseca v tem letu Gospodovem, se je v krajini za Muro, ki leži neizmerno vstran od središča sveta obesilo 21 (z besedo: enaindvajset) duš. Gornji spisek končujem s svojeročnim podpisom* – in se je podpisal pazljivo in naširoko, kot se podpisujejo učitelji – *obenem pa odpiram novega za tekoči mesec tega leta Gospodovega.* Nato je potegnil črto s puščico na platnicah, kamor je pod *redno številko 1* s tiskanimi črkami napisal svoje ime in priimek. Po tem pedantno opravljenem delu je g. Hari Talaber posedel za pisalno mizo domačega kabineta še natanko sedem minut, ko pa je stenska ura kazala enainštirideset po polnoči, je sunkoma vstal, potegnil kabel namizne svetilke iz vtičnice, da je v sobo smuknila poltema, ga povsem pri žarnici preščipnil s škarjicami za papir in ga zataknil čez bruno lesene stropne gradnje. S kretnjo mladca je nato primaknil stol, zlezal nanj in si okoli vratu nadel zanko; dolgo je tako stal, stari šolnik, v tihoti in mrakobi prostora, ki je postal njegov vsakdanji delovni prostor, potem ko so ga pred desetletjem občinski funkcionarji predčasno upokojili. Nelagodno mu je bilo, ko je tako pomišljal o bedi svoje predsmrtne drže, ki jo je začuda poznal, kakor bi se že večkrat obesil. No, šele zdajci je začutil v kosteh in kitah utrujenost, ki je bila posledica enomesečnega danonočnega dela. Začelo se je pravzaprav tretji dan minulega mesec, ko se je čez noč obesil cestar Janika Dí, istega dne dopoldne pa

njegov prvi sosed enaindevetdesetletni stric Julij Vrajoski, kajti prav onadva sta bila r. §. 4 in r. §. 5 in g. Hari je z njima začel svojo evidenco. Obenem je takrat tudi prvič pomislil, da obešanje in sicer samovoljno jemanje življenja dobiva naravo epidemije, in v njem se je rodila misel, ki je dokončno dozorela 17. t. m., ko je pod r. §. 14 vpisal primer trinajstletne deklice Aške, katere priimek so izgovarjali Weis, drugi Fajs ali celo Ras, g. Hari pa je zapisal kratko R. in postavil opombo: *raziskati*. Ta misel je torej sčasoma dobila razsežnosti sicer diletantske teorije o preprečevanju samovzetij, temeljila pa je na ugotovitvi, da družba kljub očitnim epidemološkim razsežnostim ne ukrepa ničesar, čeprav bi morala (teza g. Harija Talaberja) na primer po krajevnih uradih in vaških skupnostih uvesti začasno dežurno ali celo patronažno službo vedcev s področja umevanja človekove duhovnosti in tako humano ter učinkovito dajati takojšnjo pomoč opaženim kriznim primerkom. Obenem bi bilo treba razvejiti posebno službo ljudske samozaščite, ki bi te primere pravočasno odkrivala in tako onemogočila širjenje epidemije in tragedij, ki jih le-ta prinaša. Ker je ta resda naivna in verjetno tudi nepoznavalska teorija obvisela v vakuumu birokratske dovtetnosti in je bila s strani predsednika vaše skupnosti Feliksa Novaka celo označena kot protidržavna dejavnost, se je g. Hari odtujil od ljudi in v svojem domačem kabinetu začel priprave na študijo *O vzrokih in pogojnikih samomorov v krajini za Muro*.

To široko zastavljeno znanstveno delo je verjetno ostalo le v zasnovi in v rokopisih, ki jih je vodstvo kraja velelo skuriti, kajti g. Hariju so vse preveč časa odžirali redni dnevniški zapisi o okoliščinah vseh enaindvajsetih primerov, toda nekaj po njegovem mnenju temeljnih sklopov je vendarle znanih. Takó študija *O vzrokih in pogojnikih* recimo pravi, da je treba pri obravnavi tega zapletenega primera prvotno ugotoviti enotnost različnosti in tudi mejne dogodke, kot sta dogodek pod redno številko 18 in 1. Ker je na seznamu pod r. §. 18 vpisana zastрупitev g. Hanice Talaber, torej zakonite žene g. Harija, pod r. §. 1 pa skrivnostna smrt neznanca, ki so ga šele pred kratkim identificirali kot češkega emigranta, ponuja zakonitost o enotnosti v različnostih številne možne razlage, ki pa jih spričo smrti g. Harija Talaberja skorajda ni več mogoče utemeljeno zagovarjati. Ugotovimo torej lahko le to, da pokojnik ni imel ravno srečne roke in da je napačen celo temeljni spisek samomorilcev, ki ga je samo par minut pred usodnim dejanjem lastnoročno podpisal.

Ko si je namreč g. Hari zategnil zanko in najprej z levico, potem pa še z desnico stopil mimo stola ter obvisel, se je iz bližnjega zvonika pri fari Sv. Mihaela oglašila plat zvona in odbila natanko dvanajstkrat. Obešenec, ki mu je že pri tretjem udarcu ob zvon vzelo sapo, je s slednjimi močmi pobrcal in se poskušal rešiti, toda na koncu je vseeno moral izdihniti z mislijo, da je šele polnoč in da njegova smrt torej še ni r. §. 1 tega meseca, temveč r. §. 22 minulega, torej pravkar minevajočega meseca. S pogledom na velikansko stensko uro, ki je s svojim zaostajanjem onemogočila res natančno statistiko o samovzetjih v krajini za Muro v času od 1. 7. do 31. 8., je g. Hari Talaber obmiroval in obvisel, kakor je potem visel vse do 2. 8., ko so ga končno sneli s PVC žice.

*Tako z jezikov mojih gre med svet
lažna tolažba, hujša od pravih bed.*

William Shakespeare

Tistega dne torej, pusto in mokrotno prvo nedeljo v mesecu, so pokopavali zopet dva: blodnega šolnika g. Harija Talaberja, za katerim so žalovale bogaboječe ženice, pa še to le toliko, kolikor je po Gospodovi volji treba usmiljenja za ubožne po imetju in duši, in Jožeka Žlarskega, za katerim so se trkali na prsi vsi od reda, kot je to zahtevalo mogočno ime njegovega očeta Rudolfa Žlarskega, vaškega odbornika, podpornega člana gasilskega društva in gostilničarja, navsezadnje. Na vaše stroške stesano krsto za g. Harija so zagrebli že navsezgodaj, ko so bili može še po opravkih pri živini, ženske pa so stepale žimnice, zračile prostore in brkljale po kuhinjah, tako da je zraven lesa poleg grobarjev stal samo kaplan Viliem Jonifacij Urski z dvema razoglavima ministrantom, ki še nista znala vseh molitvic na pamet in sta mestoma samo momljala. Grobar Ferek Matko, ki je s tole šolnikovo in Jožekovo vred izkopal že 279 jam, je pripomnil, da tako pustege pogreba ni videl še svoj živi dan, obenem pa da tudi ne pomni smrti brez sedmine. Pogrebna slovesnost mladega Jožeka Žlarskega je bila seveda vse nekaj drugega in kakor se je sprevod z vsemi nagovori ob odprtem grobu zavlekel v pozni popoldan, tako je bilo na sedmini živahno še pozno v noč. Poleg kaplana, ki je sicer prišel samo na pogreb, so nad krsto in nato tudi na sedmini brali tolažilne besede še predsednik vaše skupnosti Feliks Novak, predstavnik mladincev dijak kovinarskopredelovalne smeri Vitek Icek in pevovodja mešanega pevskega zbora Janez Trajbarič. Vsi trije so si bili edini, da je marljivega študenta njegovim najbližjim in širši skupnosti vzelo kruto in neizprosno naključje, tako da je bil pečat samomorilstva kaj kmalu izbrisan in pozabljen; gorje mu, ki bi kanil samo še pomisliti, da si je mladec sam stregal po življenju.

Tako je ta *primer dveh* obenem tudi prelomnica v zgodovini hudičeve pregrehe v krajini za Muro, kajti s smrtjo upokojenega razrednega učitelja g. Harija Talaberja se neha statistično in znanstvenoraziskovalno obravnavanje samomorov, s smrtjo študenta agronomije Jožeka Žlarskega pa samomor povsem sodeč izgublja predznak nasilne smrti in se vmešča na lestvico nesrečnih primerov ali v prihodnje morda celo naravnih smrti. Vse to povsem naključno samo potrjuje mnenje patronažne sestre Julijane Slichtumber, ki pravi, da je to samo bolezen, zoper katero še ni zdravila, še najmanj p sodobn medicina lahko pove, ali je bolezen nalezljiva ali ne. Ker s tem povzdignjenim strokovnim mnenjem hvaljene in pri ljudeh spoštovane patronažne sestre in politične aktivistke pričujoče poročilo zopet dobiva kolikor toliko obetavne razsežnosti, je verjetno zdajci njegova prva naloga, da nepoučenim bralcem – ti so verjetno v večini – ponudi vsaj nekaj ključnih protidokazov. V množici klasičnih, stereotipnih, da ne zapišemo še mi *vsakdanjih*, samomorilskih primerov, ki se pojasnjujejo sami po sebi in so si podobni kot prajajce jajcu, bodi omenjen le eden, malce deviantni in v določeni perspektivi tudi pomisli vzbujajoči.

Gre za r. š. 7 z *zvezdico* po pokojnem g. Hariju Talaberju: devetnajstletni priučeni zidar Vanek Votek se dolgo ni zavedal, da so njegova dolgotrajna togotna in melanholična stanja pravzaprav pomisli na samomor, in skoraj gotovo je, da vsaj še zdaj, rečeno bodi: v rani mladosti ne bi segel po vrvi, če med zidavo zidanice nekega neomenjenega občinskega glavarja ne bi spoznal delavca Gusteljna Ričkinega. Fanta sta se po *fuš sihtu* nekajkrat do napornega kozlanja zapila v vaški oštariji, nato pa sta si zvečine ob naključnih srečanjih že zaupala tako osebne

stvari, da sta lahko dorekla vse nesmisle svojih življenj. Sklenila sta torej, da se bosta obesila, in to skupaj, t. j. ob istem času, na isto vejo in z isto vrvojo. Še isti dan sta na bližnji živinski farmi staknila daljšo vrv, staremu pazniku Ferdinandu na očeh ukradla moped in se odpeljala v gozd. Izbrala sta torej primerno vejo, zlezla na drevo, vsak na enem koncu vrvi naredila zanko in si ju nataknila okoli vratu: vsak na svojo stran naj bi potem skočila z veje in se sčasoma zadržila, a ko sta odštela *tri, dva, ena* in se pri tem zazibala v odskočnem ritmu, se je veja zlomila, še preden sta rekla *zdaj*, in zgrmela sta v prazno. Vanek Votek, ki si je zlomil tilnik, je še tisti hip izdihnil vpričo Gusteljna Ričkinega, ki je priletel na noge in si je le izpahnil gleženj ter si zlomil podlahtnico na levici.

Pokojni g. Hari Talaber, ki temu primeru namenja veliko pozornosti, pod zvezdico opozarja na nesamomorilsko naravo Vanekove smrti, v drugi, daljši opombi na naslednji strani pa nasprotuje Gusteljnovi izjavi po tem dogodku, namreč, *da je imel srečo v nesreči*. Opozarja, da tako dokončnega sklepa, kot je samomorilska nakana, ni mogoče preklicati med enim samim padcem z veje na zemljo, razen če se mladenič ni tako pošteno butnil, da se mu je zmešalo v glavi. Nadalje ugotavlja, da je priučeni zidar Vanek Votek izgubil (g. Hari zapiše: *dal ali celo daroval*) življenje v kolektivni smrti in da je ob tem izigran vsaj za čas, ki ga bo delavec Gustelj Ričkin preživel do svojega naslednjega, uspešnejšega poskusa. Če tega poskusa ne bo, je Gustelj ozdravljeni (g. Hari zapiše: *rešeni ali odrešeni*) samomorilec, če pa se bo obesil, to ne bo več samovoljna smrt, temveč prisilna izpolnitev obljube, ki jo je dal tovarišu.

Ta primer v svoji razsežnosti opozarja predvsem na ritualni značaj, ki ga sčasoma dobiva samomorilstvo. Primerov je seveda nešteto, tako je Evgen Vancarin mlajši pred samoeksekucijo izobesil na domači hiši državno zastavo, Margitka Grah je prisilila kravo Lisko, da je bila navzoča ob izvršitvi, Florijan Hartman se je recimo slekkel do golega in si na prsih izpisal poslovilno poslanico itd. itd. Ker ni namen pričujočega zapisa, da bi ponujal sklepe ali se celo loteval analize stanja, naj tak, kot je – nemočen in neučinkovit – postavi zgolj spomenik pionirskemu delu g. Harija Talaberja, obenem pa opozori na kaj čudno počutje njegovega avtorja.

*Goro premikamo: že zdavnaj
bi se premaknila sama.*

g. Hari Talaber

Esej

Umberto Eco Postile k Imenu rože

Rosa que al prado, encarnada,
te ostensas presuntuosa
de grana y carmín bañada:
campa lozana y gustosa;
pero no, que siendo hermosa
también serás desdichada.

Juana Inés de la Cruz¹

Naslov in smisel

Odkar sem napisal **Ime rože**, dobivam številna pisma bralcev, ki me sprašujejo, kaj pomeni latinski heksameter na koncu romana in zakaj iz tega heksametra izvira naslov. Odgovarjam jim, da gre za verz iz **De contemptu mundi** Bernarda iz Clairvauxa, benediktinca iz XII. stoletja, ki variira na temo **ubi sunt** (od koder potem izvira Villonov **mais où sont les neiges d'antan**), le da Bernard dodaja običajnemu toposu (imenitniki določenega časa, znamenita mesta, lepe princeze, vse izginja v nič) misel, da nam od vseh teh izginulih stvari ostajajo zgolj imena. Spominjam se, da je Abelard uporabljal kot primer izjavo **nulla rosa est**, da bi pokazal, kako lahko jezik govori bodisi o izginulih stvareh bodisi o onih, ki ne eksistirajo. Navsezdanje prepuščam bralcu, da izpelje lastne sklepe.

Pripovedovalec ni dolžan oskrbeti interpretacij lastnega dela, sicer ne bi pisal romana, ki je stroj za proizvajanje interpretacij. Vendar pa je ravno dejstvo, da mora roman imeti naslov, ena glavnih ovir pri uresničitvi tega vrlega namena.

Naslov je, žal, že nek interpretativni ključ. Ni se moč izogniti namigom, ki jih porajata **Rdeče in črno** ali pa **Vojna in mir**. Najsposljljivejši do bralca so tisti naslovi, ki se omejujejo na eponim junaka kot **David Cooperfield** ali **Robinson Crusoe**, vendar lahko tudi referenca na eponima predstavlja neprimerno avtorjevo vmešavanje. **Oče Goriot** osredinja pozornost bralca na lik ostarelega očeta, roman pa je tudi Rastignacova epopeja ali Vautrenova alias Collinova epopeja. Mogoče bi morali biti pošteno nepošteni kot Dumas, saj je jasno, da so **Trije mušketirji** v resnici zgodba o četrtem. Vendar so ti redko razkošje in mogoče avtor privoli vanje le po pomoti.

Moj roman je imel drugačen delovni naslov, in sicer **Opatija zločina**. Zavrgel sem ga, ker usmerja bralčevo pozornost zgolj na detektivski zaplet, in bi bil nedopustno napeljal nesrečne kupce, v lovu na zgodbe, polne akcije, da bi se vrgli na knjigo, ki bi jih razočarala. Moj sen je bil, da bi knjigo naslovil **Adson iz Melka**. Zelo nevtralen naslov, ker je Adson vselej pripovedujoči glas. Toda pri nas založniki ne marajo lastnih imen, celo **Fermo e Lucia**² so ponatisnili v drugi obliki in poleg tega je malo primerov kot **Lemmonio Boreo**, **Rubé** ali **Metello**. . . Zelo malo glede na legije sestričen Betk, Baryjev Lyndonov, Armans in Tomov Jonesov, ki naseljujejo druge književnosti.

Ideja o **Imenu rože** se mi je rodila skoraj naključno in mi je ugajala, ker je roža simbolična figura, tako nabita s pomeni, da nima že skoraj nobenega več: mistična roža, in roža je živela, kot živijo rože³, vojna dveh rož, roža je roža je roža, roženkrojcar, milina čudovitih rož, roža sveža in tako dehteča. Bralec je bil upravičeno povsem zmeden in ni mogel izbrati ene interpretacije; in tudi če bi bil zbral mogoče nominalistična branja finalnega verza, bi prišel ravno do konca, ko se je že odločil za kdove katero drugo izbiro. Naslov mora ideje pomešati, ne pa postrojiti.

Nič bolj ne tolaži romanopisca kot odkritja branj, na katera sam ni pomislil, a mu jih bralci sugerirajo. Kadar sem pisal teoretska dela, je bila moja drža do recenzentov presojajoča: so razumeli ali niso razumeli, kar sem hotel povedati? Z romanom je popolnoma drugače. Ne rečem, da avtor ne bi mogel odkriti nekega branja, ki se mu zdi zmotno, vendar bi moral vsakokrat molčati; stvar drugih je, da ga, z besedilom v roki, ovržejo. Sicer pa večina branj odkriva učinke smisla, ki niso bili mišljeni. Toda kaj pomeni, da tega nisem bil mislil?

Francoska kritičarka Mireille Calle Gruber je odkrila subtilne paragrame, ki povezujejo izraz **semplici** (v pomenu ubogih, preprostih) z izrazom **semplici** v pomenu zdravilnih zelišč, in potem odkriva, da govorim o hereziji kot »plevelu« (mala pianta). Lahko bi odgovoril, da se termin »semplici« uporablja v literaturi tega obdobja v obeh pomenih, in tako tudi termin »mala pianta«. Po drugi strani sem dobro poznal Greimasov primer o dvojni izotopiji, ki nastane, ko se zeliščar definira kot »amico dei semplici«. Sem vedel, da se igram s paragrami, ali ne? Zdaj ni prav nič pomembno, če to povem, besedilo je tukaj in proizvaja lastne učinke smisla.

Ko sem bral recenzije romana, me je spreletelo zadovoljstvo, kajti naletel sem na kritika (in prva sta bila Ginevra Bompiani in Lars Gustaffson), ki je citiral stavek, ki ga Viljem izgovarja na koncu inkvizicijskega postopka (416. str. slovenskega prevoda). »Česa vas je najbolj strah pri čistosti?« sprašuje Adson. In Viljem odgovarja: »Naglice.« Zelo rad sem imel, in še vedno imam rad, ti dve vrstici. Toda potem me je neki bralec opozoril, da na naslednji strani Bernard Gui, preteč kletarju z mučenjem, pravi: »Pravici se ne mudi, kot so mislili psevdopostoli, in božja ima na voljo stoletja.« In bralec me je upravičeno vprašal, kakšen odnos sem hotel vzpostaviti med naglico, ki se je je bal Viljem, in odsotnostjo naglice, ki jo hvali Bernard. Tedaj sem se zavedel, da se je zgodilo nekaj vznemirjujočega. Stavkov, ki sta ju izmenjala Adson in Viljem, v rokopisu ni bilo. Ta kratek dialog sem dodal pri korekturi: zavoljo slogovne skladnosti sem moral vstaviti še eno skanzijo, preden ponovno dam besedo Bernardu. In sem bil seve-

da, medtem ko sem storil, da je Viljem naglico sovražil (in to zelo prepričljivo, zato mi je bil ta stavek kasneje tako všeč), popolnoma pozabil, da je Bernard malo pozneje govoril o naglici. Če znova preberete Bernardovo izjavo, ne da bi brali Viljemove, ni to nič drugega kot način, kako nekaj povemo, je tisto, kar pričakujemo, da bomo slišali zatrjevati sodnika, je fraza, kot »pravica je za vse enaka«. Jojme, žal, naglica, ki jo omenja Viljem – v nasprotju z naglico, ki jo omenja Bernard – legitimno povzroča učinek smisla, in bralec ima prav, ko se sprašuje, ali ta dva govorita o isti stvari, ali ni sovraštvo do naglice, ki ga izraža Viljem, neopazno različno od sovraštva, ki ga izraža Bernard. Besedilo je tu in proizvaja lastne učinke. In naj jaz hočem ali ne, smo zdaj pred vprašanjem, pred dvoumnim izzivom in meni samemu je neprijetno interpretirati nasprotje, čeravno razumem, da se tu skriva neki smisel (mogoče mnogi).

Avtor bi moral umreti, potem ko napiše delo. Da mu ne bi bil v napoto.

Pripovedovanje postopka

Avtor ne sme interpretirati. Lahko pa pripoveduje, zakaj in kako je pisal. Tako imenovani poetični spisi ne pomagajo vselej pri razumevanju dela, ki jih je navdahnilo, vendar pomagajo razumeri, kako se rešuje tisti tehnični problem, ki je ustvarjanje nekega dela.

Poe v svoji **Filozofiji kompozicije** pripoveduje, kako je pisal **Krokarja**. Ne govori nam, kako bi ga morali brati, temveč, kakšne probleme si je zastavil, da bi dosegel neki poetski učinek. In poetski učinek bi definiral kot sposobnost, ki jo ima neko besedilo, da poraja vselej različna branja, ne da bi se kdaj v celoti izčrpalo.

Kdor piše (kdor slika, ali kleše, ali sklada glasbo), vselej ve, kaj dela in koliko ga to stane. Ve, da mora rešiti neki problem. Lahko da so začetni podatki obskurni, pulzacijski, obsesivni, ne več kot neka želja ali neki spomin. Toda kasneje se problem rešuje za delovno mizo, s preiskovanjem gradiva, pri katerem delamo – gradiva, ki kaže svoje naravne zakone, hkrati pa nosi s sabo spomine na kulturo, s katero je obremenjeno (odmev intertekstualnosti).

Kadar vam avtor pravi, da je delal v nenadnem izbruhu navdiha, laže. **Genius is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration.**

Ne spomnim se, za katero svojo znamenito pesem je Lamartine napisal, da jo je ustvaril v enem dahu, v neki viharni noči, v nekem gozdu. Ko je umrl, so se našli rokopisi s popravki in različicami in razkrilo se je, da je bila to mogoče najbolj »obdelana« pesem v vsej francoski literaturi.

Ko pisec (ali umetnik nasploh) pravi, da je ustvarjal, ne da bi mislil na pravila postopka, hoče le reči, da je delal, ne da bi vedel, da pozna pravilo. Otrok zelo dobro govori materin jezik, vendar ne bi znal napisati njegove slovnice. Slovničar pa ni edini, ki pozna pravila jezika, zakaj ta pravila zelo dobro pozna tudi otrok, ne da bi vedel: slovničar je tisti, ki ve, zakaj in kako otrok zna jezik.

Povedati, kako se je pisalo, ne pomeni dokazovati, da smo »dobro« napisali. Poe je dejal, da »je učinek dela eno, poznavanje postopka pa drugo«. Kadar nam Kandinsky ali Klee pripovedujeta, kako slikata, nam ne povesta, ali je eden od njiju boljši od drugega. Ko nam Michelangelo pravi, da kipariti pomeni osvoba-

jati figuro, ki je že vpisana v kamnu, vsega odvečnega, ne pravi, da je vatikanska Pietà boljša od Rondaninijeve. Včasih so najbolj bleščeče strani o umetniških postopkih napisali manjši umetniki, katerih učinki so bili skromni. vendar pa so znali pravilno razmišljati o svojih postopkih: Vasari, Horatio Greenough, Aaron Copland. . .

Očitno, srednji vek

Roman sem napisal, ker se mi je zahotelo. Mislim, da je to zadosten razlog, da bi začel pripovedovati. Človek je po naravi pripovedujoča žival. Pisati sem začel marca leta 1978; spodbudila me je neka zamisel. Hotel sem zastrupiti nekega meniha. Prepričan sem, da se roman rojeva iz take vrste idej, drugo je meso, ki se dodaja spotoma. Ideja je morala biti starejša. Kasneje sem našel zvezek iz leta 1975, v katerem sem sestavil seznam menihov v nekem nedoločenem samostanu. Nič drugega. Na začetku sem se vrgel na branje **Traité des poisons**, avtorja Orfile, ki sem ga bil kupil pred dvajsetimi leti pri nekem bukinistu ob Sieni iz gole zvestobe do huysmanijanstva (**Là-bas**). Ker mi noben od strupov ni ustrežal, sem prosil prijatelja biologa, naj mi svetuje neki strup, ki bi imel določene lastnosti (ki bi ga koža vsrkala ob dotiku). Pismo, v katerem mi je odgovoril, da ne pozna strupa, ki bi ustrežal v mojem primeru, sem takoj uničil, ker gre za dokumente, ki bi me lahko, prebrani v drugačnem sobesedilu, pripeljali na vislice.

Prvotno naj bi moji menihi živeli v nekem sodobnem samostanu (v mislih sem imel meniha preiskovalca, ki prebira »Manifesto«). Ker pa samostan ali opatija še vedno živita od mnogih srednjeveških spominov, sem se vrgel na listanje svojih arhivov medievalista v stanju hibernacije (knjiga o srednjeveški estetiki leta 1956, še sto strani na isto temo v letu 1969, kak esej spotoma, vrnitve k srednjeveški tradiciji leta 1962 zaradi mojega dela o Joyceu in potem leta 1972 dolga študija o Apokalipsi in miniaturah iz komentarja Beata iz Liebane: srednji vek mi je torej prešel v kri). Namerilo se je, da mi je prišlo v roke zajetno gradivo (kartotečnih listov, fotokopije, beležke), ki se je kopičilo od leta 1952 za druge zelo nejasne namene: za zgodovino pošasti, ali za analizo srednjeveških enciklopedij, ali za teorijo seznamov. . . V nekem trenutku, ko sem opazil, da je srednji vek del moje vsakdanje domišljije, sem si rekel, da bi bilo treba napisati roman, ki se dogaja neposredno v srednjem veku. Kot sem rekel v nekem intervjuju, poznam sedanjost le prek televizijskega ekrana, medtem ko imam o srednjem veku neposredno vedenje. Ko smo prižigali kresove na deželi, na travniku, me je žena obtoževala, da ne znam opazovati iskric, ki se dvigajo med drevesi in obletavajo svetlobne pramene. Ko je potem brala poglavje o požaru, je rekla: »Pa vendar si jih gledal, iskrice!« Odgovoril sem ji: »Ne, vendar sem vedel, kako bi jih bil videl neki srednjeveški menih.«

Pred desetimi leti sem v svojem avtorskem spremnem pismu založniku za svoj komentar Apokalipse Beata iz Liebane (za Franca Mario Riccija) priznal: »Karkoli obrnete, rojen sem za iskanje, prečkal sem simbolične gozdove, v katerih prebivajo samorogi in grifoni, in primerjale pinakolarne in kvadratne strukture katedral z bodicami zlonamerne eksegetike, skrite v tetragonalnih formulah

Summulae, blodil sem med Vico degli Strami⁴ in cistercijanskimi ladjami, lju-beznivo sem se pogovarjal z učenimi in bleščečimi clunyjskimi menihi, pod nadzorstvom debelušastega in racionalističnega Akvinca, medtem ko me je mikal Honorij Avgustodunski, njegove fantastične geografije, v katerih se hkrati razla-ga **quare in pueritia coitus non contingat**, kako se pride do Izgubljenega Otoka, in kako se ujame baziliska, če imamo na voljo le žepno ogledalce in neomajno vero v Bestiarij.

Ta okus in ta strast me nista nikoli zapustila, čeravno sem kasneje, iz moralnih in materialnih razlogov (biti medievalist pogosto zahteva znatno imetje in mož-nost, da se pohajkuje po oddaljenih bibliotekah in snema na mikrofilme rokopi-se, ki jih ni moč najti), krenil po drugih poteh. Tako je srednji vek ostal, če ne moj poklic, moj hobi in moj stalni izziv: vidim ga povsod, transparentno, v stva-reh, s katerimi se ukvarjam, ki se ne zdijo srednjeveške, čeravno to so.

Skrivne počitnice pod cerkvenimi ladjami Autuna, kjer opat Grivot danes piše priročnik o Hudiču v platnicah, natopljenih z žveplom, podeželske ekstaze v Moissacu in v Conquesu, zaslepljen s starci iz Apokalipse ali s hudiči, ki tlačijo preklete duše v kipeče lonce; in hkrati prerojevajočega branja razsvetljenega meni-ha Bede, racionalna uteha, ki jo iščem pri Ockhamu, da bi razumel skrivnosti znaka tam, kjer je Saussure še obskuren. In tako naprej, s stalno nostalgijo iz **Pe-regrinatio Sancti Brandani**, z verifikacijami našega mišljenja, zbranimi v Book of Kells, s ponovnim vračanjem k Borgesu v keltskih **kenningars**, z odnosi med oblastjo in zavedenimi množicami, ki jih nadzira biskup Suger v svojih dnevniki-h. . . «

Maska

V resnici se nisem odločil pripovedovati le o srednjem veku, temveč tudi v sred-njem veku, in to tako, da dam besedo kronistu tedanje dobe. Bil sem pripoved-nik-začetnik in pripovednike sem dotedaj opazoval z druge strani barikade. Pri-povedovanja sem se sramoval. Počutil sem se kot gledališki kritik, ki je nenado-ma izpostavljen odrskim lučem in dojame, da ga gledajo oni, s katerimi je bil do tedaj soudeleženec v parterju.

Ali se lahko reče: »Bilo je lepo jutro ob koncu novembra,« ne da bi se počutil kot Snoopy? Kaj pa če bi napisal, da je to rekel Snoopy? Oziroma da reče »bilo je lepo jutro. . . « nekdo, ki to lahko reče, ker se je tako dalo delati v njegovih časih? Maska, to je tisto, kar mi je prihajalo na misel.

Lotil sem se branja in ponovnega branja srednjeveških kronistov, da bi se navzel njihovega ritma, njihove naivnosti. Oni so govorili zame in jaz sem bil oproščen vsakega suma. Oproščen suma, ne pa tudi odmeva intertekstualnosti. Tako sem znova odkril, kar vedo pisci že od vekomaj (in kar so nam tolikokrat povedali): knjige govore vselej o drugih knjigah in vsaka knjiga pripoveduje že povedano zgodbo. To je vedel Homer, je vedel Ariosto, Rabelaisa ali Cervantesa pa mi menda sploh ni treba posebej omenjati. Zato se je moja zgodba morala začeti s ponovno najdenim rokopisom in tudi ta zgodba bo (seveda) citat. Tako sem ta-koj napisal uvod, umeščajoč svoje pripovedovanje na četrto raven toka, znotraj

drugih treh pripovedovanj: jaz pravim, da je Vallet govoril, da je Mabilion rekel, da Adson pravi. . .

Tako sem bil osvobojen vsakršne bojazni. V tistem trenutku sem za eno leto opustil pisanje. Opustil sem ga zato, ker sem odkril neko drugo stvar, ki sem jo že vedel in ki so jo vedeli vsi, a sem jo med delom bolje razumel.

Odkril sem torej, da roman v začetku nima nobenega opravka z besedami. Pisati roman je kozmološka zadeva, takšna, o kakršni pripoveduje Geneza (treba si je izbrati modele, je rekel Woody Allen).

Roman kot kozmološko dejanje

Razumem, da si je treba za pripovedovanje predvsem ustvariti neki svet, kar se da popoln, do zadnjih podrobnosti. Če bi si zamislil reko, dva bregova, in na levi breg postavil ribiča in če bi temu ribiču pripisal togoten značaj in ne preveč čist kazenski register, potem bi lahko začel pisati, prelivaje v besede tisto, kar ni mogoče, da se ne bi zgodilo. Kaj počne ribič? Ribari (in že je tu sekvenca bolj ali manj neizogibnih gibov). In kaj se zgodi potem? Ali so ribe, ki prijemljejo, ali pa jih ni. Če so, jih ribič lovi in gre potem ves zadovoljen domov. Konec zgodbe. Če jih ni, se bo mogoče, glede na to da je togotnega značaja, razjezil. Mogoče bo prelomil ribiško palico. Ni veliko, a je že neka skica. Vendar je indijanski pregovor, ki pravi: »Usedi se na rečni breg in čakaj, truplo tvojega sovražnika bo kmalu priplavalo mimo.« In če rečni tok prinese truplo, glede na to da je ta možnost lastna intertekstualnemu področju reke? Ne pozabimo, da ima moj ribič omadeževan kazenski register. Ali bo tvegal, da se znajde v težavah? Kaj bo storil? Bo zbežal, se delal kot da sploh ni videl trupla? Se ga bo lotil strah, ker je to, navsezadnje, truplo človeka, ki ga je sovražil? Bo, jeznorit kot je, pobesnel, ker ni bil sam sposoben opraviti maščevanja, po katerem je hrepenel? Vidite, prav malo je bilo treba opremiti obstoječi svet in že je tu začetek neke zgodbe. Je tudi začetek nekega sloga, kajti ribič, ki ribari, bi mi moral vsiliti počasen, tekoč pripovedni ritem, skandiran z njegovim čakanjem, ki bi moralo biti potrpežljivo, pa tudi s trzaji njegove nestrpne togotnosti. Problem je ustvariti svet, besede bodo prišle skoraj same od sebe. **Rem tene, verba sequentur.** Nasprotno, mislim, se zgodi s poezijo: **verba tene, res sequentur.**

Prvo leto dela pri mojem romanu je bilo posvečeno konstrukciji sveta. Dolgi popisi vseh knjig, ki jih je bilo moč najti v kaki srednjeveški biblioteki. Seznanji imen in registrske kartice številnih osebnosti, od katerih sem kasneje mnoge izločil iz zgodbe. Velja povedati, da sem moral tudi vedeti, kdo so bili drugi menihi, ki v knjigi ne nastopajo; in ni bilo nujno, da bi jih poznal bralec, toda jaz sem jih moral poznati. Kdo je rekel, da mora pripovedništvo tekrovati z matično knjigo? Mogoče bi moralo tekrovati tudi z urbanističnim zavodom. In tako sem dolgo proučeval arhitekturo, na fotografijah in tlorisih v enciklopedijah arhitekture, da bi določil načrt opatije, razdalje, celo število stopnic v polžastem stopnišču. Marco Ferreri mi je nekoč rekel, da so moji dialogi filmski, ker trajajo ravno tolikanj, kolikor je treba. Pogovor med dvema mojima osebama, medtem ko hodita od reflektorija do klavstra, sem pisal, kajpada, s tlorisom pred sabo, in ko

sta prispela, sta umolknila.

Da bi si lahko svobodno izmišljal, si je treba ustvariti omejitve. Pri poeziji je omejitev lahko dana s stopico, z verzom, z rimo, s tem, kar so sodobniki imenovali verz po posluhu. . . V prozi daje omejitev pod-statni svet. In to nima nič opraviti z realizmom (celo če razlaga **ravno** realizem). Lahko se ustvari povsem irealni svet, v katerem osli letajo in princeze oživljajo od poljubov: vendar se dogaja, da ta svet, ki je zgolj možen in irealen, eksistira po strukturah, definiranih na začetku (vedeti je treba, če je to svet, v katerem obudi princeso le prinčev poljub ali tudi čarovničin poljub in če princesin poljub spreminja v prince le kraščače ali tudi, recimo, pasavce).

Del mojega sveta je bila tudi Zgodovina, in zato sem bral in ponovno bral toliko srednjeveških kronik; med branjem le-teh sem dojel, da moram uvrstiti v roman tudi stvari, ki mi na začetku niso niti najmanj burile domišljije, kot so spori okrog uboštva ali inkvizicija proti fraticelijem.

Na primer: zakaj nastopajo v moji knjigi fraticeliji iz XIV. stoletja? Če sem moral napisati srednjeveško zgodbo, bi jo moral postaviti v XIII. ali XII. stoletje, ker ju poznam bolje od XIV. stoletja. Toda potreboval sem preiskovalca, po možnosti Angleža (intertekstualni citat), ki bi imel velik dar opazovanja in poseben smisel za interpretacijo indicev. Te odlike pa so se lahko našle le v frančiškanskem okolju in po Rogerju Baconu; poleg tega najdemo razvito teorijo znakov le pri ockhamistih, ali, natančneje, obstajala je tudi že prej, vendar je bila prej interpretacija znakov bodisi simbolične narave bodisi da je poskušala v znakih prebrati ideje in univerzalije. Znaki so rabili za pridobivanje védenja o posameznostih le v obdobju med Baconom in Ockhamom. Torej sem moral zgodbo postaviti v XIV. stoletje, zelo nerad, ker sem se tam veliko teže znašel. Zato so bila potrebna spet nova branja in odkritje, da je nek frančiškan iz XIV. stoletja, čeravno Anglež, moral vedeti za spor okrog uboštva, posebno če je bil Ockhamov prijatelj, privrženec ali poznavalec. (Mimogrede, v začetku sem se odločil, da bi moral biti preiskovalec sam Ockham, potem sem si premislil, ker mi je Venerabile Inceptor kot človek antipatičen.)

Le zakaj se vse dogaja konec novembra leta 1327? Zato, ker je Mihael iz Cesene v decembru že v Avignonu (tu se vidi, kaj pomeni izpolniti svet v zgodovinskem romanu: nekateri elementi, kot število stopnic, so odvisni od avtorjeve odločitve, drugi, kot Mihaelovo gibanje, pa od realnega sveta, ki se po naključju, v tej vrsti romana, ujema z možnim svetom pripovedi).

Toda novembra je bilo prezgodaj. Potreboval sem tudi klanje prašiča. Zakaj? Preprosto zato, da bi lahko truplo z glavo navzdol potopil v vrč s krvjo. In zakaj ta potreba? Zato, ker druga tromba Apokalipse pravi, da. . . Nikakor nisem mogel spreminjati **Apokalipse**, ta je del tega sveta. Dobro, navadno se kolje prašiče (o tem sem se poučil) v mrazu in novembra bi lahko bilo prezgodaj. Razen če ne bi opatije postavil v gore, kjer bi bil že sneg. Sicer bi moja zgodba lahko potekala v nižini, v Pomposi ali v Conquesu.

In ustvarjeni svet je tisti, ki nam bo povedal, kako naj zgodba poteka. Vsi me sprašujejo, zakaj moj Jorge spominja, po imenu, na Borgesa in zakaj je Borges tako zel. Jaz ne vem. Hotel sem, da bi slepec čuval biblioteko (kar se mi je zdelo dobra narativna zamisel), biblioteka in slepota pa ne moreta dati nič drugega kot

Borgesa, tudi zato, ker se dolgovi plačajo. Sicer pa Apokalipsa ravno s španskimi komentarji in miniaturnimi vpliva na ves srednji vek. Toda ko sem Jorgeja postavil v biblioteko, še nisem vedel, da bo on morilec. Da tako rečem, vse to je storil sam. In ne mislite, da je to »idealistična« pozicija, kot pri onih, ki pravijo, da imajo osebe svoje življenje, avtor pa, kot v transu, dela tako, da ravnajo, kot mu le-te sugerirajo. Šale na temo zrelosti. In da so osebe prisiljene delovati po zakonih sveta, v katerem živijo. Ali, pripovednik je ujetnik premis.

Druga lepa zgodba je ona o labirintu. Vsi labirinti, za katere sem zvedel, in imel sem v rokah lepo Santarcangelijevo študijo, so bili na prostem. Marsikdaj so bili precej zapleteni in polni zavojev. Toda jaz sem potreboval zaprt labirint (ali ste kdaj videli biblioteko na prostem?), in če bi bil labirint preveč zapleten, z mnogimi hodniki in notranjimi dvoranami, ne bi bilo dobrega zračenja. Dobro zračenje pa je bilo nujno, da bi nastal požar (da bo morala Zgradba na koncu zgoreti, mi je bilo povsem jasno, in tudi to iz kozmološko-zgodovinskih razlogov: v srednjem veku so katedrale in samostani goreli kot vžigalice, predstavljati si srednjeveški roman brez požara je isto kot zamišljati si vojni film na Pacifiku brez lovskega letala, ki v ognju strmoglavlja). Tako sem dva ali tri mesece delal, da bi konstruiral primeren labirint in na koncu sem moral dodati line, sicer bi še vedno primanjkovalo zraka.

Kdo govori

Imel sem veliko težav. Hotel sem zaprt kraj, koncentričen univerzum, in da bi ga bolje zaprl, je bilo zaželeno, da poleg enotnosti kraja vpeljem tudi enotnost časa (glede na to da je bila enotnost dejanja dvomljiva). Torej benediktinska opatija, ki živi v ritmu kanoničnih ur (mogoče mi je bil nezaveden model **Ulikses**, zaradi železne sestave po urah dneva, pa tudi **Čarobna gora**, zaradi planinskega in zdraviliškega okolja, kjer je moralo potekati toliko pogovorov).

Konverzacije so mi zastavljale mnogo problemov, vendar sem jih rešil med pisanjem. Je neka tematika, ki so jo malo obravnava v teorijah naracije, in to je **turn ancillaries**, tematika o sredstvih, s katerimi pripovednik da besedo različnim osebam. Poglejmo, kako se razlikuje teh petero dialogov:

1. »Kako si?«

»Ne slabo, in ti?«

2. »Kako si?« reče Ivan.

»Ne slabo, in ti?« reče Peter.

3. »Kako« – reče Ivan – »kako si?«

In Peter, naglo: »Ne slabo, in ti?«

4. »Kako si?«, zaskrbljeno reče Ivan.

»Ne slabo, in ti?«, razposajeno reče Peter.

5. Ivan reče: »Kako si?«

»Ne slabo,« odgovori Peter z brezbarvnim glasom. In potem z nedoločljivim nasmeškom: »In ti?«

Razen pri prvih dveh primerih opazimo pri drugih tisto, kar se opredeljuje kot »instanca izjavljanja«. Avtor se vmeša z osebnim komentarjem, da bi namignil,

kakšen smisel lahko imajo besede enega in drugega. Toda ali take intence res ni pri na videz aseptičnih rešitvah prvih dveh primerov? In mar je bralec svobodnejši v prvih dveh aseptičnih primerih, kjer bi lahko, ne da bi se zavedal, prenesel čustveno vsiljevanje (pomislite na navidezno nevtralnost hemingwayevskega dialoga!), ali je svobodnejši v drugih treh primerih, kjer vsaj ve, katero igro se gre avtor?

To je problem sloga, ideološki problem »poezije«, tako kot izbira notranje rime ali asonance, ali uvajanje paragrama. Treba je najti določeno koherenco. Mogoče je bilo meni delo olajšano, ker vse dialoge pripoveduje Adson, in je več kot očitno, da Adson vsiljuje svoje gledišče celotni pripovedi.

Dialogi so mi potem zastavili še neki drug problem. Koliko so smeli biti srednjeveški? Z drugimi besedami, zavedal sem se, že ko sem pisal, da je knjiga začela dobivati sestavo opere buffe, z dolgimi recitativi in obširnimi arijami. Arije (na primer, opis portala) so napisane po vzoru velike retorike srednjega veka, in tu mi ni manjkalo vzorov. Toda dialogi? V določenem trenutku sem se zbal, da bodo dialogi kot pri Agathi Christie, arije pa so spominjale na Sugerja ali svetega Bernarda. Znova sem bral srednjeveške romane, hočem reči viteške epopeje, in dognal sem, da sem, z nekaj svobode, ki sem si jo dopustil, še vedno spoštoval narativni in poetski postopek, ki srednjemu veku ni bil tuj. Vendar me je problem dolgo mučil in nisem prepričan, da sem razrešil te menjave registra med arijo in recitativom.

Drug problem: kako vključiti narativne glasove ali instance. Vedel sem, da pripovedujem (jaz) zgodbo z besedami nekoga drugega, in zato sem v predgovoru opozoril, da so besede tega drugega šle skozi najmanj dve drugi narativni instanci, prvo, Mabillonovo, in drugo, opata Valleta, čeravno bi se lahko domnevalo, da sta ta dva delala pri besedilu zgolj kot filologa in ga nista spreminjala (toda kdo v to verjame?). Sicer pa je isti problem nastal tudi znotraj Adsonovega pripovedovanja v prvi osebi. Adson pri osemdesetih letih pripoveduje, kar je videl pri osemnajstih. Kdo govori, Adson osemnajstletnik ali Adson osemdesetletnik? Oba, to je očitno in hote. Igra je v tem, da se na sceno neprestano postavlja Adson-starec, ki razmišlja o tistem, kar se spomni, da je videl in slišal kot Adson-mladenič. Za model (čeravno knjige nisem ponovno bral, zadoščali so oddaljeni spomini) mi je bil Serenus Zeitblom iz **Doktorja Faustusa**. Ta dvojna izjavna igra me je povsem očarala in vznemirila. Tudi zato, da se povrnem k temu, kar sem rekel o maski, ker sem s podvajanjem Adsona še enkrat podvojil niz vmesnih prostorov, zaslonov, postavljenih med menoj kot bigrafsko osebnostjo, ali menoj kot pripovedujočim avtorjem, menoj pripovedovalcem in osebami, o katerih se pripoveduje, če vštujemo tudi pripovedujoči glas. Počutil sem se vedno bolj varnega in celotno izkustvo me je spomnilo (rekel bi telesno, in to z gotovostjo okusa madeleince, namočene v lipov čaj) na otroške igre pod odejami, ko sem se počutil kot v podmornici, in od tam pošiljal sporočila svoji sestri pod odejami druge postelje; oba sva bila izključena iz zunanje sveta in popolnoma svobodna, da si izmišljava dolga potovanja po dnu tihih morja.

Adson je bil zame zelo pomemben. Od vsega začetka sem želel povedati celotno zgodbo (z njenimi skrivnostmi, političnimi in teološkimi dogodki, dvoumnostmi) z glasom nekoga, ki gre skozi te dogodke, si jih vtisne v spomin s foto-

grafsko natančnostjo adolescenta, a jih ne razume (in jih ne bo povsem razumel niti kot starec, tako da kasneje izbere beg v božanski nič, vendar to ni bil oni nič, o katerem mu je govoril njegov učitelj). Storiti, da se vse razume z besedami nekoga, ki ne razume ničesar.

Ko berem kritike, opažam, da je to eden od vidikov romana, ki je napravil manjši vtis na izobražene bralce, ali vsaj, rekel bi, da ga nihče ali skoraj nihče ni podaril. Vendar se sprašujem, če ni bila to ena izmed prvin, ki so povzročile, da roman toliko berejo manj izobraženi bralci. Poistovetili so se z naivnostjo pripovedovalca in se počutili opravičeni tudi takrat, kadar niso razumeli vsega. Vrnili sem jim njihove strahove pred seksom, pred neznanimi jeziki, pred zapletenostmi mišljenja, pred skrivnostmi političnega življenja. . . Te stvari razumem šele sedaj, **après coup**, najbrž pa sem takrat prenašal na Adsona mnoge moje adolescentne bojzani; prav gotovo sem to storil v njegovem ljubezenskem pulziranju (vendar vselej z zagotovitvijo, ki ga daje možnost, da se deluje prek vrinjene osebe: dejansko Adson doživlja svoje ljubezenske muke le prek besed, s katerimi so cerkveni doctors govorili o ljubezni). Umetnost je beg od osebnih čustev, to sta me bila naučila tako Joyce kot Eliot.

S čustvi sem bil težak boj. Napisal sem neko lepo molitev, oblikovano po Eklogi o Naravi Alana iz Lilla, da bi jo položil na jezik Viljemu v trenutku vzburjenosti. Nakar sem dojel, da bova vzburjena oba, jaz kot avtor in on kot lik. Jaz kot avtor se nisem smel vzburiti, zaradi poetike. On kot lik pa ne bi smel biti vzbujen, ker je iz drugačnega testa in so bile njegove emocije povsem razumske ali pa potlačene. Tako sem to stran izločil. Potem ko je neka prijateljica prebrala knjigo, mi je rekla: »Edini moj ugovor je, da Viljema nikoli ne zbuji usmiljenje«. To sem povedal nekemu drugemu prijatelju, ki mi je odgovoril: »Res je, to je slog njegovega usmiljenja.« Morda je tako. In tako naj bo.

Pretericija

Z Adsonom se rešil še neko drugo vprašanje. Zgodbo bi lahko postavil v neki srednji vek, v katerem bi vsi vedeli, o čem se govori. Tako kot v kakšni sodobni zgodbi, če neka oseba pravi, da Vatikan ne bo odobril njene ločitve, ni treba razlagati, kaj je to Vatikan in zakaj ne odobri ločitve. Toda v zgodovinskem romanu pisec ne sme delati tako, ker današnjemu bralcu pripoveduje tudi zato, da mu bolje pojasni, kaj se je zgodilo in v kakšnem pomenu je tisto, kar se je zgodilo, pomembno tudi za nas.

Pri tem tvegamo, da zaidemo v salgarizem.⁵ Salgarijeve osebe bežijo v gozd pred sovražniki in se spotaknejo ob korenino baobaba: tukaj pripovedovalec ustavi dejanje in vam odpredava botanično lekcijo o baobabih. Sedaj je to postalo topos, ljubo kot hibe oseb, ki smo jih ljubili, vendar se tega ne sme delati.

Da bi se izognil tej vrsti napake, sem na novo napisal stotine strani; vendar se ne spominjam, da bi kdaj opazil, kako sem rešil problem. Tega sem se ovedel šele dve leti kasneje, in to ravno takrat, ko sem si skušal razložiti, zakaj so knjigo brali tudi ljudje, ki gotovo niso mogli ljubiti tako »učenih« knjig. Adsonov pripovedni slog temelji na oni figuri mišljenja, ki se imenuje pretericija. Se spomnite

znamenitega primera: »Cesare taccio, che per ogni piaggia? . . .⁷⁶ Pravimo, da ne želimo govoriti o nečem, kar vsi zelo dobro vedo, a ko to rečemo, govorimo ravno o tej stvari. Tako nekako Adson omenja osebe in dogodke kot dobro znane, a vendarle o njih govori. Kar se tiče onih oseb in dogodkov, ki jih Adsonov bralec, Nemeč ob koncu stoletja, ni mogel poznati, ker so se zgodili v Italiji na začetku stoletja, si Adson ne pomišlja govoriti o njih, in to v poučnem tonu, kajti tak je bil slog srednjeveškega kronista, željnega, da vpelje enciklopedične pojme vsakič, ko kaj omeni. Potem ko je neka prijateljica (ne ista kot prej) prebrala rokopis, mi je rekla, da jo je presenetil žurnalistični ton pripovedi, kot da ni romaneskni, temveč iz članka v **Espresso**; tako je rekla, če se dobro spomnim. Najprej sem se slabo počutil, potem sem doumel, kaj je opazila, ne da bi to prepoznala. Tako pač pripovedujejo kronisti teh stoletij, in če danes govorimo o kroniki, je to zato, ker so takrat pisali toliko kronik.

Dihanje

Toda dolge poučne odlomke sem vrnil iz nekega drugega razloga. Potem ko so prijatelji iz založniške hiše prebrali rokopis, so mi svetovali, naj skrajšam prvih sto strani, ki so se jim zdele zelo zahtevne in utrudljive. To sem zavrnil, ne da bi okleval, ker menim, da mora nekdo, če hoče priti v opatijo in tam preživeti sedem dni, sprejeti njen ritem. Če mu ne uspe, ne bo nikoli zmogel prebrati cele knjige. Prvih sto strani ima torej funkcijo pokore, iniciacije, in če to komu ne ugaja, tem slabše zanj. ostaja pač ob vznožju hriba.

Vstopiti v nek roman je podobno, kot če se vzpenjamo na goro: treba se je naučiti dihati, ubrati pravi korak, sicer bomo hitro zastali. Ravno tako, kot se dogaja v poeziji. Pomislite, kako so neznosni oni pesniki, katerih pesmi recitirajo igralci in pri »interpretaciji« ne spoštujejo verzne metrike, delajo recitacijske enjambemente, kot da bi govorili v prozi, pazijo na vsebino, ne na ritem. Za branje pesmi v enajstercih in tercinah je treba sprejeti spevni ritem, ki ga je hotel doseči pesnik. Boljše je recitirati Danteja, kot da so to verzi iz nekdanjega **Corriere dei Piccoli**, kot da se za vsako ceno ženemo za smislom.

V prozi se dihanje ne ravna po stavkih, temveč po širših makropozicijah, skanzijah dogodkov. So romani, ki dihajo kot gazele, in tudi romani, ki dihajo kot kiti ali sloni. Harmonija ni v dolžini diha, temveč v njegovi pravilnosti: četudi se na določenem mestu (vendar se to ne bi smelo prepogosto dogajati) dih ustavi in se neko poglavje (ali neka sekvenca) končujeta prej kot smo popolnoma izdihnili zrak, lahko to igra pomembno vlogo v gospodarnosti pripovedi, lahko označuje prelom, presenetljiv scenski učinek. Tako vsaj delajo veliki pisci: »Nesrečnica odgovori« – pika in nova vrsta – nima istega ritma kot: »Zbogom, planine,« toda ko se zgodi tako, je, kot da bi se vedro lombardijsko nebo prekrilo z rdečilom. Velik roman je oni, v katerem avtor vselej ve, v katerem trenutku naj pospeši, upočasni in kako naj odmeri pritisk na pedal v okviru ritma, ki je v bistvu nespremenljiv. Tudi v glasbi je dovoljen »rubato«, toda ne presvoboden, sicer dobimo slabe izvajalce, ki mislijo, da za Chopina zadostuje pretiran rubato. Ne govorim o tem, kako sem rešil svoje probleme, temveč o tem, kako so se mi zastavili.

In če bi moral reči, da sem si jih zastavljal zavestno, bi se legal. Obstaja kompozicijsko mišljenje, ki misli celo skozi ritem prstov, ki udarjajo po tipkovnici pisalnega stroja.

Rad bi dal primer, v katerem bi pripovedovati pomenilo misliti s prsti. Jasno je, da je prizor ljubezenskega objema v kuhinji v celoti sestavljen iz citatov religioznih besedil, začenši z **Visoko pesmijo** do svetega Bernarda in Jeana de Fecampa ali sveta Hildegarde iz Bingena. To je opazil celo tisti, ki nima vpogleda v srednjeveško mistiko, ima pa vsaj nekoliko posluha. Če me pa sedaj kdo vpraša, od kod so citati in kje se ta začne in oni konča, tega nisem več zmožen povedati.

Dejansko sem imel na desetine kartotečnih listov z vsemi besedili, včasih pa tudi strani iz knjig, fotokopije, zelo veliko gradiva, mnogo več, kot sem ga kasneje uporabil. Toda ko sem pisal ta prizor, sem ga napisal v enem dihu (šele kasneje sem ga izpilil, kot da sem ga prevlekel s homogenizirajočo glazuro, da bi se še manj videli šivi). Pisal sem, torej, poleg mene so ležala vsa besedila, vseprek razmetana, oko se mi je ustavilo zdaj na enem, zdaj na drugem, prepisal sem odlomek in ga takoj povezal z drugim. To poglavje sem, v prvi redakciji, napisal najhitreje od vseh. Kasneje sem doumel, da sem poskušal s prsti slediti ritmu ljubezenskega akta in zato se nisem mogel zaustaviti, da bi izbral pravi citat. Tisto, kar je storilo, da je bil neki citat ustrezen ravno na mestu, kjer je vstavljen, je bil ritem, s katerim sem ga vstavljaj; s pogledom sem zavračal one citate, ki bi ustavljali ritem prstov. Ne morem reči, da je pisanje tega prizora trajalo toliko časa kot prizor (česaravno so v njem dolgi objemi), vendar sem poskušal čim bolj skrajšati razliko med dolžino objema in dolžino pisanja. Ko rečem pisanje, tega ne mislim v barthesovskem smislu, temveč v daktilografskem smislu, govorim o pisanju kot materialnem, fizičnem dejanju. In govorim o ritmu telesa, ne o ritmu čustev. Emocija, zdaj že prečiščena, je prišla že prej, z odločitvijo, da se priličita mistična in erotična ekstaza, v trenutku, ko sem prebral in izbral besedila za rabo. Sicer pa, nobenega vzburljenja, Adson je bil ta, ki je imel ljubezensko razmerje, ne jaz, jaz sem moral le prevesti **njegovo** vzburljenje v igro oči in prstov, kot če bi se odločil, da povem ljubezensko zgodbo, tako da igram na bobne.

Ustvariti bralca

Ritem, dihanje, pokora. . . Za koga, zame? Ne, gotovo ne, temveč za bralca. Pišemo misleč na bralca, kot slikar slika misleč na gledalca slike. Potem ko naredi potezo s čopičem, se oddalji za dva ali tri korake in proučuje učinek: gleda sliko, kot bi jo moral gledati, ob primerni luči, gledalec, ki jo bo občudoval, ko bo obešena na zid. Ko je delo končano, se vzpostavi dialog med besedilom in njegovimi bralci (avtor je izključen). Medtem ko se delo ustvarja, je dialog dvojen. Obstaja dialog med tem besedilom in vsemi drugimi besedili, ki so bila napisana pred tem (knjige se pišejo le o drugih knjigah in ob drugih knjigah) in obstaja dialog med avtorjem in njegovim modelom bralca. O tem sem teoretiziral v drugih delih, kot sta **Lector in fabula**, ali še prej, **Opera aperta**, tega si nisem izmislil jaz.

Lahko se zgodi, da avtor piše, misleč na določeno empirično občinstvo, kot so počeli utemeljitelji modernega romana, Richardson, ali Fielding, ali Defoe, ki so

pisali za trgovce in njihove žene, toda za občinstvo piše tudi Joyce, ki misli na idealnega bralca, boleljajočega za idealno nespečnostjo. V obeh primerih, bodisi da verjamemo, da govorimo občinstvu, ki je tukaj, z denarjem v roki, pred vrati, bodisi da se odločimo pisati za bralca, ki ga še ni, pisati pomeni ustvarjati – prek besedila – svoj model bralca.

Kaj pomeni misliti na bralca, ki je sposoben premagati spokorniške težave prvih sto strani? Pomeni ravno napisati sto strani z namenom, da bi se ustvaril bralec, primeren za strani, ki sledijo.

Ali obstaja pisec, ki piše le za zanamce? Ne, tudi če to zatrjuje, ker si – glede na to, da ni Nostradamus – zanamce lahko zamišlja le na modelu tega, kar ve o sodobnikih. Ali obstaja pisec, ki piše za peščico bralcev? Da, če se s tem misli, da ima Bralec-Model, ki si ga zamišlja, po njegovih predvidevanjih le malo možnosti, da je utelešen v mnogih bralcih. Toda tudi v tem primeru piše pisec z upanjem, niti ne preveč skritim, da bo ravno njegova knjiga ustvarila, in to v velikem številu, mnoge nove predstavnike tega bralca, po katerem hrepeni in ga išče s tolikšno obrtniško akribijo, bralca, ki ga njegovo besedilo predpostavlja in spodbuja.

Razlika je – če že je – med besedilom, ki hoče ustvariti novega bralca, in onim, ki gre nasproti željam takih bralcev, na kakršne mimogrede naleti. Tedaj imamo knjigo, napisano, konstruirano po formuli, dobri za serijsko proizvodnjo, avtor opravlja nekakšno analizo tržišča in se prilagaja. Da dela po formulah, se vidi že od daleč; če analiziramo razne romane, ki jih je napisal, odkrijemo, da je v vseh pripovedovana ista zgodba, spremenjena so le imena, kraji in fizionomija, zgodba, ki jo je občinstvo že zahtevalo.

Toda ko pisec načrtuje nekaj novega in si zamišlja drugačnega bralca, noče biti analitik tržišča, ki dela seznam izraženih zahtev, temveč filozof, ki intuitivno zaznava vzorec Zeitgeista. Svojemu občinstvu želi odkriti tisto, kar bi si **moralo** želeli, četudi ga ne ve. Želi odkriti bralca samemu sebi.

Če bi se bil Manzoni moral meniti za želje občinstva, je imel formulo že izdelano: zgodovinski roman v srednjeveškem okolju z znamenitimi osebami kot v grški tragediji, s kraljem in princesami (in mar ne dela tako v **Adelchiju?**) in z velikimi in plemenitimi strastmi, vojnimi podvigi in povelečevanjem italijanske slave v obdobju, ko je bila Italija deželna močnih. Mar niso delali tako, pred njim, hkrati z njim in za njim, mnogi bolj ali manj pozabljeni pisci zgodovinskih romanov od obrtnika d'Azeglia do ognjevitiga in bojevitega Guerrazzija, do neberljivega Cantùja?

In kaj, namesto tega, dela Manzoni? Izbira sedemnajsto stoletje, obdobje hlapčevstva, in ponižne osebe, in edini mečevalec je podlež, o bitkah ne govori in zgodbo si upa obremeniti z dokumenti in razglasi. . . In ugaja, ugaja vsem, ukim in neukim, starim in mladim, tercijskalkam in protiklerikalcem. Zato, ker je zaslužil, da so bralci njegovega časa morali imeti **to**, ne da bi to vedeli, ne da bi to zahtevali in ne da bi verjeli, da jih bo to zanimalo. In koliko je delal, s pilo, žago in kladivom, in koliko se je prilagajal jezikovnemu modelu, da bi svoje delo naredil zanimivo. Da bi prisilil empirične bralce, da postanejo model bralca, po katerem je hrepenel.

Manzoni ni pisal, da bi ugajal občinstvu – takemu, kakršno je bilo – temveč da bi

ustvaril občinstvo, ki bi mu njegov roman vsekakor ugajal. In gorje, če mu ni ugajal, poglejte, s kakšno hipokrizijo in vedrino govori o svojih petindvajsetih bralcih. Petindvajset milijonov, toliko si jih želi!

Kakšen model bralca sem želel, ko sem pisal? Sokrivca, kajpada, ki bi sodeloval v moji igri. Hotel sem postati povsem srednjeveški in živeti v srednjem veku, kot da bi bil to moj čas (in narobe). Hkrati pa sem želel, z vsemi svojimi silami, da bi se oblikoval lik bralca, ki bi, potem ko je prestal iniciacijo, postal moj plen, ali boljše, plen besedila, in bi mislil, da ne želi ničesar drugega kot to, kar mu daje besedilo. Tekst skuša biti izkušnja preobrazbe za njegovega bralca. Ti verjameš, da hočeš seks in kriminalistične zaplete, v katerih se na koncu odkrije krivca, in mnogo akcije, vendar bi se hkrati sramoval sprejeti veličastno godljo, narejeno iz rok mrtvecev, samostanskih duhov in črnih spokornikov. Torej ti bom dal latinščino, malo žensk, in teologije v izobilju in na litre krvi kot v Grand Guignolu, tako da boš rekel: »To je vendar laž, tega ne verjamem!« In v tem trenutku boš moral biti moj in občutiti srh ob neskončni vsemogočnosti Boga, ki izničuje red sveta. In potem, če si dober, se boš zavedel, kako sem te zvalil v past, zakaj naposled sem ti o tem govoril na vsakem koraku, jasno sem te opozarjal, da te peljem v pogubo, sicer pa je najlepše pri pogodbah s hudičem ravno to, da jih podpisuješ dobro vedoč, s kom jih podpisuješ. Zakaj bi sicer bili nagrajeni s peklom? In ker sem želel, da bi se štela za prijetno edino ona stvar, ob kateri zadržimo, in to je metafizična zona, mi ni preostalo nič drugega, kot da izberem (med različnimi modeli zgodbe) onega najbolj metafizičnega in filozofskega – detektivski roman.

Detektivska metafizika

Ni naključje, da se knjiga začenja, kot da je kriminalka (in kar naprej slepi naivnega bralca, tja do konca, tako da mogoče ta preprosti bralec niti ne opazi, da gre za kriminalko, kjer se razkrije prav malo, detektiv pa je poražen). Mislim, da ljudem kriminalke ne ugajajo zaradi umorjenih žrtev niti ne zato, ker se v njih na koncu slavi triumf reda (intelektualnega, socialnega, pravnega in moralnega) nad neredom zla. Dejstvo je, da detektivski roman predstavlja nekakšno zgodbo domnev, in to v čistem stanju. Toda primeri domnev so tudi zdravniška diagnoza, znanstvena raziskava, metafizično vprašanje. V bistvu je temeljno vprašanje filozofije (kot tudi psihoanalize) isto kot v detektivskem romanu: kdo je kriv? Da bi to izvedeli (ali vsaj mislili, da vemo), je treba domnevati, da imajo vsi dogodki neko logiko, logiko, ki jim jo je vsilil krivec. Vsaka zgodba o preiskavi in o domnevi nam pripoveduje nekaj o tistem, blizu česar vselej živimo (psevdoheideggerjanski citat). Na tem mestu je jasno, zakaj se moja temeljna zgodba (kdo je morilec?) cepi na toliko drugih zgodb, ki so vse zgodbe o drugih domnevah, vse zgodbe o strukturi domneve kot take.

Abstraktni model domnevnosti je labirint. Vendar obstajajo tri vrste labirintov. Eden je grški, Tezejev. Ta labirint ne dopušča nikomur, da bi se izgubil: vstopiš in prispeš v središče in potem iz središča k izhodu. Zato je v središču Minotaurus, sicer bi bila zgodba brez draži, bila bi navaden sprehod. Strah se, če se že,

rojeva zato, ker ne veš, kam boš prispel in kaj bo storil Minotauros. Toda če razpleteš klasični labirint, se ti bo v rokah znašla nit, Ariadnina nit. Klasični labirint je Ariadnina nit sama.

Potem obstaja maniristični labirint: če ga razmotaš, boš imel v rokah neko vrsto drevesa, neko strukturo v obliki korenine z mnogimi slepimi ulicami. Izhod je en sam, toda lahko ga zgrešiš. Da se ne bi izgubil, potrebuješ Ariadnino nit. Ta labirint je model **trial-and-error** procesa.

Naposled, obstaja mreža, ali boljše, ono, kar Deleuze in Guattari imenujeta rizom. Rizom je narejen tako, da se vsaka steza lahko poveže z vsako drugo stezo. Nima središča, nima obrobja, nima izhoda, ker je potencialno neskončen. Prostor domneve je prostor v obliki rizoma. Labirint moje biblioteke je še maniristični labirint, toda svet, v katerem Viljem ugotavlja, da živi, je že strukturiran kot rizom: ali tudi, da se tako strukturirati, vendar ni nikoli definitivno tako strukturiran.

Neki sedemnajstletnik mi je rekel, da ni niti najmanj razumel teoloških razprav, da pa so delovale kot podaljški prostorskega labirinta (kot da bi bile **thrilling** glasba v kakem Hitchcockovem filmu). Mislim, da se je zgodilo nekaj takega: tudi neki bralec je zavohal, da ima pred sabo neko zgodbo o labirintih in to ne o prostorskih labirintih. Lahko bi rekli, da so bila, začuda, najbolj naivna branja najbolj »strukturalna«. Neki bralec je prišel v neposreden stik, brez posredovanja vsebin, z dejstvom, da je nemogoče, da tukaj obstaja le **ena** zgodba.

Užitek

Želel sem, da bi bralec užival. Vsaj toliko, kot sem užival jaz. To je zelo pomembna zadeva, ki se zdi, da je v nasprotju z resnejšimi predstavami, za katere verjamemo, da jih imamo o romanu.

Zabavati ne pomeni raz-tresti, odvracati od problemov. **Robinson Crusoe** želi zabavati svoj model bralca, pripovedujoč mu o vsakdanjih kalkulacijah in opravkih nekega pogumnega **homo oeconomicusa**, ki mu je precej podoben. Toda Robinsonov **semblable**, potem ko je užival, beroč o sebi v **Robinsonu**, bi bil moral doumeti nekaj več, postati nekdo drug. Skozi zabavo se je, nekako, nekaj naučil. To, da se bralec nekaj nauči o svetu ali o jeziku, je razlika, ki označuje različne poetike narativnosti, vendar se bistvo ne spremeni. Idealni bralec **Finnegan's Wake** mora naposled uživati ravno toliko, kolikor bralec Caroline Invernizio. Prav toliko, le drugače.

Zasnova zabave je torej zgodovinska. Za vsako obdobje romana so različni načini, kako se zabavati in kako zabavati. Nedvomno je, da je moderni roman poskušal potlačiti zabavo, ki izvira iz dejanja, da bi privilegiral druge vrste zabave. Jaz, veliki občudovalec aristotelovske poetike, sem vselej mislil, navzlic vsemu, da mora roman zabavati tudi in predvsem prek dejanja.

Nedvomno je, da neki roman, če je zabaven, požanje odobravanje občinstva. Toda v določenem obdobju so mislili, da je odobravanje slab predznak. Če neki roman naleti na odobravanje, je to zato, ker ne pove nič novega, in daje občinstvu le to, kar je že pričakovalo.

Vendar mislim, da ni isto, če rečemo »če roman daje bralcu to, kar je pričakoval, naleti na odobravanje«, kot če rečemo »če roman naleti na odobravanje, je to zato, ker daje bralcu to, kar je pričakoval«.

Druga trditvev ni vselej resnična. Dovolj je, če pomislimo na Defoea ali na Balzaca, pa vse do **Pločevinastega bobna** ali **Sto let samote**.

Reklo bi se, da so enačbo »odobravanje = pomanjkanje vrednosti« opogumila določena polemična stališča, ki jih je pri nas zavzela skupina 63, in tudi pred letom 1963, ko je bila uspešna knjiga poistovetena s knjigo-tolažnico in tolažniški roman z romanom zapletov, medtem ko so slavili eksperimentalna dela, ki izzivajo škandal in jih široko občinstvo zavrača. In te stvari so bile izrečene, bilo je smiselno govoriti o tem – prav to je najbolj škandaliziralo konformistične literate, da jih kronisti nikoli več niso pozabili – in to upravičeno, ker so bile besede izrečene ravno zato, da bi tako tudi učinkovale – misleč na tradicionalne romane, katerih temeljna struktura je tolažniška in ne prinašajo zanimivih inovacij glede na problematiko 19. stoletja. In potem so se izoblikovale frakcije, pogosto se je vse metalo v isti koš, včasih zavoljo vojne med frakcijami, kar je bilo usodno. Spomnim se, da so bili sovražniki Lampedusa, Bassani in Cassola. Danes menim, da so med njim le subtilne razlike. Lampedusa je napisal dober, anahronističen roman, in polemiziralo se je o tem, da so ga slavili, kot da je utrl novo pot v italijanski književnosti, medtem ko je, nasprotno, slavno zaprl staro pot. O Cassoli nisem spremenil mnenja. Glede Bassanija bi bil danes sicer veliko previdnejši in če bi bilo sedaj leto 1963, bi ga sprejel za sopotnika. Toda rad bi govoril o nekem drugem problemu.

Nihče se več ne spominja, kaj se je zgodilo leta 1965, ko se je skupina znova zbrala v Palermu, da bi razpravljala o eksperimentalnem romanu (in naj povem, da je gradivo še vedno v katalogu z naslovom **Il romanzo sperimentale**, v Feltrinellijevi izdaji, z letnico 1965 na platnicah in letnico 1966 kot letom, ko je bilo dotiskano).

Med to razpravo so se razkrile zelo zanimive stvari. Predvsem izhodišče Renata Barillija, takrat že teoretika vseh eksperimentalizmov v nouveau romanu, ki je v tistem trenutku poravnaval račune z novim Robbe-Grilletom in z Grassom in s Pynchonom (ne pozabite, da Pynchona danes navajajo kot enega izmed začetnikov postmoderne, vendar takrat te besede še niso uporabljali, vsaj v Italiji ne, John Barth pa je komaj začel v Ameriki), in je navajal ponovno odkritega Rousella, ki je ljubil Vernea, ni pa navajal Borgesa, ker se še ni začela njegova revalorizacija. In kaj je govoril Barilli? Da sta bila dotlej privilegirana ukinitvev zapleta in blokada akcije v epifaniji in v materialistični ekstazi. Da pa se je začevala nova faza naracije z revalorizacijo akcije, pa čeravno je bila to neka **autre** akcija. Analiziral sem vtis, ki smo ga dobili prejšnji večer, ko smo gledali zanimiv filmski kolaž Baruchella in Grifija, **Verifica incerta**, zgodbo, sestavljeno iz drobcev zgodb, ali boljše, iz standardnih položajev, toposov komercialnega filma. In odkril sem, da se je občinstvo odzivalo z največjim zadovoljstvom tam, kjer bi se – do pred nekaj leti – odzivalo zgroženo in šokirano, in to tam, kjer so se logične in časovne posledice tradicionalnega dejanja izmahnile in so se zdela pričakovanja občinstva nasilno nepotešena. Avantgarda je postajala tradicija, kar je bilo kako leto prej disonantno, je postajalo balzam za ušesa (ali za oči). Iz tega pa je bilo

moč izpeljati le en sklep. Nesprejemljivost sporočila ni bila več glavno merilo eksperimentalne naracije (in katerekoli umetnosti), potem ko je bilo sprejemljivo kodificirano kot všečno. Profiliral se je spravljen povratek k novim oblikam sprejemljivega in všečnega. In spominjal sem se, da »je danes«, če je bilo v času Marinettijevih futurističnih večerov neogibno žvižganje občinstva, »neproduktivna in smešna polemika nekoga, ki meni, da je eksperiment zgrešen zaradi dejstva, ker je sprejet kot normalen: to bi pomenilo prilagoditi se aksiološki shemi zgodovinske avantgarde, in v tem primeru je eventualni kritik avantgarde le zapozneli marinettijevce. Vztrajamo na tem, da to, da sprejemnik ne sprejema sporočila, postane zagotovilo vrednosti le v nekem natanko določenem zgodovinskem trenutku. . . Zdi se mi, da bi se mogoče morali odreči tej *arrière pensée*, ki neprestano obvladuje naše diskusije, za katero bi moral biti zunanji škandal potrditev vrednosti nekega dela. Ista dihotomija med redom in neredom, med komercialnim in provokativnim delom, bo, ne da bi izgubila na veljavi, morebiti znova preiskana z druge perspektive: z drugimi besedami, prepričan sem, da bo mogoče najti elemente preloma in nesoglasja v delih, ki jih je moč na videz zlahka použiti, in narobe, da bo mogoče ugotoviti, kako določena dela, ki se zdijo provokativna in še vedno dvigujejo občinstvo s sedežev, ne oporekajo ničemu. . . V teh dneh sem naletel na nekoga, ki je podvomil o nekem izdelku, ker mu je bil preveč všeč, in ga je v dvomu zavrnil. . . « In tako dalje.

Leto 1965. To so bila leta, ko se je začel pop art in so torej izginjale tradicionalne razlike med eksperimentalno, nefigurativno umetnostjo in množično, narativno in figurativno umetnostjo. Leta, v katerih mi je Pousseur, ko je govoril o Beatlih, rekel: »Oni delajo za nas,« ne da bi se zavedal, da je tudi on delal zanje (in morala je priti Cathy Berberian, da nam je pokazala, kako je bilo Beatle moč izvesti, pod taktirko Purcella, kot je bilo edino pravilno, na koncertu ob Monteverdiju in Satieu).

Postmoderno, ironija, ugajanje

Od leta 1965 do danes sta se dokončno izkristalizirali dve ideji: da je mogoče najti zaplet tudi v obliki citatov drugih zapletov in da bi citat lahko bil manj tolažil en od citiranega zapleta (Bompianijev almanah iz leta 1972 z naslovom **Ritorno dell'intreccio**, pa čeravno se je to zgodilo prek ironične in hkrati občudujoče revizije Ponsona du Terraila in Eugèna Suea in občudovanja z malo ironije nekaterih velikih Dumasovih strani). Ali je mogoč roman, ki ni tolažil, a je dokaj problematičen in navzlic temu ugaja?

Ta šiv in ponovno najdbo ne le zapleta, temveč tudi ugajanja, so gotovo aktualizirali ameriški teoretiki postmodernizma.

Na žalost je termin »postmoderno« dober *à tout faire*. Imam vtis, da se ga danes aplicira na vse, kar ugaja onemu, ki ga uporablja. Po drugi strani pa se zdi, da mu poskušajo pripisati vedno večjo retroaktivno veljavo: najprej se je zdelo, da se prilega nekaterim piscem ali umetnikom, ki so delovali v zadnjih dvajsetih letih, potem je sčasoma segel do začetka stoletja, potem še dlje in stvar še traja, kategorija postmoderna bo kmalu segala do Homerja.

Navzlic temu pa mislim, da postmodernizem ni tendenca, ki bi se jo dalo časovno opredeliti, temveč neka duhovna kategorija ali, še boljše, **Kunstwollen**, način dela. Lahko bi rekli, da ima vsako obdobje svoj postmodernizem, tako kot bi imela vsaka doba svoj manirizem (tako da se sprašujem, če ni postmoderno moderno ime za manirizem kot metazgodovinsko kategorijo). Verjamem, da so v vsaki dobi trenutki, kakršni so tisti, ki jih opisuje Nietzsche v drugem izmed svojih **Unzeitgemässe Betrachtungen**, o škodljivosti zgodovinskih študij. Preteklost vpliva na nas, nas vznemirja in izsiljuje. Zgodovinska avantgarda (tudi tu bom štel kategorijo avantgarde za metazgodovinsko kategorijo) skuša poravnati račune s preteklostjo. »Dol z mesečino,« futuristični moto, je tipični program vsakršne avantgarde, treba je mesečino le nadomestiti z nečim primernim. Avantgarda ruši preteklost, jo razoblikuje: **Les Demoiselles d'Avignon** so tipična avantgardna gesta; avantgarda gre dalje, ko poruši figuro, jo izniči, pride do abstraktnega, do neformalnega, do belega platna, do razdrapanega platna, do zgozelega platna, medtem ko bo v arhitekturi ta curtain wall kot minimalni pogoj, zgradba v obliki stéčka, čistega paralelepipeda, v literaturi bo to destrukcija diskurzivnega toka, do kolaža à la **Borroughs**, tja do molka ali nepopisane strani, v glasbi bo to prehod iz atonalnosti k hrupu, k absolutni tišini (v tem smislu je Cage v začetku moderen).

Vendar nastopi trenutek, ko avantgarda (moderno) ne more več naprej, ker je ustvarila neki metajezik, ki govori o njenih nemogočih tekstih (konceptualna umetnost). Postmodernistični odgovor na moderno je v priznanju, da mora biti preteklost – potem ko ne more biti uničena, ker njeno uničenje vodi v molk – revidirana: z ironijo, na nenedolžen način. Postmodernistična drža me spominja na obnašanje nekoga, ki ljubi neko žensko, zelo izobraženo, in ki ve, da ji ne more reči »noro te ljubim«, zato ker ve, da ona ve (in da ona ve, da on ve), da je to frazo napisal že **Liala**. Navzlic temu pa je neka rešitev. Lahko bo rekel: »Kot bi rekel **Liala**, noro te ljubim.« Tako je, potem ko se je izognil lažni nedolžnosti in odkrito povedal, da se ne da več govoriti nedolžno, navzlic vsemu povedal ženski, kar ji je želel povedati: da jo ljubi, le da jo ljubi v dobi izgubljene nedolžnosti. Če ženska sprejme igro, bo ravno tako sprejela tudi ljubezensko izjavo. Noben od obeh sogovornikov se ne bo čutil nedolžnega, oba bosta zavestno in z užitek-om igrala igro ironije. . . Toda obema bo uspelo še enkrat govoriti o ljubezni.

Ironija, metalingvistična igra, izjavljanje na kvadrat. Zaradi tega pri modernizmu nekdo, ki ne razume igre, nima druge izbire, kot da jo zavrne, pri postmodernizmu pa je mogoče, da se igra ne razume in da se navzlic temu vzame stvari zares. Kar je naposled kakovost (tveganje) ironije. Vselej je nekdo, ki vzame ironičen diskurz, kot da bi bil resen. Mislim, da so bili kolaži **Picassoja**, **Juana Grisa** in **Braquea** moderni: zaradi tega jih normalno občinstvo ni sprejelo. Nasprotno, kolaži, ki jih je delal **Max Ernst** tako, da je lepil skupaj dele gravur iz 19. stoletja, pa so bili postmoderni: lahko se jih bere kot fantastično zgodbo, kot pripoved nekih sanj, ne da bi opazili, da predstavljajo diskurz o gravuri in mogoče o samem kolažu. Če je to postmoderno, je jasno, zakaj so bili postmoderni **Sterne** ali **Rabelais**, zakaj je to zagotovo **Borges**, zakaj v istem umetniku lahko koeksistirata, si sledita v kratkem časovnem razmaku ali pa se dopolnjujeta modernistični trenu-

tek in postmodernistični trenutek. Poglejte, kaj se dogaja z Joyceom. **Portret** je zgodba modernega poskusa. **Dublinčani**, čeprav so nastali prej, so modernejši kot **Portret**. **Ulikses** je na meji. **Finnengans Wake** je že postmoderno delo ali pa vsaj odpira postmoderen diskurz, zahteva, zato da bi ga razumeli, ne negacijo že povedanega, temveč ironični premislek le-tega.

O postmodernem je bilo domala vse povedano že od samega začetka (to pomeni od esejev, kot je *The Literature of Exhaustion* Johna Bartha iz leta 1967, ki ga je nedavno objavil **Calibano** v št. 7 o ameriškem postmodernizmu). Ne da ne soglašam povsem z ocenami, ki jih teoretiki postmodernizma (obenem z Barthom) dajejo piscem in umetnikom, določujoč, kdo je, kdo pa še ni postmoderen. Vendar me zanima teorem, ki ga teoretiki te tendence izpeljujejo iz svojih premis: »Moj idealni postmoderni pisec niti zgolj ne posnema niti zgolj ne zavrača bodisi svojih staršev iz 20. stoletja bodisi svojih dedov iz 19. stoletja. Prebavil je modernizem, vendar ga ne nosi na plečih kot kakšno breme. . . Ta pisec mogoče ne more upati, da bo dosegel ali ganil oboževalce Jamesa Michenerja ali Irvinga Wallacea, ne da bi govoril o lobotomiranih analfabetih množičnih medijev, vendar bi moral upati da bo dosegel in zabaval, vsaj kdaj pa kdaj, širše od kroga onih, ki jih je Thomas Mann imenoval prvi kristjani, svečeniki Umetnosti. . . Idealni postmoderni roman bi moral presegati diatribo med realizmom in irealizmom, formalizmom in vsebinizmom, med čisto literaturo in angažirano literaturo, med prozo za elito in prozo za množice. . . Najlubša mu je analogija z dobrim jazzom ali s klasično glasbo: pri ponovnem poslušanju in analiziranju partiture odkrijemo veliko stvari, ki jih prvič nismo ujeli, vendar moraš biti že prvič tako prevzet, da si želiš ponovnega poslušanja, in to velja tako za specialiste kot za nespecialiste.« Tako je pisal Barth leta 1980, ko je povzel tematiko, vendar tokrat pod naslovom *The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction*. Diskurz se, kajpada, lahko nadaljuje z večjim okusom za paradoks, kot to dela Leslie Fiedler. V neki številki **Calibana** je objavljen njegov esej iz leta 1981, nedavno pa je nova revija **Linea d'ombra** objavila njegovo debato z drugimi ameriškimi avtorji. Fiedler izziva, to je očitno. Hvali **Poslednjega Mohikanca**, avanturistično prozo, gotski roman, šund, ki so ga kritiki prezrli in ki je znal ustvariti mite in izpolniti domišljijo več kot enega rodu. Sprašuje se, ali se bo še kdaj pojavilo kaj takega, kot je **Koča strica Toma**, ki se lahko z enako strastjo bere v kuhinji, v salonu in v otroški sobi. Shakespareja postavlja na stran onih, ki so znali zabavati, skupaj z romanom **V vrtincu**. Vsi vemo, da je Fiedler pretenkočuten kritik, da bi verjeli v te stvari. Preprosto želi porušiti pregrado, ki je bila postavljna med umetnostjo in všečnostjo. Sluti, da biti avantgarden danes mogoče pomeni zbrati široko občinstvo in naseliti njegove sanje, in nam pušča še možnost reči, da naseliti sanje bralcev ne pomeni nujno tolažiti jih. Lahko pomeni tudi, da jih obsedemo.

Zgodovinski roman

Že dve leti odklanjam odgovore na dolgočasna vprašanja, kot so npr.: ali je tvoj roman odprto delo ali ne? Kaj pa jaz vem, to ni moja, temveč vaša stvar. Ali: s

katero izmed tvojih osebnosti se identificiraš? Za božjo voljo, s kom le neki se identificira avtor? S prislovi, očitno.

Izmed vseh nesmiselnih vprašanj je najbolj nesmiselno tisto, ki ga zastavljajo oni, ki namigujejo, da je pripovedovati o preteklosti način, kako ubežati sedanjosti. »Je to res?« me sprašujejo. Mogoče je res, odgovarjam, če je Manzoni pisal o 17. stoletju, je bilo to zato, ker ga 19. stoletje ni zanimalo in Giustijev **Sant'Amrogio** govori Avstrijcem teanjega časa, medtem ko Berchetova **Giuramento di Pontida** govori o bajkah iz preteklosti. **Love story** je zavezana svojemu času, medtem ko **Parska kartuzija** pripoveduje zgolj o dogodkih izpred petindvajsetih let. . . Odveč bi bilo reči, da se vsi problemi moderne Evrope, taki, kakršne jih čutimo danes, oblikujejo v srednjem veku, od občinske demokracije do bančne ekonomije, od narodnih monarhij do mest, od novih tehnologij do uporov revnih: srednji vek je naše otroštvo, v katero se je treba vselej vračati zaradi anamneze. Toda o srednjem veku se lahko govori tudi v stilu **Excaliburja**. Vendar je tedaj to drug problem, ki se mu ni moč izogniti. Kaj pomeni pisati zgodovinski roman? Mislim, da so trije načini, kako pripovedovati o preteklosti. Eden je **romance**, od bretonskega cikla do Tolkienovih zgodb, sem pa spada tudi »Gothic novel«, ki ni **novel**, temveč ravno **romance**. Preteklost kot scenografija, pretveza, fabulistična konstrukcija, da bi se domišljija popolnoma razmahnila. Torej ni nujno, da se **romance** dogaja v preteklosti, dovolj je, da se ne dogaja zdaj in tu in da se zdaj in tu sploh ne omenja, niti v alegoriji ne. Veliko znanstvene fantastike je čista **romance**. **Romance** je zgodba o **nekje drugje**.

Potem pride roman meča in kute, kot so Dumasovi romani. Roman meča in kute izbere »realno« in prepoznavno preteklost in da bi bila prepoznavna, jo nareli z osebmi, ki so že zabeležene v enciklopedijah (Richelieu, Mazarin), in jim da naloge, da opravijo nekatera dejanja, ki jih enciklopedije ne beležijo (srečati milady, navezati stik z določenim Bonacieuxem), jim pa tudi ne oporekajo. Da bi se podkrepil vtis resničnosti, bodo zgodovinske osebnosti, kajpada, delale tudi tisto (v soglasju z zgodovinpisjem), kar so dejansko naredile (oblegale la Rochelle, imele intimne odnose z Ano Avstrijsko, imele opravke s frondo). V to sliko (»resnično«) se vstavlja izmišljene osebe, ki pa kažejo čustva, ki bi jih lahko pripisali tudi osebam iz drugih obdobj. To, da d'Artagnan vrača kraljičin nakit iz Londona, bi lahko storil tudi v 15. ali 18. stoletju. Ni nujno živeti v 17. stoletju, da bi imeli d'Artagnanovo psihologijo.

V zgodovinskem romanu, nasprotno, ni nujno, da stopijo na prizorišče osebe, ki se jih da prepoznati v okvirih običajne enciklopedije. Pomislite na **Zaročenca**, najbolj znana oseba je kardinal Federigo, ki ga je pred Manzoniem malokdo poznal (bolj znan je bil drug, Borromeo, sveti Karel). Toda vse, kar delajo Renzo, Lucia ali fra Cristoforo, je bilo lahko storjeno le v Lombardiji v 17. stoletju. Namen tega, kar počno osebe, je, da bi bralci bolje razumeli zgodovino, tisto, kar se je dejansko zgodilo. Dogodki in osebe so izmišljene, vendar nam navzlic temu govorijo o Italiji iz tega obdobja stvari, ki nam jih zgodovinske knjige niso nikoli povedale s tolikšno jasnostjo.

V tem smislu sem gotovo želel napisati zgodovinski roman, ne zato, ker sta bila Ubertain ali Mihael bolj ali manj resnični osebnosti, temveč zato, ker je vse tisto, kar govorijo fiktivne osebe kot Viljem, **moralo** biti rečeno v tistem obdobju.

Ne vem, kako zvesto sem sledil tej nameri. Ne verjamem, da sem se ji izneveril, ko sem maskiral citate kasnejših avtorjev (kot Wittgensteina), kot da so citati takratnega časa. V teh primerih sem zelo dobro vedel, da niso bile moje srednjeveške osebe tiste, ki so bile moderne, temveč da soodobniki mislijo na srednjeveški način. Prej se sprašujem, če nisem včasih svojim fiktivnim osebam podelil sposobnost, da opravljajo skupaj – iz *disiecta membra* popolnoma srednjeveških misli – nekakšne konceptualne himere, ki jih srednji vek ne bi sprejel za svoje. Vendar mislim, da mora zgodovinski roman narediti tudi naslednje: ne le individualizirati v preteklosti vzroke tega, kar se je kasneje zgodilo, temveč tudi predvideti proces, prek katerega začnejo ti vzroki polagoma učinkovati.

Če neka moja oseba primerja dve srednjeveški ideji in iz tega izpelje tretjo, modernejšo idejo, dela natanko to, kar je kasneje naredila kultura, in če ni nihče nikoli zapisal tistega, kar ta oseba govori, je gotovo, da bi nekdo, čeravno zmedeno, moral pomisliti na to (četudi ne bi tega povedal, ker so ga prevzeli kdove kaki strahovi in ker ga je sram).

V vsakem primeru, obstaja zadeva, ki me je zelo zabavala: vsako toliko časa je kak kritik ali bralec napisal ali rekel, da kaka moja oseba trdi stvari, ki so preveč moderne; in zmeraj so to trdili za tista mesta v besedilu, kjer sem uporabil citate iz besedil 14. stoletja.

So pa tudi druge strani, v katerih bralec uživa kot v izjemno srednjeveških postopkih, jaz pa sem jih občutil kot nedopustno moderne. Dejstvo je, da ima vsakdo svojo lastno predstavo, običajno izkrivljeno, o srednjem veku. Samo mi, sedanji menihi, poznamo resnico, toda če bi jo povedali, bi nas včasih lahko privedla na grmado.

Za konec

Našel sem – dve leti po tem, ko sem napisal roman – neko svojo beležko iz leta 1953, ko sem bil še študent na univerzi.

»Horacij in prijatelj pokličeta grofa di P., da bi razrešil skrivnost prikazni. Grof di P., ekscentričen in flegmatičen plemič. Kot protiutež, mlad kapetan danske garde z ameriškimi metodami. Normalen razvoj dejanja po pravilih tragedije. V zadnjem dejanju grof di P. razloži zbrani družini skrivnost: morilec je Hamlet. Prepozno, Hamlet umira.«

Leta kasneje sem odkril, da je imel neke podobno idejo Chersterton. Zdi se, da je skupina Oulipo⁹ pred nedavnim skonstruiral matrico vseh možnih detektivskih situacij in odkrila, da preostane napisati le še knjigo, v kateri bo morilec bralec.

Morala: so obsesivne ideje, ki niso nikoli osebne, knjige se pogovarjajo med sabo in prava detektivska preiskava mora pokazati, da smo krivci mi.

Opombe prevajalca

¹ Mehiška lirska pesnica (1651–1695). Prevod, ki nima pesniških namer, bi bil videti takle: Roža krvavordeča, ki se na travniku / domišljavo razkazuješ, / oblita s škrlatom in karminom: / bahaj se z bujnostjo in voljnostjo; / vendar ne, ker si lepa / boš tudi nesrečna.

³ Izvirni naslov pre inacice Manzonijevimi **Zarobencev**.

³ Verz je Malherbov in se glasi: Et rose elle a vécu ce que vivent les roses.

⁴ Naslov fakultete umetnosti v srednjeveškem Parizu, Rue de Fouarre. Referenco zasledimo tudi pri Danteju, **Paradiso**, X, 137.

⁵ Emilio Salgari je bil popularni italijanski pisec iz poznega 19. stoletja, znan po svojih številnih knjigah, ki opisujejo eksotične avanture.

⁶ Znameniti Petrarkov primer za pretericijo. V Besedni umetnosti S. Trdina navaja naslednji primer: »Da so bili žganci ranega jutra gospodarji, o tem vam ni treba posebej praviti.«

⁷ V izvorniku »risciacquatura di panni«, Manzonijevo frazo »risciacquare i propri cenci in Arno« bi lahko prevedli kot »prilagoditi se florentinskemu jezikovnemu modelu«.

⁸ Eco tukaj očitno meri na Heideggerjev izraz »Vorhandenheit« (priročnost).

⁹ Skupina Ouvroir de Littérature Potentielle, ki so jo organizirali Queneau, Le Lyonnais, Perec in drugi, da bi ustvarjali literaturo z matematičnimi kombinatorskimi sredstvi.

Prevod Lučka Istinič in Božidar Kante

Janez Janša

Vprašanje slovenskega jezika v JLA

Sredi Ljubljane stoji kompleks zgradb in nad vhodom vanje piše: »KASARNA LJUBE ŠERCERA«. To je le eden od zunanjih znakov urejanja nacionalnih in mednacionalnih odnosov v Jugoslaviji, ki so na posameznih točkah dosegli visok nivo v smislu enakopravnosti in sožitja narodov, hkrati pa so 40 let po končani NOB in revoluciji ponekod nižje kot pa v času, ko se je zamisel o sedanji federativni ureditvi države šele oblikovala.

Vojaški teoretiki različnih političnih in idejnih opredelitev in stilov se v glavnem strinjajo z ugotovitvijo, da je za uspešno obrambo poleg vojske in tehnike kot kvantitativne sile potrebno še veliko več. Nobenih dilem ni v zvezi s trditvijo, da je eden od odločujočih faktorjev, ki v večnacionalni državi prispevajo k večji notranji trdnosti in obrambni pripravljenosti, tudi spoštovanje nacionalnih simbolov in predvsem materinega jezika kot najvažnejšega in najvidnejšega izmed njih. Najpomembnejši del naših oboroženih sil nosi ime Jugoslovanska ljudska armada. Pridevnik »ljudska« definira poleg razredno-politične tudi nacionalno vsebino pojma armada. Dejstvo, da se ta nacionalna vsebina v armadi ne more svobodno v vseh ozirih izražati, saj je v njej uraden samo en jezik, je blago rečeno v neskladju z imenom, ki ga nosi. V povojnem obdobju je bilo storjenih veliko naporov, da bi jezikovno vprašanje v vojski uredili na temelju enakih pravic narodov in narodnosti v Jugoslaviji, vendar so bili ti poskusi vse do danes le delno uspešni.

Vprašanje nacionalne enakopravnosti pa postaja prav danes vedno bolj aktualno. Grobi nacionalistični izpadi po vsej državi vsakodnevno pobijajo to tezo in naučeno prepričanje, da je nacionalno vprašanje v Jugoslaviji rešeno enkrat za vselej in na najboljši možni način.

Obsodbe nacionalističnih izpadov, ki se pojavljajo v tisku in govorih državnih in političnih uradnikov, so običajno le površne, brez globlje analize pojavov samih, kaj šele vzrokov, ki so pripeljali v takšno stanje. Vzroki pa ne tičijo v premajhni budnosti »subjektivnih« sil ali samo v podedovanih nasprotjih iz prejšnjega in prve polovice tega stoletja, temveč izvirajo predvsem iz včerajšnjih in današnjih razlik med razvitimi in nerazvitimi ter iz ekonomskih in političnih posledic tega dejstva. Nacionalizme pogojuje tudi nespoštovanje dogovorov, doseženih v času, ko so se oblikovale osnove sedanje federativne ureditve države, predvsem pa tepanje narodovih pravic, priborjenih med NOB. V to zadnjo kategorijo spada v polnem obsegu vprašanje enakopravnosti jezikov narodov in narodnosti SFRJ v

JLA. Boj za enakopravnost jezikov v JLA je boj proti vzrokom nacionalizma, ki se nikoli ne hrani samo s sovražnimi parolami, temveč vedno tudi z realnimi materialnimi vzroki.

Stanje, v katerem je razprava o občutljivih vprašanih nacionalne enakopravnosti (kot je npr. vojaško jezikovno vprašanje) vsaj nezaželena ali celo marginalizirana na obrobne medije in zaprte politične kroge, ko o nacionalnih interesih odločajo ozke skupine ljudi po republikah in pokrajinah, nujno pogojuje ekscese na stadionih in v športnih dvoranah, kjer se nestrinjanje z obstoječim namesto na demokratičen način izraža v vulgarnem in destruktivnem konfliktu, v katerem so prizadeti predvsem najbolj nedolžni pri vsej stvari.

Zadnji dogodki so radikalno opozorilo v smislu zahteve po hitrejšem reševanju vprašanj nacionalne enakopravnosti, kajti prav nobenega smisla nima, da bi čakali še na kaj hujšega. Zavedati se moramo, da je revanšizem (ki se npr. kaže v večkrat slišnem: »Če sem jaz moral v Srbiji, kjer sem služil vojsko, govoriti srbohrvaško, potem naj tudi delavci iz drugih republik v Sloveniji govorijo slovensko«), kakorkoli je že nazadnjaški, objektivno pogojen z uradno postavljenim sistemom enega uradnega jezika v JLA. Naše in tuje izkušnje pa kažejo, da je ta problem mogoče dokaj enostavno rešiti, kar poleg moralnih in tehničnih vse bolj terjaja tudi aktualno-politični razlogi.

Slovenski jezik v vojski skozi novejšo zgodovino

Avstroogrska, imenovana tudi »ječa narodov«, je imela uveljavljen princip enonarodnostnega popolnjenja svojih vojaških enot. Slovenski polki, ki so bili nacionalno homogeni, so uživali splošen sloves na bojiščih 1. svetovne vojne. V tretjem letu prve svetovne vojne je prišlo do prvega poskusa formiranja oboroženih formacij, ki so jih sestavljali pripadniki poznejših jugoslovanskih narodov.

Iz prostovoljcev, zbranih po ruskih ujetniških taboriščih, je bil leta 1916 ustanovljen Jugoslovanski prostovoljski korpus. V njem so bili Srbi, Hrvatje in Slovenci, ki so se borili na strani Antante. Višji poveljniški kader prostovoljskega korpusa so sestavljali izključno srbski kraljevi oficirji, ki jih je poslala krfska vlada. Srbski oficirjo vojakom različnih nacionalnosti niso dovolili uporabljati njihovih nacionalnih simbolov, kar je kljub uspehom na bojišču začelo sprožati konflikte in dezerterstva. Moštvo korpusa je začelo usihati, zato je srbska krfska vlada po obotavljanju le dovolila ustanovitev dveh nacionalno homogenih polkov (slovenskega in hrvaškega), ki naj bi imela sestavo, poveljniški kader in povelja v materinem jeziku. Odločitev vlade pa je prišla prepozno, kajti zaradi osipa vojakov so morali korpus razpustiti.

Z ustanovitvijo Kraljevine SHS je bil vpeljan princip eksteritorialnega (večnarodnostnega) razporejanja v vojaške enote. Zaradi želje po skupnem vojaškem nastopu, po novi enotnosti in »jugoslovanski naciji« je vojska v stari Jugoslaviji izvajala intenzivni unitarizem. Poveljujoči oziroma uradni jezik v njej je bil srbski.

V času med obema vojnama je bilo možno z administrativnimi ukrepi in sankcijami vzdrževati navidezno dobro delujoči mehanizem – armado, ki pa je pravo

vrednost pokazala šele aprila 1941, ko je v nekaj dneh razpadla. Unitarizem v njej je bil tisti, ki je omogočil, da so jo do temeljev načele razne nacional-fašistične ideologije.

Zelo napredna so stališča, ki sta jih do vprašanja jezika v armadi v 30. letih sprejemala Kominternina in KPJ. Na posvetovanju predstavnikov KPJ in KP Italije januarja 1930 je bil sprejet sklep, da obe partiji stojita na skupnem stališču do nekaterih vojaških vprašanj. Sklenjeno je bilo med drugim, da se mora . . . « vojaška vzgoja vršiti v materinem jeziku » ter da se mora . . . »služenje vojaščine izvršiti v pristojnem domačem kraju.«¹

V Brošuri o položaju kmetov, ki jo je KPJ izdala leta 1934, med drugim piše: »V borbi za pravico narodov na samoodločbo se morajo delovni kmetje že danes boriti za sledeče neposredne zadeve:

. . . proti nasilnemu posrbljenju. . . za narodni jezik v vojski. . . proti odsluženju vojaškega roka Hrvatov, Slovencev, Makedoncev. . . izven njihovega domačega kraja.«²

Jugoslovanska vojska je bila aprila 1941 razbita in nikomur ni prišlo na misel, da bi v slovenske partizanske enote, ki so se začele formirati že kmalu po okupaciji, vpeljal kak drug jezik. Povelja, pouk in administracija so potekali v slovenščini od najnižjih enot do glavnega štaba. Slovenski »vojaški« jezik se je tako postopoma izpopolnjeval, kot osnova pa so rabili že obstoječi vojaški izrazi ter povelja, ki so bila pred vojno v rabi v telovadnih in gasilskih društvih.

Istočasno je bilo v NOV Slovenije dokaj strogo spoštovano pravilo, da se borcem drugih narodnosti omogoči združevanje v svoje enote, ki so za poveljevanje in komunikacije uporabljale svoj materin jezik. Znan je npr. Avstrijski bataljon, italijanske enote v sestavi IX. korpusa itd. Nacionalna in jezikovna homogenost nista ovirali, temveč povečevali bojno učinkovitost teh enot.

Politično in vojaško vodstvo NOB v Sloveniji se je v nasprotju z današnjim zavedalo pomembnosti jezikovnega vprašanja v vojski, zato je slovenska delegacija po II. zasedanju AVNOJ-a 1. decembra 1943 v pogovoru pri vrhovnem komandantu maršalu Titu načela ta problem. O tem pogovoru obstaja uradna promemoria, po kateri je tov. Tito takrat povedal naslednje: »da ni nobenega dvoma, da smo si Slovenci v tej vojni ustvarili svojo vojsko, da bo ta vojska ostala slovenska tudi po vojni in da bo imela slovenski komandni jezik od vrhovnega poveljstva navzdol do najnižjih enot.«³

Nobeno zmagovito narodnoosvobodilno gibanje ni zanemarilo vprašanja enakopravnosti jezikov v svojih oboroženih formacijah. Neuspeh četnikov v Sloveniji gre pripisati tudi dejstvu, da so ohranili jezik in simbole propadle unitaristične armade.

Pravica do uporabe materinega jezika med samim oboroženim bojem je težko odvzemljiva, to postane šele po njem, ko obstoji centralizirana oblast, ki razpolaga z vsemi klasičnimi instrumenti državne prisile.

Z administrativnim ukrepom so bile leta 1946 enote JLA narodnostno pomešane, hkrati pa je bil v armado uveden srbohrvatski poveljevalni jezik. To je imelo hude posledice, ki pa so šele kasneje prišle na dan. Število oficirjev nepriviligiranih narodov in narodnosti (z nesrbohrvatskega govornega področja) je naglo upadlo. Odstotek slovenskih starešin v JLA je v letih 1969-70, ko je bilo prvič

mogoče javno prebrati te podatke, znašal le še okrog 2 odstotka, moral pa bi biti okrog 9 % glede na število Slovencev v Jugoslaviji. Drugi učinki principa eksteritorialnega popolnjevanja enot, ki je bil skoraj enak starojugoslovanskemu in je bil tako prekinjen le za časa NOB, so se začeli kazati že prej. Posredno in neposredno so bile posledice kritizirane na VIII. kongresu ZKJ in na IV. plenumu. Javne kritike na račun ureditve nacionalnega vprašanja v državi so spodbudile sprejetje posebne resolucije zvezne skupščine (1969), ki v 5. točki opozarja na naslednje naloge armade: »1. V organizaciji in delu izvajati načela o enakopravnosti jezikov in pisav narodov in narodnosti Jugoslavije in pri tem upoštevati tradicije NOB;

2. Preučiti možnost za širše izvajanje ustavnih načel o enakopravnosti jezikov in pisav narodov in narodnosti Jugoslavije v delu ljudske armade.«⁴

Takrat veljavna ustava (sprejeta 1963) je v 1. točki 42. člena določala: »Jeziki narodov Jugoslavije in njihove pisave so enakopravni.«, medtem ko je 3. točka istega člena predpisovala izjemo: »Izjemoma se uporablja v JLA pri poveljevanju, vojaškem pouku in administraciji srbohrvatski jezik.«

Resolucija zvezne skupščine se je torej zavzela za »preučitev možnosti« za črtanje izjeme oz. 3. točke 42. člena ustave, kar bi bilo v skladu s tradicijami NOB oziroma v »njihovem duhu«. V razpravi po sprejetju resolucije je vojaški vrh predlagal novo besedilo za 3. točko 42. člena, ki se je glasilo:

»V oboroženih enotah se uveljavlja načelo o enakopravnosti jezikov narodov in narodnosti, izjema pa bi bila lahko pri poveljevanju in usposabljanju v JLA, v skladu z zakonom. . . «⁵

Vse je torej kazalo, da bodo stvari olepšane le na papirju, v praksi pa se ne bo dosti spremenilo. In res je ustava iz leta 1974 določila, da se v oboroženih silah uporablja »eden izmed jezikov narodov SFRJ«⁶, čeprav je pustila odprta vrata tudi za spremembe.

Eden izmed jezikov je seveda še naprej ostal srbohrvaški oziroma hrvaškosrbski. Zanimivo je, da je tudi v stari Jugoslaviji veljal kot uradni jezik v armadi SRB-SKO-HRVATSKI-SLOVENSKI jezik, ki ga v praksi seveda ni bilo in je vse potekalo v srbsčini.

Korak naprej glede na dotedanjo prakso pa je predstavljala uvedba nacionalnih jezikov v drugo komponento oboroženih sil, Teritorialno obrambo. V 306. členu ustave SRS iz leta 1974 lahko preberemo naslednje: »Poveljevanje in pouk v enotah, štabih in drugih organih Teritorialne obrambe se opravlja v slovenskem jeziku, v posameznih enotah pa glede na njihovo sestavo tudi v jezikih narodov in narodnosti Jugoslavije.«

To je formulacija, ki bi morala biti primer za zvezno ustavo. V zvezni ustavi bi morale biti določeno, da se v enotah JLA glede na njihovo sestavo uporablja ustrezen jezik narodov in narodnosti SFRJ. Še prej pa bi morali zagotoviti nacionalno homogeno sestavo enot.

Kmalu po ustavnih spremembah je izšel (1977) tudi Slovenski vojaški slovar, katerega priprave je vzpodbudila prav resolucija zvezne skupščine iz leta 1969. Nekaj let pozneje je bil na študiju SLO v Ljubljani uveden predmet Slovensko vojaško izrazoslovje.

Srbohrvaški jezik se uporablja tudi pri rezervnih enotah JLA, ki so večinoma ho-

mogene, kar pomeni, da kljub vsem pogojem za poveljevanje in pouk v npr. slovenskem jeziku zaradi administrativne uredbe celotno moštvo, včasih s starešinami vred, uporablja nematerin jezik.

Leta 1984 je bil zveznemu sekretarju za ljudsko obrambo poslan dopis, v katerem so nekateri organi RK SZDL Slovenije predlagali, naj se preuči možnost za uporabo slovenskega jezika v tistih rezervnih enotah JLA, ki jih sestavljajo Slovenci.⁷ Zaenkrat še ni bilo ugodnega odziva.

Tuje izkušnje

Pri urejanju jezikovnih vprašanj v vojski so nekatere tuje večnacionalne armade dosegle velik napredek. Švica ima npr. prav tako kot Jugoslavija po ustavi več uradnih jezikov, v nasprotju od JLA pa švicarska vojska tudi uporablja različne jezike, ki so praktično enakopravni. V belgijski armadi v nekaterih enotah uporabljajo flamščino, v drugih pa valonščino. Še bolj nazoren primer je Finska. Kljub temu, da je na Finskem manj kot 9 % švedskega prebivalstva, njihova ustava izrecno določa pravico do uporabe švedskega jezika v finski armadi. V kanadskih oboroženih silah sta angleščina in francoščina enakopravni od leta 1969. Prožnost pri urejanju tozadevnih vprašanj je pokazala celo armada ZDA; ta vojake, ki ne obvladajo dobro angleščine, razporeja v posebne ločene skupšine za pouk.

Tuje izkušnje samo potrjujejo dognanja, ki smo jih potegnili iz naše polpretekle zgodovine. To pa je predvsem:

- a. uvedba enakopravnosti jezikov v armadi ne predstavlja posebnega problema s tehničnega vidika;
- b. raba različnih nacionalnih jezikov v armadi na vpliva negativno na bojno pripravljeno oboroženih sil.

Poudariti pa je treba tudi dejstvo, da so se v smislu urejanja jezikovnega vprašanja v vojski mnogo bolj kot naša angažirale armade držav, ki jim mi ne pripisujemo kakšnih posebno naprednih predznakov.

Vzroki in posledice

Načelnik generalštaba JA je leta 1946 razpustil nacionalno homogene enote ter tako praktično utemeljil uporabo enega samega jezika v vseh enotah in ustanovah armade. S tem je praktično nadaljeval predvojnjo (Arsa Jovanović, takratni načelnik generalštaba, je bil kapetan starojugoslovanske armade) politiko srbskega unitarizma, ki je hotel s pomočjo prevzgoje v armadi ustvariti jugoslovansko nacijo. Arsa Jovanović je sicer padel kot informbirojevec dve leti kasneje ob poskusu prebega v Romunijo, vendar so njegova (verjetno ne samo njegova) dela ostala še dolgo nedotaknjena.

Nepoučenemu se zdi morda na prvi pogled spoštovanje enakopravnosti jezikov in pisav narodov in narodnosti SFRJ pri poveljevanju, vojaškemu pouku in drugih opravljenih tehnično na moč zapleteno dejanje. V polemikah, ki jih je bilo tu in tam zaslediti v časopisju in revijah ter v skupščinskih klopeh konec 60. in v za-

stku 70. let so bili kot protiargument enakopravnosti jezikov v JLA servirani redvem naslednji razlogi:

. tehnične težave, ki bi nastopile v tem primeru pri poveljevanju, prevajanju na odil, uporabi tehničnih sredstev itd.;

. pomanjkanje strokovnih izrazov, literature in tradicije v jezikih nesrbohrva-
co govorečih narodov in narodnosti.

a protiargumentacija je značilno, da je navajala razne tehnične in druge težave
1 ni neposredno napadala samega bistva uvajanja enakopravnosti jezikov, tem-
eč je bila skoncentrirana na poziciji, da ni še čas, da to ne gre čez noč in da so za
ik korak potrebne večletne priprave. Zanimivo bi bilo slišati tiste, ki so navajali
ikšne argumente »časovnega odloga«, kaj pravijo po 15 letih.⁸

istven pogoj, ki je za rešitev tega vprašanja med NOB že obstajal, so nacionalno
omogene enote na taktični ravni (čete, bataljoni, brigade). Pri tem ni važno, kje
o te enote razmeščene (lahko so seveda tudi v drugih republikah), čeprav dejan-
ko mnogokrat ni nobenih realnih potreb, ki bi narekovele, da nabornike pravi-
oma pošiljajo na služenje vojaškega roka zunaj njihove republike. Potrebno bi
ilo še boljše poznavanje jezika in kultur narodov in narodnosti SFRJ pri stareši-
ah, ki se za poklic prostovoljno odločijo. Šole in akademije bi jim morali nuditi
vrstno znanje. Znanje jezikov narodov in narodnosti SFRJ bi bilo pomembno
redvem pri starešinah na kontaktnih mestih, v štabih in poveljstvih. Vsekakor
e bolj demokratično, da je v učenje jezikov prisiljen le eden (ki svobodno izbere
oklic), kot pa da se namesto oficirja srbohrvaščine uči ves tisti del moštva v nje-
ovi enoti, ki ne prihaja s srbohrvaškega govornega področja.

še samo mirnodobne, temveč tudi predvsem vojne izkušnje dokazujejo, da so
acionalno homogene osnovne enote notranje trdnješe in zato v boju učinkovi-
jše kot nacionalno heterogene. Iste izkušnje nudijo tudi dovolj primerov odlič-
ega medsebojnega sodelovanja narodnostno povsem različnih enot v združenih
estavah, kar se je posebej pokazalo v španski državljanski vojni. Različni jeziki v
ataljonih, četah in brigadah niso ovirali skupnih akcij, saj je znano, da vojaški
ojni red ne predvideva mešanja moštva osnovnih enot in da do njega ponavadi
ride le izjemoma.

deološko opravičevanja eksteritorialnega popolnjevanja enot, ki ponavadi pre-
glasi znanstveno in strokovno argumentacijo, običajno operira z izrazi in parce-
lami, kot so »kovačnica bratstva in enotnosti«, »Jugoslavija v malem« itd., kar
istvo problema samo zakriva.

lasno je, da je večino ljudi nemogoče pripraviti do tega, da bodo zavestno in kot
pozitivno sprejeli nekaj, v kar so prisiljeni. Prisilno mešanje v nacionalno hete-
rogenih enotah po nobeni zdravi presoji pri pripadnikih nesrbohrvaško govore-
čih narodov in narodnosti SFRJ, ki jim je tako odvzeta obča človeška pravica do
uporabe materinega jezika, ne more vzbujati kakšnega posebnega spoštovanja in
zaupanja do vseh, ki so v tej situaciji objektivno v privilegiranem položaju, ker je
njihov jezik po naključju srbohrvaščina. Bratstvo in enotnost je mogoče graditi le
na prostovoljni podlagi. Prijateljske vezi, ki se stkejo ob prostovoljnih družinjah
ljudi različnih narodnosti pri vsakdanjih kontaktih ali npr. na prostovoljnih
mladinskih delovnih akcijah, kjer so mladi ljudje večinoma organizirani v nacio-
nalno homogene skupine – delovne brigade, so trdnješe kot pa tiste, ki se razvije-

jo v situacijah, v katere je človek prisiljen (vojaška obveznost), poleg tega pa še prikrajšan za pravico do uporabe materinega jezika. Ob poudarjanju NOB kot obdobja, v katerem so bili položeni temelji sedanji ureditvi SFRJ kot federativni skupnosti enakopravnih narodov, bratstvu in enotnosti in medsebojnemu sožitju, večina pozablja, da je bila takrat uveljavljena in s krvjo plačana tudi pravica do uporabe slovenskega jezika v vojski. Pravica, ki je bila po osvoboditvi grobo zavržena in poteptana. Na to dejstvo posredno opozarja tudi resolucija zvezne skupščine iz leta 1969.

Ideološka indoktrinacija, ki gre molče preko zgodovinskih dejstev in ki prisega na enakopravnost, hkrati pa jo tepta, lahko ustvari le navidezno, fasadno enotnost, ki ne vzdrži preizkušnje krize. Ker je armada tista, ki se ob nemajhnem trošenju narodnega dohodka pripravlja na to krizno situacijo, bi prav v njej vsi vidiki nacionalne enakopravnosti morali biti bolj upoštevanji kot kjerkoli drugje. Morala bi biti korak pred drugimi institucijami, ne pa da caplja za splošnim družbenim razvojem.

Gledano zgolj s tehnične strani je že na prvi pogled jasno, da je vojaški pouk uspešnejši, če poteka v jeziku, ki ga dobro razumejo vsi pripadniki enote. V nasprotnem primeru so prisiljeni porabiti čas, namenjen strokovnemu pouku, za učenje jezika. Tudi sporazumevanje in razumevanje povelj v boju je boljše, kadar se poveljuje v materinem jeziku nacionalno homogeni enoti. Problemi, ki jih predstavljajo prevodi navodil, učbenikov, signalov itd., so zanemarljivi, stroški v primerjavi z nekaterimi drugimi in vprašljivimi vojaškimi projekti minimalni. Že pred leti smo dobili slovenski vojaški slovar, obstajajo tudi že uporabne izkušnje iz teritorialne obrambe, kjer se slovenščina uporablja kot poveljevalni jezik. Resnici na ljubo je treba priznati, da so pri tem težave, kajti šole za rezervne oficirje še vedno uporabljajo kot edini jezik srbohrvaščino, kar zahteva dodatno usposabljanje starešin ob prevzemu dolžnosti v TO.

Večina dejstev govori v prid uvedbi slovenskega, albanskega, makedonskega... jezika v JLA, vendar se stvari ne premaknejo. Odpori proti spremembam sedanjega stanja obstajajo predvsem v profesionalnih vojaških vrhovih, izvirajo pa iz dveh vzrokov. Prvi med njimi je posledica stanja, nastalega po letu 1946 v nacionalni sestavi starešinskega kadra v armadi. Po podatkih iz leta 1981⁹ je stanje naslednje:

	% starešin v JLA	% prebiv v SFRJ	% pokritosti potreb
Črnogorci.....	6,2	2,5	248
Hrvati.....	12,6	22,1	57
Makedonci.....	6,3	5,8	108
Muslimani.....	2,4	8,4	28
Slovinci.....	2,8	8,2	34
Srbi.....	60,0	39,7	151
Albanci.....	0,6	6,4	9
Madžari.....	0,7	2,3	30
Jugoslovani.....	6,7	1,3	515
Ostali.....	1,6	3,3	48

Iz tabele je razvidno, da je večji del starešin srbske narodnosti in da preko 80 % starešin uporablja kot materin jezik srbohrvaščino. V celotni mirnodobni JLA pa je najmanj 25 % nesrbohrvaško govorečega moštva. Nesorazmerno visok je tudi odstotek starešin, ki so se opredelili kot Jugoslovani.

Po letu 1946 je število slovenskih starešin stalno upadalo, kar je nedvomno tudi posledica odprave slovenskega jezika iz armade.

Nedvomno bi ponovna uvedba enakopravnosti jezikov v JLA ugodno vplivala na reševanje problema enakomerne nacionalne zastopanosti v starešinski sestavi JLA, ki se sedaj poskuša reševati, ne da bi si upali pokazati na prave vzroke.

Velika večina starešin torej izhaja iz srbohrvaško govorečega področja in seveda objektivno ni zainteresirana za učenje drugih jezikov, čeprav opravlja poklic, za katerega bi moralo biti poznavanje vseh jezikov narodov in tudi narodnosti SFRJ prav tako samoumevno, kot je npr. znanje tujih jezikov pri ljudeh, ki delajo v zunanji trgovini, diplomaciji itd.

Drugi vzrok izvira iz dejstva, da vsaka armadna organizacija bolega tudi za birokratsko boleznijo, za katero predstavlja okolje s strogo hierarhičnimi odnosi nadvse ugoden medij za obstoj in razvoj.

Spremembe, ki bi jih v armadno organizacijo prinesla uvedba enakopravnosti jezikov, bi terjale nekaj organizacijskih in tehničnih naporov, ki bi seveda dodatno obremenile vojaško administracijo. Vsaka administracija pa že po svoji notranji zakonitosti najbolj sovraži spremembe.

Tiste, ki so se pred 15 ali 20 leti zavzemali za enakopravnost jezikov v JLA, so največkrat odpravili z odgovorom, da je pred tem končnim dejanjem potrebno storiti še nekaj vmesnih korakov. Danes lahko ugotovimo, da so bili ti storjeni (poveljevanje v nacionalnih jezikih v TO, vojaški slovar. . .), razen tistih, ki bi jih morala storiti sama JLA (predvsem priprava za narodnostno homogeno popolnjevanje enot in pouk jezikov narodov SFRJ v vojaških šolah in akademijah). Protiargumenti tehnične narave so torej odpadli, zato se enostavno preprečuje, ignorira ali zavlačuje vsaka diskusija v tem smislu. Postavlja se tudi vprašanje, kako je mogoče, da zadnja ustava ni eksplicitno določila, da se spoštuje enakopravnost jezikov povsod, tudi v JLA. Določen odgovor ponuja stara ugotovitev, ki pravi, da je vojska tista institucija, ki ji ni treba kršiti ustave. Ima namreč moč, da jo oblikuje po svoji želji.

Na takšno razlago, ki se vse prevečkrat ponuja sama po sebi, pa v našem sistemu tudi in predvsem v interesu trdne JLA, ki mora biti sposobna opravljati svojo obrambno funkcijo, ne moremo pristati. Prej ali slej bo vsem jasno, da armada (JLA) ni ne nacionalna in ne NADNACIONALNA institucija, ampak da je enostavno in še za dolgo VEČNACIONALNA. In to je treba z vso odgovornostjo do lastnega obstoja in do mednarodne skupnosti upoštevati.

Iz tega izhaja, da očitke o nacionalizmu, separatizmu in podobnih izmih, ki so jih bili deležni vsi, ki so se zavzemali za enakopravnost jezikov v JLA, dejansko bolj zaslužijo tisti, ki so jih dajali kajti zgodovina, predvsem pa leto 1941 pri nas zgovorno dokazuje, da je najhujša sabotaža enotnosti prav neupoštevanje človeških in nacionalnih pravic narodov in narodnosti v večnacionalni skupnosti.

Podtikanja o zavzemanju za »nacionalne armade« ali »republiške vojske« niso

nič drugega kot groba obramba obstoječega stanja, ki poskuša namesto z argumenti (ki jih ni) z etiketiranjem ohraniti pridobljeni privilegirani položaj.

OPOMBE

¹ Citirano po: Jaka Avšič, Nekaj pripomb k mnenjem o rabi jezikov v JLA, Sodobnost 1970, str. 418.

² Prav tam

³ Pro memoria zapisnik je napisal in podpisal dr. Marjan Brecej, ki je bil kot član delegacije navzoč na razgovoru. Povzeto po: Jaka Avšič, Nekaj pripomb. . . , Sodobnost 1970, str. 418.

⁴ Uradni list SFRJ, št. 20/69

⁵ Prvič objavljeno v Narodni armiji, nato pa povzeto v mnogih časnikih. Citiramo po TV-15 z dne 21.1.1971

⁶ Ustava SFRJ iz leta 1974 je v 243. členu določila: »V OS SFRJ se v skladu z ustavo SFRJ zagotavlja enakopravnost jezikov narodov in narodnosti Jugoslavije in njihovih pisav.

Pri poveljevanju in vojaškem pouku v JLA se lahko v skladu z zveznim zakonom uporablja eden od jezikov narodov Jugoslavije, v njenih delih pa jeziki narodov in narodnosti.«

Takšna določba dopušča v bistvu kakršnokoli rešitev. Prvi odstavek citiranega člena je, kar se tiče JLA, popolnoma brezpredmeten, kajti drugi odstavek določa, da se enakopravnost jezikov in pisav lahko spoštuje ali pa tudi ne. Vse je prepuščeno zveznemu zakonu.

⁷ Dopis RK SZDL je nazoren primer stanja, v katerem se za elementarne človeške in nacionalne pravice prosi, namesto da bi se jih argumentirano zahtevalo. Zanimivo je tudi, da je bil dopis poslan zveznemu sekretariatu za ljudsko obrambo, čeprav je to le državni organ, ki seveda ne sprejema zveznega zakona, kateremu je ustava prepustila ureditev jezikovnih vprašanj v JLA. Normalna pot bi vodila v zvezno skupščino.

⁸ Glej npr. razpravo generala A. Cetinskega v Komunistu z dne 15. 1. 1971.

⁹ Podružbljanje varnosti in obrambe, izdala RK ZSMS 1984, str. 18.

Gregor Tomc

Med džunglo in živalsim vrtom

ali

Prispevek k primerjalni analizi blagovne estetike v kapitalizmu in planske estetike v socializmu, s posebnim poudarkom na naši subkulturi od Sirotanovića do Gnusa

Nagovor bralca

Vsak človek, vsaka generacija ljudi, ima pravico do lastnega (videnja) sveta. Pravico ima do svoje prihodnosti, pa tudi do tega, da prihodnosti zase ne vidi, da je ne zanima. Ni ga večjega nasilja od ideologije, po kateri ima življenje (neko) določeno usmeritev, cilj, ki bo šele osmisлил vsa naša sedanja prizadevanja. Prihodnost postane nekaj še neznanega, samouresničujoča prerokba, ki določa vse naše življenje, je v resnici funkcija preteklosti.

V tem razmišljanju bom skušal pokazati, kako vpliva na razvoj subkulture situacija, v kateri je prihodnost stvar preteklosti, edina avtonomna sila pa Partija/Država. Položaj subkulture v socializmu bom nato primerjal s položajem, ki ga ima v družbah, v katerih je funkcioniranje celote vse bolj odvisno od aktivnosti rastočega števila avtonomnih posameznikov in skupin. Moja osnovna teza je, da so resnične možnosti za razvoj subkulture le v izredno kompleksnih tržno-blagovnih družbah, v kapitalistični družbi, da pa lahko v bistveno manj kompleksnem živalskem vrtu socializma subkultura v najboljšem primeru le vegetira.

Prav rokenrol in z njim povezana subkulturalna scena predstavljata po mojem tisto področje, na katerem se danes dogajajo najbolj zanimive in inovativne stvari, čeprav jih nekateri še vedno vztrajno iščejo na tovarniških dvoriščih, v inštitutih ali v postelji. Rokenrol kot detonator potencialno revolucionarne situacije? Prav gotovo ne, ampak kot medij, skozi katerega mlada generacija, pa tudi ne več zgolj mladi (ta glasba že dolgo ni več zgolj domena adolescentov) stopajo v svet

in prek katerega lahko pomembno prispevajo k njegovi pestrosti in vitalnosti. Družbe, ki že dosedaj niso »znale« izkoristiti kreativnega potenciala drugih avtonomnih nosilcev interesov – deprivilegiranih ekonomskih manjšin, intelektualcev, nacionalnih manjšin, žensk, pedrov itd., temveč so jih izkoriščale le kot transmisijo dominantnih interesov, gotovo ne bodo izkoristile tudi potenciala mladinske subkulture. To pa ne zavira le razvojne dinamike teh družb, ampak, morda še pomembnejše, onemogoča oz. otežuje artikulacijo avtonomnih življenjskih stilov mladih generacij. To pa določa še eno pomembno značilnost teh dežel – dolgočasnost in turobnost vsakdanjega življenja v njih.

1. Ekonomska politika

Kapitalistični proizvodni način institucionalizira naravno sfero blagovnih odnosov, ki je osvobodjena odgovornosti, v kateri so lastniki blaga, če to zavestno želijo ali ne, podvrženi dinamiki zakona trga. Delovanje tržne regulacije moramo torej razumeti kot z vidika človeka neobvladljivo, naravno okolje.

Socializem pa predstavlja od Marxa dalje kritiko same narave kapitalizma. Na podlagi Marxove kritike anarhičnosti, zapravljivosti in krivičnosti, ki da je vgrajena v samo naravo tržno-blagovnih odnosov, se je konstituirala socialistična vladavina Partij na oblasti, ki je avtomatizem kapitalističnega načina proizvodnje in odnosov v imenu marksistične doktrine, substituirala z regulacijo na podlagi nekih norm (centralno planiranje, samoupravljanje, ujamaa itd.). Za socializem je torej značilno, da kvalitativno skrči delovanje naravnega in ga nadomesti z zavednim.

Kritika obstoječe tržno-blagovne družbe počiva na fetišizmu – v prepričanju, da blago ni zgolj navaden objekt, temveč nekaj, kar ima svoje življenje, ko se enkrat pojavi na trgu. V sebi ima nekaj metafizičnega in teološkega. Ko izhaja iz te domneve, jo ideologija v resnici dela za dejansko, tako da dobi blago v socializmu fetišistično naravo in je potem treba izganjati njegovega zlega duha. Tako ima družbeno validirana fikcija mnogo konkretnih in zelo dejanskih posledic.

Kaj je značilno za to ideološko predstavo? Med drugim tudi tole:

– menjava blaga na trgu kot »zero -sum game«: dobit enega je nujno izguba drugega;

– teorija zarote: blago je zgolj vaba, s katero želi kapitalist iz vas izvabiti denar, vas prisiliti na žrtev, spraviti v odvisnost pod krinko ponujanja pomoči, vas ekonomsko uničiti itd., ali drugače povedano – kapitalistično zver žene neustavljiva lakota po profitu;

– moralizem: kapitalist igra vlogo zvodnika, v vas zbujata bolesten pohlep in preži na vaše slabosti, blago se seksualizira in seksualnost postane (podobno kot denar), konvertibilna v dražeh vseh predmetov;

– teorija nesreče: v kapitalizmu vas bombardirajo z ideologijo sreče, vendar pa lahko blago ustvarja le njen videz, kajti užitek je vedno podrejen kapitalu in je kot tak neavtentičen, daje le navidezno ugodje;

– tradicionalizem: nezaupljivost do kaotično-spontanega urbanega industrinjskega življenja, poudarjanje njegovih negativnih implikacij (korupcija, kriminal, alienacija, ekološki problemi);

– teorija o upadajoči uporabni vrednosti: z razvojem blagovne proizvodnje se neogibno dogaja, da se pod vse večjim bliščem predmetov skriva vse manj;

– kritika inovacije: zakaj je potrebna proizvodnja vedno novega, zakaj je treba izdelovati eno blago v nešteto različicah, če bi zadostovala že ena sama; nova ideologija propagira uniformnost, askezo, kasarniški duh, vzdržnost; dober dizajn je zgolj vaba in ni v nikakršni zvezi z vašimi intrizičnimi potrebami, vedno nove blagove se skratka proizvaja le zaradi oplajanja kapitala;

– strah pred nenadziranim: bodisi naravno bodisi spontano je treba nadzirati, sicer bodo prevladali iracionalni blagovni odnosi in izgubili boste nadzor nad svojim življenjem;

– funkcionalizem: redukcija uporabnih vrednosti zgolj na tisto, kar je v službi njihove potrošnje, medtem ko je vse drugo redundantno; nekaj dekadentnega je v tem, če kupcu blago ugaja na pogled;

– romantizem: videnje obstoječih odnosov in potreb kot fantastičnih; generirajo jih sile, ki delujejo podobno kot čarovnik, ki ne zmore več obvladovati podzemskih sil, ki jih je izzval, itd.

Glede na takšno predstavo o kapitalistični tržno-blagovni proizvodnji je bolj ali manj jasna tudi predstava o plansko-blagovni proizvodnji v socializmu;

– menjava blaga glede na plan: blagovna proizvodnja sicer še obstaja, a obstaja vse bolj nesamostojna, ker tržno regulacijo substituirata zavestno poseganje političnih odločevalcev;

– staro je dobro: glavni kriterij vrednosti blaga postane, koliko zadovoljuje vaše neposredne eksistenčne potrebe;

– eno je zadostno: cilj je, da se pojavlja isto blago v vseh trgovinah, da se ukinejo vse razlike, ki niso v funkciji zadovoljevanja neposredne potrebe;

– grdo je lepo: pomembno je, da se blago da uporabiti, ne pa, kako je videti;

– uporabna odvisnost je neodvisna od menjalne: uporabnost določajo politično-planska telesa in ne več potrošniki na arhaičnem in zapravljenem trgu.

Zgodovina »predhodnega« obdobja je pokazal več resnih pomankljivosti takšne oblike regulacije – reducira kompleksnost in respozivnost, pojavi pa se tudi čisto nov problem, ki v stari družbi sploh ni obstajal – socialistična država dobi pomembne nove kompetence. Politični odločevalci z zavednimi odločitvami, na podlagi določenih norm, izvajajo redukcijo varietete potreb potrošnikov. Zavedno delujoča prisila je torej vgrajena v samo bistvo sistema. Dominacija Partije/Države temelji pretežno na ideologiji (na posesti ekskluzivne resnice ali na prisili), manj pa na hegemoniji (legitimitet, zgrajeni na širokem konsenzu glede narave obstoječega). To pomeni, da v kapitalizmu narava temeljnih družbenih odnosov ni določena s politično vladavino in da je glede na to bolj ali manj vseeno, katera stranka je na oblasti. Na drugi strani pa bi bilo socializma kaj kmalu konec, če bi Partija izgubila svoj vladajoči položaj. Zaradi tega se kapitalizem lahko razvija v smeri disociacije subsystemov, socialistična »narava« odnosov v socializmu pa je prisotna v različnih sferah družbe le toliko, kolikor ima v njej Partija v rokah vse vzvode ideološke in politične dominacije. Kolikor se pojavlja sistemsko nepredvidljivo, se pojavlja sistemu navkljub, zaradi malfunkcioniranja sistema, po nesreči, ne pa zato, ker bi bilo delovanje partikularnih avtonomnih akterjev vgrajeno v funkcioniranje celote.

2. Kulturna politika

Ta malo daljši izlet na področju primerjalne ekonomske politike se mi je zdel potreben za razumevanje kulturnega ustvarjanja v deželah realno obstoječega (to je: edinega) socializma. Če je ustvarjalno delo v kapitalizmu določeno predvsem z denarjem, je v socializmu predvsem z ideologijo. Glede na to je narava restrikcij v prvem primeru predvsem finančne, v drugem pa predvsem politične narave. Partija v socializmu ukine delovanje mehanizma ponudbe in povpraševanja kot temeljnega določevalca v sferi kulturne produkcije. Na njegovo mesto se postavi sama kot vrhovni arbiter. Stvar voluntarističnega dogovora postane, kaj je in kaj ni več kulturno, kaj se in kaj se ne bo financiralo. Ker pa je postala vloga svobodnega podjetništva zanemarljiva, to pomeni, da je dobila politična arbitraža praktično neomejeno moč. Tako kot v gospodarskem življenju postane tudi v kulturi dominantna vloga politične racionalnosti. Normativni sistem je lahko bolj ali manj rigiden, bolj ali manj nestrpen, vendar pa je v vsakem primeru v zadnji instanci politične narave. Možnosti za ustvarjanje postanejo v takšnih okoliščinah skrajno nepredvidljive, saj je voluntaristično odločanje odgovorno le samo sebi.

Nasproti socialistični kulturi, ki odseva progresivne tendence najširših ljudskih množic, postavlja Partija/Država buržoazno kulturo, ki se po njenem mnenju skriva za fikcijo čiste umetnosti (medtem ko Oni dobro vedo, da je razredna vsaka kultura), je defetistična, nima opredeljenega cilja in je vdana v usodo, je elitiistična in zahteva zase nekakšno »avtonomijo«^{itd.}

Partija/Država ne priznava razvoja, kakršen je značilen za zahodni svet, v katerem ustvarjanje ni več predsem v službi določenih političnih interesov, ampak blago, ki se kot vsako drugo prodaja na trgu. Če predstavlja v kapitalizmu ustvarjanje lahko le simbolično grožnjo simboličnemu redu, ima v tradicionalnih, tudi tradicionalnih socialističnih družbah neprimerno večjo težo. Ker počivajo, kot sem že dejal, dominantni odnosi na politični vladavini Partije, to pomeni, da že vsak dvom v temelje normativne ureditve ogroža tudi dominantne odnose. Kajti za lupino normativizma ni neke narave socialističnih odnosov, ampak le potlačena vsebina blagovno-tržne regulacije.

Kulturno delovanje v takšnem kontekstu lahko kaj hitro dobi bodisi državotvorno bodisi disidentsko oznako. In še nekaj se zgodi v takšni situaciji – zaradi zanemarljive vloge privatnega podjetništva in trga se kulturno ustvarjanje izolira od tehnološkega napredka. To pa med drugim tudi pomeni, da se ustvarjalni razvoj ne generira toliko iz lastnega okolja kolikor iz posnemanja zahodnih ustvarjalnih tendenc.

Socializem je izrazito moralna zadeva, predstavlja protest proti golemu pehanju tukaj in zdaj. Socializem vrača zasledovanje transcendentnih ciljev iz sfere posameznika nazaj v središče družbenega življenja. »Kulturni«^{revoluciji}, za katero ves čas gre, pa je tuje, da bi zaveden nadzor omejila le na področja, kjer obstaja resnično strinjanje, vse drugo pa prepustila naključnemu delovanju izbire. Obstoječe pa je ravno tisto sovražno, kar je treba preseči z zavestno, organizirano akcijo Partije/Države. In eno od ključnih področij, ki je za to na voljo, je prav kulturno ustvarjanje. Partija/Država stoji na čelu nastajanja nove socialistične

kulture, ki naj bi pomembno prispevala pri spočetju novega človeka. Zato je treba temelje, na katerih počiva »buržoazna« kultura (individualizem, privatizem, avtonomija, racionalnost itd.), substituirati s socialističnimi (komunalizem, kolektivizem, disciplina, vera itd.). Tako bo na mesto človeka zahodne civilizacije stopil novi človek, narejen po meri normativnega reda socializma.

Normativno konstruiran družbeni red socializma je v situaciji permanentne krize. To situacijo permanentne krize, prikrivanja razpok v normativno vzpostavljeno legitimno strukturo, za katerimi se prikazuje potlačena naravna vsebina, prikazuje Partija/Država kot permanentno revolucionarno situacijo. Za revolucionarno situacijo pa vemo, da je v njej treba postaviti nekaj nad vse drugo. Tudi ustvarjalec mora postaviti nekaj nad svoj kreativni duh – Revolucija mora postaviti nad svoj kreativni duh. In najbolj revolucionaren je tisti umetnik, ki je pripravljen žrtvovati tudi svoj umetniški klic za Revolucijo. Sicer pa Revolucija seveda ščiti svobodo, Revolucija prinese v deželo visoko stopnjo svobode. Revolucija po sami svoji naravi ne more sovražiti svobode, zato je odveč strah nekaterih, da bo Revolucija okrnila kreativni duh, takšen strah je povsem neutemeljen. Takšen strah lahko izvira le iz negotovega revolucionarnega prepričanja. Ustvarjalec pa, ki čuti Revolucijo, tudi ne more čutiti takšnega strahu. Kdor se boji, se boji upravičeno. Kajti: v revolucionarni situaciji je vedno treba postaviti nekaj nad vse drugo. Interese posameznika nad interese celote. Edina avtonomna sila pa, ki ve, kakšni so interesi celote, je Partija/Država.

Tako so se intelektualni in kulturni potenciali, ki jih je socialističnemu mitu uspelo okupirati, prostovoljno odpovedali avtonomni produkciji v imenu službe permanentni »revolucionarni« situaciji. Drugi potenciali, ki so bili v izraziti manjšini, pa so se onemogočali na manj prikrite načine.

3. Cash in on Chaos

Ta malo daljši izlet na področje primerjalne kulturne politike se mi je zdel potreben za razumevanje subkulturnega ustvarjanja v deželah socializma.

Na zahodu velja v vseh vejah proizvodnje, z izjemo tistih, ki so strateško pomembne za ohranjanje države, načelo potrošniške suverenitete. To načelo velja vsekakor tudi v sferi kulturne produkcije. Država sicer s subvencijami (iz denarja davkoplačevalcev) ohranja pri življenju del elitne kulture, ki bi v razmerah *laissez faire* odnosov večinoma odmrla, vendar pa je privatnemu kapitalu prepuščena suverenost nad večjim delom kulturne proizvodnje, na področju množične kulture pa uživa praktično popolno suverenost. Vloga države je v sferi množične kulture manj odločilna.

V nasprotju s prepričanjem številnih levih kritikov mislim, da država v teh družbah nima »napredne« vloge, ampak skrbi predvsem za ohranjanje tistih oblik elitnega kulturnega ustvarjanja, ki jih je privatni kapital zapustil. Prav privatni kapital pa ima v teh družbah izrazito inovativno vlogo.

Oglejmo si to na primeru mode. Še v 16. stoletju je trajala španska oblačilna moda od 30 do 40 let. Nekako od francoske revolucije dalje pa so postajali modni ciklusi vse krajši. Danes pa velja že, da se modne nadrobnosti spreminjajo že vsakega pol leta. Kritiki kapitalistične proizvodnje vidijo v tem le »željo« kapita-

la po oplajanju, pozabljajo pa, da gre prav tako tudi za čisto avtentično potrebo človeka po zadovoljevanju svojih estetskih potreb in izražanju svoje pripadnosti. Temeljna logika, ki jo zasledujejo zasebni podjetniki, je logika profita. Če na primer časopisu s polmilijonsko naklado pade prodaja za nekaj odstotkov, se že razmišlja o spremembah uredniške politike, ki bi časopis znova približala bralcem. Podobno nespoštovanje tradicije vlada tudi v industriji prostega časa. Še več – prav v množični kulturi je še toliko izrazitejše dejstvo, da dobi ustvarjalni proces svojo potrditev šele skozi konsumpcijo. Menjalna in uporabna vrednost sta med seboj neločljivo povezani, saj je konsumpcija možna le kot izrazito osebna izkušnja.

Slednje velja še toliko bolj za rokenrol. Na začetku vsakega novega vala rokenrola stojijo majhna podjetja. Ta še niso zbirokratizirana in še zaznavajo nove trende, ki nastajajo. Majhen kapital je torej bolj responziven in fleksibilen. Med majhnimi in velikimi podjetji se je razvila neke vrsta simbioza – prva iščejo nove talente, druga prevzemajo distribucijo. Sčasoma tudi velika podjetja sledijo novemu glasbenemu trendu. Če tega ne storijo, začnejo propadati. Glasbeni cikli se ponavljajo vsakih nekaj let. Potrošnik v takšnem sistemu ni zgolj sprejemnik »učinkov« industrije rokenrola. Prej je res prav nasprotno – ta industrija bi kaj hitro propadla, če ne bi sledila potrošniškim afinitetam publike. Z leti pa postaja ta publika tudi vse bolj heterogena in po afinitetah vse bolj raznolika. Zaradi tega rokenrol industrija ne more prodajati ene same ideologije ali ene same estetike, bodisi vladajoče ali katerekoli druge, ampak mora lansirati tudi zelo različne trende, ki se nato komercialno oblikujejo kot blago na trgu, plesišču, koncertu, v kinu, na televiziji ali po radiu.

Nihče ni v poziciji, da bi lahko učinkovito nadziral izbiro potrošnikov, jo bolj omejil, naredil bolj predvidljivo ali morda bolj ekskluzivno. Tako na primer distributerji plošč ne morejo učinkovito nadzirati izbire kupcev, organizatorji koncertov pa ne obiska poslušalcev.

Na drugi strani pa poskuša tudi ustvarjalec udejaniti svojo suvereniteto. Postati skuša majhna proizvodna enota, in to tako, da skuša čimbolj nadzirati proces ustvarjanja, snemanja, oblikovanja, predstavitve pa tudi prodaje.

Ta tendenca je prišla zaenkrat najbolj do izraza prav v panku. Pank je ljudska različica potrošništva. Na eni strani zagovarja čim večjo pravico potrošnikov do izbire in dostopnosti cen subkulturnega blaga na trgu, na drugi strani pa zelo poudarja tudi kretivno avtonomijo samih ustvarjalcev. Pank se torej ne bori proti rokenrolu biznisu kot takemu, ampak predvsem proti zbirokratiziranemu rok esteblišmentu. Zavzema se torej za to, da bi potrošniki in proizvajalci subkulturnega blaga čimbolj vplivali na rokenrol biznis, od njega čim več dobili. Poudarek je torej na tem, da bi postal rok biznis bolj ljudski, ne pa na njegovem revolucioniranju (podržavljenju ali zamenjavi blagovne z naturalno menjavo). Zgražanje razredno bolj »osveščenih« kritikov na sceni nad početjem Sida Viciousa, ki je šel v svojem podjetništvu tako daleč, da je celo za intervjuje računal, izvira po mojem prav iz takšnega »nerazumevanja« – subkulturi očitajo, da ne deluje s pozicij, ki jih ni nikoli imela, da namreč ne poskuša subvertirati same narave rokenrol biznisa, v zadnji instanci pa kar narave kapitalizma kot takšnega.

Eden od osrednjih problemov, s katerimi se ukvarja mladinska subkultura na za-

hodu, je torej problem komercialne inkorporacije v sistem. Družba, zasičena z esteticizmom, vsrka vase vse, tudi disenz, skozi trgovino blaga. To, kar je bilo še včeraj odkrito, postane danes kulturno blago široke potrošnje, dostopno vsakomur, jutri pa je lahko že pozabljeno. Nobenega globljega pomena ni v tem procesu, nobenega skritega smisla.

V vsej zgodovini rokenrola so se pojavljala gibanja, ki so bila usmerjena proti sterilnosti različnih tradicionalnih oblik. Vsaka nova subkultura je bila po svoje kritična, čeprav ji kritiki tega morda tudi niso priznavali ali pa so vanjo zmotno projicirali lastne vsebine. Industrija prostega časa jih je bolj ali manj hitro odkrila. Marginalen stil in prakso je spremenila v vsakomur dostopno blago. Sporočilo subkulture je s tem sicer postalo bolj javno, pojavila pa se je tudi nevarnost, da del njene vsebine razvodeni – da se življenjski stil spremeni v modo, subkulturna praksa pa v ritual. Vendar pa komercialna inkorporacija ni, v primerjavi z ideološko, nikoli tako totalna, zaradi česar po pravilu bolj deviantnih delov subkulture ni mogoče posebno integrirati v sistem.

Tako je na primer tudi pank na zahodu naletel tudi na ideološko in moralno obsodbo. Vendar pa to ni imelo usodnejših posledic. V Veliki Britaniji je na primer ob izidu singla *God Save the Queen* (Sex Pistol) poslanec Marcus Lipton izjavil: »Če bo pop glasba uničevala obstoječe institucije, potem mora biti sama najprej uničena.« Država je tudi prešla iz besed k dejanjem – prepoved koncertov z izgovorom, da se niso spoštovali varnostni predpisi; pritisk na radijske in televizijske postaje, da ne bi predvajale spornih pesmi; ustvarjanje ozračja, v kakršnem je lahko prišlo do časopisne kampanje (tako desnega kot levega tiska); pritiski na distributerje plošč, da ne bi razpečevali spornih plošč; tožbe proti manjšim distributerjem z izgovorom, da razstavljajo domnevno obscene ovitke; pritisk na sindikate, da ne bi tiskali spornih plošč itd. Vendar pa je zanimivo, da vsa ta prizadevanja niso ustavila prodora panka skozi glasbeno industrijo. Vsa prizadevanja države so se izkazala kot bolj ali manj impotentna. Založba Virgin je s prodajo prve plošče Pištol že v predprodaji zaslužila 250 tisoč funtov, plošča pa je že prvi teden prišla na sam vrh najbolj prodajanih plošč. Ko so druga podjetja videla, da je v panku tudi denar, so nekaj časa med seboj kar tekmovala, katero bo podpisalo z novimi talenti. Tako se The Clash podpisali za C. B. S., Stranglrs za U. A., Buzzcoks za E. M. I. itd.

Če dominantna vloga komercialnih interesov stimulira kontinuiran razvoj subkulturne scene, pa ga na drugi strani ideološka regulacija s svojo samovoljnostjo, nepredvidljivostjo in prohibitivnostjo onemogoča. Vloga države na kulturnem področju je sicer v socializmu podobna – ščiti elitne in tradicionalne oblike umetniškega ustvarjanja. Razlika pa je v tem, da na drugi strani, zaradi zanemarljive vloge zasebnega podjetništva in trga, ni zagotovljen tudi kontinuiran razvoj množične kulture. Kulturni proizvodi so sicer še vedno blago, vendar pa njegove prodaje na trgu ne določa ekonomska, temveč politična racionalnost. Nosilci politične racionalnosti se odločajo na podlagi subjektivne poljubnosti. Ta samovolja je lahko v določenem trenutku tudi naklonjena množični kulturi, vendar pa se lahko situacija tudi hitro spremeni. Na splošno pa velja, da je množična kultura odrinjena na rob in obsojena na vegetiranje, ker nima svojega materialnega nosilca.

Zaradi tega se tudi konflikt med subkulturo in državo v socializmu razrešuje drugače – ponavadi s podredivijo ali eliminacijo subkulture. Ker ni profita, tega rojenega upornika, kot je nekoč dejal Karl Marx (in ne morda Nelson Rockefeller), postane mladinska subkultura, pa tudi vsako drugo ustvarjanje, enostransko odvisno od države, konkretno od kulturne birokracije. Ker rok biznisa pravzaprav ni, izgubi mladinska subkultura skoraj ves svoj maneverski prostor.

Tako lahko na primer za slovensko sceno rečemo, da alter bendi, ki skušajo delovati skozi rok biznis, večinoma vegetirajo. V izrazito spolitiziranem okolju se je kot mnogo bolj plodna izkazala adaptacija na sistem, strategija, ki so jo ubrali nekateri drugi subkulturni ustvarjalci. Z imitacijo govornice oblasti, estetizacijo totalitarizma, ideologijo nacionalne obnove, povelečevanjem metod manipulacije itd. na eni strani ter s pragmatičnim sodelovanjem z državno birokracijo na drugi strani počasi in zanesljivo izstopajo iz subkulture v sfero elitne umetnosti. Slovenska scena lepo izraža dilemo subkulture v socializmu nasploh – v svoji pristni različici je obsojena v najboljšem primeru ne vegetiranje, če pa se prilagodi sistemu, se ukinja kot mladinska subkultura.

4. Kritiki subkulture

Pretežni del zahodne kritiške refleksije mladinske subkulture, ki je najbolj vplivna tudi pri nas, je po svoji ideološki afiliaciji levo usmerjene. To je deloma tudi razumljivo, saj je že samo področje preučevanja takšno – ljudska, ne-elitna kultura.

Klasična, levičarska kritika množične kulture je izrazito odklonilna – v njej vidi le tipičen primer blagovne regulacije kulturnega ustvarjanja. Zaradi tega takšno ustvarjanje naj ne bi več zadovoljevalo človekovih potreb, saj se po tej ideologiji avtentične potrebe in zasledovanje profita med seboj izključujeta. Uporabno vrednost zamenja menjalna, kultura postane »zgolj« blago.

Na to teorijo se veže tudi del sodobnih levičarskih kritik mladinske subkulture. Ko je v sedemdesetih letih po tej inačici rok biznis zašel v krizo, se je kapital obrnil na situacionizem. Pank, ki se je iz tega rodil, je po tej teoriji zgolj še eno gibanje skozi trende potrošnje zaradi oplajanja kapitala in modernizacije kapitalizma. Pank naj bi aspektom kapitala tudi ponujal iluzorni radikalizem v spopadu z državo (na primer Virgin; naj bi dokazovala tudi reklama C. B. S. v časopisu The Rolling Stone: »Mi smo resnični revolucionarji!«). Ključna pa je funkcija panka po tej teoriji pri pacifizaciji delavske mladine s tem, da kanalizira njene energije v hierarhične aspiracije, lažno osvoboditev od dolgočasnega dela in v višje oblike mezdnega suženjstva. Pank (pa tudi reggae), ne pomišlja celo, če je treba izžemati najbolj revne segmente mladine – nezaposlene (na primer UB40, The Beat). Izrablja obup mladine, ki živi na robu družbe in eksistence, ne da bi ji v zameno ponujal karkoli pozitivnega in oprijemljivega. Ravno nasprotno – njen obup še pogloblja in s tem topi njeno revolucionarno ost.

Obe verziji leve kritike mladinske subkulture sta se pojavljali tudi pri nas. Zanimivo pa je, da so se tudi privrženci subkulture vezali na neko druge verzijo levičarstva. Po njej je pank v resnici gibanje baze. Drznil se je vmešavati v ekonomsko infrastrukturo rok biznisa (neprofitno orientirane neodvisne založbe, depro-

lesionaliziran tisk – fanzini itd.), s čimer, dolgoročno gledano, spodkopuje samo rok industrijo. Pank naj bi predstavljal drzen izziv normalni potrošnji, združeval naj bi potrošnjo in proizvodnjo, s tem pa dolgoročno gledano postavljaj pod vprašaj tudi samo naravo tržno-blagovne proizvodnje. Na drugi strani pa naj bi bil pank tudi tesno povezan z levo usmerjeno politiko – v Angliji na primer s trockističnimi RAR in RAS). Po tej romantični viziji naj bi bil pank inherentno revolucionarno gibanje, če že ne v celoti pa naj bi to veljalo vsaj za njegov progresiven segment, če že ne revolucionarno gibanje naj bi bil vsaj praska sprednjih straž pred skorajšnjim spopadom.

Za oba načina obravnave subkulture je značilno, da izhajata iz sfere dela – po prvem naj bi subkultura obljubljala lažno emancipacijo od dela, po drugem pa naj bi subvertirala samo rok industrijo. Spregledata pa, da prosti čas ni več zgolj čas, ko se ne dela, ampak za vse več ljudi edina možnost za kreativno in zabavno prebivanje. Delo je često nujno zlo, v življenju vse več ljudi, ki so nezaposleni, pa niti to več. Vezanost na delo ni več afektivne narave – za tiste, ki so zaposleni, je vse bolj neki nezaželeni tujek, za tiste, ki niso (in še predvsem za tiste, ki nikoli niso bili) pa je odsotnost dela vse bolj nekaj normalnega.

Prosti čas torej ni zgolj privesek delovne aktivnosti, ampak postaja vse bolj enakopraven, za mnoge pa tudi temeljni del njihovega vsakdana. Iz tega med drugim tudi izhaja, da se množična kultura ne konstituira toliko v odnosu do sfere dela, kolikor do sfere prostega časa. Zaradi tega tudi subkulturna pripadnost, kot nerazredna, ni niti nujno imaginarni odgovor na probleme, ki jih pred (mladega) človeka postavlja življenje.

Kritični očitki naši pop in rok glasbi, da preveč neposredno sprejema zahodne glasbene vzorce, velja očitno ali pa še bolj tudi za to kritičsko početje samo. Takšno prevzemanje je problematično iz več razlogov. Pokazal sem že, da gre za zelo različne družbe, v katerih mladinska subkultura zadeva na kvalitativno različne probleme. Zelo pa se tudi razlikujejo te družbe po vlogi, ki jo ima v njih leva ideologija. V zahodnih družbah gre za marginalne, deviantne koncepcije, ki so vsaj v tem pogledu blizu mladinski subkulturi, v drugem primeru pa gre za drugače vladajoče ideologije Partije/Države. To, kar je v prvem primeru, kljub vsemu še vedno lahko deluje kot uporna misel, v kvalitativno drugačnih razmerah socializma je lahko le legitimna osnova obstoječega. Že zaradi tega bi morala mladinska subkultura in resnično razmišljanje o njej v takšnih razmerah razviti drugačen odnos do levičarstva.

Kot drugo se moramo zavedati tudi, da se je levičarstvo razvijalo predvsem na področju analize ekonomskih razredov in odnosov v ekonomskem subsystemu. Za drugačno analizo pa je kaj slabo opremljeno. Če je takšen prijem še lahko teoretsko ploden, kjer so razredne meje zelo opazne (kar velja predvsem za Anglijo, ki tudi najbolj vpliva na našo refleksijo o mladinski subkulturi), pa je takšen pristop mnogo bolj vprašljiv v nekaterih drugih zahodnih deželah (na primer v ZDA, tem »melting potu« razredov in narodov), še toliko bolj pa je njegova aplikacija vprašljiva v socialističnih deželah (stalinistični »grinding mill« razredov v atomizirano množico).

Navsezadnje pa se z nekritičnim sprejemanjem tujih razmišljanj o razvoju subkulture v njihovih razmerah izgublja iz perspektive specifičnosti našega okolja.

Ne smemo pozabiti, da je bil v času največje popularnosti Presleya v ZDA in Angliji, pri nas glavna medijska zvezda udarnik Sirotanović, ta razlika pa se kaže tudi v primerjavi Rottna z Gnusom.

5. Zahvala

Na koncu bi se rad zahvalil vsem, ki so mi nesebično pomagali pri pisanju teksta in me spodbujali v trenutkih malodušja. Brez njihove pomoči bi bil tekst nedvomno zelo drugačen. Seveda pa to še ne pomeni, da skušam s tem odgovornost za morebitna sporna stališča naprtiti na pleča katerega od spodaj navedenih tovarišev, tovarišice ali ustanov:

Theodor W. Adorno,
Angelos Baš, Mike Brake,
Fidel Castro,
Helga Gallus, Antonio Gramsci,
Stuart Hall, Tony Hatch, Wolfgang Fritz Haug, Friedrich August von Hayek,
Dick Hebdige,
John Maynard Keynes, Irwing Kristol,
Georges Lefebvre, Georg Lukács,
George Melly, melsizem, Jure Mikuž, Czeslav Milosz,
Claus Offe,
Joseph Skvorecky,
The End of Music in
Joseph Vlacek.
Slava jim!

Stéphane Mallarmé

Marko Crnkovič

»Se vam ne zdi, da je to
blazno dejanje?«

ali

Alea iacta est

I

»Nič ni nedoumljivega.«

Lautréamont

Predstavljajte si ta prizor: za pisalno mizo iz masivnega temnega lesa sedi ogrnjen z volnenim šalom že postaran pesnik sive brade, prirezane v konico, široko razmaknjenih, zmeraj malce vlažnih oči, in z mirnim, globokim glasom, zategujoč konce besed, skorajda neprizadeto bere svojo poezijo. Sedeč v naslonjaču poslušaja mlajši pesnik kratko pristriženih, polizanih črnih brkov, ga gleda s svojimi ponosnimi, skoraj domišljjavimi, tokrat pa predvsem osuplimi očmi, in se na tihem čudi svojemu učitelju, ki ga spoštuje tako strastno, da si bo zaradi tega sedemindvajset let kasneje zapravil Nobelovo nagrado. To se je zgodilo v Parizu, nekje v začetku leta 1897, morda februarja ali marca; starejši pesnik je seveda Stéphane Mallarmé, mlajši pa Paul Valéry, prvi človek, ki mu je *Maitre* prebral pes-

nitev **Met kock nikdar ne bo odpravil naključja**. In ko je ta mladenič dosegel takratno učiteljevo starost, je zapisal: »Ko mi je Mallarmé svoj **Met kock** prebral tako preprosto, kakor da bi me hotel pripraviti na še večje presenečenje, mi je slednjič pokazal še razvrstitev besed. Zazdelo se mi je, da vidim podobo misli, tokrat prvič postavljene v naš prostor. V tej pesnitvi je, resnično, razsežnost govorila, mislila in porajala časovne oblike.« Ko pa si je že lahko ogledal korekture za objavo v **Cosmopolisu**, je Mallarmé s tistim svojim nasmehom in s tistimi očmi – kar vidim ga, kakor da je oživel znameniti Nadarjev portret: z otožnimi očmi in z nasmehom, kot da bi na vprašanje, ali je žalosten, odgovarjal, da ni nič narobe – baje dejal: »Se vam ne zdi, da je to blazno dejanje?«

Kaj je na to sam odgovoril, Valéry ne poroča; mislim pa, da Mallarméju lahko priznamo to čast in odgovorimo pritrilno. To dejanje je bilo gotovo blazno: tako leta 1897, ko je bilo prvo takó blazno in najbolj blazno sploh, kot tudi še leta 1986, ko smo brali že bolj blazne stvari. Saj pesniški akt je navsezadnje vedno blaznost, taka, ki se sama sebe zaveda, ki se kontrolira; in morda je veličina **Meta kock** prav v dvojnosti (o kateri še kasneje, z druge strani), da je ta ustvarjalna, skorajda podivjana ekstaza tako sijajno umirjena s svojo harmonično kultiviranostjo, z mirno resnostjo, ki nas potihoma nagovarja, hkrati pa nam naskrivaj spodmika vse temelje in oporne točke. Prav v tem je Mallarméjevo bistvo. Znano je, kako različna je njegova biografija od življenjskih poti drugih »prekletih«. Toda: človek, ki se je prav banalno in patetično zaljubil v čisto banalno žensko in se z njo poročil, se deset let kot profesor angleščine v provinci, komaj loveč stik s prijatelji v Parizu in s tamkajšnjim literarnim dogajanjem, izpostavljaj posmehu licejskih pobalinov ter teženju njihovih staršev in šolskih inšpektorjev, človek, ki je moral prenašati vreščanje novorojene hčere in zdolgočasnost sicer ljubeče žene in v pomanjkanju dan na dan otepati rebra, človek, ki mu je umrl sin, star komaj osem let, in ki je v brezplodnih nočeh čisti nič dejansko občutil, ki vsaj dvanajst let – tako je dejal – sploh ni spal, ki je kot pubertetnik v dveh letih napisal več verzov kot kasneje v tridesetih, človek, ki je urejal žensko revijo za modo, da si je lahko privoščil preperel čoln in v njem veslal po Seni gor in dol, kar so bili morda njegovi edini srečni trenutki, in ki mu je vendarle v literarnem salonu uspelo zbrati umetnike, ki so – nekateri že takrat, drugi pa kasneje – sodili v samo elito, človek, ki so ga slednjič, tri leta pred smrtjo, le okronali za kralja pesnikov – kar pa se mu je zdela pretirana in nezasužena čast – je navsezadnje s svojim tihim in skorajda nezaznavnim glasom za poezijo morda naredil več kot Poejevo, Baudelairovo, Rimbaudovo in Verlainovo boemsko razgrajstvo skupaj. Od vseh teh je Mallarmé brez dvoma najbolj perfiden anarhist. »Edina bomba, za katero vem, je knjiga,« je dejal. Kako previden in spravljen je, kadar, recimo, v eseju utemeljuje nezadostnost kompaktnih in bobnečih Hugojevih aleksandrincev ali parnasovske realistične in nerealne fasade, da bi dokazal potrebo po bolj gibkem ali prostem verzu ali po sugestivnosti poezije; ob tem ne pozabi omeniti, da je klasični verz še kako lep in od časa do časa prav tako uporaben. Ali ni naslov te zadnje pesnitve aleksandrinec z enim zlogom preveč (oz. premalo v prevodu), padajoči niz glagolov (deležnikov), tik pred koncem pa celo čisto pravljen? In v **Predgovoru** se zdi, kakor da bi se hotel nekako opravičiti, ker je zlorabil sposobnost bralčevega dojemanja in napisal nekaj tako »blaznega«.

»Vse končno se v prisotnosti neskončnega
izniči in postane čisti nič.«

Blaise Pascal

Mallarméjev pesniški razvoj je počasen, in zato logičen, organski, temeljit. Sam v pismu prijatelju sicer pravi, da je do vednosti o niču prišel po zgrešeni poti, z golim fizičnim, fiziološkim občutjem absolutne praznine, ne pa z razmišljanjem, podrejšoč se naravnim zakonom razvoja. Toda ob zanj tako značilni, morda nikoli preseženi samokritičnosti, ki meji skorajda že na avtocenzuro, ko so že tako ali tako redke pesmi tudi po dvajset let ležale v predalu in jih je kdo ve kolikokrat predelal, je torej vendarle možno, da je v njegovem pesniškem opusu inkorporirana tako rekoč vsa pot, ki jo je poezija prehodila od romantike do modernizma, ali natančneje: od zatona romantike do prvih slutenj modernizma, ki jih zbuja prav **Met kock**. Vprašati se je torej treba, kaj je v tem delu simbolizem, kaj modernizem in kako je oboje vzvezi z Mallarméjevim izhodiščem. Če zanemarimo njegove zgodnje pesmi in pesmi v prozi, ki so večinoma še postromantične in ki resnici na ljubo, obenem pa najbrž prav zato – seveda ne dosejajo kakšnega Baudelaira, potem vidimo, da je za Mallarméja v njegovi zgodnji fazi transcendenca sinjina z veliko začetnico, **l'Azur**, ki ga lahko imamo za nekakšen »negativni total«, za tisto, kar je realno nedosegljivo in kar v bistvu preprečuje možnost vzpostavljanja totalitete sveta. Sinjina je tu v resnici razpoka – oziroma njena barva – ki povzroča krizo bivanja, avtentičnega le znotraj pesniškega akta, ki z jezikom, »uravnanim na ritem, ki je zanj bistven«, sugerira ali evocira to negativno transcenco. Od tod do niča pa seveda ni več daleč. Nič, ki ni nič drugega kot skrajna posledica romantičnega nihilizma, katerega učinek sega sprva od človeku sovražne realitete do, kasneje, metafizike same, zdaj najprej s **Herodiado** in **Igiturjem** stopi na mesto sinjine. In še pozneje, s soneti, od sedemdesetih do devetdesetih let. Nad vsem je samo nič: a če Mallarmé kot simbolist hoče to transcenco evocirati in obnjo postaviti edino možno stvar – poezijo, potem mora biti njegova poetika zanikovalna. Tradicionalna poezija se v tej zadnji fazi vrača na svoj začetek: poiesis je, kakor je bila pri Platonu, spet prevajanje iz nebivanja v bivanje, vendar tokrat per negationem, saj je sleherna stvar spričo potopljenosti v brezno niča nebivajoča, in jo je treba zanikati, da si pridobi status bivajočega. Minus krat minus je plus ali ne za da. Ko obenem zrcali absolutno lepoto (besede lepota, nič, ideja, svet, knjiga Mallarmé skoraj obvezno piše z veliko začetnico), odseva idejo tega niča. (Literarni zgodovinarji si niso edini, ali je Mallarmé Hegla bral ali pa je do tega prišel po lastni, bolj laični poti, čuteč to, kar je bilo v zraku.) Ideja niča pa, razumljivo, suponira tudi idejo naključja. V izpraznjenem svetu se vse zgodi zgolj po naključju, saj ni nobene avtoritete, ki bi lahko razumno in predvidljivo uravnavala človeško početje. Kaj torej pomeni ta naslovni transverzalni stavek »met kock nikdar ne bo odpravil naključja«? Zdi se, da je Mallarmé na koncu svoje življenjske poti v **Metu kock** končno spregledal nekaj bistvenega. Nekaj, kar mu je uhajalo izpred oči vseh trideset let in se v ta čas njegovo poezijo in njega samega postavljalo pod vprašaj. Gre seveda za

dejstvo, da je ves ta nič in govorjenje o njem navsezadnje samo posledica romantičnega čustvovanja, čisto navadnega svetobolja, ki ga je Mallarmé v svoji čudovito tragični »zmoti« hotel maskirati s popolno brezosebno hladnega tehnitesa. Za idejo nič velja isto kot za idejo naključja, za katero Bergson v **Ustvarjalni evoluciji** (napisani le šest let za **Metom kock**) pravi, da je razrešljiva šele takrat, ko jo očistimo afektivnih primesi. Nič in naključje sta negativni ideji, ki nimata realnega substrata, ampak sta le izpeljavi pozitivnih idej, ki jima iz afektivnih vzgibov spremenimo predznak. Tako postane jasno, zakaj je simbolizem, ki je z Mallarméjevim ničem dosegel svoj vrhunec, potomec romantike. Romantični eskapizem, ki je v bistvu nihilizem, pesnika nujno privede, ko se dovolj radikalizira, do popolnega ničā. Nič in naključje sta reaktivni, ne generativni postavki in kot taki ne moreta dolgo subsistirati: vodita v slepo ulico. Mallarmé je začutil, da je prišel čas, ko je to prazno mesto ali kakorkoli že temu rečemo, treba preseči, in se od ničā, naključja in negacije nasploh odvrnil.

III

»Mallarméjeva poezija znova preprosto govori 'da'. 'Da' sami sebi, njemu, kadar koli si to zaželi.«

Francis Ponge

Zadnja trditev se na prvi pogled gotovo zdi problematična, saj imamo negacijo že v samem naslovu, pa še »dogajanje« se vrti okrog nekakšnega brodoloma. Vendar je obenem tudi jasno, da v tem Mallarméjevem delu transcendenca ni več nič, ampak ozvezdje, torej na vsak način pozitivna transcendenca, ki pa je od prejšnje še bolj nejasna, že kar mistična ali celo sveta. Zdi se, da se je Mallarmé tukaj res odvrnil od nečesa, kar je v svojem bistvu le filozofska abstrakcija in kar je grozilo, da bo dokončno skrepenelo: njegovi soneti so statični: »dol z mračne vrženi nesreče tihi sklad«. Genialni so tudi zato, ker jih je tako malo: in Mallarméjeva veličina je prav tako v tistem, česar ni napisal. Bilo bi odveč pisati zbirke takih sonetov. (Morda je v tem pojasnilo, zakaj ga je tako zelo navdušil prav Wagner in kako si je Mallarmé predstavljal zvezo med poezijo in glasbo. Nemški skladatelj je namreč zapisal, da se pesnikova veličina meri po tem, kar zamolči, prav to pa za njim skladatelj uzvoči.) Zato se zdaj pojavi ozvezdje, ta od nekdanj občudovana podoba, ki je – sklicujoč se na Pascala – pravzaprav niču nasprotna; nočno nebo je vse, je drugo brezno. In kadar ta nebesni tekst (belo na črnem: Mallarmé se je nekoč odločil, da bo pisal samo s črnim črnolom in na ta način, če smemo tako reči, ustvarjal negativ neba) kontempliramo, nam je obenem tudi jasno, da ne bomo nikdar zvedeli, zakaj so zvezde posute po nebu tako in ne kako drugače: zvezdno nebo je najčistejši simbol naključnosti, ki pa je zdaj fascinantna, ne več sovražna kot prej. Ozvezdje tudi čisto vizualno ustreza ideji razpršitve, o kateri govori Blanchot. Ta je tipografska, prostorka in časovna: besede stojijo tam, kjer jim velevala pomen, prostor v pesnitvi se razteza od »ničnih po-

krajn« do same stvari, kjer se »zliiva z znostranstvom«, in tudi čas je seveda vse prej kot kronometriški. Nekonsistentna pa postaja tudi pesnikova zavest sama: Mallarmé sicer zmore še toliko moči, da evocira transcendenco – kar potrjuje, da je še zmeraj simbolist – hkrati pa ne more več tvoriti slovnično pravilnih stavkov in razvidno prehajati od ene podobe k drugi; postavlja le še pogojno veljavne trditve, ki jim sleherno verodostojnost jemljejo najrazličnejši oklepaji: »četudi«, »bodisi da«, »kakor da«, »da če«, »morda«, »najbrž«. Mallarmé v **Metu kock** ne napoveduje modernizma le v formalnem smislu, ampak tudi v duhovnozgodovinskem. V tej pesnitvi se kontemplativna statičnost simbolizma, ki je usmerjen k neki komajda eksistenčni točki, »zadnji točki ki ga posveti«, združuje z aktivno dinamičnostjo modernizma, ki s svojo nebrzdano ekspanzijo to točko že razpršuje in se usmerja v nešteto smeri. **Met kock** je poskus, kako utreti nove poti. Mallarmé je moral vreči kocke, da jih je vsaj našel oziroma nakazal. Pravzaprav v pesnitvi kocke sploh ne padejo: Gospodar (Maître, tudi Učitelj, kakor so Mallarméja klicali v njegovem krogu) jih ne vrže, vendar je že vseeno. »Če bi bilo število(. . .) bi bilo naključje«. Če kocke padejo, potem ne more nbiti drugega kot naključje, kakor tudi ozvezdje ne more biti drugačno. Vendar to naključje zdaj več ni nihilističen izmislek togega racionalizma, ki prisega le na red, nujnost in vzročnost, ki jih je skonstruiral sam. Taka je bila »zapuščina ki izginja« in ki jo je nadomestil »skupni račun ki nastaja / in čuje / dvomi / teče / sije / premišljuje«. S tem se oddaljuje od svoje stabilne monolitnosti – zakaj ko tako »premišljuje«, je njegova misel »Met kock«, naključje: tu se razprši in potisočeri. Poezija neha zanikati in gre naprej.

P. S. – Čeprav je pri **Metu kock** prevajalec odrešen vsaj težavnega iskanja rim, ni njegovo početje zato prav nič lažje. Nasprotno: podpisani mora priznati, da ga je prevedel z večjim naporom – objavljena verzija je bila že petkrat popravljena – kot več sonetov skupaj. Pri prevodu je hočeš nočeš prišlo do nujnih odmikov, od katerih navajam vsaj dva: prvi je že sam naslovni stavek, ki znotraj pesnitve, na 1. 3. (2. B), 9. (5. B) in 17. (9. B) strani ni pravilen, saj slovenščina zahteva za zanikanim glagolom predmet v roditelju (»naključja«), to pa na 17. strani ni bilo mogoče zaradi zveze z drugimi verzi in tako stoji pač v imenovalniku. Druga stvar je besedna igra na 18. (10. A) in 19. (10. B) strani: »rien . . . n'aura eu lieu. . . que le lieu«. Prevod »ničesar . . . še ne bo . . . razen kraja kjer bo« skuša po eni strani ohraniti paradoksalnost, po drugi pa tudi isti besedi v obeh verzih. Seveda se prevajalec ni čutil zavezanega prejšnjim prevodom naslova, ki se nista toliko ustalila, da bi se nanju moral sklicevati, poleg tega pa je prvi preveč neprecizen – čeprav zvočen – (**Metanje kock nikoli ne ukine tveganja** – Poniž), drugi pa celo popolnoma zgrešen (**Kockanje** – Moder).

Stéphane Mallarmé

Met kock nikdar ne bo odpravil naključja

PREDGOVOR

Želim si, da tega zapisa ne bi brali ali da bi nanj, ko ga preletite, kar pozabili; večjemu Bralcu odkriva kaj malo takega, kar bi presevalo njegovo pronicljivost: lahko pa zbega preprostega, ki bo moral prilagoditi svoj pogled prvim besedam Pesnitve, da bi ga naslednje, postavljene kot pač so, mogle popeljati do zadnjih, do celote, v kateri ni ničesar novega razen prostorskega branja. »Beline« prevzemajo pomembnost nase in sprva presenečajo; verzifikacija jih je običajno zahtevala kot obkrožajočo tišino, tako da je pesem, lirska ali iz malo stopic, v sredini obsegala približno tretjino lista: te mere ne presegam, le razpršujem jo. Papir nastopi vselej, ko je podobe same konec ali ko se, vraščajoč se v sosledje drugih, povrne; in ker ne gre tako kot ponavadi za pravilne zvočne poteze ali verze – raje za prizmatične podrazdelitve Ideje – se besedilo v trenutku, ko se podoba pojavi in ko njeno sodelovanje traja, v nekakšni natančni duhovni uprizoritvi postavi na nestalna mesta, blizu in daleč od, podobnosti na ljubo, prikrite vodilne niti. Literarna prednost, če smem tako reči, te posnete distance, ki duhovno ločuje skupine besed ali besede med seboj, je, se zdi, ta, da gibanje bodisi pospešuje ali upočasnjuje, ga skandira in celo podreja sočasnemu gledanju Strani, vzete kot enota, kar je drugje Verz ali popolna linija. Domišljija se bo pojavila in se brž spet razpršila v skladu z gibljivostjo pisanja okrog fragmentarnih postankov poglavitnega stavka, začetega že v naslovu in ki se nato nadaljuje. Vse se, skratka, dogaja hipotetično; pripovedi se izogibamo. Dodajmo, da iz uporabe take razgaljene misli z njenimi umiki, podaljšanji, pobegi ali celo s samo risbo, za tistega, ki želi brati naglas, sledi partitura. Različne tiskarske črke v prevladujočem motivu ter v drugotnem in sosednjih narekujejo pomembnost glasovni moči, črtovje v sredini strani, zgoraj ali spodaj pa označuje, ali intonacija rase ali pada. Samo nekaj zelo drznih smernic, posegov itd., ki so kontrapunkt te prozodije in so v stvaritvi, ki nima predhodnika, še v elementarnem stanju: ne da bi ne cenil priložnosti za skromne eseje – ni pa mi dovoljeno, da, če izvzamem posebno paginacijo ali lastno izdajo, v Časniku, še zlasti ne v pogumnem, polnem naklonjenosti in odprtem zanimivim poskusom, ravnam preveč rabi nasprotno. S Pesnitvijo, ki sledi, bi pa vendarle rad pokazal, da je več od osnutka; da je v »stanju«, ki niti najmanj ne prelamlja s tradicijo, in da njene predstavitve nisem prignal tako daleč, da bi koga oslepila: toliko da odpre oči. Danes – če od prihodnosti, ki bo od

tod sledila, ne pričakujemo ničesar ali pa malone umetnost – moramo rade volje priznati, da poskus nepričakovano prispeva k značilnim in naši dobi tako dragim iskanjem – k prostemu verzu in pesmi v prozi. Njuna združitev se dopolnjuje pod nenavadnim vplivom, pod vplivom Glasbe, ki jo poslušamo na koncertu; v njej vidim nekatera sredstva, za katera se mi zdi, da pripadajo Književnosti – njih prevzemam. Zvrst, ki naj, ob izpovedih pesmih, postane sčasoma kot simfonija, pušča nedotaknjen stari verz, do katerega ohranjam svoj kult in mu prisojam kraljestvo strasti in sanjarenj; na drugi strani pa bo to (kakor sledi) namenjeno obravnavanju predvsem takšnih tém čiste in kompleksne domišljije ali intelekta: nobenega vzroka ni, da iz Poezije izključimo njen edini vir.

MET KOCK

MET KOCK

NIKDAR

ČISTIN PRIZIV
VLČNBI OVOŠČINAR
Z ENA BRONČLOMA

MET KOCK

NIKDAR

ČETUDI VRŽEN V
VEČNIH OKOLIŠČINAH
Z DNA BRODOLOMA

BODISI

da

Brezno

belo

negibno

strašno

pod nagibom

brezupno ravnim

s krilom

svojim

že

NIKDAR

AMLOJOOE ANZ S
VEČNII OEDRČIPAI
CERDIVEREVA

prej padlim od bolečine vzdignjenja v let
in ki prekriva vrenje
reže do golega odskoke

prav v notranjost vsrkava

senco ki jo v globino je zagreblo to spreminjasto jadro

da bi prilagodilo

razponu

svojo zevajočo globino če je trup

ladje

nagnjene na en ali na drugi bok

GOSPODAR

na površju
sklepa

po tem požaru

da se

kot grožnja

edino Število ki ne more

omahuje
truplo za roko

raje
kot da bi igral
sivolas blaznež
partijo
v imenu valov

eden

brodolom to

zunaj davnih računov
kjer z leti pozabljeno krmarjenje

nekoč je zgrabil za krmilo

pri svojih nogah
enoglasnega obzorja

pripravlja
premika in meša
v pesti ki bi ga zadrignila
usodi in vetrovom

biti nekdo drug

Duh
da bi ga vrgel
v vihar
potopil njegovo razdeljenost in gre ponosen

daleč od skrivnosti ki jo zadržuje

napade glavo
teče na podrejeno brado

naravnost od človeka

brez ladje
kjerkoli
nestvarne

NE BO ODRRAVIL SAMOTE

prednik da ne razpre dlani
stisnjene
nad nekoristno glavo

zapuščina ki izginja

nekomu
dvoumnemu

bodočemu pradavnemu demonu

ki je
iz ničnih pokrajin
zavedel
starca k temu najvišjemu spoju z verjetnostjo

on

njegova otroška senca

ljubkovana in zglajena in trudna in umita

zmeščana v valu in varna
pred trdimi zgubljenimi kostmi med deskami

rojen

iz radosti

morje poskuiša s prednikom ali prednik proti morju
nekoristno možnost

Zaroka

katere
brizgnjeni pajčolan utvare njen strah
se bo tako kot privid kretnje

opotekel
zdrsnil

blaznosti

NE BO ODPRAVIL SAMOTE

KAKOR DA

Preprost

tišini

v neki bližnji

se spreletava

NE BO ODPRAVIL SAMOTE

namig

zvit s posmehom

ali

skrivnost

strmoglavljena

razkričana

vtinec veselja in groze

okrog prepada

ga ne zasuje

ne beži pred njim

in ziblje njegovo deviško znamenje

KAKOR DA

zbežano osamljeno pero

KAKOR DA

Priglasitev

možnost, da se

da

razen

zavestno

zavestno, da se

zavestno, da se

zavestno

zavestno, da se

zavestno, da se

zavestno, da se

zavestno, da se

zavestno, da se

zavestno, da se

KAKOR DA

da ga sreča ali oplazi polnočna kapa
in okamni
v žametu zmečkanem od mračnega krohota

to togo belino

smešno

v nasprotju z nebom

preveč

da bi z njo ne bil označen

neznatno

kdorkoli

pikri princ čeri
se z njo pokriva kakor z junaškim
nezadržnim vendar vsebovanim
v njegovem majhnem moškem razumu

v blisku

zaskrbljen

spokorniški dozorel

nem

Svetla in gosposka perjanica
na nevidnem čelu

se zaiskri

nato zasenči

zatemnjeno ljubko postavo
zvito kot sireno

z nestrpnimi poslednjimi luskami

BI OBSTAJALO

drugače kot razum ljudskih stvari

smeh

BI SE ZAČELO IN PRENEHALO

nikoli ne končano in nikoli ne končano

da

čas

in se začelo in prenehalo

ČE

BI SE IZRAČUNALO

čas in se začelo in prenehalo

BI OSVETLIL

vrtočlavice

pokončno

čas

bičanja

razcepljenimi

skala

lažni dvorec

takoj

izhlapel v meglice

ki je neskončnosti

določil meje

BI BILO
slabše

ne

več niti manj

brez razlike vendar prav tako

BI OBSTAJALO
drugače kot razsuta blodnja agonije

BI SE ZAČELO IN PRENEHALO
rojeno da zanikano in zaprto ko pojavljeno
slednjič
v neki v redkost razliti razsipnosti

BI SE IZRAČUNALO

dokaz za vsaj eno vsoto
BI OSVETLILO

NAKLJUČJE

Pade

pero

ritmična negotovost zloveščega

*za pokop
v izvirne pene
nedavne od koder je planilo njegovo besnenje do vrhunca
ovenelega
od identične nevtralnosti prepada*

NIČESAR

od nepozabne stiske
ali bi se bil

dogodek

dopolnil za vsak nični izid

človeški

ŠE NE BO

navadno povzdigovanje lije odsotnost

RAZEN KRAJA KJER BO

nizko kakršnokoli pljuskanje kot da hoče rapršiti prazno dejanje

strmo navzdol ki bi če ne

s svojo lažjo

bilo ustvarilo

pogubo

ob bregu

nejasnega

kjer se topi vsa stvarnost

LE

v višavah

MORDA

tako daleč da se neki prostor

že zliva z onostranstvom

brez koristi
zanj označene
nasplošno
oglede na tako počevnost s tako nagnjenostjo
ognjev

proti

to je najbrž

Veliki medved tudi Sever

OZVEZDJE

mrzlo od pozabe in zastarelosti
ne takó
da ne našteva
na neko prazno in višjo ploskev
zaporednega sunka
zvezdno
skupnega računa ki nastaja
in čuje
dvomi
teče
sije premišljuje

preden se ustavi
na neki točki ki ga posveti
Vsaka Misel je Met Kock

Ameriška metafikcija

Izbor poskuša predstaviti ameriško metafikcijo (lahko bi rekli tudi: postmodernistično prozo) v vsej širini, kolikor je to sploh mogoče. Barthova 'fiction' očrtuje eno skrajnost, Barthelmeva – ta, ki jo predstavljamo na tem mestu – drugo. Ker je bil izbor omejen na krajše zgodbe, ki še dovoljujejo natis v revialni obliki, zagotovo manjkata vsaj dva avtorja (Gass, Pynchon). Opozoriti velja, da v slovenščini nimamo prevedenih knjig nobenega izmed omnjenih piscev, pri Barthu in Cooverju gre menda za prve tiskane prevode. Dodatno gradivo za študije ameriške metafikcije je tudi blok inovativne proze (Problemi 5/84) v izboru in prevodu Branka Gradišnika.

John Barth Naslov

Začeti v sredini, preiti sredino, bliže trem četrtinam narejenega, čakajoč na konec. Premišlujem, kako je že to grozljivo: brez strasti, abstrakcija, za, raz-. In vse slabše bo. Lahko sploh nadaljujemo?

Zasnova in tema: v tem trenutku sveta so zamisli popačene, toda uspeh še ni uspešen. Konflikt, zaplet, nobenega viška. Najhujše še pride. Vse vodi k nič: prihodnji čas; pretekli čas; sedanji čas. Perfect. Končno vprašanje je, Je nič lahko osmišljen? Ni to končno vprašanje? Če ni, je konec pri roki. Dobesedno, kot je bil. Ne prenesem več tega.

Mislim, da ona prihaja. Zgodba našega življenja. To je končni preskus. Poskušaj zapolniti praznino. Z besedami ali več besedami, sicer bo jaz napolnil praznino s tem samostalnik tukaj v moj prepozicijski objekt. Da, to je že rekla. In jaz mislim. Kaj zdaj. Vse je bilo že izrečeno, sto in stokrat; sit sem tega tako kot ti; ni kaj reči. Ne reci nič.

Kaj je novega? Nič.

Konvencionalen, vznemirljiv začetek. Oprosti, če oviram Napredek Književnosti, je rekla v tonu, kakor da pridevnik stavek namiguje na duhovito ironijo, a v

bistvu obupno in nepopolno skriva posmeh. Konflikt je vzpostavljen, četudi nejasen v podrobnostih. Običajen konflikt. Preskočiva detajle. Kaj hočeš od mene? Kaj bo zgodba tokrat? Ista stara zgodba. Samo mislila pogledati, če si še tukaj. Prej. Kaj? Prenehaj prav tukaj. Prepozno. Ne moreva začeti znova? Kar je minilo, je minilo, je večno prisotno. Prihodnost? Praznina. Vse to je le zapolnjevanje. Vztrajaj.

Še tu. V kakšnem smislu? Med glagolniški pridevnik. Kaj naj bi to pomenilo? Si mislila, da sem hotel zapolniti praznino? Čemu? Po drugi strani, zakaj pa ne? Zakaj misliš, da nočem zapolniti praznine? In to naj bi bil pogovor. Želiš nadaljevati ali naj takoj prekineva? Odlaganje. Tudi meni tega ni mar. Končalo se bo dovolj hitro, v vsakem primeru. Toda vse teže in teže postaja. Karkoli se zgodi, konec bo mrtvaški. Enkrat vsaj se zares pogovoriva. Dialog ali monolog? Kaj je bilo na začetku? Mene ne sprašuj. Kaj lahko rečeš tako pozno? Naj pomislim; poskušam misliti. Ista stara zgodba. Ali. Ali? Tišina.

To ni tako slabo. Tišina. Še slabše stvari so. Imenuj tri. To, tisto, in drugo. Kakšna izbira. Kdo je rekel, da obstaja izbira?

Poskusiva znova. Prav to že ves čas počnem; razmišljam, medtem ko si ti praznina. Zgodba Našega Življenja. Kakorkoli, to bi lahko bil zaključni zaplet. Konec je lahko nasilen. To je bilo že rečeno. Komu mar? Naj bo konec praznina; karkoli je boljše kot to.

Včasih ni bilo tako slabo. Včasih je bilo lažje. Celo prijetno. Za koga? Za oba. Narediti kaj? Zaplesti konflikt. Dovolj mi je tega. Kaj torej? Končati ta stavek, če smem osvežiti neprijetno témo. To včasih sploh ni bil problem. Zdaj je nemogoče; ne morem zapolniti praznine. Ali nočem. O tem bova govorila, o najinem obscenem verbalnem problemu? To bo najin zadnji pogovor. Čemu sploh govoriti? Si pozorna? Daj no, presekaj zdaj. Nikoli ne izzivaj obupanega človeka. Nadaljuj, mirno, stavek z stavkom, kot recidivist. Kot kaj? Obče ime. Ali drugo obče ime. Krepko se drži. Ali kroničen ponarejevalec, recimo; dosmrtno obsojen na pero. Z drugimi besedami, smrt. Smisel, za božjo voljo! Ne še. Ponarejaj dalje. Več kot polovica je že za nama, kot sem pripomnil na začetku: mladostna vitalnost, nedolžna ekspozicija, pozitivna rast dejanja – vse to je za nama. Kako izumetničeni smo danes. Ignoriral jo bom, si je obljubil, in nadaljeval. V tej nehumani, izčrpani, dokončni pridevnik uri, ko je vsaka človeška vrednota postala nevzdržna, in ne le ljubezen, spodobnost in lepota, temveč celo sočutje in razumljivost, niso več kot eno ali dve subjektivni dopolnili za dokončanje stavka.

To da je zgodba? To je zgodba, je odgovoril ravnodušno, ali pa še bo, če jo avtorju uspe končati. Brez ustavljanja misliš, domnevam? je vpadla. Ničesar ne morem končati; to je moja zadnja beseda. Čeprav te prekinitve sestavljajo zgodbo. Stopnjujva konflikt naprej. Prosim, dovoli, da začnem znova.

Nekoč si bil zadovoljen z naključno posrečenimi izrazi in tehničnimi odenki: nepričakovna podoba, osvežujoče natančen izbor besede, dovršena primera, ki ponuja v razmišljanje globlje in subtilnejše pomene; kakor dovršena primera. Naj me, prosim, kdo ustavi. Ali privlačen dialog, tako rekoč. Na primer?

Zakaj misliš da je, je vprašala, dolga deležniška zveza osupljive raznolikosti, značilnost funkcij dialoga v prozi devetnajstega stoletja, da izobraženci najine vrste govorijo kot osebe v zgodbi? Vnašajoč celo dialoške dodatke, je dodala nejevolj-

no nakremžena. Ne polagaj ji besed na jezik. Ista stara zgodba, še staromodna povrhu. Celo če bi zapolnil praznino s svojim ničevim peresom? Nič novega ni v tem, oblikovati dejstvo iz simbola. Je pa vsaj dobro za nekaj. Vsaka zgodba je napisana z rdečim črnilom, da bi se oblikoval simbol iz dejstva. Ta misel je v celoti blazna.

In bi zato lahko z njo opravila.

Nobenega oziranja zdaj. predaleč sva šla. Vse je končano. Imenuj osem. Zgodba, roman, književnost, umetnost, humanizem, humanost, jaz sam na sebi. Čakaj: zgodba še ni končana. In ti in jaz, Howard? je zašepetala Martha, sarkazem se je napel pod omahljivim nemirrom v njenem pogledu, trepetavim, kot bi bila sebi navkljub praznina, namenjena instrumentu v njegovi roki. Napet je bil, res; umakni to stvar! In kaj trepetanje pomeni? Človek, ki ne zna prislavljati prislovov, naj bi vsaj govoril spodobno.

Napet trenutek v razvoju zgodbe. Ali veš, je izjavil pripovedovalec, da človek nima pojma, še posebno danes ne, kako blizu je lahko konec, niti se ga nujno ne zaveda, ko pride. Kdo lahko reče kako blizu je to veselje popolnemu koncu. Ali pa, vzemi dva človeka, v zgodbi, ki jo je nekoč bilo mogoče povedati. Ljubezenske pustolovščine, književne vrste, tretja točka v seriji primerov, četrtrič – vse vzcveva in zamira, mar ne, od primitivnega in klasičnega prek izumetničenega in baroka do abstraktnega, stiliziranega, dehumaniziranega, nerazumljivega, praznina. In ti in jaz, Rosemary? Edward. Pretrgano! Potrpljenje. Pripovedovalcu se posveti, da ga njegovo občinstvo ne ceni več. In obrnjeno. Toda malo vé on o obče ime, mesece skriti v njeni kar pač že, pod luknjičasto bluzo. To je spodrseljaj. Pomen je isti. In ona jo izbrska ponoči, ko sanjam, se mi zdi. To ni noben spodrseljaj. In ona jo gleda in vzdihuje, vsako noč je lahko quantum hujše. Bi naj to bilo zabavno? Sveta je lahko konec pred tem stavkom ali konec življenja nekega človeka pač. In ali nekoga drugega. Govorim metaforično. Je stavek končan? Skoraj. Nobenega govora o tem kako dolg bo stavek dokler ne pride do točke Zveni kot bi nekdo hotel zapolniti praznino. Čemu ves ta nesmisel?

Morda pa to ni nesmisel. Kakorkoli, tega bo zdaj konec. Kot je govoril pripovedovalec, stvari so že nekaj časa kaput in medtem ko nam je naš močni odpor do tega priznanja lahko odpuščen, je dejstvo, da se to prekleto stoletje na primer, približuje zarezi tretje četrtine in osebe v tej zgodbici, na primer, so prav tako že prešle svoj vrh, kakor tudi drama. Skoraj izčrpano. Torej spustimo že zaveso, za vraga. Čakaj čakaj. Ostale so nama še naslednje tri možnosti, vsaj v teoriji. Sranje. Drži se, prezgodaj je še da bi zapolnil praznino. Upam, da bo to kratka zgodba.

Krajša kot je videti. Videti je neskončna. Srečna bodi, da ni roman. Roman je predikatni pridevnik, kot je nedolžna anekdota preteklih dni, ko je življenje imele še kaj smisla in subjekt kopulativno vezan s komplementom. Ni več tako, s temi stvarmi, kot si brez dvoma pripomnila. Slišal sem, se mi zdi, omembo nek-kih možnosti, treh po številu. Prva je pomlajevanje: ko postane izčrpana parodija same sebe, se forma morda lahko – forma Česa? Česarkoli – neprimitivno povzdigne iz lastnega pepela. Utrudljivo upanje. Druga, gotovo bolj privlačna, toda komaj verjetna v tem naprednem času je ta, da bo umirajoči to–kar–imaš nadomeščen z vitalno novim: smrt romana in novele, je nadaljeval s pojasnilom, ne

pomeni nujno konca pripovedne umetnosti, niti ni nujno, da razkroj izrabljene praznine zapolni to praznino.

Konec ene poti je morda začetek druge. Zelo koristno bo to zame. In morda odkriješ, da tudi revolucija ni tako brez krvi kot misliš. Bi poskusila? Nikoli ne izzivaj človeka, ki mu je že vsega dovolj.

Zadnja možnost je začasna iznajdba, brez dvoma, je dalje trdil samozvani pripovedovalec te tako-imenovane zgodbe, ne meneč se za sovražno nestrpnost občinstva, in vsak končan stavek je korak bliže koncu. Z drugimi besedami, pridobljeni dan je dan, ki je za nami. Stvar stališča, mislim. Nadaljuj. Nadaljujem. Bil kdo pozoren ali ne. Zadnja možnost je usmeriti se k skrajnosti, izčrpavanju, paralizirajoč samozavest in pridevnik težo nagrmadene zgodovine. . . Nadaljuj. Nadaljuj. Usmeriti skrajnost proti njej sami, da bi se ustvarilo nekaj novega in vrednega, jedro, iz katerega bi bilo nemogoče ustvariti nekaj novega. Kako zoprna misel. In moliti kako da to ustvarja analogije v domala vsakem umu. Do sem sva prišla, kajne? Poglej kako daleč sva prišla skupaj. Ne moreva vztrajati do konca? Mislim da ne. Vsak naslednji stavek je odveč. Razen če kdo verjame, da je do konca še daleč; dejansko pa lahko pride vsak trenutek; čudim se, da že ni. Nikoli ne pride, kadar kaj pričakuješ.

Tišina. Obstaja četrta možnost, se mi zdi. Tišina. Splošna omrtvelost. Samouničenje. Tišina.

Zgodovinsko dejstvo in samozavedanje, je poudarjal, četudi neizbežna in celo zelo vredna hvala, sta vedno usodna za nedolžnost in spontanost. Morda pridevnik obdobje Če v narodu, spretnost, ljubezensko razmerje, dodano na četrto točko ni nemogoče narediti tretje manj kot končno. V imenu trpečega človeštva nehaj s tem govorom. Končano je. In zgodba? Obstaja zaplet? Kam vodi vse to?

Nobenega viška. Tu je zgodba. Končal? Ne še čisto. Zgodba našega življenja. Zadnja beseda v prozi, v bistvu. Izbral sem perspektivo prvoosebnega pripovedovalca zato da bi preusmeril pozornost od posebnosti tehnike (tako kot običajno neznosna samozavest, abstrakcija in praznina) na naravo in položaj pripovedovalca in njegove družabnice kljub očitni možnosti, da se na pripovedovalca in njegovo družabnico zmotno gleda kot na pripovedovalca in njegovo družabnico. Profesionalno tveganje. Tehnika je napredna, kot vidite, toda situacija, v kateri so osebe, je konvencionalno dramska. V tem primeru ima lahko eden od njiju ali eden, ki se lahko ima za enega od njiju, raztegnjen govor v staromodnem stilu, nabit z izrabljeno čustvenostjo? Seveda.

Začnem umirjeno, čeprav se moj glas lahko povzdigne, medtem ko nadaljujem. Včasih se zdi, kot da bi stvari v trenutku lahko postale popolnoma drugačne in vredne večjega občudovanja. Preklet naj bo ta čas, še vedno se zahteva moški, ki je krepak, zanesljiv, hraber, sposoben, pridevnik in pridevnik. Še se zahteva ženska, ki je živahna, širokogrudna, zvesta, nežna, pridevnik, pridevnik. Ta moški in ta ženska sta tako verjetno kot ta dva v tej bedni zgodbi, in precej bolj realna. To je kot bi živela v neki sobi najine hiše, katere vrat ne moreva najti, čeprav je tako blizu, da slišiva zvok njunih glasov. Izkušnja ju je naredila razumna namesto ogorčena; spoznanje ju je omehčalo namesto zagrenilo; pri svojih štiridesetih in petdesetih letih, celo pri šestdesetih sta bolj vedra in močna in bolj resnična kot sta bila pri dvajsetih; do dvajsetletnikov gojita le pristrčno simpatijo. Torej?

Zakaj si para v tej zgodbi, tega moškega in žensko, ni tako lahko predstavljati? Ljubi bog, ampak dovolj mi je že te duhovite ironije! Bolna od slabosti! Paralelna fraza da bi se izpeljala zaporednost! Ta ideja zadnjega sredstva, mrtva je že v maternici, oprosti primerjavi. Lažna nosečnost, oprosti primerjavi. Naj me vrag, če je to samo moja krivda. Priznaj sokrivdo. Kot vidiš, poskušam narediti nekaj s to zmešnjavo; zato ta zgodba. Pridevnik v samostalniku! Ne izgublaj razsodnosti. Praviš mi, da je le govoriti samouničujoče, namesto da bi se pobral in to naredil; toda ravno priznati kaj delam, medtem ko to delam, je bistvo. Samouničenje predvideva zmagovalca, in kdo misliš, da je ta, če ne praznina? Edino ta zmaga je ostala. Jasno? Naprej! Odprtih oči.

Ne. Edini način, da se pride iz labirinta ogledal je ta, da zapreš oči in iztegneš roke. In biti vznesen nad drzno metaforo, predvidevam, kot primera.

Le v eno smer se lahko gre. Uf. Moramo narediti nekaj iz ničesar. Nemogoče. Mistiki lahko. Ne le obrniti kontradikcijo v paradoks, temveč jo u p o r a b i t i, nadaljevati z življenjem in delom. Ne stavi na to. Stavim na svoj kliše. Na tvoje-ga tudi. Kaj naj bi to pomenilo? Nadaljuj s spodbijanjem; vsako zanikanje je novi dih, vsaka beseda naju vodi bliže koncu.

Zelo dobro: napisati to domnevno končno zgodbo je oblika umetniške zapolnitve praznine ali umetniška oblika iste, če hočeš. Nočem. To, kar hočem reči, je – ista ideja z drugimi besedami. Alternative pripovedovalca so, kolikor lahko ocenim, zaporedja zadnjih besed, tako kot ostarela igralka, ki prireja poslovilne predstave eno za drugo, ali dejanska praznina. In jaz mislim dobesedno zapolniti praznino. Je to preskušnja? Toda prvo je prezirljivo samo po sebi, in slednje bo zagotovo postalo prav tako, ko bo ostali svet zmignil s rameni in nadaljeval s svojimi posli. Prav tako kot bi naredili ljudje če bi bila prislovna fraza očitno analogne narave. Dejstvo je, pripovedovalec se je izpripovedal v kot, stanje stvari je bolj tsk – tsk kot bu – hu, in ker je njegov položaj absurden, imenuje tudi svet absurden. To, da nekaterim piscem manjka svinca v njihovih svinčnikih, pisanja ne okrne. Na tem mestu sta se oba smejala sebi navkljub. Na tem mestu sta oba izžarevala sovraštvo sebi navkljub. Vsaka ženska ima rezilo, skrito nekje ob hlačnih podvezah. Torej razorôži jo, da tako rečem, ne kastriraj sam sebe. Na tem mestu sta oba kljubovala sama sebi. Sva končno že prišla do bistva? Ne povsem. Kjer je življenje, je tudi upanje.

Tu ni upanja. To ne deluje. Toda alternativa je v dopolnitvi alternative. To ni nobena alternativa. Razen če si ene ne izmislim. Kar poskusi; nehaj govoriti o tem, nehaj govoriti, nehaj! Nikoli ne izzivaj obupanega moža. Ali žene. To je stvar, ki lahko zabije celo prvi del konvencionalne metafore v drugi del iste. Govóri, govóri, govóri. Da da, nadaljuj, mislim, da ni verjetno, da se bo književnost kdajkoli uspešno kosala z abstrakcijo, kot kiparstvo na primer, je to dejstvo, res pravi trenutek za oživitve te teme, padec, v tem je stvar, daj, pojasni izbrani razlog. Torej, ker sta les in železo naravno privlačna in sta stvarnost prvega reda, medtem ko so besede preveč umetne, da bi začenjal z njimi, izmišljene izrecno zato, da bi predstavljale. Nadaljuj, prosim nadaljuj. Nadaljujem. Ne drzni si. Dobro, dobro, varjeno železo dela abstraktne vzorce recimo, in še vedno imaš pravo železo, toda razvrsti besede v abstraktne vzorce in dobil boš nesmisel. Nesmisel je v redu. Na primer. Dalje, za vraga; vzemi linearno zgodbo, vzemi raz-

plet konflikta, vzemi tretji direktni objekt, vso to ropotijo, zelo možno da so to zastareli pojmi, vsekakor so, brez dvoma nevzdržni v tej pozni dobi, brez vsakega dvoma, toda v bistvu mi še vedno uravnavamo naša življenja po uri in kalendarju na primer, in čeprav se letni časi vračajo, se naš smrtni človeški čas ne; postaramo se in utrudimo, premišljujemo o tem, kakšne so bile stvari včasih ali kakšne bi lahko bile in kakšne so zdaj, in v bistvu, v bistvu postanemo zlovoljni in obupani in brez pomagal in brez besed.

Nadaljaj. Nemogoče. Nadaljujem, prepozno zdaj, še en korak in opravila sva, ti in jaz. Odlaganje. Dejstvo je, napeljuješ me na to, dejstvo je, da ljudje še vedno živijo, revni in pusti in kratkotrajni kot so, bolj kratkotrajni kot misliš, in ljudje imajo značaje in motive, ki jih bolj ali manj v zmoti ugibamo glede na njihovo zunanost, govor, obnašanje in drugo, ne poslušaj, nadaljaj torej, kaj pa misliš da delam, ljudje se še vedno zaljubljujejo, in od ljubljajo, ja, za- in od-, in od- in za-, in ugajajo eden drugemu, in žalijo eden drugega, a ni to resnica, in te stvari počnejo v bolj ali manj konvencionalno dramatični obliki, staromodno ali ne, nadaljaj, nadaljujem, in to, kar se dogada se bo književnost kdajkoli uspešno kosala z abstrakcijo, kot kiparstvo na primer, je to dejstvo, res pravi trenutek za ožipridevnikom. In to, draga moja, je tisto, za kar morajo pisci najti načine, da bodo pisali v tem pridevnik pridevnik času že rečenega že rečenega isti samostalnik kot zgoraj, ali pa jih bo njihova, to se pravi naša, prekleta samozavest odvedla, to se pravi nas odvedla, do – evo ga, reci takoj zdaj, bom, reci že enkrat v preprosti angleščini, to je tisto, k čemur težim, jaz in moj prekleto razblinjeni samostalnik porivava eden drugega, da bi zapolnila praznino.

Nasvidenje. Je končano? Ne znaš brati med vrsticami? En korak več. Nasvidenje odlaganja, nasvidenje.

Praznina.

O Bog vejica studi se mi samozavest. Preziram to, do česar smo prišli; Gnusi se mi najin gnusni gnus, najino mesto, najin čas, najin položaj, najina gnusna umetnost, ta že rečeno neizogibna zgodba. Praznina našega življenja. Skoraj končano. Naj bo dénoument kmalu in nepričakovan, neboleč, če je mogoče, hiter vsaj, predvsem pa kmalu. Zdaj zdaj! Kako, za svet božji, bo kdajkoli?

Prevedla Mirjana Želježič

Zgodba *Naslov* Johna Bartha je objavljena v knjigi *Lost in the Funhouse* (1968), s podnaslovom *Fiction for Print Tape, Live Voice* (*Proza za tisk, magnetofonski trak, živ glas*). Knjiga ni niti zbirka niti antologijski izbor tekstov, temveč so le-ti združeni v zaporedju, ki naj bi mu sledil tudi bralec. Šele s celoto tega niza je Barth dosegel zeleni učinek; »celota je več kot seštevek njenih delov«, poudarja avtor.

Čeprav Barthova inovativnost (glej podnaslov) ni (bila) osamljen primer, so njegove audio-video »rešitve« v iskanju nove sporočilnosti proze doživele nemara največji odziv. Barth je s prozo, posneto na trak, eksperimentalno od leta 1965, začel je v elektronskem laboratoriju državne univerze v Buffalu (New York). Ta način je izključil nujnost prisotnosti pripovedovalca, poslušalca pa omogočil po-

novno (večkratno) poslušanje kateregakoli odlomka. Teksti so napisani za eno ali več predstavitvenih variant: tisk, monoakustično posnet glas avtorja, stereo posnetek glasu v dialogu s samim sabo, avtorjev glas v živo, itd. Za nekatere zgodbe Barth dopušča več predstavitvenih možnosti, vendar za vsako obstaja preferenčni medij (za *Naslov* je to stereo posnetek s »posrednikom« – avtorjev živ glas).

Sporočilnost audio tekstov se zgolj z branjem bistveno zmanjša: branje v tem primeru pravzaprav pomeni »prevod« z nedopustnim ostankom. Besede so vpletene v ritem, ki jim – kot v poeziji – daje nenavadno pomensko vrednost. Pomembnost vizualnih predstav (črk, besed, stavkov) in »govora« z besedami nezapolnjenih mest, ločil, ureditev besed v določene vizualne forme in tako dalje, se nadomeščena z zvočnostjo teksta, ki bralca spremeni v poslušalca.

Barthova proza se dotika vprašanj estetike in literarne teorije/kritike; zanima ga proces literarnega ustvarjanja, življenje zgodbe same, njena spekulacija; meta-proza. Barthova tehnika ni zgolj hladen eksperiment, temveč kreira »literaturo izčrpanih možnosti«, bistveno prispeva k poglobljanju tematskega kroga iskanje – zapolnjevanje (praznine) – negacija – nič(nost) – absurdna situacija – (novo) iskanje. . . , kar dokazuje tudi objavljeno besedilo.

Barthu najljubši način predstavitve *Naslova* je poslušanje stereo posnetih glasov. Glavna oseba je imaginarni pisatelj, ki se pogovarja s samim sabo. Zvočnika sta postavljena na nasprotnih koncih dvorane (tako je bilo ob prvi predstavitvi na Harvardu, 1967), Barth stoji med njima, in medtem ko se glasova dopolnjujeta in si oporekata, ju on kritizira in izpolnjuje mesta, ki jih je v tekstu »izrezal« s frazo »zapolniti praznino« ali z nesmiselnimi slovničnimi izrazi. (Npr. »Zapolnil bom praznino stem samostalnik tukaj v moj prepozicijski objekt.«) Tehnika se ujema z vsebino, ker dramatizira nezmožnost izreči karkoli pomembnega. Barth demonstrira težave, na katere naleti tisti, ki zapolnjuje praznino ničnosti z zavedanjem, da on tega ne zmore, in s tem, da pričakuje od občinstva, da samo »zapolni praznino«, praznino tega naslova, tega stavka, umetnosti, civilizacije, tega življenja.

M. Ž.

Woody Allen

Pripetljaj profesorja Kugelmassa

Profesor humanističnih ved na City Collegu Kugelmass je bil že drugič nesrečno poročen. Daphne Kugelmass je bila teleban. Prav tako je premogel dva topoglavca sinova iz zakona s prvo ženo Flo in bil do vratu v alimentih in vzdrževanju otrok.

»Sem lahko vedel, da se bo končalo tako slabo?« je nekega dne potožil Kugelmass svojemu analitiku. »Daphne je obetala. Kdo bi pričakoval, da se bo napihnila kot žoga? Imela je nekaj denarja, kar samo po sebi ni ravno najpomembnejši razlog, da se poročiš, vseeno pa ne škodi, posebno človeku z mojo srečo ne. Me razumete?«

Kugelmass je bil plešast in poraščen kot medved, ampak imel je dušo.

»Moram srečati novo žensko,« je razpredal dalje. »Morda nisem videti ravno partija, ampak potrebujem nežnost, potrebujem spogledovanja. Nisem vsak dan mlajši, zato se, dokler ni prepozno, hočem ljubiti v Benetkah in izmenjavati sramežljive poglede prek kozarca rdečega vina in sveče. Me razumete?«

Doktor Mandel se je presedel in pripomnil: »Novo razmerje ne bo rešilo ničesar. Tako ste nerealni. Vaši problemi so veliko globlje.«

»In zgoditi se mora naskrivaj,« je nadaljeval Kugelmass. »Ne morem si privoščiti druge ločitve. Daphne bi me uničila.«

»Gospod Kugelmass – «

»In ne sme biti katera s šole, ker tam dela tudi Daphne. Ni vsaka na šoli zares mrha. . . ampak nekaj tistih iz mešanega razreda. . . «

»Gospod Kugelmass – «

»Pomagajte mi. Prejšnjo noč se mi je sanjalo, da sem skakal po travniku s košaro za piknik in na njej je pisalo M O Ž N O S T I. Potem sem opazil, da ima luknjo.«

»Gospod Kugelmass, najslabše, kar lahko storite, je, da blodite. Preprosto – tukaj izrazite svoja čustva in skupaj jih bova analizirala. Dovolj dolgo me že obiskujete, da veste, da ozdravitev čez noč ni. Pravzaprav sem analitik in ne čudodelec.«

»Potem verjetno potrebujem čudodelca,« je suho rekel Kugelmass in vstal s stola. In prekinil svojo terapijo.

Nekaj tednov kasneje, ko sta se Kugelmass in Daphne motala po svojem stanovanju kot dva kosa starega pohištva, je zazvonil telefon.

»Bom jaz,« je rekel Kugelmass. »Halo.«

»Kugelmass?« je vprašalo. »Kugelmass, tukaj Persky.«

»Kdo?«

»Persky. Ali naj rečem Persky Veliki?«

»Oprostite?«

»Slišim, da vsenaokrog iščeš čudodelca, da vnese malo eksotike v tvoje življenje. Ni tako?«

»Šššš«, je vzdihnil Kugelmass. »Ne odloži. Od kod kličeš, Persky?«

Zgodaj popoldan naslednji dan se je Kugelmass povzpел v tretje nadstropje razpadajočega bloka v Bushwickškem predelu Brooklyna. Previdno stopajoč skozi temo hodnika je našel vrata, ki jih je iskal, in pritisnil na zvonec. Še obžaloval bom tole, si je mislil sam pri sebi.

Nekaj trenutkov kasneje ga je pozdravil nizek, suh, voskast človek.

»Ti si Veliki Persky?«

»Persky Veliki. Hočeš čaj?«

»Ne, jaz hočem romantiko. Hočem glasbo. Hočem ljubezen in lepoto.«

»Ampak čaja ne, a? Presenetljivo. O.K., sedi.«

Persky je odšel zadaj v sobo in Kugelmass je zaslišal zvok premikajočih se škatel in pohištva. Persky se je znova pojavil, porivajoč pred sabo veliko stvar na škripajočih majhnih kolesih. Odstranil je nekaj starih robcev, ki so ležali na vrhu, in odpihnil prah. Bila je slabo lakirana poceni kitajska omara.

»Persky,« je vprašal Kugelmass, »kaj bo pa tole?«

»Poglej. Čudovita stvar. Sestavil sem jo lani za sestanek Pitijinih vitezov, a je prišlo nekaj vmes. Zlezi noter.«

»Da jo boš lahko prebodel z meči ali kaj?«

»Vidiš kaj mečev?«

Kugelmass je napravil grimaso in se godrnjaje spravil v omaro. Ni mogel spregledati para grdih kristalnih biserov, prilepljenih na neobdelano vezano ploščo tik pred njegovim obrazom.

»Če je to kakšna šala. . . «

»Kakšna šala neki. Torej – tu je bistvo: če vržem katerikoli roman v omaro s tabo, zaprem vrata in trikrat potrkam, se boš znašel v tisti knjigi.«

Kugelmass je dvomeče pokimal z glavo.

»Čudež,« je zatrdil Persky. »Moj izziv Gospodu. – In ne samo roman. Novela, igra, pesem. Srečaš lahko katerokoli od žensk, ki so jo ustvarili najboljši pisatelji na svetu. Katerokoli, ki si sanjal o njej. Ko boš imel dovolj, zakliči in poskrbel bom, da boš v delčku sekunde nazaj.«

»Persky, si ti norec v domači oskrbi?«

»Pravim ti, da deluje,« je vztrajal Persky.

Kugelmass je ostal skeptičen. »Kar mi praviš, je – da me ta doma narejena luknjasta škatla popelje na sprehod, kakršnega si omenil?«

»Za dva desetaka.«

Kugelmass je pograbil denarnico. »Verjel bom, ko bom videl,« je zabevska.

Persky je stlačil bankovca v žep in se obrnil k svoji knjižni polici. »Torej, koga bi želel srečati? Sestro Carrie? Hester Prynne? Ofelijo? Morda katero od Bellowa? Hej, kaj praviš na Temple Drake? Čeprav bi bila za možakarja tvoje starosti kar velik zalogaj. . . «

»Francozinja. Hočem francosko ljubimko.«

»Nana?«

»Nočem plačevati za tisto.«

»Kaj pa Nataša iz Vojne in miru?«

»Rekel sem Francozinjo. Že vem! Kaj praviš na Emmo Bovary? To se mi zdi odlično.«

»Zgodilo se bo, Kugelmass. Zavpij, ko boš imel dovolj.«

Persky je zalučal v omaro paperback Flaubertovega dela.

»Si prepričan, da je varno?« je vprašal Kugelmass, ko je oni začel zapirati vrata omare.

»Varno. Je sploh kaj varno na tem norem svetu?« Persky je trikrat kratko udaril po omari in potem naglo odprl vrata.

Kugelmass je izginil. V istem trenutku se je znašel v spalnici hiše Charlesa in Emme Bovary v Yonvillu. Pred njim je, obrnjena s hrbtom proti njemu, stala prelepa ženska. Ne morem verjeti, si je mislil Kugelmass, strmeč v doktorjevo očarljivo ženo. To ne more biti res. Tukaj sem. Ona je.

Emma se je presenečeno obrnila. »Moj bog, prestrašili ste me,« je šepnila. »Kdo ste vi?« Govorila je v enako odlični angleščini kot paperback.

To je preprosto pogubno, si je mislil. Potem ko se je zavedel, da je nagovorila njega, se je predstavil. »Oprostite. Sem Sidney Kugelmass. S City Collega. Profesor humanističnih ved. City College New York? Predmestje. Jaz – o, fant!!!«

Emma Bovary se je spogledljivo nasmehnila in vprašala: »Boste kaj popili? Kozarec vina morda?«

Lepa je, je pri sebi ugotovil Kugelmass. Kakšen kontrast z jamskim človekom, s katerim si delim posteljo! Nenadoma ga je prijel, da svojo vizijo izriše z rokama v zrak in ji pove, da je tip ženske, o kateri je sanjal vse življenje.

»D-da, malo vina,« je hripnil. »Belega. Ne, rdečega. Ne, belega. Naj bo belo.«

»Charlesa ne bo cel dan,« je spregovorila Emma z glasom, polnim igrive vabljalnosti.

Ko sta spila, sta odšla na kratek sprehod po ljubkem francoskem podeželju.

»Vedno sem sanjerala, da se bo pojavil neki skrivnostni tujec in me rešil dolgočasje tega robatega kmečkega življenja,« je dahnila Emma in mu stisnila roko. Šla sta mimo male cerkve. »Všeč mi je, kako si oblečen,« je zamrmrla. »Nikoli nisem videla česa podobnega tukaj okrog. Tako. . . moderno je.«

»Temu pravimo obleka za prosti čas,« je odvrnil romantično. »Bila je po znižani ceni.« Nenadoma jo je poljubil. Naslednjo uro sta prebila pod drevesom in si z očmi pripovedovala globoko pomembne stvari. Potem se je Kugelmass dvignil. Spomnil se je bil, da se mora sestati z Daphne pri Bloomingdal. »Moram iti, ampak bodi brez skrbi, pridem nazaj.«

»Upam,« je odgovorila.

Strastno jo je objel in vrnila sta se v hišo. Vzel je Emmin obraz v roke, jo še enkrat poljubil in se zadr! »O. K., Persky! Do pol štirih moram biti pri Bloomingdal.«

Počilo je in Kugelmass je bil spet v Brooklynu.

»No? Sem lagal?« je triumfalno vprašal Persky.

»Poslušaj Persky, pravkar zamujam zmenek z zmajem na Lexingtonski aveniji, ampak. . . kdaj lahko pridem spet? Jutri!«

»Z zadovoljstvom. Samo dvajsetak prinesi. In ne omenjaj tega nikomur.«

»Aha. Poklical bom televizijo.«

Kugelmass je pomahal taksistu in oddrvel proti mestu. Njegovo srce je igralo. Zaljubljen sem, je ugotavljal, sem čuvar čudovite skrivnosti. Česar pa se ni zavedal, je bilo to, da so prav v istem hipu učenci različnih razredov po deželi spraševali profesorje: »Kdo je ta tip na stoti strani? Plešasti Žid poljublja madame Bovary?«

Učitelj v Sioux Fallsu v Južni Dakoti je zavzdihnil in pomislil, Jezus tile otroci, njihova trava in tripi. Le kaj jim pride na misel!

Daphne je bila v Bloomingdalovem oddelku s kopalniškimi pripomočki, ko je ves zadihnan pritekel Kugelmass. »Kje si bil?« je izstrelila. »Pol petih je.«

»Padel sem v prometno gnečo,« se je izgovoril Kugelmass.

Kugelmass je obiskal Perskyja naslednji dan in v nekaj trenutkih je bil že spet čudežno prenešen v Yonville. Emma ni mogla skriti svojega zadovoljstva. Skupaj sta prebila dolge ure, se smejala in pogovarjala o svojih različnih izvorihi. Preden je Kugelmass znova odšel, sta se ljubila. – Moj bog, spim z madame Bovary! si je laskal Kugelmass. Jaz, ki em pogrnil na začetniškem tečaju angleščine.

Naslednje mesece se je Kugelmass mnogokrat »oglasil pri Perskyju« in razvil tesno in strastno zvezo z Emmo Bovary. »Pazi, da me vedno spraviš v knjigo pred stodvajseto stranjo,« je Kugelmass nekega dne opomnil svojega čudodelca. »Moram se srečati z njo, še preden se obesi na tistega Rodolpha.«

»Zakaj?« je zanimalo Perskyja. »Ga ne moreš prekositi?«

»Prekosti njega? Zemljiški posestnik je. Nižje plemstvo. Ne znajo početi nič drugega, kot zapeljevati in jahati konje. Meni se tip zdi kot obraz iz Women's Wear Daily. S pričesko á la Helmut Berger. Ampak za njo je on vroča stvar.«

»In njen možakar? Ne sluti ničesar?«

»Ničesar ne zna. Majhen šarlatanski dohtarček brez leska, deleč svojo usodo s pleščo stenico. Do desetih se spravi v posteljo, potem pa si ona natakne plesne čevlje. . . No, v redu. . . vidiva se kasneje.«

In vnovič se je Kugelmass skobacal v omaro in se pojavil na posestvu Bovaryjevih v Yonvillu. »Kako si kaj, sladkorček?« je nagovoril Emmo.

»Oh, Kugelmass,« je zasopla Emma. »S čim le se moram sprijazniti. Včeraj je gospod Osebnost zaspal sredi deserta. Ravno sanjarim o Maximu in baletu, ko nenadoma zaslišim smrčanje.«

»Že v redu, draga. Zdaj sem tu,« je imel izjaviti Kugelmass in jo objel.

Zaslužil sem nekaj takega, si je mislil, ko je vdihaval Emmin francoski parfum, in zakopal nos v njene lase. Dovolj sem trpel. Preplačal še preveč analitikov. Iskal do izmučenosti. – Mlada je in godna za možitev. In jaz sem tukaj, nekaj strani za Léonom in ravno pred Rodolphom. S pojavljanjem v pravih poglavjih lahko obvladam situacijo.

Tudi Emma ni bila nič manj srečna. Norela je od užitka; njegove zgodbe o nočnem Broadwaju, hitrih limuzinah in Hollywoodu in TV zvezdah so prevzele mlado lepotičko.

»Še enkrat mi pripoveduj o O. J. Simpsonu,« je moledovala, ko sta s Kugelmassom postopala okoli cerkvice abbéja Bournisienena.

»Kaj lahko še povem? Zares velik igralec. Podira vse rekorde. Kakšni gibi! Ne

morejo ga ujeti.«

»In nagrade Akademije? Vse bi dala za Oscarja.«

»No, najprej te mora kdo sploh nominirati.«

»Vem, razložil si mi. Ampak prepričana sem, da znam igrati. Verjetno bi se morala naučiti še kakšno malenkost, dve. . . Morda s Strasbergom. Potem, če bi imela pravega agenta. . . «

»Bomo videli, bomo videli. Govoril bom s Perskyjem.«

Ko je tisto noč Kugelmass spet sedel v Perskyjevem stanovanju, je prišel na dan z idejo o Emminem obisku velemesta.

»Naj pomislim,« je nagubal čelo Persky. »Mogoče bi se dalo izvesti. Še bolj nore stvari so se že zgodile.«

Seveda se nobeden od njiju ni spomnil, katere.

»Kje, hudiča, si ves čas?« je Daphne Kugelmass zalajala na moža, ko se je tisti večer prikazal v stanovanju. »Se skrivaš s kakšno pobeglo mladoletnico?«

»Ja, seveda, ravno tak tip sem,« je zdolgočaseno odgovoril Kugelmass. »Bil sem z Leonardom Popkinom. Razpravljala sva o socialistični agrikulturi na Poljskem. Saj poznaš Popkina. Obvlada tematiko.«

»Prav čuden si zadnje čase. Nekako odsoten. Ne pozabi na rojstni dan mojega očeta. V soboto?«

»Že v redu,« je rekel Kugelmass in se odpravil proti kopalnici.

»Vsa moja družina bo tam. Pozdravila bova dvojčka. In bratranca Hamisha. Lahko bi bil prijaznejši z njim – rad te ima.«

»V redu, dvojčka,« je zaklical Kugelmass in zaprl vrata kopalnice. Pretegnil se je in globoko zajel sapo. Čez nekaj ur bom spet v Yonvillu, si je ponavljal. Pri ljubljani. In če bo šlo po sreči, jo bom pripeljal s sabo. v New York.

Petnajst čez tretjo naslednji popoldan je Persky znova izvedel svojjo čarovnijo.

Kugelmass se je udejanjil pred Emmo, nasmejan in nestrpen. Upošteva je Perskyjeva strokovna navodila sta napregla Bovaryjevo kočijo, se trdno objela, zaprla oči in štela do deset. Ko sta jih znova odprla, je kočija ravno zavijala skozi stranski vhod na dvorišče hotela Plaza, kjer je Kugelmass že prej optimistično rezerviral razkošen apartma.

»Božansko! Vse je tako, kot sem si predstavljala,« je dahnila Emma, ko je poplezala po spalnici in se nato zazrla skozi okno.

»Tamle je F. A. O. Schwarz. In tam Centralni park. Kje je Sherry? O, tam zadaj, vidim. Božaaansko.«

Na postelji so ležali škatle z napisi Halston in Saint Laurent. Emma je odvila prvo in navlekla na svoje idealno telo par žametnih kavbojk.

»Obleka je od Ralpa Laurena,« je razložil Kugelmass. »V nji boš videti kot milijon dolarjev. Pridi, punčka, daj nama poljubček.«

»Nikoli še nisem bila tako srečna!« je zacvilila Emma pred ogledalom. »Pojdiva v mesto. Hočem videti Chorus Line, Guggenheima in tistega, kako mu je ime, Jack Nisholson?, o katerem si tolikokrat govoril. Se vrti kaj njegovega?«

»Tega ne morem razumeti,« je izjavil profesor s Stanforda. »Najprej se pojavi čudna oseba z imenom Kugelmass in potem Bovaryjeva izgine iz knjige! Bo že

držalo, da je bistvena lastnost klasikov v tem, da jih lahko prebereš tisočkrat, pa zmeraj najdeš v njih kaj novega.«

Ljubimca sta preživela srečen konec tedna. Kugelmass je obvestil Daphne, da se bo zaradi udeležbe na simpoziju v Bostonu vrnil v ponedeljek. Uživajoč vsak trenutek sta z Emmo odšla v kino, obedovala v Kitajski četrti, obiskala diskoteko in pozno ponoči zaspala ob TV filmu. V nedeljo sta se prebudila šele opoldan, si šla ogledat Soho, se vrnila v Plazo in ob šampanjcu in kaviarju čebljala do zore. Zjutraj, ko ju je taksi vozil proti Perskyjevemu stanovanju, je Kugelmass premišljal, da je bilo sicer utrujajoče, a vredno navora. – Ne morem je prepogosto pripeljati sem, ampak od časa do časa bo New York izvrstna zamenjava za Yonville.

Pri Perskyju je Emma zlezla v omaro, varno razmestila svoje škatle z oblekami in nežno poljubila Kugelmassa. »Prihodnjič pri meni,« je pomežiknila. Persky je trikrat potrkal po omari. Zgodilo se ni nič.

»Hm,« je bleknil Persky in se popraskal za ušesom. Potrkal je še enkrat – brez uspeha. »Nekaj mora biti narobe,« je zamrmral.

»Zafrkavaš se, Persky!« je skoraj zavpil Kugelmass. »Kako da ne deluje?«

»Brez panike. Si še tukaj, Emma?«

»Aha.«

Persky je poskusil znova, tokrat močneje.

»Še sem tu, Persky.«

»Vem, draga. Le sedi.«

»Persky, m o r a v a jo vrniti,« je zarežgetal Kugelmass. »Jaz sem poročen in... čez tri ure imam predavanje. Ta hip sem pripravljen zgolj na zanimivo zvezico in na nič več.«

»Ne morem razumeti,« je godrnjal Persky. »Tako zanesljiv trik je bil.«

Storiti ni mogel ničesar. »Malce se bo zavleklo,« je razložil Kugelmassu. »Moral bom razstaviti zadevo. Poklical te bom kasneje.«

Profesor Kugelmass je zrinil Emmo v taksi in jo znova nastanil v Plazi. S težavo je odpredaval razredu. Telefoniral je Emmi in pa Perskyju, ki mu je povedal, da bo najverjetneje trajalo nekaj dni, da bo odkril in popravil napako.

»Kako je bilo na simpoziju?« ga je tisti večer pobarala Daphne.

»Odlično, odlično,« je odvrnil Kugelmass in si pržgal filter cigarete.

»Kaj je narobe? Napet si kot mačka.«

»Jaz? Traparija. Miren kot poletna noč in zdajle grem na sprehod.« Napatil se je v Plazo.

»To ni v redu,« je rekla Emma. »Charles me bo pogrešal.«

»Pomiri se, sladkočrček.« Kugelmass je bil ves sladek. Poljubil jo je, odhitel v hotelsko vežo, po telefonu ozmerjal Perskyja in se tik pred polnočjo vrnil domov.

»Popkin pravi, da cena ječmena v Krakówu že šest let ni bila tako stabilna,« je informiral Daphne in se z medlim nasmehom spravil v posteljo.

Tako je trpelo ves teden. V petek zvečer je Kugelmass oznanil Daphne, da mora iti še na en simpozij, tokrat v Syracuse. Pohitel je v Plazo, a drugi vikend ni bil niti senca prvega. »Spravi me nazaj v roman ali pa se poroči z mano,« mu je zabusila Emma. »Medtem pa moram dobiti delo ali pa se vpisati v šolo. Celo

dnevno buljenje v televizor ni ravno nekaj fantastičnega.«

»Prav. Bova vsaj dobro uporabila denar. Tukaj ga porabiš na dan dvakrat toliko, kolikor tehtaš.«

»Včeraj sem v Centralnem parku srečala producenta z Broadwaya in zdi se, da bi mu ustrezala v projektu, ki ga pripravlja.«

»Kdo je ta klovn?« je vprašal Kugelmass.

»Nikakršen klovn ni. Občutljiv je, prijazen in simpatičen. Ime mu je Jeff Nevem-kako in pričakuje nagrado.«

Popoldan se je Kugelmass prikazal pri Perskyju pijan.

»Pomiri se,« mu je svetoval Persky. »Še zbolel boš.«

»Pomiri se!? V hotelu me čaka oseba iz romana. Zdi se mi, da je žena najela špiclja, da me zasleduje. In on mi pravi, pomiri se !!!«

»Dobro, dobro. Saj veš, da imamo težavico.« Persky se je splazil pod omaro in začel rabijati z velikim kladivom.

»Kot divja žival sem,« je nadaljeval Kugelmass. »Skrivam se po mestu, z Emmo sva sita drug drugega, da sploh ne omenjam hotelskega računa, ki je videti kot državni proračun za obrambo.«

»In kaj naj naredim? To je svet čarovnije. V tem je razlika.«

»Razlika, čvekarija. V tisto malo francosko miš zlivam neverjetne količine dom pérignona in jo zatrpavam s kaviarjem. Plus obleke. Plus profesionalne fotografije, ki jih madame nenadoma potrebujejo za ne vem katero agencijo. Še več, Persky: profesor Fivish Kopkind, ki predava primerjalno književnost in mi je že od nekaj zavidal, me je prepoznal kot občasno pojavljajočo se osebo v Flaubertovi knjigi. Odločen je iti k Daphne. Že vidim uničenje in zapor zaradi neplačanih alimentov. Zaradi prešuštva z Bovaryjevo me bo žena spravila na beraško palico.«

»Kaj hočeš, da ti rečem? Delam dan in noč. Ne morem ti pomagati. Pravzaprav sem čudodelec in ne analitik.«

V nedeljo popoldan se je Emma zaklenila v kopalnico in ni hotela več odgovarjati na Kugelmassova moledovanja. Kugelmass se je zazrl skozi okno in premišljeval o samomoru. Škoda, ker je prenizko, si je mislil, sicer bi se takoj vrgel. Morda, če zbežim v Evropo in... Lahko bi prodajal International Herald Tribune kot tiste mlade begavke.

Zazvonil je telefon in Kugelmass je mehanično dvignil slušako.

»Pripelji jo sem,« je bilo slišati Perskyja. »Mislim, da je zadeva popravljena.«

Kugelmassu je zaigralo srce. »Resno? Popravit si?«

»Bilo je nekaj s prenosom.«

»Persky, ti si genij. V trenutku bova pri tebi. Še prej.«

Ljubimca sta spet odhitela k čudodelcu in Emma Bovary je še enkrat sedla v omaro. Tokrat brez poljuba. Persky je zaloputnil vrata, globoko vzdihnil in trikrat potrkal po lesu. Zaslišal se je pomirjajoč zvok, in ko je Persky znova pokal v omaro, je bila prazna. Madame Bovary se je vrnila v roman. Kugelmass je Perskyju stisnil roko.

»Končano je. Dobil sem lekcijo. Nikoli več. Prisegam.«

Ko je Kugelmass odhajal, je dal z gibom vedeti, da lahko Persky v kratkem pričakuje novo kravato.

Tri tedne kasneje se je na vratih Perskyjevega stanovanja pojavil možakar z zmedenim izrazom na obrazu. »O.K., Kugelmass,« je rekel Persky. »Kam tokrat?« »Samo enkrat. Vreme je tako lepo. Nisem vsak dan mlajši. – Poslušaj, si bral Portnoyevu tožbo? Se spominjaš O–pičke?«

»Višji stroški življenja. Cena je zdaj petindvajset dolarjev, ampak zaradi težavic zadnjič ti ponujam prvič zastoj.«

»Dober človek si,« je odvrnil Kugelmass, si počesal še tistih nekaj las, ki mu jih je ostalo, in zlezal v omaro. »Deluje?«

»Upam. Nisem je uporabljal vse od zadnjič.«

»Seks in sanjarjenje.« se je oglasilo iz omare. »Česa vsega ne prestanemo zaradi žensk!«

Persky je zalučal v omaro izvod Tožbe in trikrat potrkal.

Tokrat se je namesto značilnega zvoka oglasila medla eksplozija, sledilo ji je pokanje in snop isker. Perskyja je vrglo na hrbet; doživel je srčni napad in obležal mrtev. Omara se je vžgala, zgorela. In cela hiša z njo.

Kugelmass je – ne vedoč za katastrofo – imel drugačne probleme. Ni bil prestavljen v Tožbo, sploh v nikakršen roman ne. Znašel se je v učbeniku stare španščine in se boril za življenje z besedo »tener« (»imeti«) – velikim nepravilnim glagolom.

Prevedel Igor Bratož

»Madame Bovary, c'est moi.«

G.F.?, W.A.?

Woody Allen, Brooklyn, New York. Comedian. Writer. Actor. Film director. Stvarnik trenutkov, v katerih se rabljeno in izrabljeno formalno ne sprevača v mistično dolgočasje stereotipa. Na poti od zgolj registracije in reprodukcije v svet, katerega grobnica in maternica obenem je avtoriteta mitskega in vsezaprejšajoča samo–ironija. Na poti v svet, iz katerega nam je naturalistično hlepenje po »something more« sicer projicirano skozi prizmo fantastike (M.Š.: . . . moglo bi se govoriti o njegovom nastojanju uspostavljanja jednog tipa angloameričke »borhesovštine«. . .), pa zaradi tega nikakor ni manj razberljivo. In naj pogledamo ka(ko)rkoli – widescreen ali paperback – tudi v našem primeru se nam prej ali slej ponuja in izpisuje Allena označujoč atribut: uspeh urbanega židovskega neuspeha.

V nasprotju z namigovanji zlonamernih antisemitističnih krogov moramo na tem mestu zagotoviti, da *The Kugelmass Episode* ni izšla v *National Jewish Monthly*, pač pa se je prvič pojavila v *New Yorkerju*. Za zgodbo je 1978. Allen prejel *The O. Henry Award* – prvo nagrado za najboljšo kratko prozo leta. Klasič?

g. A.

Donald Barthelme

Bliskanje

Edward Connors se je po naročilu revije **Folks** pripravljaj na pogovor z devetimi ljudmi, ki jih je zadela strela. »Devet?« je rekel svojemu uredniku Penfieldu. »Devet, deset,« je rekel Penfield, »saj je vseeno, a biti jih mora več kakor osem.« »Zakaj?« je vprašal Connors in Penfield je povedal, da naj bi prispevku pripadlo pet strani revije, in hoteli so vsaj dva od strele zadeta na stran, in še nekoga posebnega za naslovno. »Nekoliko čudovitega,« je rekel Penfield, »lepo telo, saj ni potrebno, da ti razlagam, nekoga s posebnim obrazom. In zadetega od strele.« Connors je v **Village Voice** objavil oglas, s katerim je iskal ljudi, ki jih je zadela strela, in bi bili o doživetju pripravljeni spregovoriti za tisk; takoj je začel prejemati telefonske klice. Izkazalo se je, da je precej ljudi, ki so klicali, imelo pradede in prababice, ki ih je prav tako zadela strela in jih navadno zbila s sedeža kakega vprežnega voza na podeželski cesti leta 1910. Connors si je zapisal imena in naslove, se dogovoril za intervjuje in poskušal iz ženskih glasov razbrati, če bi katera izmed njih lahko bila, po revialnih merilih, čudovita.

Connors je bil poročevalec deset let in svoboden novinar pet, vmes pa šest let človek za stike z javnostjo pri Topsyjevem Olju v Midland-Odesi. Kot poročevalec je bil zavzet, zanesljiv, premalo plačan, zaljubljen v svoje delo, specialist za poslovne novice, mož, ki je vedel, kaj bi bilo treba narediti z zemeljskim plinom, z nuklearno energijo, ki se je spoznal na vse od kronskih draguljev do šolske krede in ki je klobuk odlagal na kartotečno omaro v svoji pisarni.

Ko ga je žena opozorila, da navsezadnje ne zasluži dovolj (resnično!), je odšel k Topsyju, čigar mož za stike z javnostjo je že več let metal rabljene papirnate robčke okoli sebe. Ko je podpisal za Topsyja, se mu je dohodek potrojil, kupil je štiri zmerno drage obleke, užival (kratkotrajno) spoštovanje svoje žene, svoj čas pa je zapravljaj v pisanju neverjetno puščobnih poročil o firminih početjih ali govorov, ki so hvalili svobodno iniciativo, za generalnega direktorja družbe, E. H. Ludwiga, imenovanega Hrošč, okroglega, družabnega zapovednika, ki ga je imel zelo rad. Ko ga je zapustila žena in odšla s profesionalnim tenisačem iz Deželnega pomladnega kluba, se je odločil, da si spet lahko privošči revščino, in odpovedal je pri Topsyju, najel temačno stanovanje, obrnjeno na dvorišče, na Lafayetovi ulici v New Yorku in si začel krpati dohodke s pisanjem najrazličnejših člankov, ocen plošč klasične glasbe za **High Fidelity**, potpisov za **Times** (Znamenite plaže Portugalske), poročil za **Penthouse** (Trojni funkcionar). Vsake naloge se je lotil s pametjo, dobrim vpogledom, prenikavostjo in okusom. Bilo mu je petinštirideset let, slabo je živel in zanimal se je za ljudi, ki jih je zadela strela. Prvi, ki ga je intervjuval, je bil osemintridesetletni krovec Burch, ki ga je strela zadela februarja 1978 in je nemudoma postal Jehovina priča. Rekel je: »To je bilo nekako najboljšje, kar me je doletelo v življenju.« Bil je miren, čeden možki z

na kratko, po vojaško postrizženimi svetlimi lasmi, ki je živel v elegantnem stanovanju krepkih sivih in rjavih barv; Connorsu se je zazdelo, da se je tu vmešal strokovnjak za notranjo opremo.

»Vračal sem se z dela,« je rekel, »in guma mi je počila. Nebo se je začelo temniti in hotel sem zamenjati kolo še pred dežjem. Snel sem kolo in ravno hotel natak-niti rezervnega, ko je strašno počilo in ležal sem na hrbtu sredi ceste. Orodje mi je zbil trideset metrov daleč, našel sem ga sredi polja. Fant v volkswagnovem tovornjaku je ustavil tik za mano, skočil ven in mi povedal, da me je zadelo. Ni-sem mogel slišati, kaj govori, oglušel sem, a pomagal si je z rokami. Odpeljal me je v bolnišnico in tam so me preiskali, niso mogli verjeti – nič opeklin, ničesar, le gluhost, ki je trajala približno osemindeset ur. Mislim sem si, da nekaj dolgu-jem Gospodu, in tako sem postal Priča. In naj vam povem, da je moje življenje od tega dne –« Zaustavil se je in iskal pravo besedo. »Svetlo. Resnično svetlo.« Burch je imel pradeda, ki ga je tudi zadela strela in ga zbila s prednjega sedeža vprežnega voza na podeželski cesti v Pensilvaniji leta 1910, a kolikor je mogel reči, ni šlo za nikakršno dedovanje. Connors je pripeljal revialnega fotografa in ta je Burcha slikal naslednjo sredo. Bil je zelo presenečen, redkokdaj se je srečal s toliko svetlobe. Stanovanje je zapustil s celimi kupi literature Jehovinih prič.

Zatem je Connors govoril z žensko, ki se je pisala MacGregor, in jo je strela za-dela, ko je sedela na ogradi železniške postaje Cold Spring, New York; dobila je opekline tretje stopnje na rokah in nogah. Nosila je plastificiran dežni plašč, ki jo je, tako se ji je zdelo, nekako zvaroval ali pa tudi ne, ni bila prepričana. Ta skušnja jo je napeljala k skrbnemu premisleku o njenem življenju, čeprav zanj ni imela religiozne razsežnosti, in rekla je, da so nastale pomembne spremembe. (Bliski spremenijo stvari, si je Connors zapisal v beležnico.) Poročila se je z mo-škimi, s katerim se je sestajala dve leti; obotavljala se je, a izkazalo se je, da je naredila prav. Z Martyjem sta imela hišo v Garrisonu, New York, kjer je Marty prodajal nepremičnine, in ona je odpovedala pri Estée Lauder, ker je bila pot v službo, po kateri se je vozila že vse od 1975, preprosto preutrudljiva. Connors se je dogovoril za fotografiranje. MacGregorjeva je bila prijetna in privlačna (oble-ka srnje barve, črne svilene nogavice), vendar, si je mislil Connors, nekoliko pre-stara za naslovno stran.

Naslednjega dne ga je poklical nekdo, ki je bil slišati mlad. Njeno ime je bilo Ed-wina Rawson, in strela jo je zadela na Novo leto 1980, ko se je sprehajala po goz-du s svojim možem Martyjem. (Dva Martyja v istem članku? je pomislil namrš-čeni Connors.) Nenavadno, je rekla, njeno prababico je prav tako zadela strela in jo zbila s prednjega sedeža vprežnega voza na podeželski cesti blizu Iowa Cityja leta 1911. »Ampak nočem v časopise,« je rekla. »Mislim, tja zraven vseh teh zvezd rocka in filma. Saj nisem Olivia Newton-John. Če pišete knjigo ai kaj take-ga – «

Connors je bil očaran. Še nikoli ni srečal koga, ki se ne bi hotel pojaviti v reviji **Folks**. Bil je tudi nekoliko vznemirjen. Videl je čisto spodobne novinarje, ki so postali presenetljivo nečloveški, če jim je kdo zavrnil prošnjo za intervju. »No,« je rekel, »ali bi lahko vsaj govorila? Obljubim, da vam ne bom vzel preveč časa, in, veste, to je precej pomembna izkušnja, da te zadene strela – ni jih dosti, ki se jim je to zgodilo. Morda vas zanima, kako so se počutili drugi. . « »V redu.« ie

rekla, »vendar ni nič s stvarjo, če se ne odločim drugače.« »Velja,« je rekel Connors. **Moj bog, ta misli, da je zunanje ministrstvo.**

Edwina ni bila le nekoliko čudovita, temveč tudi rahlo krasna, vredna fotografije v sredini revij, kakršne so **Vogue, Life, Elle, Ms., Town and Country**, katerekoli. O bog, je pomislil Connors, toliko načinov je, da te zadene strela. Bila je oblečena v kavbojke in anorak in bila je čudovito, čudovito črna – upoštevanja vreden plus, je avtomatično pomislil Connors, revija se je poskušala izogibati bledeci. S seboj je nosila primerek **Varietyja** (ni igralka, si je rekel, **prosim**, ni igralka) in ni bila igralka, temveč je delala seminarsko nalogo iz **Varietyja** za potrebe študija medijev na newyorški Univerzi. »Bog, rada imam Variety,« je rekla. »Cel kup robotosti je na srednjih straneh.«

Connors se je odločil, da »Ali bi se poročila z menoj?« ni ravno primeren nagovor nekemu, ki ga prvič vidiš, a bila je težka odločitev.

Bila sta v Bradleyevi kavarni na Univerzitetnem trgu v Villagu, v kavarni, ki jo je Connors občasno uporabljal za intervjuje zaradi njene topline in prisrčnosti. Edwina je pila Beckovega in Connors, od strele zadet, se je oprijemal vodke s tonikom. Sprosti se, si je prigovarjal, pol popoldneva imava. Bil je otrok, je rekla, dve leti star, fantek, Martyjev. Marty je prišel iz Kalifornije in tam zapustil delo sistemskega analitika pri Warnerjevih komunikacijah, dobro se je potegnil iz brozge. Connors ni imel pojma, kaj je počenjal sistemski analitik: šel s tokom? Narobe pri Martyju, je rekla, je bilo to, da je bil nezrel, sistemski analitik in bel. Priznavala je, da ji je pomagal z umetnim dihanjem usta na usta, ko jo je zadela strela, in ji tako morda rešil življenje; obiskoval je namreč tečaj prve pomoči, to je sodilo k njegovemu previdnemu, na vse pripravljenemu, belčevskemu načinu življenja. Ničesar nima proti belcem, je rekla Edwina s toplim nasmeškom, proti zajcem, kot jih črni včasih imenujejo, a priznati je treba, da so goljufiva rasa. Poglejte funkcionarje, je rekla, značilen primer. Connors se je vmešal z nekaj poznavalskimi opombami, ki so mu preostale od njegovega članka za **Penthouse**, in poskušal obdržati njeno pozornost pri drugem Becku.

»Ali je spremenilo vaše življenje, ko vas je zadelo?« je vprašal Connors. Namrščila se je in pretehtavala. »Je in ni,« je rekla. »Da sem se znebila Martyja, je že v redu. Zakaj sem se poročila z njim, ne bom nikoli vedela. Zakaj se je on poročil z **mano**, ne bom nikoli vedela. Trenutek poguma, ki se ne bo nikoli ponovil.« Connors je videl, da se zelo zaveda svoje lepote, njeno stališče do pojavljanja v reviji je bilo upravičeno – kdo je to potreboval? Ljudje bi kopali naftne vrtine v pesek za to žensko, v gluhi noči bi se s cisterno pripeljali k črpalki in natočili dva tisoč galon tuje nafte, pisali bi čeke brez pokritja in ustanavljali Piramidni klub z gizdavim upravnim poslopjem iz marmorja in zlata, postavljenim na Bahnhofstrasse v Zürichu. Kaj je lahko ponudil on?

»Ali mi lahko poveš nekaj več o tem, kako si se počutila, ko te je zadelo?« je vprašal in se trudil, da bi mislil na posel. »Da,« je rekla Edwina. »Sprehajala sva se – bila sva na posestvu njegove mame v Connecticutu, blizu Madisona – in Marty se je spraševal, ali naj se vpiše v tečaj za odvajanje kajenja, kadil je Kent, cele zaboje Kenta. Rekla sem mu, ja, ja, stori to! in bum! strela. Ko sem prišla k sebi, sem se počutila, kot da mi v prsih gori, popila sem sedemnajst kozarcev vode, pogoltnila sem jih, mislila sem, da je z mano konec. Bila sem tudi brez

obrvi. Pogledal sem se v ogledalo, obrvi mi je požgalo. Res je bilo smešno, mor-da me je polepšalo.« Ko si jo je ogledoval od blizu, je Connors opazil, da so nje-ne obrvi pravzaprav temne dramatične zareze z barvico za obrvi. »Si bila kdaj manekenka?« je vprašal, nenadoma navdihnjen. »Tako se preživljam,« je rekla Edwina, »tako vzdržujem malega Zacharya, poglej v **Sunday Times Magazine**, delam za Altmana, za Machyja, videl boš mene in tri bele piške, ponavadi na oglasih za spodnje perilo. . .

Duša zgori, je pomislil Connors, ko vanjo udari strela. Brez glasbe bi bil svet po-mota, je rekel Nietzsche. Ali ni tako? Connors, ki ni bil glasbenik (pač pa pozna-valec goslanja od Pinchasa Zuckermana do Eddieja Southa, 'temnega angela vio-line', 1904–1962), se je z vsem srcem strinjal. Je bliskanje glasba, v kakršni se poskuša Bog? To je vredno pozornosti, je Connors pomislil, **poskus** je napačen po definiciji, ker je Bog po definiciji popoln. . . Bliskanje je nenadoma postalo **coup de théâtre** in poželenje po slavi? Connors se je spraševal, če lahko zapoje pesem, ki bi kaj pomenila čudovitemu ožganemu bitju pred njim.

»Pasavec je edina žival razen človeka, ki se je loteva gobavost,« je rekel Connors. »Počasni, prijazni pasavec. Predstavljam si gobavega pasavca, belega kot sneg, z zvončkom okoli vratu, kako se poganja preko Teksasa od El Pasa v Big Spring. Srce mi poka.«

Edwina se je zastrmela v njegove prsi, kjer je strto srce utripalo v svoji kostni kletki. »Človek, ti si sentimentalni davkoplačevalec.«

Connors je pomignil natakarku za novo pijačo. »Bilo je približno leta 1880, ko je svetniški pasavec prekoračil Rio Grande in stopil v Teksas,« je rekel. »Prinašal je svoje sporočilo veliki državi. Njegovo sporočilo je bilo, zmečkajte me na va-ših avtocestah. Spremenite moj oklep z devetimi obroči v lepo lakirane košare za vaše vrtičke, podstrešja in počitniške hišice. Opazujte me, kako nerodno kora-kam prek vaših pustih savan, ki jih bogatim s svojimi izmečki najboljše kakovo-sti. V nekaterih delih Južne Amerike pasavci zrastejo do skoraj poldruga metra v dolžino in lahko poučujejo v osnovnih šolah. V Argentini – «

»Ti si nor, dečko,« je rekla Edwina in ga potrepljala po roki.

»Da,« je rekel Connors, »bi šla v kino?«

Film je bil »Moskva ne verjame solzam«, modna reč. Connors, ki mu je Edwina naselila obe polovici možgan, je nato intervjuval moža po imenu Stupple, ki ga je strela zadela v aprilu 1970 in se je zato včlanil v ameriško nacistično stranko, natančneje v Horst Wessel Post 66 v Newarku, ki je imela, z njim vred, tri člane. **Ne morem ga uporabiti**, je pomislil Connors, **zapravljam čas**, a vseeno je vestno zapisoval v notes cele strani zlobe, ki si je dala opraviti z židovsko vero in z do-mnevno genetično podrejenostjo črncev. **Čudovito, kaj si ti fantje nikoli ne izmis-lijo česa novega?** Connors se je spominjal, da je prav to, skorajda v enakih bese-dah, poslušal od služabnika Velikega Zmaja iz shreveportskega klana, človeka, zabitega kakor kopalna kad, leta 1957 v restavraciji Dew Drop v Shreveportu, kjer niso imeli slabih rebrc v omaki. Stupple, ki si je trak za in-tervju, ki je potekal k dvosobnem stanovanju nad usihajočim štiristeznim kegljiš-čem v Newarku, prek kariraste flanelne srajce nadel nacistični trak, je Connorsu postregel z danskim žganjem, zamrznjenim v ledene kocke; poplaknila sta z zelo dobrim japonskim pivom. »Ali ne boste potrebovali fotografije?« je Stupple kon-

čno vprašal in Connors je izmikajoče dejal, »Veste, mnogo ljudi zadene strela. . .«

Ko je poklical Edwino iz govorilnice, je izvedel, da ni dosegljiva za večerjo. »Kako se počutiš?« jo je vprašal, zavedajoč se, da je vprašanje nenatančno – pravzaprav je hotel izvedeti, če je zadetost od strele pri njej kaj napredovala ali pa je šlo le za enkratno presvetlitev – in vznejevoljila ga je njegova nezmožnost, da bi nadzoroval potek zgodbe. »Utrujeno,« je rekla, »Zach je veliko prejel, poklič me jutri, morda lahko kaj narediva. . .«

Penfield, urednik pri **Folksu**, ga je poklical, ko se je vrnil na Lafayettovo ulico. »Kako gre?« je vprašal. »Ne razumem še,« je rekel Connors, »kako deluje. Spreminja ljudi.« »Kaj je tu treba razumeti?« je rekel Penfield. »En-dva-tri-hvala-ti, imaš koga za prvo stran? Imamo čudovite posnetke posameznih bliskov, vidim štiri, ki se spuščajo iz naslova na gostem, škrlatnem nebu, in ta drobni, toda čudoviti obraz, ki gleda v bliske –« »Črna je,« je rekel Connors, »s škrlatno boš imel težave, ne bo dovolj kontrasta.« »Bo pa nežno,« je rekel Penfield navdušeno, »bogato in nežno. Blisk bo poskrbel za živahnost. Prijetno bo.«

Prijetno, je pomislil Connors, kakšna beseda za zadetost od strele.

Connors je poskušal priti stvari do dna – je strela poboljšala ali poslabšala prejšnje lastnosti in mnenja, in kakšna je bila učinkovitost terapije z elektrošoki, če gre za terapijo? – in govoril je z menihom trapistom, ki ga je strela zadela leta 1975, ko je delal na poljih pri Piffardu, newyorška opatija. Ko mu je predstojnik dal dovoljenje, da govori s Connorsom, je postal mali plešasti menih zelo zgovoren. Connorsu je povedal, da je bil edino, za kar ga je meniški red resnično prikrajšal, rock glasba. »Zakaj?« se je retorično vprašal. »Prestar sem za to glasbo, to je za otroke, vem, in vi to veste, kaj bi še govorila. Ampak rad jo imam, preprosto jo imam rad. Ko pa me je zadela strela, mi je skupnost kupila tale Sonyjev walkman.« Ponosno je pokazal Connorsu malo napravo z drobnimi sluškami. »Posebna odveza. Najbrž so mislili, da sem bil tako blizu smrti, da lahko nekoliko prekršijo pravila. Preprosto rad ga imam. Ste že kdaj poslušali Avtomobile?« Ko je stal v polju pese z rjavo oblečenim menihom, je Connors začutil globino njegove sreče, in spraševal se je, če ne bi moral premisliti svojega odnosa do krščanstva. Ne bi bilo tako slabo preživljati svojih dni v ruvanju repe na toplem soncu ob poslušanju Avtomobilov, nato pa se umakniti v celico in prebirati svetega Avgušтина ob spremljavi Roda Stewarta in B-52's.

»Gre za to,« je rekel Connors Edwini tiste noči pri večerji, »da ne razumem prav, kaj je povzročilo spremembo. Goli strah? Hvaležnost, da si preživel?« Bila sta v italijanski restavraciji, imenovani Da Silvano, na Šesti blizu Houstona, in jedla sta tortelline v belem soku. Mali Zachary, krepki dveletnik, je sedel v visokem stolčku in poizkušal grizljaje priloge. Edwina je imela popoldne snemanje in ni bila dobro razpoložena. »Ista prekleta stvar,« je rekla, »jaz in tri bele piške, človek bi mislil, da bo vsaj enkrat drugače.« Potrebovala bi naslovnico pri **Vogue** in reklamo za parfume, je rekla, potem bi bilo vse urejeno. Konkurirala je za **Hasish** prd časom, vendar je niso sprejeli, in spraševala se je, če jo je njen agent (Jerry Francisco) resnično podpiral. »Pridi,« je rekla Edwina, »zmasirala ti bom hrbet, nekoliko slab si videti.«

Connors je pozneje intervjuvel še pet ljudi, zadetih od strele, in odkril nekaj ne-

navadnih reči, med njimi fanta, nemega od rojstva, ki je, ko ga je zadelo, začel govoriti občudovanja vredno francoščino; njegovega pradedu je prav tako zadela strela in ga zbila z lojtrnika v Britaniji leta 1909. V svojem članku je Connors to doživetje popisal kot »nepopisno«, uporabil je besedo, ki jo je sovražil in preziral vse življenje, o bliskanju je spregovoril kot o milosti in šel je tako daleč, da je omenil Svetega Duha. Penfield je brez obotavljanja črtal celo poglavje, rekoč (in bilo je res), da bralci **Folksa** nimajo radi »hecov« in poudaril, da je besedilo tako ali tako predolgo zaradi posebne strani, ki jo je dobila Edwina, na njej nosila obleko, ki jo je oblikovala Mary McFadden, in videti je bila, kakor je rekel Penfield, skorajda fantastična.

Prevedel Andrej Blatnik

—0—

Donald Barthelme, rojen 1931, avtor knjige za otroke, dveh romanov in – če se ne motimo – desetih knjig kratkih zgodb. Romana sta **Snow White**, 1967, in **The Dead Father**, 1975, najbolj pomembne zbirke kratke proze pa **City Life**, 1970, **Sadness**, 1972, **Guilty Pleasures**, 1974, retrospektivna **Sixty Stories**, 1981, in **Overnight to Many Distant Cities**, 1983, iz katere smo izbrali tudi objavljeno zgodbo. Ta je za Barthelmovo pisanje najbrž precej netipična, čeprav ne manjka njegove značilne blage ironije: je namreč povsem korektna **newspaper story**, nikjer ni drobcev, ki bi jih bilo treba šele povezati v celoto. Ker se, če jo seveda hočemo tako brati, lahko predstavi tudi kot 'le' časopisna zgodba, si v skladu s postmodernističnim nagibom 'pisanja o pisanju' tudi za predmet obravnave jemlje žurnalizem. S svojo lahkostjo, ki pa je ne bi bilo nedopustno, s Kundero, poimenovati: neznosna, predstavlja eno skrajnih točk s široke pahljače Barthelmovega pisanja, in tako istočasno sodobne kratke zgodbe.

Barthelme je redni sodelavec revije **New Yorker**, doslej je bil, kolikor nam je znano, v slovenščini natisnjen dvakrat, obakrat s po eno zgodbo v *Problemih* (9/83, 5/84). Ker je v tej številki o njem in tudi o knjigi **Prek noči v mnoga daljna mesta** govor še drugje, bodi dovolj.

(A. B.)

Robert Coover

Dejanje s klobukom

Sredi odra: prazna miza.

Vstopi človek, oblečen kot čarovnik, v črnem ogrinjalu, s črnim svilenim klobukom. S širokim zamahom se odkrije občinstvu, elegantno se pokloni.

Aplavz.

Razkazuje notranjščino klobuka. Prazen je. Potrese ga. Popolnoma prazen je. Položi klobuk na mizo, s krajci navzgor. Iztegne dlani prek klobuka, zaviha si rokave in pokaže zapestji, tleskne s prsti. Poseže noter in izvleče zajca.

Aplavz.

Zaluča zajca v zaodrje. Znova tleskne s prsti nad klobukom, poseže noter in izvleče goloba.

Aplavz.

Zaluča goloba v zaodrje. Tleskne s prsti nad klobukom, poseže noter in izvleče še enega zajca. Brez aplavza. Naglo stlači zajca nazaj v klobuk, tleskne s prsti, poseže noter, izvleče drug klobuk, prav takšen, kakršen je ta, iz katerega je prišel.

Aplavz.

Položi drugi klobuk ob prvega. Tleskne s prsti nad novim klobukom, potegne ven tretji klobuk, ki je natanko tak kot prva dva.

Rahel aplavz.

Tleskne s prsti nad tretjim klobukom, potegne ven četrtega, spet enakega. Brez aplavza. Ne tleskne s prsti. Pogleda v četrti klobuk, izvleče petega. V petem najde šestega. Zajec se pojavi v tretjem klobuku. Čarovnik izvleče sedmi klobuk iz šestega. Zajec iz tretjega klobuka potegne drugega zajca iz prvega klobuka. Čarovnik potegne osmi klobuk iz sedmega, devetega iz osmega, ko zajca vlečeta druge zajce iz drugih klobukov. Povsod so klobuki in zajci. Na odru je nora zmešnjava klobukov in zajcev.

Smeh in aplavz.

Čarovnik razburjeno zbira klobuke in jih tlači, enega v drugega, priklanja se, smehlja se publiki, zajce meče v zaodrje po tri, štiri hkrati, smehlja se, priklanja. To je obupen boj. Najprej je težko biti prepričan, da tlači klobuke in meče zajce hitreje, kot se obnavljajo. Priklanja se, tlači, meče, smehlja se, poti se.

Smeh narašča.

Počasi zmeda pojenjuje. Zdaj je samo še majhen kupček klobukov in zajcev. Zdaj ni več zajcev. Končno ostaneta samo še dva klobuka. Čarovnik, poten od napora, hlastajoč za zrakom, se opoteče k mizi z dvema klobukoma.

Rahel aplavz, smeh.

Čarovnik si obriše čelo s svilenim robčkom, zmedeno strmi v preostala klobuka. Robček spravi v žep. Pogleda v en klobuk, nato v drugega. Oklevaje poskusi za-

tlačiti prvega v drugega, vendar zaman. Poskuša spraviti drugega v prvega, a prav tako neuspešno. Šibko se nasmehne občinstvu. Brez aplavza. Spusti prvi klobuk na tla in skače po njem, dokler ga ne potepta. Zbaše poteptani klobuk v pest, ponovno ga poskuša stlačiti v drugega. Še zmeraj ne gre.

Rahlo negodovanje, nepotrpežljiv aplavz.

Tresoč se od skrbi čarovnik poravna prvi klobuk, položi ga na mizo s krajci navzgor, drugega potepta na tleh. Pograbi ga in ga obupno poskuša namestiti v prvi klobuk. Ne, ne prilega se. Razdražen se zasuka in zaluča drugi klobuk v zaodrje.

Glasno negodovanje.

Otrpne. Prebledi. Vrne se k mizi z obema klobukoma, s prvim v dobrem stanju, obrnjenem s krajci navzgor, z drugim, še zmeraj poteptanim. Poražen opazuje klobuka. Povesi glavo, kot da bo tiho zajokal.

Sikanje in negodovanje.

Smehljaj nenadoma razsvetli čarovnikov obraz. Poravna drugi klobuk in si ga trdno namesti na glavo, prvega pa pusti na mizi s spodnjo stranjo navzgor. Zleze na mizo in izgine v klobuku z nogami naprej.

Presenečen aplavz.

Čez čas se čarovnikova stopala pokažejo iz klobuka na mizi, nato noge, nato trup. Zadnja je čarovnikova glava, ki obdrži na sebi prvi klobuk, ko se dvigne z mize. Čarovnik se odkrije občinstvu in pokaže, da je klobuk prazen. Drugi klobuk je izgubil. Globoko se prikloni.

Navdušen in dolg aplavz, odobravanje.

Čarovnik si znova natakne klobuk, potolče po njem, stopi za mizo. Ne da bi premaknil klobuk, seže navzgor, tleskne s prsti, izvleče zajca iz vrha klobuka.

Aplavz.

Zaluča zajca v zaodrje. Tleskne s prsti, izvleče goloba iz vrha klobuka.

Malce aplavza.

Zaluča goloba v zaodrje. Tleskne s prsti, izvleče ljubko pomočnico iz vrha klobuka.

Presenečen, vendar navdušen aplavz in žvižgi.

Ljubka pomočnica nosi visok zelen klobuk s perjem, tesno zeleno majico, majhne zelene hlačke, črne mrežaste nogavice, visoke zelene pete. Sramežljivo se nasmeha ob žvižgih in ploskanju, odskaklja z odra.

Žvižganje in klici, aplavz.

Čarovnik poskuša sneti klobuk, vendar je ta trdno nataknen. Stresa in zvija se v borbi s klobukom.

Zmeren smeh.

Boj se nadaljuje. Zvijanje. Grimase.

Smeh.

Končno čarovnik zaprosi za dva prostovoljca iz občinstva. Dva velika mišičasta moška iz občinstva stopita na oder, v zadregi se smehljata.

Rahel aplavz in smeh.

Eden od njiju zgrabi klobuk, drugi pograbi čarovnikovo nogo. Previdno povlečeta. Klobuk ne popušča. Potegneta močnejše. Še zmeraj se drži. Zdaj potegneta z vso silo, obraza jima zardevata, vratne mišice se jima napenjajo in utripajo. Čarovnikov vrat se raztegne, gre na dvoje: POP! Možaka se prevrneta vsaksebi, za-

kotalita se na nasprotni strani odra, eden s telesom, drugi s klobukom s čarovni-
kovo odtrgano glavo.

Kriki groze.

Možaka stojita, prepadena strmita v svoj dosežek, grabita se za usta.

Vreščanje in kriki.

Obglavljeno telo vstane.

Vreščanje in kriki.

Zadruga na sprednji strani obglavljenega telesa se razpre, pojavi se čarovnik. Tak
je kot prej, isto črno ogrinjalo in črn svilen klobuk nosi. Uplahnjeno brezglavo
telo zaluča v zaodrje. Glavo in klobuk zaluča v zaodrje. Možaka zavzdihmeta z
brezmejnim olajšanjem, streseta z glavama, kot da bi bila popolnoma zmedena,
šibko se nasmehmeta, vrneta se v občinstvo. Čarovnik sname klobuk in se priklo-
ni.

Divji aplavz, vpitje, odobravanje.

Ljubka pomočnica, še zmeraj v zelenem kostumu, nosi kozarec vode.

Aplavz in žvižgi.

Ljubka pomočnica se odzove žvižgom s sramežljivim smehljajem, kozarec vode
postavi na mizo, uslužno stoji poleg. Čarovnik ji poda klobuk, pomigne ji, naj ga
poje.

Žvižganje se nadaljuje.

Ljubka pomočnica se nasmehne, ugrizne v klobuk, počasi žveči.

Smeh in precej žvižganja.

Vsak ugriz v klobuk poplakne z vodo iz kozarca, ki ga je prinesla s seboj. Kon-
čno klobuk popolnoma porabi, razen ozkega svilenega traku, ki ga pusti na
mizi. Zastoka, pogladi se po nekoliko izbočenem trebuhu.

Smeh in aplavz, razburjeno žvižganje.

Čarovnik povabi mladega podeželana v občinstvu, naj pride na oder. Mladi po-
deželan sramežljivo pristopi, okorno se spotika ob svojih velikih stopalih. Zme-
den je in zelo mu je nerodno.

Glasi smeh in žvižganje.

Mladi podeželan stopi z eno nogo na drugo, zardel strmi v svoje roke, ki mu živ-
čno trepetajo.

Smeh in žvižganje narašča.

Ljubka pomočnica se mu približa, materinsko ga objame. Fant skloni glavo, po-
stavi se najprej na eno nogo, nato na drugo, vije roke.

Se več smeha in žvižganja.

Ljubka pomočnica se prostodušno ozre po občinstvu, poljubi mladega podežela-
na na lice. Fant poskoči kot poparjen, spotakne se ob lastne noge in pade na tla.

Huronski smeh.

Ljubka pomočnica mu pomaga na noge, dviguje ga s prijemom pod pazduhama.
Fant, ves na trnih, se nemočno upira in heheta.

Smeh (kot prej).

Čarovnik potrka na mizo. Ljubka pomočnica izpusti histeričnega podeželana,
smehljaje se vrne k mizi. Fant negotovo obstoji, s hrbitščem dlani si obriše nos,
posmrkne.

Zmeren smeh in aplavz.

Čarovnik poda ljubki pomočnici ozki svileni trak s klobuka, ki ga je pojedla. Stlači si trak v usta, žveči s premislekom, z nekaj težavami pogoltno, zadržeta. Pije iz kozarca. Smeh in vzklikanje se spremeni v pričakujočelušljanje. Čarovnik zgrabi ljubko pomočnico za tilnik, upogne ji glavo z operjenim klobukom med kolena. Sprosti prijem in glava ji skoči nazaj v pokončen položaj. Čarovnik počasi ponovi dejanje. Nato dejanje hitro ponovi štirikrat ali petkrat. Sprašujoče gleda ljubko pomočnico. Njen obraz je rdeč od navora. Premišlja, nato strese z glavo: ne. Čarovnik znova porine njeno glavo proti kolenom, sprosti prijem, da se glava vrne v pokončen položaj. To ponovi dvakrat ali trikrat. Sprašujoče gleda ljubko pomočnico. Ta se nasmehne in prikima. Čarovnik potegne zmedenega mladega podeželana za ljubko pomočnico in ga povabi, naj poseže v njene ozke zelene hlačke. Mladi podeželan je neverjetno zbezan.

Spet glasen smeh in žvižganje.

Mladi podeželen obupan poskuša pobegniti. Čarovnik ga prestreže in ga znova porine za ljubko pomočnico.

Smeh itd. (kot prej).

Čarovnik zgrabi podeželanovo roko in jo na vso silo porine ljubki pomočnici za hlačke. Mladi podeželan zmoči hlače.

Histeričen smeh in žvižgi.

Ljubka pomočnica se zmrдне. Čarovnik, smehljajoč se, izpusti mučno zbeganega podeželana. Ta potegne roko ven. V njej najde čarovnikov črni svileni klobuk, popolnoma cel, z ozkim svilenim trakom vred.

Divji aplavz, topotanje, smeh in odobravanje.

Čarovnik prostodušno pomežikne občinstvu, v trenutku jih utiša, povabi mladega podeželana, naj si nadene klobuk. Fant sramežljivo skloni glavo. Čarovnik vztraja. Fant plašno, z bedastim izrazom, dvigne klobuk na glavo. Voda se izlije, steče mu po glavi in ga zmoči.

Smeh, aplavz, divje žvižganje.

Mladi podeželan, popolnoma osramočen, spusti klobuk in poskuša steči z odra, a ljubka pomočnica mu stoji na nogi. Spotakne se in pade na obraz.

Smeh itd. (kot prej)

Podeželan se ponižan po trebuhu odplazi z odra. Čarovnik, ki se od srca smeji, skupaj z občinstvom, zaluča ljubko pomočnico v zaodrje, s tal pobere klobuk. Obriše ga ob rokavu, dvakrat ali trikrat ga potolče, z elegantnim zamahom si ga vrne na glavo.

Spoštljiv aplavz.

Čarovnik se postavi za mizo. Pozorno obriše del prostora na mizi. Odpiha prah. Poseže za klobukom. Vendar je ta znova nepremičen. Vročično se bojuje s klobukom.

Blag smeh.

Zahteva prostovoljca. Prideta ista možaka kot prej. Eden naglo zgrabi klobuk, drugi zgrabi čarovnikovo nogo. Silovito povlečeta, a zaman.

Smeh in apiavz.

Prvi možakar zgrabi čarovnikovo glavo za čeljusti. Videti je, kot da čarovnik ugovarja. Drugi možak si ovije čarovnikove noge okoli pasu. Obadva povlečeta s silovitim naporom, lica jima pordečijo, žile na sencih utripajo. Čarovnik iztegne

jezik, roke brezupno frfotajo.

Smeh in aplavz.

Čarovnikov vrat se raztegne. Vendar se ne prelomi. Zdaj je dolg več decimetrov. Možaka si zelo prizadevata.

Smeh in aplavz.

Čarovnikovi očesi se v svojih jamicah razpočita kot mehurček.

Smeh in aplavz.

Končno se vrat pretrga. Možaka se prekobalita s krvavim tovorom vred v različne smeri odra. Občinstvo zavzdihne v očaranem pričakovanju. Prvi možak se postavi na noge, zažene glavo in klobuk v zaodrje, pohiti na pomoč drugemu možaku. Skupaj razparata uplahnjeno telo. Ljubka pomočnica se prikaže.

Presenečen smeh in navdušen aplavz, žvižganje.

Ljubka pomočnica vrže uplahnjeno obglavljeno telo v zaodrje. Možaka si jo poželjivo ogledujeta in namigujeta občinstvu z nekoliko obscenimi gibi.

Naraščajoč smeh in spodbudni žvižgi.

Ljubka pomočnica povabi enega izmed možakov, naj ji poseže za ozke zelene hlačke.

Divje žvižganje.

Oba možaka se poželjivo poženeta, spotakneta drug ob drugega in padeta na tla kot kup nesreče. Ljubka pomočnica namigne občinstvu.

Naraščajoče žvižganje.

Možaka si stojita iz oči v oči, besna. Prvi pljune v drugega. Drugi pahne prvega. prvi mu vrne, zbije drugega na tla. Drugi se postavi pokonci, udari drugega v nos. Prvi se zvije, obriše si kri z nosa, drugega boksne v želodec.

Glasno odobravanje.

Drugi se zmedeno opoteče, zruši se na tla, držeč se za trebuh. Prvi ga silovito brčne v obraz.

Odobravanje in nekaj smeha.

Drugi se oslepljen dvigne, njegov obraz je pohabljen, čežana. Prvi ga porine k steni, udari s kolenom v dimlje. Drugi se upogne, oslepljen od bolečine. Prvi udari drugega s hrbtiščem dlani za uho. Drugi se zvali na tla, mrtev.

Daljšo odobravanje, aplavz.

Prvi možak se zahvali za aplavz s samozavestnim priklonom. Podrgne si členke. Ljubka pomočnic se mu približa, materinsko ga objame, ozre se po občinstvu.

Daljši aplavz in žvižganje.

Možak se zareži in objame ljubko pomočnico na nematerinski način, ona pa pred občinstvom hlini presenečenje.

Vzklikanje in smeh, divje žvižganje.

Ljubka pomočnica se otrese možaka, nastavi mu zaobljeno zadnjico in se pripogne, roke ima na kolenih, lepo oblikovane noge iztegnjene. Možak se zareži občinstvu, poboža zeleno odeto zadnjico ljubke pomočnice.

Divje vpitje itd. (kot prej)

Možak poseže v tesne zelene hlačke ljubke pomočnice, zavije oči in se obsceno zareži. Ona se nakremži in odmakne zadnjico.

Možak potegne roko izza hlačk ljubke pomočnice, izvleče čarovnika v črnem ogrinjalu s črnim svilenim klobukom.

Uragan presenečenega aplavza.

Čarovnik se globoko prikloni, odkrije se občinstvu.

Daljši navdušen aplavz, odobravanje.

Čarovnik zaluča ljubko asistentko in prvega možaka v zaodrje. Preišče drugega možaka, ki leži mrtev na odru. Razpara ga in pojavi se mladi podeželan, zardel in zbeگان. Mladi podeželan se ponižan po trebuhu odplazi z odra.

Smeh in žvižganje. Še več aplavza.

Čarovnik zaluča uplanjeno telo drugega možaka v zaodrje. Ljubka pomočnica se znova prikaže, smehlja se, oblečena kakor prej; v visok zelen klobuk s perjem, tesno zeleno majico, zelene hlačke, mrežaste nogavice, visoke pete.

Aplavz in žvižganje.

Čarovnik pokaže notranjščino klobuka občinstvu, ljubka pomočnica pa kaže na čarovnika. Dvakrat ali trikrat potloče po klobuku. Prazen je. Klobuk položi na mizo in povabi ljubko pomočnico, naj stopi vanj. Ona tako naredi.

Krepak aplavz.

Ko popolnoma izgine, čarovnik iztegne dlani preko klobuka, zaviha si rokave in pokaže zapestji, tleskne s prsti. Poseže noter, izvleče zelen čevelj z visoko peto.

Aplavz.

Zaluča čevelj v zaodrje. Spet tleskne s prsti nad klobukom. Poseže noter, izvleče drugi čevelj.

Aplavz.

Zaluča čevelj v zaodrje. Tleskne s prsti nad klobukom. Poseže noter, izvleče dolgo mrežasto nogavico.

Aplavz in posamezni žvižgi.

Zaluča nogavice v zaodrje. Tleskne s prsti nad klobukom. Poseže noter, izvleče drugo črno mrežasto nogavico.

Aplavz in posamezni žvižgi.

Zaluča nogavico v zaodrje. Tleskne s prsti nad klobukom. Poseže noter, izvleče visoki klobuk s perjem.

Močnejši aplavz in žvižganje, topotanje.

Zaluča klobuk v zaodrje. Tleskne s prsti nad klobukom. Poseže noter, išče.

Nekaj smeha.

Izveče zeleno majico, pokaže jo z velikim zmagoslavjem.

Navdušen aplavz, vpitje, žvižganje, topotanje.

Zaluča majico v zaodrje. Tleskne s prsti nad klobukom. Poseže noter. Išče. Odsočen, zamišljen pogled.

Izbruh smeha.

Izveče zelene hlačke, pokaže jih z elegantnim gibom.

Velikanski aplavz in odobravanje. Žvižgi.

Zaluča zelene hlačke v zaodrje. Tleskne s prsti nad klobukom. Poseže noter. Daljše iskanje. Zvok klofute. Naglo izvleče roko, na obrazu izraz presenečene bolečine, pogleda noter.

Smeh.

Iz klobuka se pokaže glava ljubke pomočnice, mulasto užaljena.

Smeh in aplavz.

S težavo izvleče roko iz klobuka, nato še drugo. Opira se na rob klobuka in zvi-

ja in stresa, dokler iz klobuka ne pogleda gola dojka.

Aplavz in divji žvižgi.

Druga dojka: POP!

Še več aplavza in žvižganja.

Izvije se do pasu. Godrnja in prizadeva si, vendar ne more osvoboditi bokov. Ganljivo, vendar negotovo, pogleda čarovnika. Ta vleče, vendar je očitno trdno zagozdena.

Smeh.

Ljubko pomočnico zgrabi pod pazduhami in se z nogami opre na klobukove kraje. povleče. Zaman.

Smeh.

S silo ljubko pomočnico zbaše nazaj v klobuk. Znova išče. Glasna klofuta.

Smeh narašča.

Čarovnik vrne zvenečo klofuto.

Smeh močno naraste, nekaj negotovanja.

Čarovnik poseže v klobuk, izvleče golo nogo. Spet poseže noter, izvleče roko. Vleče za roko in nogo, vendar pri vsem naporu ne more izvleči preostanka.

Nekaj negotovanja, nekaj žvižganja.

Čarovnik nelagodno pogleda občinstvo, zatlači roko in nogo nazaj v klobuk. Poti se. Išče v klobuku. Izvleče golo zadnjico ljubke pomočnice.

Izbruh odobravanja in divjega žvižganja.

Nelagodno se nasmehne občinstvu. Obupno vleče za golo zadnjico, a preostanek ji noče slediti.

Pojemajoče žvižganje, naraščajoče negotovanje.

Potlači zadnjico nazaj v klobuk, obriše si pot s svilenim robčkom.

Glasno, neprijazno negotovanje.

Spravi robček v žep. Postaja živčen. Zgrabi klobuk in tolče po njem, stresa ga. Še enkrat ga postavi na mizo, s kraji navzgor. Zapre oči, kakor da bi se zaklinjal, dlani iztegne nad klobuk. Večkrat tleskne s prsti, previdno poseže noter. Išče. Glasen tlesk. Nemudoma izvleče roko, jezen, presenečen. Zgrabi klobuk. Škripajoč z zobmi, razjarjen, vrže klobuk na tla, skoči nanj z obema nogama. Nekaj se drobi. Strašen, prediren krik.

Kriki in vpitje.

Čarovnik, prepaden, pobere klobuk, pogleda vanj. Prebledi.

Divji kriki in vpitje.

Čarovnik previdno položi klobuk na tla, poklekne predenj, popolnoma bled in zelo prizadet. Tiho zahlipa.

Jok, stokanje, vpitje.

Čarovnik se zgrbi ob klobuku, krčevito zahlipa. Prvi možak in mladi podeželan se plaho, resnobno prikažeta iz zaodrja. Bleda sta in preplašena. Nelagodno pogledata v klobuk. Odskočita v grozi. Zgrabita se za usta, obrneta se stran in bruhata.

Jok, vpitje, bruhanje, obtožbe umora.

Možak in podeželan zvežeta čarovnika in ga odvlčeta.

Jok, hlastanje za zrakom.

Možak in podeželan se vrmeta, previdno dvigneta poteptani klobuk, in ga, neob-

vladano se tresoč, odneseta v zaodrje, držoč ga stran od sebe.

Kratko naraščanje joka, hlastanja za zrakom, stokanja, nato usihanje do tišine.
Podeželan se splazi na oder, sam, postavi lepak pred mizo in se zazre v publiko, nato se potrč odplazi.

DEJANJE JE KONČANO
VODSTVO OBŽALUJE, DA
POVRAČILA VSTOPNINE NE BO

prevedel Andrej Blatnik

Na prvi strani knjige s čudnim naslovom **Pricksongs & Descants** nas pričaka delček slike Hieronymusa Boscha **Sedem smrtnih grehov**, na zadnji pa moški melanholičnega obraza, na moč podoben Branetu Bitencu; na preprostem starinskem stolu sedi pred zastekljenimi vrati, skozi katera preseva mila svetloba. Zrcalo na steni ne odseva nič razpoznavnega. Moški, ki plašno zre naravnost v oko fotografskega aparata, je Robert Coover, avtor knjige, eden izmed štirih 'velikih' ameriške metafikcije (Barth, Barthelme, Coover, Gass). Že s svojo prvo knjigo, **The Origin of the Brunists** (1966), je zbudil precejšnje zanimanje in zanjo prejel nagrado Williama Faulknerja za roman leta. Leta 1986 je izšla knjiga **The Universal Baseball Association, J. Henry Waugh, Prop.**, naslednjega leta pa zbirka 'fikcij' **Pricksongs & Descants**. Cooverju je kot prvemu od inovativnih piscev uspelo združiti korenine modernizma – Beckett, nedvomno – s prvinami, ki so bile vséčne tudi širši publikli. To je proza, ki je brez pridržkov v svojo strukturo sprejela postopke numerične pojavnosti, zakone številčnih zaporedij in ponavljajoče se – ob drobnih variacijah – **events**, dogodke, pripetljaje. Pri tem pa se v brezbrežni mrežnici števil ta pisava ne izgubi, ohrani znamenja svojega časa, ki se reprezentirajo predvsem v blagi ironiji (blagi? nekateri pasusi so vendar prav okrutni! – a saj ves čas vemo, da gre vendar samo za **fiction**. . .), da o negotovosti in poljubnosti možnih izpeljav iz posameznih situacij niti ne govorimo. Knjiga **Pricksongs & Descants** je vsekakor ena temeljnih knjig sodobne ameriške kratke proze, edina možna konkurenca je Barthova **Lost in the Funhouse**; objavljena zgodba, v originalu naslovljena kot **The Hat Act**, pa je uvrščena v več, če že ne v večino, ameriških antologij sodobne kratke proze.

(A. B.)

Beremo, da bi pisali

Uredništvo Problemov-literature z novim letnikom uvaja tudi novo rubriko, namenjeno kratkim informativnim zapisom o najpomembnejših tujejezičnih knjigah, ki niso izšle v slovenskem prevodu, in tistim izvornim novim slovenskim rokopisom, ki jih ne bo mogla zajeti bolj poglobljena obravnava v rubriki Branje. Ob sugestijah uredništva bo obravnavane knjige izbral pisec rubrike, ki bo iz številke v številko drug. Tokratni zapis podpira blok ameriške metafikcije.

Andrej Blatnik Branje iz uvoza

Tujejezična knjiga. To je tisti preprosti predmet, ki postaja v današnjih razmerah dragocena redkost. Tisti predmet, ki ne spravlja v zadrego le delavcev carinskih organov, ki se nanj odzivajo z ugotovitvami tipa »šta-ti-je-to« in »šta-tu-piše«, temveč tudi urednike ustreznih založniških programov, ki sedaj ne morejo slediti niti najpomembnejšim delom največjih književnosti, kaj šele, da bi spremljali z ustreznimi izdajami tudi manjše; in, navsezadnje, tudi tiste pisce, ki se ne predajajo le nareku domačije, temveč jih zanima tudi početje kolegov po svetu.

Ta zapis v mejah svojih možnosti opozarja na nekaj ameriških proznih knjig, katerih skupna lastnost je najbrž ta, da so značilne predstavnice svojega sloga in da ta slog, pa naj gre za erotično literaturo, beatniško prozo, akcijski roman, metafikcijo, karkoli že, od knjige do knjige pač drugače, v slovenski literaturi nima ustreznih zastopnikov, ne v prevodu ne v – ob redkih izjemah – posnemanju. Namen zapisa kajpada ni, da bi si privzel vlogo nekakšnega *digesta*, kvečjemu da opozori, da pišejo literaturo tudi na drugi strani državnih meja, saj se zdi, da vedenje o tem izginja. Pred kratkim je na primer gostujoči lektor na ljubljanski filozofski fakulteti vprašal študente v svojem lektoratu, če poznajo pesnika Teda Hughesa. Nihče ga ni poznal.

1. **Henry Miller: Opus Pistorum.** (1984) Pistorum po latinsko pomeni seveda mlinar, tj. miller. Gre za tekste, pisane po naročilu knjigotržca, ki je erotično literaturo plačeval po dolar za stran in jo nato prodajal naprej zbiralcem. Dogaja se kje-drugje-kot v Parizu, na številnih straneh te štiri leta po Millerjevi smrti prvič izdane knjige pa spremljamo pravi bestiarij pohotnih žensk in uslužnih moških; to so precej nenavadni spleti in razpleti erotičnih igrice, včasih – tj. nemalokrat – pa gre tudi krvavo zares, vendar Miller nikoli ne opusti svojega sarkastičnega 'macho' prijema, zaradi katerega je knjiga vseskozi zabavna in ne zdrseva v ponavljanja, kot se rado dogodi izdelkom tega žanra, čeprav ga je knjigar občasno opozarjal, naj ne pesni in naj se osredotoči na stvar samo, in čeprav Anaïs Nin sporoča, da je bil Henry te tlake proti koncu že do grla sit. Ne, prav živahno, čisto nič dolgočasno. Knjiga ima približno realistično romanescno formo, z glavnim junakom Henryjem, kot tudi preostale. Zdi se, da ne izpusti ničesar in ničesar ne ponovi: ob Apollinairovih 11000 batinah morda najboljša 'trda' erotična knjiga, kar jih je napisanih. (Odpusti mi, božanski Marki, kjerkoli že si!) Za spremljevalce in ljubitelje žanra torej obvezno branje. V zbirki DOTIK se pripravlja slovenski prevod.

2. **Richard Brautigan: Trout Fishing in America.** (1967) Američani se ne morejo zediriti, ali je Brautigan pozni beatnik ali zgodnji postmodernist. Zdi se, da je pisec prehoda. **Lovljenje postrvi** je njegova najbolj znana, kulturna knjiga. Osebnost bi sicer bolj priporočal zbirko kratke proze **Revenge of the Lawn** in še posebno roman – to oznako jemljite z rezervo – **In Watermelon Sugar**, je pa tudi ta knjiga dovolj reprezentativna: prava zakladnica spretnih in nepričakovanih stilističnih preobratov, zabeljena z nepregledno množico duhovitih domislic, reminiscenc... 'Čudežno potovanje skozi deželo in razum', kot piše na ovitku, pa je tudi vzorčen primer t. i. tehnike **patchworka** (krpanke).

3. **Philip Roth: Our Gang.** (1971) Rotha poznamo po knjigi **Zbogom, Columbus**, ne pa po – najbrž boljši in pomembnejši – **Portnoyevi tožbi**. **Naša klapa** je po vsebini že povsem neaktualna knjiga, spada namreč med romane, ki jih je navdihnil Watergate. Pripoved o volilnih spletkah na samem vrhu: predsednik Tricky Dixon(!) pripravlja volilni zakon, po katerem bi lahko glasovali tudi embriji. Cel kup neprizanesljive duhovitosti in seveda židovskega cinizma, zaradi katerega je mojster Prescott iz Newsweeka tudi poimenoval to knjigo za najboljšo politično satiro po **Živalski farmi**. Ker so se imena na političnem vrhu spremenila, te knjige ni več med največjimi Rothovimi uspehi; škoda, saj po Aristotelu velja, da je poezija resničnejša od zgodovine in se stvari najbrž niso bistveno spremenile. Opozoriti velja na pisateljski prijem: knjiga je napisana v politični formi, posamezna poglavja so oblikovana kot (po vrsti) pogovor z državljanom v težavah, tiskovna konferenca, spopad v duševni notranjščini, kjer se kosajo political, spiritual, legal coach, govor javnosti, izvlečki iz televizijskih poročil, in končno Trickyjev predvolilni govor v peklu, kjer po smrti prevzame stolček hudiču. Zabavno, še posebno, če poznaš kaj več detajlov o Watergatu. Eden redkih aktualnopolitičnih romanov, ki vidi dlje.

4. **William S. Burroughs: Junky.** (1953 pod psevdonimom William Lee, prva necenzurirana verzija 1984). Prvi roman znanega beatnika, ki ga leksikon Svetovna književnost (CZ 1984) – kakor še marsikoga ne – ne omenja. Prvoosebna

priposed uživalca trdih drog, napisana kajpada iz lastnih izkušenj. Precej deskriptivno, nima še prav nič Burroughsovega kasnejšega sloga, in moramo reči, da v svojih ponavljajočih se opisih narkomanovih opravil sčasoma tudi dolgočasno, čeprav je knjiga lahko berljiva. Njena vrednost je bolj dokumentarna kot literarna, zanimiv pa je uvod Allena Ginsberga, ki opisuje, kako težko je knjiga izšla. Dodan slovarček **jive talka**, žargona porabnikov droge, je brez večje uporabne vrednosti, saj navaja samo besede, ki jih pozna vsak otrok. Burroughs sedaj snema plošče z Laurie Anderson, star je dvainsedemdeset let.

5. **Jerzy Kosinski: Pinball.** (1982) Zdaj je zvezda tega poljskega emigranta na zahodu že povsem zašla, reči je treba, ne brez razloga. Zadnja knjiga, edina, ki je ni v srbohrvaškem prevodu, je dolga, že kar razvlečena štorija o iskanju skrivnostnega rock zvezdnika, ki dela strahovite uspešnice, ne da bi ga kdo poznal kako drugače kot pod imenom Goddard. Ne manjka nasilja, seksizma, napetosti, hladne jet-set atmosfere. Mešanica žanrov, primerna za natis v kakšni knjižni zbirki, ki bi rada združila erotiko in kriminal. Najbrž se hitro prebere. Vendar še hitreje pozabi. In prav za to gre: knjigi ne delajmo krivice, soliden izdelek svoje vrste je, le da je konkurenca v tem področju neizmerna, in zapomnimo si le najboljše.

6. **Leonard Cohen: Beautiful Losers.** (1966) Chaterine Tekakwitha, kdo si? Ali si (1956–1980)? Je to dovolj? – Tako se začne roman, ki je Leonardu Cohenu – zdaj, po toliko letih in izdanih ploščah, je to slišati skorajda neverjetno – prinesel slavo, še preden je vzel kitaro v roke. Tudi tistemu, ki je vaje vragolij moderne romana, predstavlja ta knjiga preskušnjo. V bistvu je – tako se vsaj zdi – ljubezenska zgodba, vendar se različne plasti besedil in asociacij kopičijo ena na drugo. Knjiga je od začetka do konca pisana v izbrušeno žlahtnem poetičnem jeziku, njena imaginacija je kar neizčrpna. Priporočamo sladokuscem.

7. **Donald Barthelme: Sixty Stories.** (1981) Najboljši uvod v Barthelma: precej obsežna izbira iz njegovih sedmih knjig kratkih zgodb, z dodanim odlomkom iz romana *The Dead Father* (1975) in devetimi novimi zgodbami, kar pomeni ne došti manj kot polovico kratkih zgodb, objavljenih od 1961, ko je Barthelme s tem poslom zares začel, do letnice izida. Barthelme najbrž najboljše pooseblja **metafiction**, prozno zvrst, ki nemalokrat meji na esejizem in ki posnema različne sloge, žargone in pisemske forme. Teh 60 zgodb združuje toliko različnih narativnih postopkov, da bi jih bilo dovolj za več pisateljskih karier, in vendar so zapisane s tako prepoznavno pisavo, da brez obotavljanja rečemo: Barthelme. Fragment kot metoda, značilnost modernizma, tukaj izgine; kljub temu da so zgodbe izpisane iz fragmentov, so tukaj ti dosledno podrejeni tendenci in tendenca je **story**, zgodba, seveda pa se moramo razumeti: nič nima skupnega s shemo zasnova-zaplet-vrh-in-spet-navzdol. Zgodba je temu pisanju implicitna; drugače najbrž niti ne bi moglo biti pri pisanju, katerega izrazita slogovna postopka sta npr. zblazneli dialog, zgolj dialog brez kakršnihkoli didaskalij, in dolgo navajanje najrazličnejših seznamov, statistik ipd., ki imajo po Barthelmovih besedah nalogo, da naredo fikcijo obstojnejšo, bolj resnično, bralec bližjo, prepoznavnejšo.

8. **Donald Barthelme: Guilty Pleasures.** (1974) Po založniški oznaki je ta knjiga 'non-fiction'. Sestavljajo jo različne literarne (gl. Evgenijo Grandetovo. Problemi

5/1984) in neliterarne parodije in satire, uperjene proti – kako banalno zveni ta oznaka v primerjavi z duhovito pisarijo knjige – stereotipnemu ameriškemu 'way of life', recimo v parafraziranju Castanade: **The Teachings of Don B.: A Yankee Way of Knowledge**. Precej je uporabljenega vizualnega gradiva; Barthelme ga je po tej knjigi nehal vpletati v svojo fikcijo, rekoč, da ga je degradirala poplava vizualne poezije in letrizma. poprejšnjo uporabo pa je upravičeval s hoteljem, da bi bila knjiga 'videti zabavna'. To mu nedvomno uspeva, tudi brez vizualij. Ne le zabavna, tudi temeljita registracija najrazličnejših proznih prijemov je.

9. **Donald Barthelme: Overnight to Many Distant Cities.** (1983) Njegova trinajsta knjiga, če smo dobro šteli. Hemingway... Updike... Barthelme? Si lahko privoščimo to drzno povezovanje? Barthelme predstavlja *city life* – tudi naslov ene njegovih knjig – in njegove drobne vsakdanjosti v precej bizarni podobi. Tako na primer v kratkem zapisu človeškemu svetu nasproti postavi svet podgan. Po obdobju boja se začne med njima premirje, naperjeno proti skupnemu sovražniku – podganam iz drugega mestnega okrožja. Dvanajst sestavkov – pri Barthelmu lahko to besedo velikokrat jemljemo dobesedno – tokrat skorajda privzema tradicionalno formo kratke zgodbe; dvanajst jih je bolj meditativnih, krajših, ohlapneje organiziranih besedil, ki – kar je za prozo prejkone posebnost – niso naslovljena. Knjigo lahko le priporočimo, ne le zato, ker je edina ustrezna jugoslovanska paralela takemu tipu pisanja David Albahari in – delno – njegov krog.

10. **John Barth: Lost in the Funhouse.** (1968) John Barth v intervjuju: »To so eksperimentalna dela in 'eksperimentalno' je danes pejorativen pojem.« V knjigo je povezanih 14 »fikcij za tisk, trak, živi glas«, kakor je napisano v podnaslovu, ki naj bi »medsebojno rezonirale«. John Barth je zagotovo eno osrednjih imen ameriške sodobne proze, znani teoretik (spis *Literatura izpraznjenosti* velja za začetek razmisleka o postmodernizmu); za njegove knjige lahko trdimo, da izhajajo iz meje med taisto izpraznjenostjo in tišino; tako na svoj način nadaljujejo, zdaj zanikujejo, zdaj pa radikalizirajo poetiko, ki ji je temeljne poteze dal Samuel Beckett in ki najbrž najočitneje zaznamuje vse pisce ameriškega postmodernizma. Zdi se, da ni naključje, da je zapis v *Problemih* 6/1985, ki govori o prozi Davida Albaharija, naslovljen **Skozi molk k Beckettu?**, da stoji na koncu vprašaj in da se ob Barthu spet vračamo k Albahariju, kot smo morali storiti že pri Barthelmu. V zgodbi *Title* Barth napiše: **'In pomislim. Kaj zdaj. Vse je bilo že povedano, znova in znova; tega sem sit prav kakor ti; ni več kaj povedati. Ničesar ne reci. Kaj je novega? Nič.'** In kasneje: **'Kaj naj še povem ob tej pozni dobi? Naj pomislim; poskušam misliti. Ista stara zgodba. Ali. Ali? Tišina.'** (prev. A. B.) To je položaj, ki Barthu narekuje uvodno 'neskončno' zgodbo: iz knjige naj bi izrezali in v krožnico zlepili trak, s katerega neskončno beremo: **ONCE UPON A TIME THERE WAS A STORY THAT BEGAN / ONCE UPON A TIME...** (Nekoč je bila zgodba, ki se je začela...) Obrazec pravljici **once upon a time** se preobrazi v semantično geslo brez pomena, v označevalec, ki ne premore več označenca. Zato se vse fikcije v tej knjigi iztečejo v nerazrešljivi položaj besed, ki ne morejo več izreči ničesar več od zgolj-sebe, ne morejo več izrekati pomenov, saj pomenov ni več. Zgodba **Autobiography** se konča z besedami: **moje**

zadnje besede bodo moje zadnje besede. Zdi se, da jim več biti ni mogoče. In pomniti je treba, da je 'neskončna' zgodba, ki smo jo navedli prej, brez milosti naslovljena kot **Frame-tale**. Nekaj zgodb se v tem okviru ukvarja z reinterpretacijo homerskih epov kot temeljnega kamna književnosti, nekaj s pisanjem o pisanju, z ob palimpsestnosti drugo priljubljeno tematiko postmodernistične literature. Namen tega početja je jasno razviden: simulacija smiselnosti. Simulacija, brez katere ustvarjanje ni mogoče, če je še tako razvidna in neobstoja. Ob tovrstni intelektualni skepsi se Barthu seveda 'neskončna možnost ljubezni' razkrija kot absurd. Ena ključnih knjig sodobne proze.

11. **John Cheever: The World of Apples.** (1973) Ta pisec, povedati je treba, odstopa od profila ameriške inovativne proze, kakršno večinoma pišejo njegovi približni vrstniki. Namreč: pri njem gre bolj ali manj za zgodbo, ki je videti na pogled prav preprosta, brez kakih psiholoških ali artistskih zastranitev. Časopisna oziroma revialna zgodba pač, kakršno intelektualne revije a la Playboy prav rade publicirajo. No, so tudi izjeme: metafizična zgodbica, v kateri treh pripoveduje o svojem lastniku. Piscu teh vrstic se zdi Cheever prav tam najbolj zanimiv: tam, kjer zapusti trdna tla realnosti in se okolje zgodbe galantno prelije v bizarno ter s tem svojega junaka spravi v nemalo zadreg. In spet so tu slike iz ameriškega **family life**, tako značilne za ameriško kratko prozo, Updika, Barthelma, da sploh ne gremo dalje. Cheever dokazuje, da se je moč konec 20. stoletja še zmeraj povrniti k prozni strukturi, kakršno je poznal realizem, ne da bi se s tem odrekli želji po novem v pripovedovanju, kar seveda ni nič drugega kakor želja, da se izogne dolgčasu dolgočasne literature.

12. **Leonard Michaels: I Would Have Saved Them If I Could.** (1975) Michaels je predstavnik drugega vala, torej piscev, ki so prišli za Barthom, Barthelmom, Cooverjem, Gassom. Ta knjiga je imela v ZDA zelo dober odziv; meni pa ni uspelo, da bi jo prebral v celoti, čeprav sem si prizadeval. Michaels piše kratko, celo zelo kratko prozo, navedimo delček, naslovljen je **Bog**: / Moja mati je rekla, »Kaj je novega?« Rekel sem, »Nič.« Rekla je, »Kaj? Lahko mi poveš. Povej mi, kaj je novega.« Rekel sem, »Nič.« Rekla je, »Kaj? Lahko mi poveš. Povej mi, kaj je novega.« Rekel sem, »Nekaj se je zgodilo.« Rekla je, »Čutila sem. Vedela sem. Kaj se je zgodilo?« Rekel sem, »Nič se ni zgodilo.« Rekla je, »Hvala bogu.« / Tako. V knjigi je večkrat omenjen Kafka, ne brez vzroka. Če je že treba izbirati med pokafkovci, sem bolj za Josepha Hellaerja. Je naključje, da se dve njegovi knjigi imenujeta **Something Happened in God Knows?** Ameriški kritiki in številni **date-dues** na mojem izvodu, sposojenem v Ameriškem centru, pa se z mano ne strinjajo.

13. **Joyce Carol Oates: Scenes from American Life. Contemporary Short Fiction.** (1973) Antologija, ki jo je pripravila pisateljica in pesnica J. C. Oates, ponuja prerez od J. H. Forda do Bartha, od socialno naturalne zgodbe, pisane v mimetičnem jeziku, do intelektualne igre s pisavo. Knjiga upošteva tudi Updika, Malamuda, Cooverja, kar samo na sebi pove, da je dovolj široka v izbiri in povsem uporabna kot **guide** v ameriško kratko prozo s konca šestdesetih let.

14. **Jack Hicks: In The Singer's Temple.** (1981) Ta knjiga daje že prebranim nekakšen reflektivni okvir. Ne vem, kaj pomeni ta pisec in knjiga tam, kjer je obravnavana proza del vsakdana, za nas pa ima zagotovo vsaj informativno vrednost.

Napisana je precej poljubno, česar ji ni moč šteti v slabo. Ne skopari s povzemanjem vsebin in ilustrativnimi odlomki, kar naši uporabi prav tako ustreza. Nastopajo Barthelme, Brautigan, Kosinski, ki smo jih že omenjali, pa Ken Kesey, Ernest Gaines, Marge Piercy. Operiranje s pojmom metafikcije pri Barthelmu sicer spada že med obča mesta sodobne proze, 'romance of terror' pa je kar nekoliko prepotentna ali vsaj kičasta oznaka za pisanje Kosinskega, prav tako se zdi, da vpletanje biografskih anekdot ne prispeva dosti k tekstualni interpretaciji, vendar. . . Opozorimo še, da se knjiga, od katere pa ne pričakujte preveč umeščanja posameznih piscev v širši referencialni okvir, ukvarja z bolj ali manj vsemi deli navedenih piscev, ki so izšla do datuma njenega izida.

15. **Postmodern Culture. Edited by Hal Foster.** (1983, 1985) Ta knjiga je bila sprva naslovljena **The Anti-Aesthetic** in velja, po besedah Petra Wollena, za 'pravi manifest postmodernizma'. Združuje deset prispevkov desetih avtorjev; da ne bi kdo mislil, da gre za ozko zamejeno delo, bomo navedli dovolj zgovorne naslove prispevkov: **Postmodernizem: predgovor** (Hal Foster), **Modernost – nepopolen projekt** (Jürgen Habermas), **Kritičnemu regionalizmu nasproti: šest točk za arhitekturo upora** (Kenneth Frampton), **Skulptura v razprostrtem področju** (Rosalind Krauss), **Na muzejskih ruševinah** (Douglas Crimp), **Diskurz drugih: feministke in postmodernizem** (Craig Owens), **Predmet postkriticizma** (Gregory L. Ukmer), **Postmodernizem in potrošniška družba** (Fredric Jameson), **Ekstaza komunikacij** (Jean Baudrillard) in **Nasprotniki, občinstva, odjemalci in skupnost** (Edward W. Said). Naslovi, ki govorijo ne le o širini, obravnavanih tem, temveč marsikaj tudi o prijemu. Nekateri prispevki so naši rabi seveda čisto odveč, o drugih več kasneje, ob drugi priložnosti.

Branje

Tomaž Toporišič Marko Hudnik – Krog sedanjosti

(Državna založba Slovenije, Ljubljana 1985, opremil Vili Vrhovec)

S Krogom sedanjosti Marko Hudnik na področju kratke proze uveljavlja in v marsičem tudi dosledneje izpeljuje poetiko, začrtano že v svojem romanu-prvencu Julijan O. Tudi tu izhaja iz poglobitnih motivno-tematskih pa tudi stilno-formalnih premikov v sodobni evropski in slovenski prozi. Ti mu omogočajo, da na podlagi razširjenega spektra pripovednih postopkov in njihove uporabe zgradi specifičen literarni krog sedanjosti, ki ga v svoji povezanosti orisujejo *Habent sua fata*, *Krog sedanjosti* ter *Franz in Ulli* – vsa tri v knjigo uvrščena besedila. Branje posameznih zgodb predstavlja le delno zarisovanje kroga, ki postaja jasnejši in celotnejši šele z medsebojnim prepletanjem in povezavo vsega zapisanega. Tehnika Hudnikove kratke proze je namreč tehnika vedno znova ponavljajočega se kroženja in vračanja nejasno začrtanih fabulativnih elementov in drobcev. Zato se pripoved in s tem tudi njeno branje vedno znova vračata k že začrtanemu, ki se pred bralcem odpira v novih razsežnostih in osvetlitvah. Krog sedanjosti je tako mogoče brati le kot celoto.

Pripovedno jedro začetne zgodbe *Habent sua fata* je pravzaprav nepomemben pripetljaj Jakoba Kovalskega, tehničnega risarja, ki se vzporedno s svojim poklicem med drugim spušča tudi na spolzko področje slovenskega literarno-revialnega sveta: Njegovi podobi, natisnjeni ob naslovu literarnega prispevka na straneh ugledne revije *Književnik*, manjka levica. Hudnikov pripovedni postopek postane tu ugibanje. Prek poskusov razlage pripetljaja s fotografijo razširi avtor svoja sklepanja, ki nastajajo na podlagi fragmentarnih podatkov iz junakovega dnevnika, še na različne, z izhodišnim pripetljajem le bežno povezane izseke iz življenja Kovalskega. To je pustilo za seboj nejasne sledove – pripovedovalec se odpravlja za njimi, pri tem pa mu prav njihova nejasnost omogoča, da uveljavi svoje nagnjenje k ugibanju, ki bolj kot k logični rekonstrukciji dogajanja

vodi k literarno uspešnim izmišljijam. Te si pri tem namerno nadevajo masko znanstveno zavzetega pripovednega postopka, ki naj bi vodil k možni razlagi junakovega početja, a obenem skozi samo izbiro gradiva, ki naj priča o posameznih izsekih, ta postopek razgrajujejo. Skozi celotno zgodbo se jasno začrtuje pisateljeva ironija. Nadvse nepomembni dogodki sprožajo v junaku plazove paranooidnih stanj. Odškrtnjeni del fotografije in podoben dogodek iz sedemdesetih let, ko se je fotografija Kovalskega po sili usode pojavila ob tekstu nekoga drugega, postaneta izhodišči za junakova razmišljanja o manipuliranju z javnostjo, političnem obračunavanju višjih sil s svobodnimi pisateljskimi strelci. Pripovedovalec ironično ugiba in se sprašuje, česa se je Kovalski nemara bal: »Tega, da bo na poti v Zgodovino (in v Literaturo) usodno obstreljen?« Krog sedanjosti v prvi zgodbi še ni avtobiografičen, svojo krožnico orisuje prav skozi ironično in parodično razmišljanje o polpreteklosti, nakazovanje na tipično paranooidni sindrom slovenskega kulturnega prostora, njegovo samozadostnost in omejenost. Od tod tudi parodična uporaba različnih domačijsko-patetičnih sintaktičnih enot.

Če je Hudnik v *Habent sua fata* šele posredno nakazoval in razmišljal o naravi svojega pisanja, v naslovni zgodbi *Krog sedanjosti* o njej tudi eksplicitno spregovori. Pripovedni jedri, ki tudi tu le delno usmerjata pripoved, predstavljata spomina na vojnega invalida Hostnikarja in avtorjev izlet v Črno goro; povezuje ju skupna motivika slepote. Fiktivnost pripovedovanega se pri tem nenehno razdiira, pisatelj med drobce pripovedi uvršča svoja včasih esejistična, drugič spet čisto subjektivna razmišljanja o usmerjenosti svojega pisanja in odnosu le-tega do realnosti. Pripovedovalčevo navezovanje na domnevni junakov dnevnik v zgodbi *Habent sua fata* se tu retrospektivno razkrije kot literarni prijem, ki omogoča transponiranje realnih dogodkov in oseb. Pisateljve nenehno ustavljanje pripovedi s ponavljajočimi se razmišljanji o samem postopku pisanja, njegovi utemeljenosti, smiselnosti, se pri tem približuje nekaterim tipično postmodernističnim načinom naracije. Hudnik se jasno zaveda, da je njegov *Krog sedanjosti* spleten iz »raznih vrednosti, ki pravzaprav niso vrednosti, prej nekakšna ugibanja«. V času, ko je »naš delež vsesplošna negotovost«, ko »dvomimo o vsem bistvenem« in se »nekateri med nami s tem ne morejo sprijazniti«, se avtor v negotovosti prav dobro počuti. *Krog sedanjosti* se v tem po svoji poetiki dosledno loči od postmodernističnih postopkov Johna Bartha. Pri Hudniku se vsesplošna negotovost o vsem bistvenem ne izteče v vztrajne, a obenem že na neuspeh obsojene poskuse ubeseditve sveta. Predstavlja izhodišče za njegove literarne ekskurze, odprave po poteh »luknjičastih« in v meglo zavutih sledov, prenašanje neuresničljivih dogodkov v literaturo. Stopnja možnosti dejanske realizacije pripovedovane v neliterarnem svetu pri tem za umetniško dodelanost teksta postaja relativna. Prav inovativno strukturiranje možnih in manj možnih ugibanj in izmišljanj, ki nastajajo na podlagi fragmentarnega gradiva (pisateljevih biografskih ali kakršnihkoli drugih, tudi izmišljenih podatkov), omogoča Hudnikovi prozi, da se razvija v smeri nejasne atmosfere, zarisovanja usodne celotnosti življenja, njegove vse težje razložljivosti in hkrati absurdnosti takšnega početja.

V zadnji zgodbi *Franz* in *Ulli* postane *krog sedanjosti* najtesnejši. Prek ironične uporabe nemškega gesla *Drang nach Osten* se v njem povežeta spominjanje na

otročstvo in polpreteklost. Medvojni in vojni čas se izrisujeta najprej skozi otrokovo perspektivo, ta pa s samim videnjem stvari že omogoča ugibanja in nakazovanja na usodnejša dogajanja, ki v otroških spominih resda ostajajo ob robu, a kot taka pisatelju omogočajo vso svobodo interpretiranja in ironično distanco do pripovedovanega. Razmišljanja in ugibanja o vzrokih in posledicah polstričevega bega na jugovzhod, zabrisanosti kakršnihkoli sledov za njim v povezavi s podobnim postopkom rekonstrukcije smrti devetnajstletnega hipija, pripovedovalčevega (ironično mišljenega?) germanskega vzornika sicer razdrobljeno, a dovolj očitno zarisujejo tematiko smrti, ki pa ni in tudi noče postati zavezujoča in odločilna za celotnost Kroga sedanjosti. Predstavlja lahko le njegovo skrajno možnost zožitve. Ironija in samoironija tudi tu omogočata Hudnikovemu pisanju izskok iz polja ideoloških poudarkov. Sedanjost in preteklost se pač kažeta taki, kot sta – usodni, a obenem polni absurdno-smešnih in nepomembnih situacij.

Luka Novak

Črnič, eden izmed mnogih

Ivan Črnič: Tihota brezdanjosti

»Ta dolgčas, ta žalost!« To je prva (in morda najbolj relevantna) opazka ob Črničevi poeziji, ki sicer ni katastrofalno slaba, vendar je izrazito dolgočasna in žalostna, toda ne v smislu lepe in konstruktivne žalosti. Če citiramo iz McBridovega filma *Do poslednjega diha*, kjer francoska študentka v Ameriki prebere svoj najljubši stavek iz Faulknerja: »Med ničem in žalostjo izberem žalost,« grobi in neizobraženi, postmodernistično-stripovski ljubimec pa ji odvrne, da bi gotovo izbral nič – ali pa preprosto ničesar ne bi izbral – se moramo nujno spomniti tudi na Črniča, ki bi verjetno storil isto, s tem da bi ta nič podkrepil s kakšno filozofsko razlago in mu dal eksistencialistično trpeč pečat. Čeprav se zdi, sodeč po Gajšku na ovitku, da je Črničeva poezija dejansko nekaj pomembnega, Črnič pa pesnik eksistenčne bolečine in poet bolesti, nas to nikakor ne bi smelo zavajati. Vsaka zbirka, ki izide, je opremljena s takimi in podobnimi apologijami, naj so upravičene ali ne (včasih seveda so), spremne besede kar pokajo od preroškega patosa in znanstvenih karakterizacij, vsak pesnik se uvrsti kot nekaj odmevnega in bistvenega za slovenski prostor (dlje si kljub vsemu ne upamo) v anale umetniške besede in tam začne čepeti med svojimi brati pesniki in pisatelji. Pri nas je že samo dejstvo, da je nekdo objavil knjigo ali pa je bil tiskan v kaki reviji, dovolj za to, da je umetnik. Uredniška merila bi bilo vsekakor treba pretehtati, vendar je to vprašanje zase in ga bomo zaenkrat pustili ob strani. Pred nami zdaj leži pretežno bela knjiga, kjer so tiskane povsem konkretne Črničeve pesmi. Kritik je tu zato, da bi preценil, ali so vredne objave, saj to sploh ni samoumevno. Toda to je danes tako težko! Res je pri morju poezije, ki je tiskana, težko izbrati nekaj, kar resnično izstopa, še teže pa je to storiti s poezijo, ki prihaja v uredništvo. Zato je morda najboljše metati kovanec ali žrebati: povprečje ne more pokazati drugega kot povprečje in je zato tako rekoč vseeno, katero ime gre na prvo stran neke knjige. V slovenski mlajši poeziji je sicer čutiti precej razlik, vendar so te bolj ali manj formalne, zadevajo samo tehnični prijem, v vsem skupaj pa ni nobene pristnosti in je vse zelo blede, hudo dolgočasno. Zelo težko si je v tem času izmisliti nekaj novega in svežega, vendar po mojem to še ne pomeni, da je treba ves čas kloniti *Zeitgeistu*, opevati neznosno lahkost bivanja in eklekticizem na kvadrat. Slovenci si ne morejo kaj: še eklekticizma, ki ga hočejo zadnje čase celo legalizirati, si niso izmislili sami, ampak je to tako rekoč že star in izrabljen postmodernistični postopek, ki je zdaj pri nas privrel na dan kot pogruntavščina stoletja. Ravno zdaj, ko je eklektična metoda že v popolni krizi, si je peščica Slovencev vtepla v glavo, da je to edini pravi način eksistiranja tega naroda.

Čutim, da se Črnič to v nekem smislu upira, in zato poskuša na vse načine ustvariti pristno poezijo. Ogorčen je nad svetom in žalostno, včasih besno razmišlja o svoji usodi v njem. Ker je v zbirki mnogo pesmi, ki izražajo prikrit odpor do obstoječega reda v svetu (to je storjeno resnično nevsiljivo), se že zdi, da je Črnič nekakšen postekzistencialist, ki se izpoveduje, je pri pesniški spovedi, vendar nima nobene moči, da bi se odločno uprl disharmoniji, ki vlada v svetu. Ekzistencialistična literatura (kolikor jo je pač mogoče tako označiti) je še imela nekaj takšne moči, saj je bila sveža in prepolna novih in prerojenih idej. S tem je imela seveda možnost, da se postavi nasproti določenemu sistemu mišljenja in ga izkorenini s svojo logiko. To pa se pri Črničju izkaže za nemogoče. Oprt na neki sistem, ki je že star, oguljen s svojo tu-bitnostjo in tam-bitnostjo, se skuša iz vleči iz eksistenčnih in eksistencialnih težav, s tem da tarna, ker ni nobenega novega in močnega modusa reflectandi, zmožnega pobiti človeški notranji kaos, ki ga povzroča zunanja neuravnovešenost. Jalovo početje! Pri branju sem se nemudoma spomnil na esej Boštjana M. Zupančiča v Naših razgledih (zadnja številka leta 1985), kjer so Slovenci označeni kot neke vrste tarnajoči narod, prepoln mehkužnega svetobolja, ki ne vodi nikamor. Gotovo je, da živimo v času krize idej – nič revolucionarnega se ne zgodi – ko je v modi svojevrstno vegetiranje in ugotavljanje resnic preteklosti, njihovo preobračanje in gnetenje v čudne sklope, ki jih potem priznavamo kot literaturo in umetnost nečesa, kar je po nečem drugim in v bistvu ni nič. Toda: ali je v tem videti kakšen izhod tudi za poezijo, ali je možna postmodernistična poezija, in če je, ali je njeno bistvo tarnanje ali pa je to samo slovenska domislica? Črnič je zelo primeren pesnik za taka razmišljanja, saj je v bistvu deklarativen izpovedovalec. Slutiti je hotenje po združitvi obojega: postovskega tarnanja in miselne eklektike s poskusi pristnosti in novega, kar naj bi bilo ideja tega časa, ki bi se rad izvil iz svoje čudne zapoznelosti. Črnič ne ve, kaj bi, razdvojen je in ujet v čas. Neprestano se poskuša z novimi prijemi, da bi poeziji vrnil pravo čutnost in čustvenost, ubada se z lepoto napol eksotičnih stvari, posega v krutost z esteticističnimi triki in si izmišlja besede. Navkljub vsemu temu pa kar naprej jamra in utesnjuje svoje pesmi v poseben smisel, ki ga le-te po svoji formalni (inovativni?) plati ne prenesejo. Ta smisel je tisti preostanek ekzistencializma, preostanek filozofije življenja, the art of living, tisti magični »post«, ki reši vsako dilemo. Tudi po ekzistencializmu ni več mogoče pisati o tesnobi, ne da bi se zavedali, da se je ne moremo rešiti. Danes vsak občutek resnično izgubi svojo nedolžnost, treba je povedati, zakaj. Če tega ne storimo, (ali pa v neki pesmi storimo in v drugi spet ne), se lahko v neskončnost zapletamo z metaforami, ki se kopicijo kot grozdi in nam ne dajo ničesar. Težko je v takem času ne zavedati se lastnega pisanja, težko se je izogniti dejstvu, da je bilo pravzaprav že vse povedano; če to počnemo, je dobro, če si izmislimo nekaj genialnega in svežega. Črnič gotovo ni odkril ničesar presenetljivega v svoji poeziji, lebdi med »pred« in »po«, je tako rekoč še modernist.

Naj bo njegova poezija karkoli že, pogledati je treba nanjo tudi mimo interpretacije. Pravzaprav bi morali ob branju poezije uživati, misli in podobe bi se nam morali kar vlivati v spomin in doživljanje, da bi pesmi lahko prebirali in se navduševali nad njimi. Črnič se bohota v kvazi povezavah nezdržljivih besed, ustvarja lepljenke spontanih misli in ne zgradi skoraj nobene pesmi, ki bi stala

sama kot diamant, ker bi bila lepa in arhitektonsko čvrsta. Samo cikel Iz poza-
be daje vedeti, da bi Črnič lahko ustvaril kaj dobrega in ne le kopičil podobe.
Ko sem bral Tihoto brezdanjosti, sem se v bistvu silil k početju, ki se mi je upira-
lo, in na žalost se mi to dogaja vse pogosteje, ko berem sodobno poezijo; sploh ne
morem ločiti enega pesnika od drugega, vse si je podobno in nič ne diši, grozno je
dolgočasno in trhlo. Črnič in slovenska mladež se zdi »lost in the post«. Argu-
menti pri tem niso več potrebni, ker ustvarjajo samo še balast, poezijo, kolikor je
je, samo še bolj ničijo in ji jemljejo še tisto malo vrednosti, ki jo ima.

Bojan Žmauc

Prešita usta

(Odlomki iz propadle eksegeze ali česa vsega sem se spomnil ob branju z Ust Milana Jesiha)

O kupovanju knjig

Takole je bilo: šel sem si kupit Usta in ob tem sem nameraval še povprašati, če mi lahko za prijateljico M. še izbrskajo kakšen izvod Volframa, ki ga v P. ni bilo več mogoče dobiti. V prvi knjigarni sem ostal praznih rok, zato pa je v naslednji prodajalka voljno prikimala. Ja, seveda, je rekla, odhitela nekam med police in se vrnila s Kobaltom. Ne, ne, sem razočarano ugovarjal medtem ko je že spet izginjala, to je tista z oblakom v raztrgani mreži. Končno mi je postregla z Volfranom in izgovorom: »Uran, urin, kobalt, volfram: kdo se bo pa znašel v vsej tej alkimiji?«

Predzgodovina I

Zabarikadiran je čas čakanje imperativ (U5): soočal bom Jesihove. . . , ker mi v tem trenutku pač, nihče ne gleda preko ramena in mršči obrvi: to bodo okopi. Okopi, ki so prepredli čas v katerem pesnik pesni. Njegova pesem bo morala v nasprotju s svojo naravo biti previdna. Da ne bi zašla na Nikogaršnjo zemljo. Kjer svoji ne prepoznavajo več svojih in njihovi njihovih. Kjer imperativ čakanja togo grozi in preizkuša. Si me začutil v razcveteli tradiciji, ti moja velika, ničeva priprošnja? . . . Meje so. Enkrat za vselej so postavljene, vidijo jih celo barve duha. / Tam, kjer se njihova grobost zaveže v življenje, ležijo domovanja dna, tam so se tudi ustavili, bežeči moji jeznoriti klici zbitih dvigov. (L20) To bi znal biti trenutek, ko je Jesih v svoji pesniški diskurz sveta vstavil slutnjo vedenja o neslogi med pravo besedo in svetom stvari, o krhki in ranljivi skladnosti označevalca z označenim. Tukaj so pričele kliti meje razcveteli tradiciji, ko se bo osul njen cvet enotnosti govora in resnice, kjer bodo barve duha nujno obledele, saj proti dnu, proti ničnosti, ne dobijo več dovolj poživiljajoče svetlobe pomenov, ki bi jim naklonila ostrejšje, lastne tone: . . . enkrat za vselej. . . (!)*
Slutnja, katere obrisi vse bolj hrepenijo v prepričanje: *Simboli niso simboli, vse bolj so to, kar so.* (K14): Trenutek spoznanja?: da je označevalec ostal sam s seboj, brez oporne točke h kateri bi stremel. Brez točke označenca, ki bi lahko pomagala zarisati prostor med njima. V laterega bi se lahko umestil telos smisla. Smisla besede. Smisel obstoja besede. *Očitno sem si priredil mrežo zasebnih,*

samo meni jasnih simbolov (K14). Seveda, samo to je bil še razlog, samo tako je lahko beseda še obstala, na nikogaršnjem ozemlju, oziroma na ozemlju tistega, ki blódi po njej, brez cilja v megli (žanrsko pravilo: da je namreč nikogaršnja zemlja polna megle). Glas njenega edinega izklicevalca se hrani z množico papirja, da bi preživel, medtem ko on sedi »v ligeštul zavaljen« in narekuje »eklogo za eklogo...« (K14). . . fanatični alkimist pomenov, ki to več niso, on sam imun za njih, brska skozi skrivnostne, samo njemu dostopne recepte: *To, kar tebi v nepoznanem jeziku govorijo nepoznane reči, to meni govorijo znane v znanem; (tako imava vsak svojega bedekerja, alkimist v kovačiji, kovač v plavem laboratoriju, (K59) iščoč svoj pesniški lapis philosophorum. Ta pa mu ne bo služil za to, da bi se z njim dotaknil besede in jo s tem ožaril z veljavnostjo. Kakor, da je Jesih prepošten in prepoučen za kaj takšnega: rad bi do tega kamna le zato, da bi vanj vrezal svoje sporočilo. Brez upanja, da bo ga kdo vedel prebrati in v strahu, da bi kdo mislil, da to zmore in se ravnal po njem. . . , saj je njegov pomen že zapadel premeni časa: Ostani dan noč, ki v njem, ki v njej brez vere iščem zvezdo Včerajšnjico, o lapidarni ekseget. / ostani, kar kdaj spregovorim, v temi sto temnih pik, nepreberljivi Morsov znak. (K65)*

*: U = Uran, v urinu gospodar! (1972), L = Legende (1974), K = Kobalt (1976), V = Volfram (1980) in Usta so Usta iz 1985.

Predzgodovina II

Ob radikalnih konsekvencah podleganja tej travmi, bi to navzven, do »dragočnega« publikuma, ki od pesnika pričakuje vse kaj drugega, nujno moralo pomeniti molk. Jesih pa je že poprej (ko se je že v začetku njegovega pesnenja prikazal nastavek te dileme) nakazal svojo varianto »molka«, ki mu ob njem še vedno omogoča pridržanje pesniškega, in s tem tudi eksistencialnega, habitusa: inflatorni tok besed. V ta »samouničujoči« namen se je Jesih temeljito pripravil ter *odčepil sodček tinte in naposled napisal svoj J'accuse, objesten, nesramen / potem prazen vase zdrsnil, grenak, sladek, samega sebe pozabljaoč, (K44)*. Njegov Obtožujem je še vedno utišán s. . . *simboli niso simboli. . . obrnjen in podrt sam vase: izgubljen in nem v pesnikovi letargični usnulosti.*

Volfram se sedaj izkaže kot pesmarica te pozabe, tega polsna, v katerem pa pesnika tlači môra neke možnosti: *če pa bo komu ušla kakšna suha beseda, se je bomo ustrašili kot od vonja po daljni svobodi. (V9)* To bi torej lahko bil razlog tega grafomanskega delirija, ki ga tisk še komaj more povzeti, ko se tok besed nezadržno bliža robu knjige: ves ta vrvež je tukaj samo zato, da kakšna osamljena beseda v tem suvanju in prerivanju ne bi imela časa in moči privzdigniti glave. Njena tako izpostavljena pozicija bi namreč nase utegnila priklicati »prekletstvo« kakšnega (nezaželenega, napačnega in kar je še temu sorodnega) pomena, ki bi se lahko uprl nihilistični neveri v opisljivost in dojemljivost tega sveta. To je obenem možnost, ki bi zanikala ničevost tega deliričnega postopka. In to ravno v času, ko se s svojo izpraznjeno zblaznelostjo že približuje svetemu: *Mogoče naj se za ves večer, vso noč in jutro in življenje usedom pisat cikel dveh do svetosti*

velikih od? (V10) Pozicija »svete blaznosti« bi namreč, ob vsiljujoči se in nadležni sprjaznjenosti s svetom, omogočila enkrat in dokončno odrešujoč odmik od peze osupljive fluidnosti Pomena. Nenehno utaplajočega se v prevrednotenju vrednot. Kjer enostavna (naivna) želja dojemanja izginja pred očmi, sedaj zagotovo še bolj neverujočih: *V dišanju, o? a se je uplinil srca opojen med bit z gib živih reči na prazen vbod besed* – (V12). Kjer se takšna odrešitev kaže kot kruta usoda: *Mar ključ krčevitega nujnega sporočila, ko mimo njega v demenci zgubljam zadnji rešilni impulz razuma?* (V12) Ključ, ključ, ključ. . . do imen, ki jih tako radodarno siplje na vse strani, on, veliki Imperator imenovanja. Ko se v trenutku svojega »prešernega« pohajkovanja, v spozabi ozre: *Jaz, cesar, s teboj: v ustih s peppermintom, z grozljivo praznim volumnom časa za sabo* (V17), mu v ustih ostane oster, edini res določljiv okus, kakor v posmeh izpraznjenosti njegovega prejšnjega truda; konstitutivni postopek poimenovanja izginja v brezpotju. . . merljivem (morda) v interstelarnih enotah: *Da capo: Boči se nad mano, noč! Razdalje so blazne, in ve ste, o zvezde, od vsega najbližje, o! o! bele!* (V22) Nedo-stopnost kot srž, lamentacija, ki uvaja ali zaključuje nepretenciozne deskripcije in naštevanja, pa kot edini relevanten izraz: *Ni več začudenja vame. Drugače rečeno: Zgubil sem svet, M, polna termoska mleka. Odlični piškoti, sam med.* (V36) *Kako je bela nedelja, ki sem vanjo vstal svetel in kako je ne morem objet, o srečne roke poskakujoče,* (V48).

Konstrukcija?

, pa kljub temu poskusimo (bojda nihče več ne bere takšnih stvari in je tveganje ogorčenja dokaj majhno): prvi verz Volframa 76: *Zjutraj, bil je še mrak in hlad* (Uran, v urinu gospodar!), *sem stal pred zrcalom* (Legende) *in dolgo v njem prepoznaval svoj obraz* (Kobalt). Od tukaj naprej pa sklepna beseda Volframa? Npr.: *Bilo je kot v davnem Platonovem nauku: ljubezen misel, ki je ne zaobseže nobena ljubezen*. Emanacija v tostranstvo kot degradacija. S katero pesnik v svoji »čistosti« ne želi imeti opravka. In je njegov krik pač temu primeren: *Toneče sence vžiga krese na vrhihi samotnih oblakov, v zraku drhti neslišen, času namenjen klic*. Kako naprej od te gluhoti? Bil sem prav radoveden (čeprav sem že prebral Majhne pesmi iz Nove revije '82) in – kakor že povedano – tekel po Usta. Priznam, bil sem za trenutek razočaran, ko sem videl, da so to res

Majhne pesmi

in v začasni zadregi prelistaval knjigo dokler se mi ni zazdelo, da bi to lahko bil Jesihov prispevek

K problemu teorije fragmenta

V času, ki »čistosti«, ne priznava več kot sebi lastne in je informacija napovedujoče se postindustrijske družbe vzbudila up, da se bo pomenom stvari le še kdaj

mogoče približati, mora tudi pesniški diskurz ubrati novo, temu primerno smer. Jesih je pričel z izmeno grafičnega tlorisa, ki pa je seveda še kaj več kot to. Transformacija njegove dolžine je pravzaprav nasledek prejšnjega valovanja. Ki je besno udarjalo ob čeri Brezpomena. Dokler se ni pojavila možnost, da se njihovi razpršeni ostanki le vzpejo preko njih. Vsak zase. Informacija, ki prinaša oblubo vedenja, prihaja do nas po delcih. Njihovo preširoko in nasilno spajanje bi pri stanju naše zavesti nujno moralo privedi do novih zmot in ponovitve modernistične nejevere obupa in izpraznjenosti. Od tod previdna in racionalno skromna evidenca; *Sukanec daljave! / Skorja kruha in tiha / bomba in mišičast / fant, ki doma / poljubi / svojo mamo!* (Usta 13), kjer so z verznim preskokom celo razbite besedne zveze kot so *tiha bomba in mišičast fant*, ipd., da ne bi s svojo zaokroženostjo preveč narekovala. Kjer deskripcija uživa v lastni osami: *Okno odprem, in res, / nekdo / prepeva / duševen – / zgodnja / južna polnoč.* (Usta 21) Kjer je prejšnji inflatorni tok besed prekinjen sredi dogodka: *Premaknila se je mimo / okna, ko da se bo / zdaj zdaj začelo / spreminjanje / in tako / obstala.* (Usta 27)

Fragment je gotovo nasledek modernizma, o tem ne more biti dvoma. Toda v njegovi redakciji je bil po robovih močno zapognjen, temno obarvan, odklanjajoč kakršenkoli kontekst, ki bi ga lahko (lažno!) osmislil. Pri Jesihu je ta ostra ločnica bila ponazorjena z izlitjem v brezpomenskost. Nasproti temu, pa je postmodernistični fragment po robovih nacefran. Kakor da je iztrgan; priznava svojo pripadnost, v tem trenutku za nas še nedosegljivi, večji celoti. Pripadnost večji, nadrejeni makrostrukturi, ki pa je z majhnostjo in nezaključenostjo fragmenta trenutno neponazorljiva. Vtem, ko nam skozi fragment pušča znamenja, sledove svojega obstoja. Daje upanje: in od tod (ugibamo) nekolikanj svetlejši toni postmodernizma: *Majhna pesem / gre čez polje / za njo je tiha / gaz v travi. / A ji bo kdo sledil, s kakšnim / upanjem sem daleč?* (Usta 47) V Jesihu sicer tu in tam (morda s pesmijo: *Kratka je bila / noč. / dan jo je / malo podaljšal.* (Usta 76) in verjetno še katero) ostajajo okruški modernistično-nihilističnega malodušja, toda Usta so zagotovo na poti postmodernističnega iskanja. Zato pa je pesnik moral pogoltniti svoj prejšnji lapis philosophorum, ki se mu je v grlu spremenil v lapis infernalis in ga ožgal. Nasledek tega dejanja so kratki, razdrobljeni verzi, kakor, da bi le težka prihajali skozi negotovost tako, z bolečino prejšnje izkušnje, prešitih ust. No, bilo je dovolj, in preveč, kakor se bodo strinjali nekateri: pa bi daljšanje tega zapisa pomenilo tudi nespoštovanje Jesihove sežetosti, ki vendarle oblublja.

KNJIŽEVNA MLADINA SLOVENIJE v času, ko se tiskajo knjige drugega letnika zbirke **Aleph** (Franjo Francič, Alojz Ihan, Boštjan Seliškar),

znova razpisuje

NATEČAJ

ZA KNJIŽEVNO DELO

Književno delo naj bo predloženo v dveh izvodih tipkopisa; avtor naj priloži ime in priimek, naslov, kratko biografijo in morebitni seznam dosedanjih objav.

Delo je treba poslati do **1. maja 1986** na naslov RK ZSMS, Dalmatinova 4, Ljubljana, s pripisom Za Književno mladino.

Natečaj je namenjen kvalitetnim besedilom ne glede na njihovo zvrstno, estetsko in generacijsko pripadnost.

En izvod tipkopisa ostane v lasti Književne mladine. Izidi natečaja bodo znani letos jeseni. Za knjižni natis izbrana dela bodo s pomočjo Kulturne skupnosti Slovenije izšla v začetku leta 1987.

KNJIŽEVNA MLADINA SLOVENIJE, Dalmatinova 4, Ljubljana (RK ZSMS)
Zborka ALEPH – prvi letnik, 1985 – vse tri knjige 1500 din

1. Štefan Remic: NATE PADE PATINA 500 din

Spremna beseda Boris A. Novak, oprema Bard lucundus

»Nate pade patina . . . je – preprosto in jasno rečeno – izjemen dogodek za domačo umetnost vezane besede.« – Milan Dekleva, Dnevnik

»Štefan Remic: brčas najizrazitejši pesnik letošnjega leta.« – Aleš Debeljak, Naši razgledi

NAGRADA VII. SLOVENSKEGA KNJIŽNEGA SEJMA ZA NAJBOLJŠI PRVENEK V LETIH 1984–65

2. Igor Zabel: STRATEGIJE, TAKTIKE 400 din

Spremna beseda Marko Juvan, oprema Emerik Bernard

»Zabelov prvenec v premišljeni zasnovi zbirke in bleščeči stilno-jezikovni izpeljavi tako povezuje dva literarna bregova, ki sta pri marsikaterem drugem mlademu avtorju nedosegljivo vsaksebi.« – Drago Bajt, Dnevnik

». . . lahko sproščeno uživamo v jezikovnih etudah, ki segajo od visokega knjižnega izročila do najnižjega pogovornega jezika . . .« – Marjan Pušavec, Delo

3. Milan Kleč: BRILJANTINA 800 din

Oprema Jure Kocbek z risbo Živka Marušiča

»Briljantina je pomembna novost v inovativni sodobni literarni produkciji, komunikativna in duhovita, ki pa za bučnimi tematskimi "ekscesi" skriva povsem nevsiljive simbolne pomene, kakršne lahko izpiše samo literatura. – Aleksander Zorn, Razgledi

»Zabavno! Osrečujoče gladko!« – Aleš Debeljak, Dnevnik

4. Franjo Francič: DOMOVINA, BLEDA MATI

Spremna beseda Denis Poniž, oprema Janez Zalaznik

Kratki Frančičev roman se ukvarja z iskanjem pristne eksistence v skušenjskih položajih: v vojski, umobolnici ipd. »To je roman, ki bo marsikoga pretresel in marsikoga tudi ogorčil.« (Denis Poniž)

5. Alojz Ihan: SREBRNIK

Spremna beseda Andrej Blatnik, oprema Andrej Savski (Irwin)

Pesniška zbirka 99 pesmi, ki so jih objavljale najuglednejše slovenske in jugoslovanske literarne revije, ki so jih prevajali v tuje jezike in ki bodo sočasno s prvencom v slovenščini izšle tudi v srbohrvaškem knjižnem natisu.

6. Boštjan Seliškar: SLEPA OKNA

Izbor in spremna beseda Aleš Debeljak, oprema Matjaž Požlep

Posmrtna zbirka Boštjana Seliškara (1962–1983) prinaša izbor iz pesniške in prozne zapuščine tega nadarjenega ustvarjalca.

Prednaročniška cena posamezne knjige drugega letnika je 1000 din.

Po izidu (predvidoma marec–april 1986) bodo cene sorazmerno višje.

POSEBNA UGODNOST: Vse knjige zbirke ALEPH (1–6) 4000 din!

Naročila pošljite na naslov: **KNJIŽEVNA MLADINA SLOVENIJE RK ZSMS, Dalmatinova 4, 61000 Ljubljana**

UREDNIŠTVO

Andrej Blatnik, Miran Božovič, Aleš Debeljak, Mladen Dolar, Branko Gradišnik, Milan Kleč, Peter Kolšek, Miha Kovač, Dušan Mandič, Tomaž Mastnak, Peter Mlakar, Rastko Močnik, Rado Riha (v. d. odgovornega in glavnega urednika), Iztok Saksida, Marcel Štefančič jr., Jaša Zlobec, Igor Žagar.

SVET REVIJE

Miha Avanzo, Andrej Blatnik, Mladen Dolar, Miha Kovač, Peter Lovšin, Rastko Močnik, Braco Rotar, Marko Uršič, Jože Vogrinc, Jaša Zlobec, Slavoj Žižek (delegati sodelavcev); Pavle Gantar, Valentin Kalan, Duško Kos, Vladimir Kovačič, Lev Kreft, Sonja Lokar, Tomaž Mastnak, Jože Osterman (predsednik), Jure Potokar, Rado Riha (delegati širše družbene skupnosti).

Sekretar uredništva: Izok Saksida

Naslov uredništva: LJUBLJANA, Gosposka 10/1

Uradne ure: Torek, od 17. do 19. ure

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

Letna naročnina za letnik 1986: 800,00 din. tujinci pak povrnejo nam z dvojno mero

Oblikovanje in tehnična ureditev: Jure Kocbek

Izdajatelj: RK ZSMS, Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava: Simčič Milan

Tisk: Ogrizek Boris

Naklada: 1300 izvodov

Cena te številke: 200 din.

Rokopise vrnemo le proti ustrezni, za obe strani sprejemljivi nagradi.

Kulturna skupnost Slovenije podpira revijo denarno, po sklepu republiškega sekretariata za kulturo in prosveto št. 421-1/74, z dne 14. 3. 1974, je revija oproščena temeljnega davka od prometa proizvodov.

Problemi Literatura 1/1986

PROBLE
MI