

LITERATURA

POEZIJA

Milan Dekleva, Rade Krstić, Brane Senegačnik,
Vid Snoj

SODOBNA VZHODNONEMŠKA PROZA

ZADNJA IZMENA

Tama Janowitz

OSTRINA KRITERIJA

Alain Finkielkraut:
Par škornjev je prav tako dober kot Shakespeare
Njegovo veličanstvo potrošnik

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Igor Zabel o položaju literature v osemdesetih letih
Matevž Kos o sonetu kot formi prebolevanja modernosti



1990

7

999300641

Poezija

- 5 *Milan Dekleva*: Panični človek
 8 *Rade Krstić*: Sledovi ostrine
 13 *Brane Senegačnik*: Črtovje misli
 17 *Vid Snoj*: Osem apokrifnih listov

399807

Proza

- 22 *Milan Kleč*: Mrtve duše
 Matjažek
 Prijatelji
 30 *Matjaž Potokar*: Gastritis glogovega grma
 43 *Marijan Pušavec*: Pamela von Stihl

Sodobna vzhodnonemška proza

- 49 *Rosanda Volk*: Poezija namesto parol
 54 *Rolf Schneider*: Tabu
 61 *Cristoph Hein*: Neznani prijatelj
 66 *Helga Königsdorf*: Potovanje pozimi
 72 *Lutz Rathenow*: Sprememba
 Konec
 Janko in Metka
 74 *Peter Brasch*: Okoliš
 75 *Lutz Eiffert*: Preporod
 Oče in sin
 77 *Thomas Rosenlöcher*: Miličnik v parku

Yugoslavica

- 79 *Selim Arnaut*: Streha

Zadnja izmena

- 85 *Tama Janowitz*: Sužnji New Yorka
 90 *Michael Schumacher*: Tama Janowitz

Ostrina kriterija

- 97 *Alain Finkielkraut*: Par škornjev je prav tako dober kot Shakespeare
 Njegovo veličanstvo potrošnik

Enciklopedija živih

- 106 *Igor Zabel*: Nekaj pripomb k položaju literature v osemdesetih letih
 111 *Matevž Kos*: Sonet kot forma prebolevanja modernosti

Varuhi branja

- 121 *Paul de Man: Akcija in identiteta pri Nietzscheju*

Postmoderni dokumenti

- 133 *Rosalind E. Krauss: Poststrukturalizem in paraliterarnost*

New age

- 138 *Elmar Gruber: Konec newtonskega obdobja
Hologrfska podoba sveta*

Front-line

- 150 *Kleč / Duša / Svetina / Stopar / Stopar*

Robni zapisi

- 167 *Marković / Prodanović / Milošević / Andonovski – Radlović
/ Babačić / Zidar / Dolenc / Šetinc / Križnar / Košir / Kreft
/ Jambrek / Avdić-Vllasi / Kompendij / Kastelic / Blodnjak IV
/ Šterk / Godina – Marušić – Radešček – Zavrtnik / Drakulić
/ Whitman / Mallarmé / Ahmatova / King / Wiplinger / Nurowska
/ Ajtmatov / Leavitt / Tolstoj – Klepec – Kovač*

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

Glavni urednik: Jani Virk

Odgovorni urednik: Vid Snoj

Tajnica: Lela B. Njatin

Oblikovalec: Pavle Učakar

Lektorica in korektorica: Tinka Kos

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

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

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

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

Letna naročnina: 240,00, za tujino dvojno

Izdajatelj: RK ZSMS Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava in tisk: ČGP Delo

Naklada: 1300 izvodov

Cena te številke: 50,00

Revija denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije

Po sklepu Rep. sekretariata za kulturo in prosveto št. 415-190/74 z dne 5. 4. 1989 je revija oproščena davka od prometa proizvodov.

POEZIJA

Milan Dekleva

Panični človek

Anaksimander o skladnosti sveta

Skladnost sveta počiva na protislovju človeka.
Skladnost človeka počiva na protislovju sveta.
Človek ni svet: kakšno protislovje!
Človek je svet: kakšna skladnost!

Anaksimander o dostopnosti spoznanj

Anaksimander pravi, da so človekovemu
spoznanju dostopne le posledice, ne pa tudi
vzroki stvari. Tako meni, da je:

...posledica življenja smrt,
medtem ko vzrok življenja ostaja
popolna neznanka.

Anaksimander v tej zvezi dodaja, da je najskrivnostnejše
bitje sveta

...sveže oplojena ženska, saj je vonj
moškega ne bo zapustil devet luninih
premen.

Anaksimander samoselec

Najmlajši bog mi je sinoči stopil iz ušesa.
V kratkem zrenju sem zamenjal večnost za nemir.
Postal sem samoselec. Skrbno ždim v brezkrvju smisla.
Čakam, da vse, kar imam rad, zaleže v moje sanje.

Potem – morda že jutri? – najljubšemu bom stopil
iz ušesa.

Anaksimandrov aksiom popolnosti

Stvari padajo v nasprotno smer
od svoje rasti: zakon navpičja.
Gibanje pripada neskončnosti,
mirovanje končnosti: zakon vodoravja.
Misel se misli iz spomina: zakon kroženja.
Človek vstaja v prihodnost,
vstopa v sedanost,
lega v preteklost: zakon navzkrižja.
Pomlajenje sveta je v njegovem zastaranju:
aksiom popolnosti.

Anaksimandrovo vprašanje pesnjenju

Lepota ne napreduje.
Samomorilka je, stopicajoča v zanki svoje zamisli.
Svetloba je, čemeča v zrklu slepcev.
Pesem ne napreduje.
Kako naj bo pot k modrosti nekaj, kar je modrost
zapustilo
s svojim rojstvom?

Anaksimandrov paradoks stalnosti

Orač v sopari sveže brazde:
kakšna samozavest, rano spremeniti
v posteljo ploditve!

Sejalec v tišini zrnja:
kolikšno tveganje, znova preskusiti
uravnovešeno silo svetlobe in teme!

Anaksimander odšteva

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

Anaksimander sanja

Petelin, ovaduh svetlobe, mi je odnesel glavo
in jo zapustil reki.
Sršen, sončev posvojenec, me je pičil v senco
in jo spremenil v roso.
Vran, ogljeni smoter ognja, mi je razvezal popek
in me pretočil v naježenost neba.

Bil sem buden.
Naježeno telo brez sence je brezglavo žalovalo.
Medtem sta se reka in nebo srečala v rosi.

Rade Krstić

Sledovi ostrine

V komi

Srce stiska belo kri.
Pod ostrim očesom skalpela
v kapljah spustili so roke kirurgi.

O, umirajoče telo. V ponorelih krčih
sta se razdvojila mati in plod.
Ob hladni postelji
stoji študent s svojimi beležkami.

Čez zidove v operacijski sobi
se je spustila tišina
pozabljenih porodov; netopir praznine
iz sive skorje zleti.

Tolažba

Sled mlade krvi,
kosti in lobanjo
drži strto srce,
hladna, prazna dolina,
temna slutnja pobegov,
predsmrtni dih –
bolečina!

Iz žuljave dlani vstaja
jasna starost;
pod spuščenimi vekami
nemoč in obup,
da z otrplega telesa
smrt na trda tla kaplja –
brezumno!

O, včerajšnji vosek,
taleč se pod plameni
sveče!
Raskave podobe
riše modra svetloba,
samoto in prezir!
Razbeljeni spanec, lahko noč!

Pesem umorjenega psa

Temna beseda v zaprtih ustih.
Preletavajo zlate peruti podobo
morilca in zaspano vejevje,
ki visi v zraku.
Roka plane s preciznim zamahom.
Počasi se odpre smrtnost,
rana, ki tiho molči na konici noža.
Krvave kaplje ponižno
objamejo leseni držaj.

Dragotina

Zjutraj drhti mehanika
stroja na mizi.
Tišje minevajo ure,
nihala časa.

Živa blaznost nori
čez črke.
Mlado telo nemira
v premolke pada.

Ne dvigne se
zastor svetlobe.
Na spolzkih tleh
tvoja stopala molčijo.

Počasi luč ugaša
v tesni sobi;
križev pot
jo je izmučil;

brezbožnost, puščava brez vode.

Pesem časa

Umrjljive oči imajo obešenci,
zadrgnjeni, viseči. V čudovitem snu
se srebrno leskečejo prazne lobanje.

Trdo se je prelomil vrat obupanega. Votle igle
odpirajo ognjeno grivo iskrega vranca,
topot in roževino kopit, bele podobe v gozdu;
mogoče nerazpadel kačji lev, pobitega križ
ob pustih zaselkih, odmaknjenih vasicah,
in iz globokega vodnjaka se včasih pojavi škrat noči.

Neverno molči na zvonu zadnja ura.
Smrt je hitra in previdno slepi palico polaga,
drage kamne premika zlatar.

Trdo se vrata zaprejo zvečer; krojaške škarje
ležijo na razcefranem platnu; pridušen je molk
in otožno momljanje v kletnih prostorih.
Globlje zrejo strašne zenice; mirno poslušajo
nemi, brokat in zlato na starih podobah;
v bleščečem se krogu perut in tožba ujetega kosa.

V tihem

Smrt v dnevni svetlobi.
Modro se rišejo barve
v mrzlem sozvočju očesa
pradavnega;
dežele na koncu sveta.

Z vrha bela podoba
osvetljuje zapriseženo pesem
in od napora trajnega dela
umira
bled čarovnik.

Slovensko je zlato runa.
Podoba in sanjsko mesto
sta zbolela v tihem.
Zloba, tvoja drhteča senca
se dviga nad temo.

Otip

Potok se rdeče in modro prevrača.
Tros je prekrit in tih.
Nad zvezdami galaksije preletavajo sonca
in črne luknje iz niča vstajajo.

Vejevja odprte rane kriče.
Iz sredine zemlje žar svinca tolče.
Nekoč iz višav golobica priprhuta
in polna luna morje dvigne.

Z grozo pelod s krošnje pada,
v nesmrtnih čašah se kaplje ljubijo.
Zlati baker se krči na suhem.
Solze, oči in misli na uri resnice.

Era

Z zvoki. S tihimi notami
dviguješ, glasbilo,
svetle oblake,
zlati grad –
z breztežnimi stopinjami
čebelic,
z vodami ovenčanih rek in morij
žlahtne dišave navzgor;
tako visoko
se obrača proti zvezdam,
kjer lačno in sito prebivata
v varnem zavetju,
ki molčečim očem
tiplje dragoceno žalost.
O, v zlatu počivajoča srebro in bron,
oblikujoča v nežnih dlaneh
tople objeme.

Hindu

So sive, v katerih mladost prezimuje.
So tihe, ki zavračajo vednost.
So zlate, ko jih spanec pomiri –
tako hipno za kri.

Pred svilo
polagajo tla svoje ponižne oči.
Njihov mah se neviden in mehko deli
dihu dveh nedotaknjenih zevov.

Višino lete,
ros ni nanesel trud pogledov,
ki sna da ,vici' jeziku.

Pribežališče sem daleč od težkih senc.
Kaplje molčanje
sem približal duhovom iz žare.

Na mojo dlan se spušča zlato let.
Avatāre, Odin celine!
So čiste, ki v mojih ušesih zvenijo.

Zjutraj sem se zbudil na prostem,
izvirajoč iz kroga in srpa lune.
Izza zelenega listja
je spet vzhajalo cvetno steblo.

Brane Senegačnik

Črtovje misli

10. 9. 1984, ob 18⁵⁰

Strmiš v bleščeče kote pajčevine,
neizprosno tkivo niti, sence in duha,
in se počasi seliš iz očes,
utapljač se v svojem pogledu.

Danes dežuje večno.
In v tem dežju
(kot bi mislil na borovce)
se zabrisuje tvoja postava
in spoznavnost je vse bolj temna,
ko z zlatom besed ugaša trdnost namena.

Torek 18. 9. 1984, ob 21⁵⁰, pars tertia

Imeti, kar ni noben čas,
ne prostor, ne glas,
ne možnost domišljije,
z neimenljivostjo zaznamovano.

Saj tako je morda mogoče:
zazveneti v naprsnem oklepu
brez odmeva,
v vosku nikdar uspavanih stvari
in priti čisto do njih.

Verovati vate,
plešochi nič,
globoki prostor stvari.

Sobota 22. 9. 1984, ob 18⁵⁰ (a Petronio Franceschini)

Zdaj že ne more ničesar več povedati
o tej svečani dozdevnosti,
o blagem naponu violin
in o klarinetu, ki je prebudil
barok in topole iz prašnih južnih sanj.

Zdaj ni čas nobenega jezika, ne govori torej,
da nisi slišal lahko umljivih metafor,
ampak človeka, ki je pel,
kot poje trepetlika v krogu stvarjenja.

Zdaj je neznosnost besed in zvokov v čutih eno.
Luči tube in rogov so razločile
črtovje misli, lok zaobseženega
in človeške podobe.

Moreš se le ponoviti, baročen, kot si zmeraj:

Nedelja 4. 11. 1984, ob 22³⁰ (hommage à Novalis)

Bela roža, ki se imenuješ nevidno,

kdaj pa kdaj nas napolni
svilnati zaton besed

in tako v času brez sebe,
ko je vse samo drhtenje,
enakonočje minulega in neminljivega
in utripajoča glasba zaznav,

zapustimo pogrošno upanje
in vemo, kako nam je ime.

16. 9. 1986

Dvignjeno sidro.
Jadra se razlivajo.
Niti želja niti obala

28. 11. 1989

Odtisniti se
– v nič,
kot je bilo rečeno –,
vzdrgetati
in to prenesti.

Biti oboje,
zaimek brez prvega sklona,
neskončna različnost pomenov,
tisočero ozadij, ki so trenutek
in ponavljanje stvari na njih
in svoja in njihova večnost,
kar je na tej in na oni strani,
biti vmesnost
in molk.

In se prenesti.

Serenada

Noč je zatisnila v zlati rez upanja
prostore, ki se že vrtijo,
čas, zgneten v puščico, ki bi rada
v letenju večno stala.

Zaman se belkasti zastori skušajo zgostiti,
črke so črne, ne rastejo v zrak.
Požeta je ozvezdenost sinjine. Pomen
ne čaka, da bi se ponižno stopil v besedo.

O, o! Zemlja je bila nekoč zemlja,
ki je hotela biti hip za seboj –
in so jekleni drogovi v mesečevih obokih,
zaslišal se je drug napev

in še melanholični planeti okrog nje,
skozi roke drsi ji uzda,
v sivih vodah dalje nimfe poželenja,
a že si je ušla v čas pred seboj.

Življenjepis

O, spet stvari (odkod vzdihnjene?)
s pečatom nepomena odlivajo svojo navzočnost.
V zakulisju razmnoženega časa zatisnjene
oči v njih zrejo sebe, neskončnost poti in prihodnost.

Torej vidiš: čas srca je nevidno zlepljen s črkami.
Vsepovsod žare zenice Orfeja in Tvoja nemoč.
Zatorej Nič. In zahvaljeni Nihče, ki potrkal bi
na vrata tvoje sobe, plavajoče v nespomina obroč.

Ki je grška in minula. Iz gričev, branja,
smrti in ljudi. Nepozabna in povsem minula.
Čeprav se zdi, da so tukaj v trieri spanja
vrnjeni in opasani z božjim. Pomni: nepovratno odplula.

Vse, kar veš, in to se zdi nepremagljivo, samo veš
in bivaš se le s čakanjem. Zato samo navidezno odhajaš.
Knjige, ki topijo te kot davne zime srež,
skrivaj se prepisujejo v stvari in sanje. In ti nastajaš.

Vid Snoj

Osem apokrifnih listov

Nobena prošnja

Bila sva druga drugi
naložena praznina,
dve krčni mišici, dve progasti
srčni statvi.

V zraščajočem se miceličnem
medprostorju
se je parajoč tkala sanena sled,

svet je pozvanjal s kraguljčki v svoji noši,

zraven naju se je
velbal
v kristal.

Slišala sva kamen in njegov padec
v tišino:
beseda, ki te mi je vzela,
beseda, ki sem te poklical z njo,

vžgana v ustno votlino
sije
z zvezdnim molkom.

Nobena prošnja te z njo ne prikliče,
nobena vdana pepelnata prošnja.

Betel

S kamnom za pričo,
s čopasto povezanimi besedami
proti neznani (angelski?) *figuri*:

karkoli že
se je pod pritiskom podobe
naježilo v tebi, glej,
prepusti jih toku.

Otri jih z muljem, zdrgni jih
do beline in nitno tankih žil in beločnic,
svetlih kot izvir
in izvorno slepih.

Ničesar ne razvezuj.

Položi ta kamen pod jezik,
položi ga nezaslišanega.

Pridi

Pridi,
zlistana z akantovimi listi,
steburna.

Pridi s prepoznavnimi gesli,
ki z njimi tudi jaz
poskušam,
da bi se med
razvitimi svilnatimi prapori mesa
prikradel do tebe,
k moji jesenski straži.

Z nobenim
prisilnim sporazumom
se ne bova razšla. Morda boš
prizidana moji samoti kakor mejni
kamen.

Roža, rana slepih

Svit.

Barvnobeli svit ti je po

trepalničnem šivu

razparal oko.

Tvoje oko, vneto, gleda v

brezdanje.

Ognjeni zubelj, ki vzplamti,

da poslika ledeniško pusti dan,

mora plesati tudi

po njem.

Pisava.

Ogenj se v ogenj vsukava,

žar potemnjuje žar.

Le zapri oči

in roža, rana slepih,

se bo razlistala v nevidnem.

Iz globin

Kakor žito spržen

v sončni pripeki,

kakor zrno posejan

v odsotnost:

krik, ki si ga dopustil,

da se izdre iz prsi,

da se kačje popne poprek čez kraljevsko pot

k božjim ognjem, k tvojim,

da pusti za seboj

bodljiki preplezati prazen grob.

Akt

V gori, ki sem vanjo, priganjalec oblakov,
klesal svoje obličje,
se je razkropila čreda. Bili so tvoji še vedno
neosenčeni lasje.

Tvoja puščičasta duša je izplula.
Z veslajočimi vekami
grebe v brezvetrje.

A ni izplula proti nebu.
Nebo se je zvilo nad njo kot jadro,
ne,
kot odrta koža.

Kar boš bil

Izmetane
iz zemeljsko udrtega nebesnega spanca,
sedmere trobente,

strmo vlivajoča se luč

skozi
raztkano
listnato teksturo:

ti ogoljeni,
z beležem v ustnem duplu, boš,
kar boš bil.

Ikona

Biti klic, tebi namenjen,
ki ga zaman pričakuješ.

Mrak sem razpel med krošnje glasov,
rasem tiho kot dar in bezeg v vrtu,
ki zanj skrbiš.

Belo bezgovo cvetje potresam – ti se vzpenjaš:
tvoje mitnično telo (vzredilo je polno luno)
se odpre pred globino;

naj bom zdaj tebi podobna ikona.

Naj bom ikona,
ki je šla skozi oceansko jasnino,
skozi zvezdne ožine,

tebi podobna, trohljiva ikona
na mrežnici velikooke teme.

PROZA

Milan Kleč

Mrtve duše

V Trnovem je zopet završalo. Samo ilustrativno naj omenim tisto znamenito dvigovanje prahu, ko sem že upal, da bom vsaj častno umrl, in to v napadu razjarjenega soproga. To je bilo pa tako in takoj naj povem, da jaz sploh nisem vedel, da je tista ženska poročena. Vedel tega nisem, ko sem stanoval še pod gradom, kjer me ni bilo težko najti, vedel pa sem že v tej stanovanjski soseski, kjer pa me je bilo prekleto težko dobiti, če upoštevamo, da sem tako zanemarjeno živel, ko se nisem bil sposoben niti podpisati na zvonec. In dobiti me v Trnovem, v nekakšnem bloku, kjer nas živi na tisoče, to je pa že nekaj, in če k temu dodamo, da iščemo nekoga v skrajnem besu, potem je pred nami že celotna slika. Tisti razjarjeni soprog je torej takole neke poletne noči prečesal Trnovo, dokler ni po hudih bitkah pred mnogimi vrati končno potrkal na prava. Seveda mu je sledilo veliko Trnovčanov, ki jih je neusmiljeno prebujal, ker je iskal svojo ženo in seveda tudi mene, da me prebuda ali kaj. In tako sem imel na vesti celo sosesko. Vsi so se mi hoteli kar naenkrat maščevati in zato naj se nihče pretirano ne čudi, če od takrat ne odpiram vrat. Tisti razjarjeni soprog me ni razbil, kako jo je odnesla žena, tega ne vem, ker je od takrat še nisem srečal, z njim pa sem se v ogorčenje cele soseske prav spoprijateljil, da sedaj veselo nazdravljava, če že nisem uspel častno umreti, ko mi je bilo že tako nepopisno težko živeti. A soseski sem bil na očeh. Pripisovali so mi marsikaj, česar sploh ne zaslužim. Zakonolomi so sploh na dnevnem redu, jaz pa sem imel že tako ali drugače vse preveč problemov sam s sabo. In kot je to ponavadi, ko se nekaj pozabi, pa nastopi še kaj bolj nezaslišanega. Tega se nisem jaz spomnil. Takrat je bilo obdobje izredno slabega vremena, mislim predvsem na dež, ki niti ne bi bil takšna nadloga, če ne bi puščala stanovanja. Jaz sicer tega nisem opazil, a ko so me prijeli, ali kako bi že označil početje sstanovalcev, sem bil o tem obveščen. In bujna človeška domišljija je takoj pristavila svoje. Menda se je tiste čase po Trnovem premikala črna postava. Govorili so, da ji ne morejo določiti niti spola, ker je bila zavita v pelerino, čez glavo pa je imela poveznjeno ohlapno kapuco. Zedinili so se vsaj v nečem, namreč da ni metala sence. Nihče je ni mogel prijeti ali karkoli storiti.

Črna postava pa je podobno kot razjarjeni soprog zvonila po hišah in ni pustila ljudem spati. Bila je samo ta razlika, da je takoj, ko so ji vrata odprli, izginila. Ko pa so začele puščati strehe, je v Trnovem prekipelo in seveda so se spomnili name, ki sem nič hudega sluteč poskušal živeti, in me vsega skupaj obdolžili. Jaz prav zares nisem imel pojma, o čem govorijo, še bolj pa sem bil presenečen, ko so spremenili ton nekakšnih pogajanj. Saj mi niso več grozili, temveč so me nekako nemočno rotili, naj jih rešim, to pa mi je, po pravici rečeno, godilo. Toda tudi jaz sem imel zvezane roke. Nisem niti vedel, kakšno povezavo ima vse skupaj z mano, ampak da je ostajala moja garsonjera suha, to mi je pa že dalo misliti. Drugače bi se mi zdelo vse skupaj čista neumnost, tako pa sem pristal, da pojavo zgrabim in se resno pomenim z njo. Moram reči, da sem se čudno počutil. Nič kaj prijetno. Tudi jaz sem se ogrnil v dežni plašč, si nadel škornje in se spustil v deževno noč. Kajti samo ponoči se je menda pojavljala, in to v nalivih, ki so se nekako ostrili. Pa tudi njo, in če k temu dodamo in ponovimo, da je bila brez sence, potem je ni bilo težko odkriti. Že pri prvem poskusu je bilo vse opravljeno, da vas hitro potolažim. Trnovo je bilo prazno. Samo dež, tema, luči iz stanovanj, kakšna glava izza zaves in strašni nalivi, kot da se bodo hiše potopile, jaz pa v vlogi rešitelja. Ne vem, če sem čakal pet minut, kaj dosti več pa gotovo ni bilo, ko se je v soju ulične svetilke prebudila črna pojava in se, ne da bi jo bil poklical in bil kakorkoli surov z njo, napotila naravnost k meni. Opis ljudi je bil dosti bolj popoln. Bil sem presenečen, ko je dala pojava kar naenkrat roke izpod pelerine, in rahlo zamišljen sem sklenil, da so to roke iz dežja. In potem je pritekla k meni in me objela. Po glasu sodeč, me je objemal moški. »Končno, končno,« se je pojava prijela za glavo. Jaz sem bil čisto moker in ni mi prišlo na pamet, da bi jo povabil gor in pristavil kakšen čaj. Zaprla mi je usta, ampak ne dobesedno, ko je začela navajati moje prijatelje. Prvega je povedala z ruskim naglasom, v to sem bil prepričan, ker je bila velika razlika, ko je k temu dodala, da je huda pizda. »Huda pizda,« to je pa bilo že čisto po naše, slovensko. To sicer vem, mislim, da je tisti, ki ga je imenovala, huda pizda, nisem pa vedel, zakaj je tudi ona tega mnenja. Hitela je, čeprav ni bila nestrpna, bolj je bila zadovoljna, da me je končno dobila, in niti nisem vedel, kaj naj bi jo vprašal. Nekako me je imela in prav je, da dodam, kako šele sedaj to razmišljam. Ne vem, kako bi se drugače obnašal. Kar govorila je. Celo vrsto imen. Pri določenih je prav sikala, jaz pa sem ji vedno bolj skrušen samo pritrjeval. Kako prosojne deževne dlani je imela. Vedno bolj majav sem postajal, ko je pojava tako z lahkoto razkrinkavala moje prijatelje in ni prenehala, da se nisem mogel postaviti nobenemu v bran. Vedno hitreje jih je navajala in vsako nadaljnje ime je pomenilo tudi manj vrednosti za določenega človeka. Ne bi jih ponavljal, ker vemo, za kakšen tip ljudi gre. Končala je z izjavo, da jih je vsaj za dva honorarja.

Očitno je imela dober pregled. Takšen občutek sem imel že od

vsega začetka, čeprav seveda nisem mogel vedeti, kaj hoče z vsem skupaj. »Kako si le vzdržal?!« se ni mogla načuditi. Pojava me je zopet objela. Nisem videl obraza. Morala je biti moški. Moški me je objemal v dežju. Moški v pelerini. V siju uličnih svetilk. V roke mi je stisnila droben paket, in takoj sem ga skril pred dežjem. Nisem vedel, kaj je notri. Niti spraševal nisem. Postava me je zopet objela. »Sedaj pa pohiti gor,« mi je šepnila. Potem se je obrnila in zadovoljno stekla. Začutil sem nekakšno utripanje srca. Nekje v dežju.

»Nikolaj Vasiljevič,« sem zaklical za njo, čeprav nisem vedel, koga kličem, a kot da bi pojavo zadel. Rahlo se je obrnila, nekakšen dež se je smejal v črni pelerini, in mi pomahala.

»Nikolaj Vasiljevič,« sem ponovil tokrat bolj zase. Potipal sem, če imam še paket, in odhitel gor. Ves premočen sem se usedel za mizo in ga potegnil izza hlač. Pazljivo sem ga odprl. Notri je bila knjiga. Zazrl sem se v njene platnice, kjer je pisalo: Gogolj, Mrtve duše. Začel sem brati. Bral in bral sem in jo odložil, ko sem jo prebral na dušek. Kakšno olajšanje. Kakšna nepopisna radost me je zajela. Odprl sem okno. Prenehali so nalivi, torej bo v Trnovem zopet mir. Vsaj nekaj časa. V moji sobi pa sem čutil kapljice. Kako sem bil vesel in kako sem dihal, ko so se mi rosila pljuča. Seveda sem se spomnil prijateljev. Zares so hude pizde, da mi do mojega petintridesetega leta niso priporočili te knjige. Seveda, naravnost skrivali so jo pred mano. Pa še mrtvih ne pustijo na miru, te pizde. Z njimi se bom moral pomeniti.

Matjažek

Glede tistega legendarnega jadranja bo ostalo marsikaj zares nerazjasnjenega. Kaj hočemo, čeprav smo se podali na plovbo vsakdo z določeno nalogo in sploh polni načrtov. Če ne drugega, smo hoteli vsaj kaj razmisliti v svojih polnih glavah, razrešiti vsaj kakšen problem, to je takole na daljavo in sredi morja prav gotovo zelo ugodno. A pri nobenem od nas se ni kaj podobnega pripetilo. Ladijski dnevnik je ostal seveda nepopisan in če bi vsi štirje krepko skupaj sklenili svoje glave, šele potem bi bila zapolnjena kvečjemu kakšna tretjina posameznega dneva. Pa kdorkoli je že bil dežuren. Prej ali slej je omagal, in to že na začetku poti, ko se sploh nismo upali pomisliti, da bi kdo bruhnil na jadrnico. Toda kako se je to že čez kratke ure spremenilo. Pregarja pa me naslednje. Kajti zelo rad bi spisal kaj prisrčnega o Matjažu Kocbeku, ampak jaz ne vem, kaj se dogaja. Ali se tega človeka zares ne prime nič prijetnega, temveč samo surovosti in stvari, o katerih sploh nočem razmišljati. Tega pa jaz nočem in ko imam že čisto napeto glavo, saj čutim do njega nekakšen dolg, mi daje upanje pravzaprav samo en lep spomin, ko smo bili zasidrani nekje pri Molatu. Zasidrani pa nismo bili dolgo, ker kaj se je pripetilo. Trojka je zapustila jadrnico, ko sem jaz

enostavno omagal. Tisti večer sem bil krepko pijan in resnica je, da bi se težko spomnil dneva, ko je bilo kaj drugače. Ampak pustimo to, ker niti ni toliko pomembno. Trojka je odšla na večerjo in je očitno večerjala prav takrat, ko sem se jaz prebudil. Zaspal sem že nekje na sredini morja. In koliko je takšnih sredin. Potem pa je kar naenkrat posvetila vame reflektorska svetilka. Počutil sem se, kot da bi bil na zasliševanju na policiji. In vemo, kako je na silo zbuditi totalno pijanega človeka. Sploh nisem vedel, kje sem, in dosti časa je preteklo, da sem dognal, kako sem na jadrnici. Kdo pa so bili neznanci na jadrnici, pa tudi nisem niti približno vedel in še manj, kaj hočejo. Razločno sem ugotovil samo to, da starejša gospa in gospod govorita italijansko. Bila sta športno oblečena in bilo je, kot da bi morda prišla s sosednje ladje. Jaz sem bil čisto zgubljen. In ne samo zaradi tujega naglasa, ampak končno nisem vedel niti, kje so moji prijatelji, tisti tujci pa so me zalotili kot kapetana, ki bi jim moral kaj odgovoriti, vendar le kako naj bi to storil, če nisem zastopil niti vprašanj. Bila sta sploh kot iz kakšnih filmov. Kot da nista s tega sveta ali pa kot da sta iz davnine. Njuna italijanščina je bila pojoča in sploh spevna, toda le kaj mi je to pomagalo. Tisti starejši možakar me je celo na silo rahlo dvignil in nekaj krilil z rokami. Stopil sem na palubo in čisto v bližini zagledal orjaško ladjo. Tiste ladijske lučke in kako so kot grozdi viseli na ladji ljudje. Vse polno jih je bilo in kot da bi od mene nekaj pričakovali. »Pizda mu materina!« sem pomislil in bil vedno bolj zmeden. Hotel sem poseči po steklenici, pa sta mi tista tujca preprečila. Kot da bi zadrževal promet na morju, se mi je vrinila misel, čeprav je bila seveda zelo neumna. In na boku orjaške ladje sem prebral izredno razločen napis: Rex. »Jebenti mater,« sem se zamislil in govoril: »Pa kaj hočete od mene?! Kje je trojka! Spet pijejo in jejo v kakšni gostilni.« In že sem koval načrte, kako bom naslednje dni ostajal trezen vsaj do pristanka. Tisti gospod in gospa sta me imela očitno dovolj, ko sem samo neumno zijal. Starec je nekaj zamahnil z roko in lahko sem razločil, kako me je označil za absolutnega kretena, to takrat tudi ni bilo daleč od resnice. Zato sem se rahlo užaljen pomaknil nazaj v kabino. Videl sem, kako so dvignili sidrno vrv in kako se je začela jadrnica počasi premikati. Tokovi so jo začeli gnati proti obali, kjer bi lahko nasedla. Tista gospa in gospod sta se vrnila z lesenim čolnom k Rexu in se s pomočjo pomorščakov zavihtela nazaj na palubo. Rex je imel prosto pot in prav zasanjano sem gledal, kako se izgublja v širokem večernem morju. Spuščal je glasove. To so bile prodorne sirene parnika. Bil je zelo romantičen prizor, ki pa se nikakor ni skladal s stanjem na jadrnici. Nanjo sem kmalu čisto pozabil, čeprav sem vedel, da so mi, nemočnemu, dvignili sidro in da bi lahko nasedel. Zopet sem se zanašal na trojko, ki se je takrat resnično vrnila, in potem jo je Kocbek s spretnim manevrom rešil. To mu priznam. Trojka pa me je seveda tudi vprašala, kaj se je pripetilo. »Saj ste slišali sirene parnika. Ladja Rex je prišla,« sem jih obvestil, potem ko se jim je jeza malo ohladila. »Slišali,

slišali!« so mi zgroženi prikimavali. »Rex, ja!« so se mi smejali. Z glavami pa so odkimavali, ko so mi dali vedeti, da smo šele drugi dan na poti, jaz pa da sem že videl Rexa. Posebno Kocbek je bil odrezav, tega se še dobro spomnim. »Šele drugi dan, šele drugi dan!« je nekoliko privoščljivo ponavljal. In iz vsega skupaj sem povsem jasno vedel, da mi nihče kaj preveč ne verjame in da je Rex plod moje domišljije, v resnici pa naj bi jadrnico odvezal sam, da bi se lahko ta pustolovščina kaj kruto in predvsem s trajnimi posledicami končala. Niso mi verjeli, pomembno pa je bilo samo to, da se je vse skupaj dobro obrnilo. S tem sem se strinjal tudi jaz. Potem pa je sledilo dokaj veselo popivanje, ki sem se ga udeleževal zavzeto, saj ne vidiš prav vsak dan Rexa. Kmalu sem zopet omagal, pa saj sem imel prav, spal sem do tedaj samo dve, tri ure, potem pa so moj počitek tako kruto prekinili in videti je bilo, kot da se bo nadaljevalo. Znova sem se namreč na silo prebudil. Odprl sem oči in ugotovil, da je trda tema. Samo mesec je pazil, da ne bi padel v vodo. Kot da bi ga držale na preprogi zvezde, ki jih je bilo zares ogromno. Ali pa se je samo meni tako zdelo, ko sem se zopet zasanjan zazrl v nebo. Ropot pa je tokrat povzročal Kocbek, ki je nekaj skakal po barki. Prebudila se je tudi dvojka in zaslišal sem rahle kletvice, ki so izražale negodovanje. Zopet kraval, ki pa ga tokrat nisem povzročal jaz. Kot da bi bil vročičen, je Kocbek jecljal: »Rex, Rex se potaplja! Moram na pomoč!« Trdo sem ga prijel, ker se v bližini ni potapljala prav nobena ladja, da pa bi bil sposoben gledati za ovinek, tega pa tudi nisem verjel oziroma mu še ni uspelo prepričati me v nasprotno. Tudi dvojka ga je merila od nog do glave, toda bil je kot ranjena žival. Dodal je še naslednje: »Če ste vi tako nečloveški, potem je pa tudi prav!« In pognal se je na glavo v morje ter hrabro odplaval, da bi pomagal potnikom na Rexu in sploh da bi poskušal rešiti potapljajočo se ladjo, ko se je eden izmed dvojke že strinjal, da smo na zares naporni poti. Ladja Rex se mu je zdela zaenkrat še predebela zadeva. »Počakaj, počakaj!« sem si mislil.

Nismo vedeli, kaj naj storimo. Zopet smo bili brez kapetana. Da pa bi plavali za njim, se nam je zdelo nesmiselno, ker je najbolj priseben izjavil, da bo gotovo plaval na obalo in počakal, da se odprejo gostilne. Pač ni mogel spati, to je z njim že večkrat doživel, da pa je brez obstanke, to pa sem tudi jaz dobro vedel. Mirno smo nadaljevali s spanjem in niti ko smo se prebudili, se nismo preveč čudili, kako ga še ni. »Prej ali slej se bo vrnil,« je bilo naše geslo. »Ali pa ga bomo našli v gostilni.« To zadnje se je tudi uresničilo. Zarana smo se dokaj spočiti odpravili na obalo, da spijemo kakšno mrzlo pivo. In že od daleč smo videli Matjaža Kocbeka, ki je sedel v razposajeni pijanski družini. Niti opazil nas ni, mi pa smo se po tihem pomenku delali, kot da ga sploh ne vidimo. Kdove kolikokrat jim je že ponovil zgodbico in kdove kolikokrat jim je že plačal rundo. Ker zaslišali smo: »Matjažek, kaj ti je že rekel kapetan Rexa?!« Debelo smo se pogledali. In Matjažek je začel lepo pripovedovati, kako je priplaval, in to kravl, pred potapljajočo se ladjo.

Menda je bil obupen prizor. Ni vedel, ali je plaval v krvi ali v morju. Nikogar ni mogel rešiti, ker so tudi po njem padali ladijski tramovi. Boril se je za golo življenje, dokler ni ostal na Rexu samo še kapetan. Opazil je Matjažka, ki se ni boril samo zase, temveč tudi za potnike. Hotel je rešiti ladjo. Kapetan ga je prav motril z očmi. Zadnji je zapustil ladjo in se v krvi pridružil Matjažku. Ko se je že utapljaj, ga je povprašal po imenu. Matjažek se je predstavil. In ko se je utopljenec že dušil, je Matjaža prekrstil v Matjažka in ga pobožal po licih. »V spomin pa mi je zapustil zapestno uro!« so Matjažku že polzele solze po licih.

Spet smo se debelo pogledali. Pogledali pa smo tudi pijanega Matjažka, ki je imel na roki zares nekakšno uro, ki so jo z neverjetnim zanimanjem gledali prav vsi pijančki. Sporazumeli smo se, da bi bilo najbolje, če bi ga spravili spat, zato smo ga zgrabili pod roke in zbrani družini naznanili: »Matjažek mora spat!« On pa se je branil in kričal: »Kdo bo mene jebal! Meni je dal kapetan Rexa ročno uro!« »Dobro, Matjažek, dobro!« In le s težavo smo ga odvedli na jadrnico, kjer je pri priči zasmrčal, ko je hotel poprej še nekaj rohnjeti. Dvignili pa smo mu tudi roko in se zagledali v njegovo novo zapestno uro. Zares jo je imel, a kaj, ko je bila tista iz italijanskega pralnega praška. Kdove kje jo je staknil. Zopet smo se debelo pogledali in se zasmejali, ko je Matjažek že pomirjeno smrčal.

Prijatelji

Tovrstnih težav se zares nisem nadejal. Ampak zopet bom moral nekako pojesti tisto, kar sem si skuhal, kakor se temu dobro reče. Ali pa je bil samo tisti dan tako prekleto zgoščen s temi stvarmi. Toda kaže, da se zopet umikam in da hočem spet vse spraviti sebi v prid. Neposrednih imen pa tokrat ne bom uporabljal. Vsaj to si lahko obljubim, čeprav zopet mislim samo nase. Jaz zares ne morem pomagati in očitno si nikakor ne morem uiti, četudi bi najraje pobegnil zelo daleč od sebe.

Tisti dan sem prišel na obisk k prijatelju, v službi sem bil pri njem, znanec, ki pa je bil tam že pred mano, je kar zapustil njegove delovne prostore, in to takoj, ko sem se pojavil. Samo zagledal me je in že se je poslovil. Prijatelj se je samo smejal in ko sem ga pobaral, se je čudil, da tega še nisem opazil. Mislil je na to, da se me ljudje izogibajo. Govorim seveda o prijateljih in predvsem znancih. Zares nisem tega opazil, in odločil sem se, da bom od tistega trenutka pozornejši. Prijatelj mi je začel plesti staro in dobro znano zgodbo, kako v svoje pisanje vpletam vse preveč imen in kako so nekateri ljudje pač občutljivi in nočejo biti objavljeni. So pa tudi drugačni, mi je govoril, to pa tudi vem, samo da vse skupaj vedno znova enostavno pozabljam. Mislil je na tiste, ki bi bili pripravljeni marsikaj plačati, samo da bi vdrli v kakšno knjigo. Pa kakorkoli že. Resnica pa je, da se da zbežati kakšno pivo od njih in

drugih. Sploh sem se znašel v čudni vlogi, ker jaz zares nisem hotel biti nikoli popisovalec kakšnih usod. Vedno imam občutek, da imam prekleto veliko opravka s svojo vestjo, in takšen si ne bi nikakor dovolil, da bi omadeževal koga drugega. Tudi zato izkoriščam to mesto in to zadevo posebej poudarjam, torej lahko vsakdo uporablja mirno kri in če se bo kdo na kakšnem mestu prepoznal, lahko samo obljubim, da je to slučajno in da nimam nobenega podlega namena. Tako je torej s tem, če vedno bezam, potem pa se še čudim. Vse to sem opazil šele sedaj, ko sem dodobra v vsemogočih stiskah. Ker kaj pa je bolj neprijetnega, če se te začnejo prijatelji izogibati, še posebej, če stalno poudarjaš, da ti prav ti odnosi pomenijo še največ v življenju. Toda zakaj mi vendar dajejo to moč, sem se zopet vlekel ven, ki je sicer sploh nimam. Naj gre vse v pizdo materino. To je zame ljubkovalnica, nekje pa ta moja nedolžnost zazveni povsem drugače in že si nakopljem težave. Najprej se je to dogajalo neposredno, zadnje čase pa zaradi mojih objav. Očitno sem nepopoljšljiv in po tem pogovoru sem spoznal, da se bom moral prav odkrito pogovoriti tudi sam s sabo, in kje drugje bi lahko to bolje storil, kot v kakšni gostilni. Tako sem bil razpoložen, da kako drugače ne bi mogel preživeti niti minute, čeprav sem bil prav tisti dan povabljen k prijatelju na praznovanje rojstnega dneva, ki pa sem se ga zaradi podanih razlogov raje na dolgo in široko ognil. Temu turobnemu razpoloženju sem moral izbrati tudi primeren lokal, ker bi bilo nesmiselno, da bi tiščal med ljudi, ki jih kakorkoli poznam. Takšen lokalček sem našel v starem delu mesta. Na majhnem prostoru se je trlo mladih ljudi in moram reči, da se nisem neprijetno počutil in da me ni motilo, ko nisem mogel spregledati, kako star postajam, kajti neizogibno je bilo, kako ne sodim več na te položaje. A s takšnimi mislimi sem se ukvarjal samo jaz, resnica pa je tudi, da z njimi nisem nikogar motil, ker ni bil nihče nasilen do mene. A da ne bom dolgovezil. Misli so mi postajale težke in odvečne, kot mi postajajo težke in odvečne tudi te besede, ki jih zapisujem. Pri tistih fantih in dekletih, ki so se pozibavali v prijetni muziki, pa je potekalo vse skupaj dosti bolj enostavno. Zopet je ta zadnja beseda pretrda in skoraj neumestna, a kot da je ne bi znal omehčati s temi svojimi neznosnimi problemi, ki pa jih tokrat ne morem zagovarjati, pa tudi nobene potrebe ne čutim po tem. Postal sem zelo zgovoren in to na prijeten način. Hkrati pa sva si postajala vedno bolj tesna z mlado punco. Zelo rad bi pri priči odvrigel svoje navade, pa čeprav to seveda ni lahko. Punca je bila prav neverjetna in nobena ovinkarjenja niso bila potrebna, ko sem si jo zaželel, če se lahko tako izrazim, vendar svoj jezik zares težko prilagajam drugačnim razpoloženjem. Naklonjenosti sem bil vsekakor deležen, ker mi je ona predlagala, če bi šla k meni domov. Bil sem navdušen. Pa ne samo zaradi tega, ker sem objemal lepo mlado punco. Neke svoje globoke navade pa se vseeno nisem hotel znebiti. Med potjo sem namreč skočil v trgovino in vzel dve steklenici vina. Vse skupaj je bilo prekrasno. Dogajanje je

prevzela v svoje roke in moram priznati, da sem ji popolnoma zaupal. Tako spočit sem bil. Toda kot se je lepo začelo, tako tragično se je tudi končalo. Vsega pa je bila kriva moja knjižna omara. Lepa mlada prijateljica se je gibala po moji majhni garsonjeri, ko je bila že naga in vsa razpoložena. In ni vrag, da ni postala tudi pred knjigami, to sicer ne bi bilo nič neprijetnega, če se ne bi pri eni izmed njih dlje časa zadržala. Temu v začetku nisem pripisoval nobene pozornosti, a kaj kmalu je bilo čisto drugače, ker je obenem pomenilo tudi začetek konca. Morda se ona sploh ni dlje zadržala, bolj gotovo bo skoraj to, da sem se sedaj jaz zaustavil, ker je, kakor se spomnim, ona kar tako rekla, brez posebnega poudarjanja, veselja ali žalosti, da je tisto knjigo pač napisal njen oče, ki je moj prijatelj, in da je med mojimi knjigami še nekaj naslovov. Kot da bi udarila strela. Lahko si zamislite, kakšen šok sem doživel po vsem skupaj. Zanj je bilo vse skupaj običajno, jaz pa ne le, da se nisem niti slekel, temveč sem postal izredno mrk, da me je kaj kmalu zapustila, ker ni bila sposobna spraviti iz mene niti besedice. Zares sem bil popolnoma skrušen. Kakšen hudič se je zajedel vame. Ženske prijateljev sem vozil v svojo posteljo, sedaj pa že njihove hčerke, in kot da mladih punc ne bom mogel več spraševati po imenih, temveč zgolj po priimkih. To je bilo zame nekaj novega, sem se skušal pošaliti, toda nisem se mogel izogniti surovosti do sebe. Surovost pa ni bila nič drugega kot posledica nemoči. S kakšno težo je pritisnilo vse skupaj name. Kakšen dan in kakšno življenje, sem se zjokal, in kaj vse sem si nakopal na glavo. Zares sem se lahko počutil neverjetno starega in utrujenega.

Matjaž Potokar

Gastritis glogovega grma

Prikorakali so dnevi v zavetišče, ko sem zaplaval v naravi. Živahnost poletja je jenjavala v otopelosti jesenskega venskega pritiska. Indijansko poletje ni niti za hip dvignilo krvnega rentaćenja po venah, zamenjal sem najmanj tri sence, pa se mi nobena ni povsem prilegala. Elektromagnetna avra mojega telesa v izbruhu prvega jutranjega ivja ni zmogla preusmeriti niti kostanjevih listov, ki so v sinkopiranih kvintah pluli mojemu središču nasproti. Lepili so se name kot muhe na strd, sluzasta rastlinska želatina pa je v klorofilnem prelivu postajala moj cassalette.

Šibko razpršena svetlobna piramida je loputala z okni, zanikrna gorkota pa se je smukala skozi špranje, dveri in zidne razpoke ter skušala popraviti količnik slabo ogrevanega zavetišća. Progaste zavetiške halje so se vsak dan dva do trikrat spravile nad izpadle kostanjeve liste, pod njimi pa je tu pa tam zažarela tudi sprana pižamna hlaćnica. Dvorišće se je napolnilo s kupi nagrabljenih in zdruzganih kostanjevih las, v sivo zaćrtanih jutrih pa je mah ćedalje pogosteje postajal srebro.

Ali je portugalska nostalgija v drugi zgodovinski razsežnosti postajala Pessoa? Nostalgien kot Portugalska, kot Pessoaina Lizbona, Bairro alto – Lisboa, kjer je zgodovina zaćela zamujati ob zaćetku stoletja. Većkrat sem se vprašal, kaj ima pri vsem tem sinestetićnem obćutenju nostalgije opraviti njihov Fado. V nostalgien obliki prebolevanja nekdanjih časov ga je še mogoće zajeti v dlan v nekaj redkih lizbonskih beznicah. Otrpli jok kitare, združen s ćloveškim saksofonom, ni već jok užaljenega in pozabljenega naroda z roba kontinenta. Postal je naćin predelave zlate dobe njihovega razcveta v zgodovini sedanjosti, zgodovini tega trenutka, ki mu utrip lahko zmeri samo še vsota eskudosov, deljena z ostanki vroće krvi zamorskih domaćinov, ćistilcev ćevljev.

Njihove vedno rdeće oći, vnete od izjokanih nostalgien spominov in ranjene z nekdanjo pomembnostjo, lahko zrejo samo še nazaj. Tja se je mogoće vraćati samo še skozi spomin in nostalgien vrelo vino. Zato je Fado već kot samo jok, je tudi portugalski naćin podaljševanja trenutka. In hi pi so v Lizboni daljši kot na kontinentu. Nostalgija

spomina jih raztegne nazaj do Camõesa, v njih je njegovo izgubljeno oko, zemljevid življenja in revščine, ki je sledila zlati dobi ene prvih evropskih univerz. Coimbra. Ničelna TOČKA civilizacije, ki jim ta hip že polzi iz rok. Portugalska, od otrok zapuščena mati, izčrpani ti ostajata samo še spomin in nostalgija. Z eno besedo: Pessoa.

Kaj od vsega tega lahko zapopadejo poševnooki Nikoni, Olympusi, Canoni in Minolte, ki jih podjetni turistični gonjači v sedmih dneh naphajo s starim kontinentom, od Stockholma do Herakliona, od Porta do Varšave, da tudi Fadov jok v lizbonskih beznicah ne more preglasiti haiku smrčanja?

Posedanje na betonskih podstavkih in trapljenje z razmislekom o začetku zgodovine mojega kontinenta nista v nobenem oziru koristili mojemu črevesju. Upiralo se je mrzlemu kamnu, ki je žarel v mojem drobu. Kostanji so mi skušali okrepiti senco v zbledem večernem soncu, omotičen sem jim čohal zorano skorjo ter jih z nežnim glasom nagovarjal, naj le vzamejo sladkorček. Začel sem zavidati njihovim plodovom, navzven zaščitenim z bodicami pred metafiziko sveta, navznoter zasidranim v puhasto udobje rastlinske maternice. Obupno prijetna in koristna formula za vzgojo svojega zaroda.

Včasih sem se zavalil v kup nanešenih ježic in čutil napetost med vnanjimi in notranjimi jedri. Naravna dialektika, piki in božanje, kako znano se čuti to. Martirolologija izmučenih teles, namočenih v nekaj odstotno raztopino revolta, ki jo skušajo encimski katalizatorji lažne lojalnosti nadzorovati ter predelati iz revolucije v evolucijo potreb in želja.

Mejaši zavetišča so me zato pogosto nadzorovali in nadlegovali z glukoznimi vprašanji, če se mi nemara ni spet poslabšalo, moj pogled pa je otrdeval kot kuščarjeva kri. Ime je postajalo resnica ideje, poimenovati je zame pomenilo ubijati. Izreči besedo pomeni dati ime in nekdo je k temu dodal še to, da nobena stvar, ki jo imenujemo, ne ostane več čisto ista. Ko bom našel imena za vse stvari, za vse sladke soli, bom odkril, da se jim ne prilegajo več, da je njihov okus obledel. Poimenovati svet je vsota stvari in imen ali razlika poimenovanega brez imena. Vendar svet ni ni nikoli več isti. Kakšna predrznost ali pogum misleca. Izreči urok, ki vnaprej spremeni dožemanje in vnazaj zapopadanje, predvsem pa utelešen urok, njega samega. Ali besede, s katerimi smo zaznamovali zgodovino in bodo pomagale spoznavati prihodnost, sploh še vzdržijo strašno mletje svojega imenovanja? Kaj pa samouničujoča oporna točka, opora, v kateri naj bi vpeto škripčevje prevrednotilo povedano? Izrekati mi je v tistem hipu pomenilo uničevati, zamejiti neskončnost in brezčasnost po človekovi meri in ji s tem skopiti atribut, modus, način, ki ga brezkončnost utemeljuje. Ime je začetek smrti in dokaz življenja. Izreči pomeni ubiti, zapisati pa zaklati. Zato se orakelj-

ske prerokbe tudi vedno izpolnijo. Je beseda zato lahko resnična, ker je smrt tistega, kar poimenuje, je torej resnica dekla smrti in laž vestalka življenju?

Kakšna usodnost je morala tiste zatekle dneve viseti v snopu zraka nad zavetiščem ter pritiskati na levo hemisfero moje možganske skorje, da sem na drugem koncu zavoda uzrl koščeno, visoko senco človeka, z očmi onstran fizičnih zakonov vsemirja. Nekajkrat sem ga zaman skušal vkovati v svoj pogled, pa mi je njegovo misel – skrivajočo v zvodenem fokusu – vedno odneslo zadaj za rob. Sršeče obrvi so sem in tja izdale njegov krevljasti pristanek na zavetiščni pisti, pogosteje pa so se sedeje globoko na svojih mestih in ponazarjale sprehode misli njihovega lastnika za stikom ploskev možnega in željenega. Ostri rob v očeh plazeče se človeške sence, ki je razločeval fantazmagorično od resničnega, je bil tudi edini dokaz njegove telesne tuzemnosti v zavetišču. Njegovi udi so blodili po instituciji vsak po svoji poti, zvezani v telesnem torišču z enim samim namenom, da se v širnem kozmosu blodenj in možnosti ne bi razatomili. Sploh je bila efemernost tista prva oznaka, ki bi bila enodnevnici njegovega kova najbolj prav.

Ko sva se čez oseminštirideset ur ponovno našla in se skušala ogniti srečanju s pogledi, mi je prešinilo možgane:

»Nagovori ga, vkleni ga v besedo, uroči ga z enakomerno tekočo, blagoglasno zgodbo in sladko prerokbo, vkleni ga z zarekanjem, ne daj, da ti spet uteče zadaj za kristalni rob.«

Koj za tem pa sem se že prestrašeno vprašal, kako neki utegnejo moje besede odzvanjati v njegovi lupini. Njegova ličinkasta podoba se lahko ob dotiku z mojo zgodbo dokončno presnovi v tisto za robom in postal bo odrasla žival. Naj mu privoščim tako metamorfozo? Namesto iz mene je bruhnilo iz njega, sršeče obrvi pa so v pulziranju dokazovale tuzemnost trenutka, v katerem se je nahajal.

»Papir često velja več kot človeško življenje. Majhen, na pol prepognjen listič mnogim pomeni več kot meso, kri ali seme. Ali pomenijo več v papir vrezani pojmi, njihov pomen, oblika? Povej mi to, preden odpreš usta! Nočem, da me uničiš s smrtjo imena. Poimenuj sebe, mene pa pusti zadaj za rob. Večinoma sem tam, kamor sodim. Tam živim že od vekomaj. To, kar vidiš in čuješ, morda pa tudi čutiš, je samo modus moje efemernosti. In moja efemernost je efemernost večnosti. Veš, kaj smo počeli, da bi spočeli nemogoče? Ne veš, a? Ti bom bleknil.

Vsak narod si zaradi lepšega in odnosnice do zgodovine izbere svojega največjega pesnika. Nekaj snobizma je vlopatega v to prst, a pustiva to. Če nimaš svojega največjega pesnika, potem tudi tvojega naroda ni. In vse, kar si zakoliči pot po vzoru naroda – ali to vsaj poskuša –, si ga nekako izbeza.

In kaj delajo pesniki?

Misli spreminjajo v besede. Vržejo jih na papir, da bi podaljšali rok

njihove uporabnosti, ker besede so ti jako pokvarljivo blago. Pridejo časi, ko se misli ne da spreminjati v besede in pesniki postanejo naglušni za misli. Misli se takrat spreletavajo nad deželo, vendar ni nikogar, ki bi jih vkoval v besedno oprijemljivost. To je čas brez rojstev, brez smrti, čas letargičnega žitja. Nikogar ni, ki bi misli hotel poimenovati in jih s tem spet usmrtiti.

Takrat kakor monštranca zažarijo besede največjega narodovega pesnika. Pokaže jim pot iz kristalne krogle maga. Vendar pa pesmi zaživijo šele v besedah, pa še to ne v napisanih, pač pa povedanih, skandiranih, če hočeš. Zato se nas je nekaj igralcev združilo v bratovščino in sklenili smo, da bomo to razvado presekali z nenehnim poustvarjanjem besed našega največjega pesnika. V največji mestni cerkvi smo postavili oder in vsak izmed nas je tri ure izgovarjal njegove stihe. Tako je resnično zaživel in njegova efemernost je postajala večnost. Pa smo se s tem rešili tudi efemernosti naše obrti, ki živi in umre z besedo, med dvigom in spustom zavese. Kdo razen ideologije pa si danes še lahko privošči, da živi zgolj v zavesti?

A dogajati se nam je začelo, da smo v času straže začeli živeti njegove misli. Sinhrono z iztekom izgovorjenih misli se je začelo iztekati tudi naše življenje. Popolni igralci, bi rekel Stanislavski, ki igrajo to, kar živijo, in živijo, kar igrajo. Noč in dan živeti njega. To nas je odneslo za rob. Najprej smo si omislili uniforme, potem smo dodali Walterje, nazadnje šnelfajerce. Rožne bombe smo si omislili na koncu, jih kombinirali z belimi golobi, vsak izmed nas je po skandiranju predal štafeto naslednjemu, ta spet naslednjemu in tako naprej do prvega.

Čisto na koncu smo z opremo predruščili še cerkev. Iznašli smo njegov simbol, polepili cerkev s slikami, klesali besede v našo deželo in ga živeli. In to noč in dan. Potem smo v cerkev postavili še komode, vanje smo zložili posteljnino in perilo, najprej zanj, kasneje tudi za njegovo ženo, vse to vsaj enkrat na mesec oprali, poštikali in zložili na rob, da se nam je vsem zameglilo pred očmi.

Cerkev je postajala piramida in piramida je rasla v goro. Preproge so škrlatele in rdeča zvezda nam je kazala pot. Zadeva je postajala popolnejša od kapljice vode in ko na koncu nismo več vedeli, kaj bi lahko k vsemu skupaj sploh še dodali, se je uresničilo to, kar se zgodi vedno, ko te izvrže sistem, ki si ga preveč dodelal.

Zgodilo se je tisto nedeljo, ko je spet umrl Zaharija Verhovenski, kakor je umrl vsako nedeljo, ko smo sedeli pri kosilu in poslušali osmrtnice. Svojo »stražo« je ravnokar v visoko zanosnem tonu in kristalni dikciji odskandiral moj predhodnik, bil sem na vrsti, da v svoje gibe in besede zvežem dve efemernosti svoje usode, efemernost igralške obrti in efemernost spreminjanja misli v žive, govorne besede našega velikana, ali že kar nas samih. V glavi mi je zašumelo, kot bi kdo premikal iskalo radijskega sprejemnika, potem pa mi je oči zalil val sivega žvižga, ki ni dovoljeval, da bi odškrnil vek. Vse, česar se še

spominjam – preden sem se zadaj za robom napil materinega mleka –, je bil Njegov razdraženi pogled, ki je žugal z obrvmi in lučal bliske, polne zlobe, srda in besa, iz zblojenih oči pa je žarelo eno samo vprašanje:

– Kaj ste naredili z mojo zapuščino?

In res. Kaj hudiča smo naredili z njegovo zapuščino? Njen gabarit ni prenesel načina našega čaščenja, skandiranja.

– A vas ni sram vse skupaj, so spet zašuštele polsence v njegovih zenicah.

Niti zabrusiti mu nisem zmogel, da njega naši opravitki prav malo brigajo, ker je on misli že ujel v svoje besede, te pa so že tako last matematičnega povprečja naroda.

Prva satenasta potna sraga mi je spolzela po hrbtu navzdol. Nobena več ji ni sledila, dokler se vame niso zazrle oči nekoga drugega. Bil je to v onstranstvo uklet pogled, zadaj za robom se je kotil, v bolni tvarini bareja in zvišanega ceja. S svojimi petimi nastavki je drsel po kitarskem vratu in lovil odseve troakordnih pesmi, ki jih je z nežnim utripanjem strun na drugi strani vratu sprožil napuh. Globina ali zgubljenost pogleda, v katerega sem zrl, se je stapljala z nebeškimi troakordnimi vibracijami, ki so skozi uho polzele v mojo glavo, se odbijale od lobanjskega dna proti temenu, od tam pa šprintale kot močno porezane biljardne kroglice skozi moje oči, da bi se zaletale v pogled vame zročega neznanca, ta pa jih je v lahnem lobu vračal direktno nazaj v moj pogled.

Vse skupaj je moralo trajati vsaj klaftro, če ne dve, preden sem dojel, da bolščim v ogledalo. In spoznanje, da pravzaprav buljim v svoj pogled, ki se je že skušal skriti za rob, me je dokončno spodrecalo ter pahnilo v manično depresijo in ta prasica ni in ni hotela popustiti svojega zahrbtnega prijema. Šele ko se mi je adrenalin razlil po telesu, sem se tu pa tam vrnil izza roba. Zmage, ki sem si jo čez vse na svetu želel, mi ni prinesel ne bog ne hudič, prinesla jo je norost. Nor sem in že to, da priznam, je noro in nič ni bolj zahrbtnega od norca v zavetišču, ki ti prizna, da je nor. Sicer pa, kaj bi ti pravil, saj si tudi ti v zavetišču. «

Progaste pižame in obledele halje so se že utapljale v tintast mrak, nočne varnostne luči in njihove navigacijske kolegice se na pisti še niso prižgale, tako da se je hladna in mastna tema že zažirala v predmete okoli naju.

»Ne poskušaj me poiskati drugje kot za robom!« je še pribil, nato pa je zvok njegovih oči zamrl. Odšvedral je v nasprotno smer in niti za hip nisem zdvomil v njegove besede. Samo še za robom utegnem uzreti zven njegovih stopinj, samo za robom bo spet mogoče okusiti žaltavost njegovih spoznanj in samo tam mi bo pljuča spet razpraskal dim njegovih besed.

In kdaj se bom odpravil za rob? Danes, jutri, morda čez klaftro ali dve? Prepovedano vedenje se je gostilo v tem zaprtem prostoru, prepovedano znanje se je začelo čedalje bolj nacejati tudi vame. Vsako

srečanje je pomenilo nov poraz in vsak poraz mi je dokazoval, da sem bliže zmagi. Prvi zemljevid onomatike, ki sem ga še dopoldne skiciral na žepni robec, sem raztopil s svojimi solzami. Prvi zemljevid pomena imen sedaj ni bil vreden niti razmočenega pivnika. Kaj me je s tako silo gnalo v jok, da sem hlipal še dolgo pod rjuhami, si ne znam razložiti. Namesto da bi bila razlaga manj, je še ena nova stvar potrebna razlage.

Nekaj naslednjih dni je odgalopiralo skozi našo predstavo časa s hitrostjo premice. Nevihta je prerasla v naliv in ta je trajal in vztrajal. Na zarošenih okenskih šipah je z obeh strani samevala vlažnost. Telesa so se v posteljnem perilu dušila v lastnem soku in utrujenih mislih. Dan ni razločeval noči, kot bi jo moral, pa tudi svečava spod stropa mu je grenila ritem. Pritisk je padel pod vsako mejo razpravljanja, zato so ostajale sobne duri skoraj ves čas zapečatenene. Glavna naloga pomendranih teles na ležiščih – preživeti – se je umaknila novemu povelju – sanjati. Slepe sopotnice sna – sanje – so se preoblačile v morast puh, ki je legal na naša telesa z neslišno težo in se – iz ene časovne klastre v drugo – krepil. Proti koncu tretjega dne, ko je naliv samo še z drhtenjem oblakov in rosenjem opozarjal na svojo presihajočo moč, je svinčeni puh že začel strugati kožo teles. Notranja in zunanja vlaga sta s pritiskom vred skoncentrirali svoje prve bojne črte, da je bilo mogoče pošiljati misli hitreje od zvoka ali začutiti utrip trepalnice kadavra s sosednjega ležišča.

Verjetno bi vsa ta nakopičena energija in naša nagravžno naphana napetost naredili na videz neizbežno napako, ko je skozi prvo priročno zev pokukal sramežljivi žarek ščipa. Z njegovim prodorom v kazenski prostor našega gol outa pa smo spet začutili odblesk svetlobe dveh svetilnikov, ki smo ju pred časom zakoličili v absolutnost, da v njeni širjavi ne bi poblazneli. Čas in prostor. Dva najbolj neulovljiva robova naše civilizacije.

Naključje se pretaka po žilah in v grlu se cedi okus po prežvečenem pergamentu. In ko vzhodna premica zadene ob zahodno, zabuči alchemija preživetja tu znotraj. Zgubam se nazaj v maternico in šiv zapredem s pojočo bolečino. Spomin sem poslal na orožne vaje, na potep pa je skočil tudi Piki Jakob. In mrčes, predelan v fin bohinjski brie, ne daje več garancije špediterjem zgodovine. Sam stojim na žarku smeha, preboden s krohotom neslišnosti. Karambol jezika in duha je enak poglobitvi Dogger Banka z žarečo iglo.

In tako se zalomi vedno, kadar dekreti urejajo življenje. Je prvih nekaj sivih las na mojih sencih zadišalo po dobro upeljanem sistemu leskove masti? Sploh pa je vse sistem in dekreti so njegova hrana. So kot mast za razsušeno usnje ali kot sidola željna medeninasta kljuka. In kadar v zamirajočem zimskem mraku ne moremo zaspiti, si preberemo odlomek ali dva iz enciklopedije dekretov. So zemljevidi roba in ti to veš. Dekreti pa so tudi selivke. Potujejo z enega roba absolutuma na drugega, vmes pa si odpočijejo večne azbestne veke v kakšni enciklope-

diji. In rob pravzaprav sploh ni rob, pač pa prehod v druge dimenzije, ki slišijo na sedem načinov in zvenijo vsaj šestkrat toliko vonjev. Čas in prostor, oba svetilnika roba človeških tal, norosti in domišljije, razen otipljivosti treh dimenzij odkrivata nove in nove.

Skoz in skoz je pogledala ost njegovega sporočila. Ko se vrne ona na naš splav, bomo z dekretom prepovedali naključja. Če kdo v trenutku branja drži v rokah štiri tolsto žolte kovance, ki s svojo težo, obliko in melanholijo dokazujejo svojo konvertibilnost, pa zraven ugotavlja, da gre vendarle za sterlinge, potem bo razumel, kakšno vlogo igrajo v življenju naključja. Naključja so Braillova pisava usode. Poti paš točke in v glavi zaigra nota. Visoko zveni prasica, zvišana za en višaj, in pada noter in noter ven iz ključa. Tako je, kot bi v trenutku zvena akorda razcefral črevo in zablejal disharmonijo. Ali drugače. Kompozicijo smučaš lepo v dvočetrtinskem ali šestosminkem taktu proti ciljni strmini, tempo enakomerno narašča, narašča tudi basovska linija tam zadaj, pa ti naenkrat zaplava po tvoji progi vaterpolist nasprotnega moštva, gladko režejo gladino njegovi zamahi, kante so nabrušene in klipsne zategnjene, plavalna kožica znova in znova zacvrči in vse kaže, da želi kontrapunktirati s tabo. Kompozicija ti začne uhajati iz rok, ne moreš je več nadzorovati, nasprotni vaterpolist pa kar vijuga v paralelnih kristianijah vedno bliže in takrat ti ne preostane nič drugega, kot da šestosminkski ali dvočetrtinski takt presekaš s polovinko, če pa ta ne prime, se splešča poskusiti še s celinko. Nekaj zastrli iz kompozicije, nekaj postane nenadoma odveč. To so naključja in nemara se bo posušila roka tistemu, ki bo nad naključja poslal trop steklih dekretov.

In kaj se v zgodbi godi naprej? Vaterpolist z modro kapico na glavi – ti imaš seveda belo – dobi kol med noge, naključje ga prisili k odstopu, pa še dolgo po tem ne ve, kdo ga je potopil brez vojne napovedi. Brez vojne napovedi vendar lahko potapljata samo mrzla roka megle in zakon simetrije, ta redka konstanta veselja. Somernost pomeni podvojitve, s spremembo matematičnega predznaka. Fizik razume utapljanje v simetriji bolje kot inflacijsko širjenje prapočela. Oboje še vedno traja, kakor še vedno čutimo razsrediščenje – posledico božjega reza celote na dva somerna dela. Stvaritelj ni želel, da bi zavoljo prepolovitve vesoljskim mikroorganizmom odtekel košček marcipanskega razuma, zato je enemu delu simetrije spremenil predznak. Namesto s čutili ga je ustvaril zaznavnega z računom. Z enačbo. Po sredini, kjer je siknila premica simetrije, je zamesil rob. Vendar roba ni. Je samo prehod v nasprotno predznačeno polje ene in iste celote. Ko se čutni svet končuje, ujet v skrbno izdelano časovno-prostorsko mrežo ideologije približkov, zapiše svoj kriptogram svet senc. Odpovesta sistema evklidovske geometrije in newtonovske fizike, bergli človeške nečimrnosti, dimenzije s časovno klaftro kvadrirajo same sebe, vzdrži samo zakon simetrije. Prevod v časovno-prostorski jezik človeških čutil raz-

pade, raztelesi se v prepesnitev približka. Doumeti ta del sveta, celote, pomeni začutiti bolečino duše, predrti s sončnim žarkom. Nekdo pa je v človeštvo vendarle vgradil varnostni mehanizem, tempirano bombo razuma. Tiktaka čedalje hitreje, z vsakim spoznavnim aparatom, ki ga na novo odkrijemo. Bo eksploziv razuma razpršil svojo rušilno energijo z odkritjem enačbe sveta senc?

Simetrija sloni na tečajih veselja kot imperfekt zgodovine. Meandri zavesti klešejo bolečino v zemljevide enciklopedij Mateja, Marka in Luke. Ti trije prvi sinoptiki so želeli dojeti dojemanje, zapopasti zapopadanje kot metaforo, videti svetlobo v fotonih ali kvantih, napiti svojemu Gospodu za rojstni vek v persiflaži vinske trte in rediti ovce. In kakšen dekret se je izšmiral iz vsega tega? Dekret groze spoznavanja.

Pa drugi gnostiki, norci, vozeč se po rekah na splavu, od mesta do mesta, kjer so samo dodajali nove, da ne bi okužili drugih, zdravih, čvrsto verujočih norcev. Je tudi tu na delu vesoljni zakon somernosti? Se simetrija sistema še lahko spoji s sesirjeno sarmu smotanih zavesti, zavedanja?

Ali ste kdaj pomislili, kakšna groza bi špricnila iz nas, če bi zgubili spomin zgodovine zvoka? Ko ti recimo ništrc huščne mimo glave, pa ne veš, ali je prhutnil ptič ali nekdo na roko kurbila spačka. Ali pa, da se na svodu, recimo, sloči zarja, dan bo napočil, jutro se je že zgodilo, rdeče doni zarja in napoveduje dež, ker ni večer, začenja se ptičji ščebet, ti pa miliš, da slišiš lomastenje. Naslednji primer spravlja v obup največjega nejeverneža. Na gumnu mikajo lan. Mikajoči lan drhti, derget zveni, muzicira, lanena stebila jokajo. Ti pa podpiraš severno steno gumna in skušaš z lanenim jekom nabasati tornistro in ne čedre. Da ne bo zamere s strani Jezikovnega razsodišča, naj ta stavek zapišem še enkrat, brez germanizma, Roza bi rekel nemškizma: »Ti pa podpiraš severno steno gumna in skušaš z lanenim jekom nabasati telečnjak in ne čedre.«

Še en primer globine obupa ob izgubi zgodovinskega spomina zvokov. Kaj skuša zajamrati jastog, ki je ravnokar utonil v kropu? Ga lahko zamenja rig sladokusca, ki se je nažrl njegove notranjosti? Pa šklepet pravkar odprte ostrige, rezget, rentachenje in renčanje na dvoje razčesnjene lubenice. Ste kdaj slišali belino, ki se pretepa s črnino, ter dojeli žalost žitnega klasa, ko se mu v vetru seme ospe? Ste kdaj dojeli žalost zvoka, ki se vesi na šelest maršalovih bankovcev?

Kdo me lahko prepriča, da je ječanje gramofonske brazde pod težo diamantne igle enako hropenju pevca v opno mikrofona? Kako zazvenijo satenaste rjuhe, kadar se nanje zlekne prepoteno telo črne gazele? Se celice res pogovarjajo med sabo v jeziku osmoze? Pa pljunek v vodo in krik na nebu, beseda prerezana z vrtnarskimi škarjami, šum ose v osirju in štrbunk zrele hruške na tla, zamolklji topot veprov, zven fotona ob spremembi agregatnega stanja materije. Si lahko predstavljate izgubo vseh teh čudes?

Strašno bi bilo to orožje v boju za poenotenje vse naše zgodovine

norosti. Strašno kot šum na srcu, kot nož, ki se na kruhu najbolj skrha, kot žalost, ki v solzah zarjavi, kot nesramnost, ki zadiši z otavo, in kot blodnja, ki si želi stopiti se z resnico.

Težave so se spet napovedale z vremeom. Najprej je dež, ta neskončni šarlatan gorjupih občutkov, zalival naše kraje, jih snažil, da se je zavetišče svetilo, kot bi ga s purolom zgloncal. Nato je med dežjem zagrmelo in kar naenkrat se je usul sneg.

Začeti s fanfarami ali najaviti obdobje greha?

Indijansko poletje očitno jemlje slovo, sem pomislil. Res so sicer snežne grude do opoldne zavrele, sopara je kričala iz njihovega agregatnega stanja, hlapi pa so pluli v nebesa. Sprva je kazalo, da bi pritlikavo sonce še utegnilo pognati kušcarjevo kri, ampak specialke oblakov, njihova azimut in kota, so bile že dokončno začrtane. Našpikani s sončnimi žarki, so robovi oblakov dehteli v svetlejših, skoraj žarečih odtenkih, proti sredini so začeli smrdeti v temno vijoličasti, skoraj črni, kužni bolezni. Nebo je bilo prepredeno s kužnimi znamenji. Mreža – razpeta na nebu – se je v igri naravnih zakonitosti senčila na zemlji, senčne lutke pa so v zavetišču ubogljivo podrhtevale po načrtu nebesnega zemljevida.

V kantini zavetišča, kamor me je takoj po kosilu zvabil vonj slabo pražene kave, se je v njeni bledi usedlini razločno izrisala mati Ivana Cankarja. Uvela lica in navzgor privihana brka ji niso uspeli odvzeti miline. In ko sem že četrtilč brazdal s kazalcem po skodeličinem dnu, da bi ji izbrisal vsaj sinove brke, se je njeno oko zasolžilo v mavričnih barvah. Vprašanje, ki ji je spolzelo z duri duše, je bilo naslovljeno meni.

– Kdaj se nam boš tudi ti pridružil na splavu, ki so ga po rečni strugi pošiljali od mesta do mesta?

– Kje pa je razlika, med tabo in nami, ki se drenjamo na teh spetih brunih, kje, je skozi zrak vzvalovilo njeno vprašanje.

– Ali ne vidiš, da smo ti že davno naredili prostor. Izobčili so nas, da bi svojo norost obvarovali pred našo. Na splav so nas pahnili, da nas nosi zblojeni tok, odpovedali so se nas, da bi živeli v svojem prividu. Ali smo mi, počasi ploveči v rečni matici, kaj manj nori kot njihovi prividi, utvare njihove razlike? Norci na splavu zgodovine, v reki, kot konstanta zavedanja človeštva, da se lastne norosti obraniš z izločanjem bolj norih.

– Bi res rad še to zmago obupa pripisal razliki med dvema definicijama?

– Oh mati, mati, sem pomislil, me res hočeš potegniti v svoj telemark?

– Mar hočeš res izsiliti podaljšek, tik pred iztekom poslednje minute regularnega časa?

Med premišljevanjem sem zagledal krstačast obraz, ki je z neverjetno milim pogledom zrl po kantini. Kakšno nasprotje, sem pomislil.

Pogled, ki lahko s svojo milino tre orehe, obraz pa je v zamolklih in zabrisanih prehodih ves spužvast. Hlad me je stresel in zaželel sem si človeka, njegove bližine, besede, četudi snežne. Zgrabil sem svojo kavno skodelo, polno razbrazdanih lastnih dvomov in kavne usedline, in pristopil h krstačastemu.

– Po kosilu se prileže dolga, črna, sem začel s prozaičnim zvenom.

– O da, so dahnila oči, usta pa so komaj vidno prepustila zvok.

Nekaj časa sva molče ugibala, koliko usod je že zapečatila kavna usedlina, koliko dojenčkovih popkov je lapizirala smetana, ki ostane na dnu skodele. Če ne verjameš vanjo, pomeni, da si podpisal dekret izničenja naključij. Onomatologija, nauk o oblikovanju smrti predmetov, veda o poimenovanju, in kavna usedlina sta oporni točki, v kateri je treba vpeti škripčevje razuma, ne pa newtonovska svetilnika razuma, čas in prostor.

Zdelo se mi je, da me sosed razume, da mi bere infra rdeči miselni spekter, da dojema žebranje mojih možganskih meandrov, zato nisem silil vanj. Bal sem se tudi, da s kakšno na novo izrečeno besedo ne bi sprožil začetka odštevanja konca stvari, pa sem vendarle spet načel pogovor.

Poskusil sem z metaforo raniti to zbolelo popoldne, namignil sem mu, da od prihodnosti pričakujem samo še, da prevara tudi druge, tako kot je mene. Najprej se je vsem v kantini zazdelo, da sploh ne bo odgovoril, samo svoje lepe oči je izbuljil, kot da bo tisti hip znesel jajce, potem pa so mu obrazne mišice zaigrale lovsko končnico, ki se je tako izrazito razlikovala od njegovih oči, leno je začel stepati preprogo svojih ustnic, ko pa je spregovoril, je začel krč obraznih mišic polagoma popuščati.

»Bodočnost bo morda odgovorila na vprašanje, katera barva je najhitrejša, zakaj je hrastov veter glasnejši kot omorikin in gabrov skupaj, kje je tišina najgloblja in pod kakšnim kotom pada kamen v dušo. Morda pa bo pojasnila tudi moj umor.«

Zapregel sem svoje misli v vprego logike in ga v nasmehu vprašal: »Umor ne zmore biti last tistega, ki govori, umor je lahko samo greh tistega, ki govori. Menda me ne skušaš prepričati, da si mrtev?«

Spet ga je zgrabil živčni krč, da so se mišice krčile in raztezale brez njegove volje, kot bi jih vodile nevidne niti.

»Ne vem, kaj sem, sem li živ ali mrtev, morilec ali umorjeni, krop ali voda. Si slišal kdaj za selitev duš? Ne verjameš? Ni treba! Njegova ljubica je umrla skupaj z mano, še bolje, na meni in jaz v njej. Bila je ljubezen na preskok iskre, ni bilo orožja zoper strast in ta nama je šla v slast kakor veter, ki gre spat v hrast. Zdelo se je, da je bil teden, ko sva čakala na snidenje, dolg za obe najini do tedaj pretečeni življenji, ki sta bili drugo brez drugega vredni toliko kot sami zase.

Ko je sobota potegnila črto skozi petkovo polnoč, slastna strast ni več zmogla najemati potrpljenja. Njeno seme je vztlelo kot žerjavica na

prepihu in slastna strast je zbolela kot grča v lesu. Nikakršnega dogovora nisva potrebovala, prihodnost se je že zrcalila v prostoru in ne v času. V njej sem lahko jasno ugledal glagole najinega snidenja, nanje so se vesili samostalniki in tovrstni besedni sklopi so začeli zavzemati prostornino najine bodočnosti. Sešla sva se, ne da bi beseda ranila najino čustvo, na nedogovorjenem kraju, v času hudih vozlov.

Zažrta v objem, čista kot ogljik, prešerna kot sonet in podla za dve kupi folikulina sva se jemala in dajala drug drugemu. Nad glavo nama je sijalo stosvečno sonce in nikakršen sram ga ni mogel pogasiti. Kdove koliko časa je trajala zaobljuba, ki sva jo dajala drug drugemu, in koliko časa bi še trajala, če ne bi v brlog naenkrat izstrelilo njenega moža. Za hip sem ugledal njegov grozno krstačasti in ostudni obraz in angora rdeče oči, ki so streljale goreči napalm, in vedel sem, česar ni bilo težko vedeti, ker se mora. V desnici mu je zažarelo dvorezno rezilo, z njim je najprej nekajkrat prerezal prostor, nato pa tudi vrat prvemu od naju, ki mu je prišel pod roko. Ljubezen moja ni utegnila zapreti niti oči, kaj šele zakričati, glava se je s široko odprtimi očmi zvalila na eno, telo s prerezanim vratom (iz katerega je v srčnem ritmu bruhalo črna kri) pa na drugo stran.«

»Te je potem tako obdelal z nožem po obrazu?« sem pokazal zanimanje.

»Iznakazil?!« je vprašujoče otožno pomendral besede, nato pa se prebudil in z grozo v prelepih očeh vzkipeł. »Z dobro merjenim zama hom me je zaklal, razumeš?«

Nisem razumel in to so očitno izdajale tudi moje oči, čeprav nisem iz sebe spravil niti šepeta. Vročni srd pravičnosti mu je plapolal v očeh, ko je začel nadrobneje pojasnjevati svojo usodo:

»Zabodel mi je nož v prsi in ga tam nekajkrat obrnil okrog njegove osi. Ko je obračal, je škrtnilo, kot bi jeklo na kamen zadelo. Začuda razen napetosti nisem čutil nikakršne pretirane bolečine. Krilil sem z rokami, in ko se je sklanjal nadme, sem mu še posnel kosem las, kar tako brez težav sem mu jih izruval, potem pa me je zadegalo v škrlatno temo. Njegov podpis v meni je začel utripati, škrlatnost se je začela zgoščevati, stanje se je sesipalo vase kakor s krikom končana pesem.

Predramili so me policaji. Ko so me pobirali, mi je padel iz rok njegov nož. Na krvavo rjavi postelji sem najprej zagledal telo svoje ljubice, glave ni bilo videti, kakšen vatel vstran pa je ležal on, z mojim obrazom na glavi, z mojim licem na njegovi lobanji in s široko odprtimi očmi v očesnih duplinah. V prsih mu je zijala globoka rana, širok prepad skoraj, kri pa je temnela kot za stavo, iz škrlatne je spreminjala svojo barvo v rjavo. Ne bi ravno prisegel, vendar se mi zdi, da je na njegovih – mojih ustih igral zmaličen, zagoneten – nedvomno pa zado voljen – smehljaj. Prijel sem se za glavo in nenadoma pod prsti, tik pred lasiščem, začutil strjujočo kri.

Takrat tam niso nič spraševali, noč brez svetlobe, ki sem jo ždel

v luknji, pa je bila dolga in trpka, kakor bi granit grizel, po glavi pa so se mi gonile grešno hude misli. Zgodaj zjutraj, morda še v temi, so prišli pome. Najprej zdravniški pregled. Odvzem krvi, urina, merjenje venskega pritiska, neki bebasti testi s packami, nikomur pa ni šlo v glavo, zakaj venomer zahtevam zrcalo. Ko so bili s svojimi meritvami pri koncu, so me ostrigili in mi v roke končno porinili zrcalo. Najprej sem zagledal svoje zblojene oči, ki so brzele iz enega kota čumnate v drugega in se sploh niso imele časa umiriti, nato pa njegov spačeni obraz, ostrижeno bučo in hrasto na začetku lasišča.

Zahladilo me je v drobu, vse grozne misli, ki sem jih v temi tuhtal ure in ure, so me spet spreletele. Pa saj to vendar ni mogoče, mi je odmevalo od temena pa do vrha, tega ne predvidevajo ne biblija, ne koran, ne talmud, ne nekromantični obrazci. Pritisk v glavi je začel naraščati, da so mi oči izstopile, za njimi pa je stekla verižna reakcija biljardnih krogel, te so čedalje hitreje butale druga v drugo, dokler se nisem kot jesihar začel dreti, da gre za prevaro, nateg, finto, kajlo, blasfemijo, krivo vero, črno magijo in selitev duš, saj sem umorjeni vendar jaz, da se mi je on na tak način samo maščeval za nabite rogove, da nisem več živ in da zahtevam obdukcijo.

Po prvem izbruhu paranoičnega straha, ki je čumnato v polmetrski višini natlačil s slabo voljo, jezo in polglasnim mrmranjem, sem se skušal z globokimi dihi pomiriti in jim mirno razložiti svoje težave. Nekateri so me pomilovali, drugi sovražili, tretji pa so vame vbodli pomirjevalo in me vrnili v luknjo. Pomirjevalo je bilo krepko, vendar nisem lebdel v blagodejnosti nezavednega. O ne, pa še prekleto vesel bi bil, če bi. Kot težak žamet so me zagrinjale hude misli, najprej njeno telo brez glave, nato on z mojim obrazom in svojimi svinjskimi očesci, ona je v plesnih gibih, lebdeča švigala z enega konca luknje v drugega, moj spačeni obraz pa se je režal in odseval v njegovih prašičjih očeh. Drsalke so me zanesle v koničen prostor sluzastega vonja, grčast led se je včasih dvigal, včasih padal, konus se je odpiral in valil naprej, visoke luči nad prostorom pa so svojimi lemeži orale oblake nad luknjo. Toplo je zadišalo, jantarno zaskalelo in karminast pok je prekinil čarni ris podob, da so se prelomile na dvoje, na troje, na tisoč kosov, piramidasto zacingljale in se sesule v mavrico. Spet me je zadrignila brokatna blaženost nebivajočega.

V glavi so mi še vedno odmevale klofute, s katerimi so me budili, vendar sem porabil precej časa, da sem se sestavil. Nekaj hipov kasneje je vstopil belooblečeni, me privezal na posteljo, mi presvetlil obe očesi, me zviška znanstveno zaznaval, morda pokušal in zraven pokašljeval. Na namig so luknjo zapustili vsi ostali sivooblečeni, belooblečeni pa je iz torbe potegnil beležnico, kasetofon in velel, naj pripovedujem svojo zgodbo.

Povedal sem, kako je preskočila iskra, kako je slastna strast postala past, kako je padla glava njena in kako me je zaklal.

Brezbrižno mi je zabrusil, kako da sem še vedno živ, če me je zaklal. Pa tudi vse drugo se ujema, prstni odtisi, kosem las in z njimi čas v njegovi roki, pa pas in zamah, skratka vse.

Poskušal sem ga napeljati na selitev duš, pa je namignil, da obdukcija kaj takega ne bo potrdila, on pa potrebuje dokaz, kot je recimo kosem las. Njegova neizprosna mirnost me je pahnila v obup, groza se je gostila kakor prevreta marmelada in ko sem že vdeval zadnje niti paranoje v svoje ušesce razuma, sem staknil še dve fazi, da bi zaprl krogotok. Energija je spet tekla, vmes se je sicer ustavila, se odhrkala, nato pa spet složno in zložno namerila svoj korak v predvideni smeri. Belooblečenega sem spomnil na očesno barvo, ki se seli z dušo. Postavil sem mu vprašanje, kako to, da so oči moje prave barve, če pa telo ni pravih razsežnosti, oblik, upogljivosti, gostote in količnika izkušenj. Povedano z njegovim jezikom, kako to, da imam sedaj umorjenčevo barvo oči. Oči so vendar vrata vstopa v dušo in ta se v mojem primeru ne skriva v pravi embalaži. Nič ni odgovoril, samo odšel je, se čez dan ali dva vrnil s še enim belooblečencem ter zahteval, da jima vso zgodbo ponovim.

To pot sem počasi, preudarno in zvočno razložil srž mojega problema, vendar ni kaj prida pomagalo. Nekaj dni kasneje so me premestili sem, najprej sem ostajal zaprt v kletki, kasneje sem smel že do stranišča, sedaj pa uživam status svobodnega zavetiščnika. Obseden sem z dokazovanjem, da v meni tiči nekdo drug, četudi se mi zdi, da si zadnjih nekaj dni niti sam ne verjamem več. Kdo je kdo, kdo je morilec in kdo umorjeni, se je moja duša po smrti res naselila v njegovem telesu, ali v mojem telesu prebiva njegova duša, sem mrtev ali živ; in ko se takole sprašujem, se mi zdi, da zavetiščniki niso daleč od resnice, ko mi v rubriko diagnoza vpisujejo shizofrenijo čedalje močnejše.◀

Marijan Pušavec

Pamela von Stihl

Pravzaprav je bilo že nekaj dni po polni luni. Bil je oktober in na senožeti nad potokom se je slana obdržala po ves dan, tako da ni bilo več za košnjo. Sicer pa je bilo treba žival navaditi na suho krmo, ki je je bilo tisto leto dovolj. Čebele in koruzo je pospravil že septembra, tudi tisto malo grozdja, ki ga vsako leto potrgata z materjo, se je že delalo v vino. Bil je zadovoljen. Ob zgodnjih večerih je posedal ob zakurjeni peči, obračal časopise in revije, za katere med letom ni imel kaj prida časa, in gledal televizijo.

V njegov kot je le redkokdaj koga zaneslo. Sam pa je iz leta v leto, iz jeseni v jesen bolj ostajal doma in pospravljaj, kar je ostalo od požrešne šrnjadi in zajcev. Jutra so bila res že hladna, voda v lužah za hišo je zmrzovala, trepetlika pod oknom se je olistila, mačka je vse bolj silila v hišo. Kamorkoli se je ozrl, vse je bilo pripravljeno na prihajajočo zimo. Počutil se je dobro in močnega kot še nikoli. Sledili so prav temačni dnevi, ko se megla tudi iz njegovega kota ni dvignila po ves dan, čeprav je hiša stala kar visoko v hribih. Časopisov in revij se je naveličal. Preveč so ga spominjali na nekaj, kar je šlo mimo njega, na svet, ki mu ne pripada, ki je sam sebi zadosten in popoln. Večer za večerom je zaspal pred televizorjem, potem ko je skoraj vedno izpraznil pol steklenice češnjevca, ki mu je ostal še od lani. In vedno težje je zaspal sam. Še težje je bilo prebujanje v hladni sobi, ko je imel med nogami vse trdo in v glavi eno samo podobo. Ženska! Rjuha je bila že vsa popackana od premnogih samozadovoljnih izlivov. Misel na žensko ga je spremljala na vsakem koraku. Kadar je molzel, je pod rokami čutil voljo ženskih dojk. Vsak večer je bilo huje, z vsakim popitim frakeljčkom je bil bolj obseden.

Bil je petek, po plači in še pred praznikom. V barih, gostilnah, restavracijah in bifejih je bilo živahno. Ulice v mestu so bile prazne. Posamezni pari so se sproti izgubljali spred oči. Odpravil se je na lov. Pričel je sistematično. Na enem koncu mesta in potem iz lokala v lokal. Žensk je bilo malo, še te v glavnem s svojimi partnerji, drugače pa sami moški, verjetno prav taki lovci, kot je bil sam. Zmeraj bolj je bil pijan. Srečal je znanca, ki ga je spravil v nov lokal. Z vsakim popitim kozarč-

kom je postajal bolj brezvoljen. Je že vedel, da bo tako kot vselej. Da se ga bo napil, da se mu bo zvrtelo, da bo nekako prilezel domov, da ga bo v svoji mrzli postelji spet do onemoglosti metal na roke ob prividih vseh ženskih nog, ki jih je tisti večer videl v mestu. Potrpežljivost ga je začela zapuščati. Po strmih stopnicah je izginil v noč proti parkirišču. Čudno tesno je bilo v zraku. Megla se je malo razkadila. Lune še ni bilo videti.

Ko je vozil po predmestju, je z lučmi mežikal nekim osamljenim silhuetam, za katere se mu je zdelo, da so ženske. Nazadnje so ga ustavili policaji in komaj jih je prepričal, da je seveda popolnoma trezen. Domov! Spat! Zjutraj bo treba zgodaj vstati! Na radiu so vrteli nekakšne zmešane saksofoniste. Je že moralo biti tako, da jih je pustil, da so natepavali v gluho noč. Zavil je po obvoznici čez most in proti domu. Kdove od kod, ampak cestne svetilke so sproti ugašale, ko je vozil mimo njih. Pod eno se mu je zazdelo, da vidi postavo, ki nekaj maha. Pravzaprav ni nič pomišljal. Ustavil je in čakal kakšno minuto. Potem je potrkalo na desno okno. Odprl je vrata. Bila je ženska. Pod dolgim temnim plaščem je imela rdečo obleko. Lasje so bili dolgi in svetli.

Se lahko peljem z vami, je vprašala.

Seveda, si jo povabil noter. Kam pa greste?

Kamorkoli. Domov.

V hlačah se ti je napelo.

Ko si vozil, si ves čas mislil samo na eno: v avtu ali doma v postelji.

Vseeno, kjerkoli že.

Tile saksofonisti so super, poslušala sem jih na koncertu v Ljubljani. Nekaj si ji zamrmral nazaj o Vaških godcih, pa te verjetno ni slišala. S prsti je tapkala po kolenih v ritmu zmešanih saksofonarjev. Plašč se ji je razprl. V soju nasproti vozečega avtomobila si ugledal mehko zaobljena kolena in stegna, oblečena v prosojne nogavice. Verjetno črne. In mehke. Vzburjen si bil. Bilo je kot v filmu: ko si predstavljal, si jo prijel za koleno in jo pobožal. Ni odmaknila noge. Nič ni rekla.

Bi spili kozarček pred spanjem, si pričel.

Oja, je rekla in tapkala naprej.

Saksarji so še kar naprej saksali. Čez cesto je znorela mlada srnica in malo je manjkalo, da je nisi povozil. Ona, ženska ob tebi, se je zasmejala.

Rada imam živali, veste. Ukvarjam se z lovom.

Zmeraj bolj trdo si imel med nogami.

Mrha, si si mislil, rada ima kri.

Kam pa greva, je naenkrat vprašala.

Poznam gostilno v hribih, ki je odprta pozno v noč.

Krasno, je odvrnila. Kmečki turizem. Rada imam kmete. Tako zdravo živijo.

Tudi jaz sem kmet, si ji rekel. Potem imate radi tudi mene, si dodal in ji roko potisnil visoko pod obleko, da si zatipal golo bedro.

Sploh se ni premaknila.

Seveda, tudi vas imam rada. Zakaj bi bili prav vi izjema?

V tebi je pričelo vreti. Zdaj jo imaš. Komaj si se obrzdal, da nisi ustavil. Doma jo boš, si si rekel.

Doma je bilo seveda že vse v temi. Mati so hodili spat s kurami in pred osmo niso vstajali.

Saj so že zaprli, je rekla, ko je izstopala.

Jih bova že zbudila, si odvrnil kratko.

Odkleneš vežna vrata, prižgeš luč, jo primeš pod roko in popelješ v toplo hišo k peči. Naliješ ji češnjevca in rečeš, da se takoj vrneš, da naj se malo razgleda in tako naprej. Potem stopiš v drvarnico. Iz tnale izpuliš sekiro s starim toporiščem. Skrbno zakleneš in pogasiš luči. Stopiš v kamro, kjer spijo mati. Prižgeš nočno svetilko. Mati se zbudijo.

Kva pa je, vprašajo.

Mati, rečeš. Žensko sem pripeljal.

Ojej, sin, rečejo.

Potem dvigneš sekiro in opraviš. Ugasneš svetilko in pokriješ mater.

Odložiš sekiro v kot in se vrneš k njej v hišo. Vse v tišini.

Sedi za mizo in zre v bogkov kot, delo neznanega ljudskega rezbarja.

S hrbtom je obrnjena proti tebi. Plašč leži na klopi ob peči. Hrbet ima gol, lasje ji pokrivajo dražljiva ramena. Ščemi te v oči.

Oprostite, rečeš. Imel sem nujen popravek.

Obrne se k tebi. Oblečena je v tesno oprijeto rdečo obleko, tako prosojno, da pod njo zaznaš čipke črnega modrčka. Seveda mehkega, saj se skozenj zadirata dojki na bradavički. Požiraš slino. Gledaš.

Razumem vas. Vsak ima kaj nujnega opraviti, se nasmehe.

Gledata se. Doliješ ji češnjevca. In še sebi. Trčita in si zreta v oči. Izzivalno.

Toplo je tukaj. Prijazno, pristavi in si z levo roko vrže lase čez ramo. Roki sta razgaljeni.

Gledaš jo.

Ali nimate tukaj nobene glasbe?

Rečeš ji, da imaš gramofon, no, sploh cel stolp, v svoji sobi.

Pa pojdiva tja, reče.

Razpre od šminke rdeči in nabrekli ustnici in globoko vdihne.

Ja, prosim, tukaj se gre.

Poda ti roko. Malomarno potegne plašč s klopi in odideta po stopnicah na tvojo podstreho. Hodiš pred njo in prisluškuješ udarjanju njenih čevljev na hrastovih stopnicah. Prižgeš luč. Vstopita. Hočeš zakleniti vrata.

Saj ni potrebno, reče. Nikamor ne bom ušla.

Prižgeš radio. Še vedno so bili isti saksarji. Kakor da imajo svoj večerni koncert. Ustopi se v kot med okno in golo steno. Med nogami imaš napetega hudiča. Zasloniš luč in stopiš proti njej. Samo gleda te. Z levico ji greš v mednožje. Bog, hlačk sploh nima. Z desnico ji priviješ obraz k sebi.

Kako ti je ime, vprašaš.

Pamela von Stihl. Ampak kam se ti tako mudi. Še nikoli se nisem tako visoko v hribih. Hočem počasi. Hočem užiti tvojo moč. Hočem se kot tvoja najboljša. Hočem absolutno.

Odreveniš. Drgetaš od pričakovanja užitka. Pahne te od sebe.

Počakaj. In glej.

Prižgeš si cigareto. Plašč leži na tleh. Vablivo raztegnjen. Široko se razkorači. Ti obrne hrbet. Počasi prične vleči obleko navzgor. Malo se nagne naprej. Ugledaš zapeljivo kosmato režo. Treseš se. Nogavici sta pripeti z modrim hlačnim pasom, ki se oklepa mehkega trebuha. Glavo nagne nazaj. Lasje ji sežejo skoraj do razporka med nogami. Šele zdaj opaziš, da ima pod obleko črno kombinežo. Kratko in tenko. Z obema rokama si jo vleče proti glavi. Lasje se dvignejo in skoraj je pred teboj gola. Prav po sredi hrbta teče širok pas oprijetega modrčka. Zatakne se pri ušesih. Pri levem, v katerem visi dolg obesek iz belega zlata. Zmuzne se tudi mimo te ovire. Glava gre kar sama skozi kombinežo. Spusti roki in gre z njima vzdolž telesa... V roki mečkaš svoj F57. Navzgor si potegne še modrček. Vonjaš njen parfum. Cimetast. Nageljnov. Stoji pred teboj. S hrbtom obrnjena proti tebi. Zajaha bel naslonjač. Obrne glavo proti tebi. Ustnici ima čisto razprti. Njen pogled je mačji.

Hoče.

Sem ti všeč, vpraša.

Samo pokimaš. Še vedno se treseš.

Pridi, reče ukazovalno.

Še vedno jaha fotelj in gleda.

Some day you come alone... prepeva.

Slačiš se. Ko si gol, zastaneš. Hudič je ogromen in grozi, da ga raznese.

Skozi okno ugledaš lunin krajec. Utrneš luč. Nasadiš jo. Ves čas prepeva isto pesmico. V tebi se trga. Slišiš prismuknjene saksofonarje iz radia in ji govoriš: Ob zvokih saksa te bom razkosal, draga. Zaspita.

Ko se zbudiš, leži ob tebi. Čisto gola. Bohotno razprto telo je podarjeno tebi. Hudič je še vedno napet. Terja svoj davek za vse mesece nazaj. Nežno jo ugrizneš. Zavzdihne. Ne zbudi se. Božaš jo po mednožni reži. Pride ti samo od sebe. Tako kot prvič. Vstaneš in poiščeš njeni nogavici. Pazljivo, da je ne zbudiš, ji zvežeš roki ob posteljno stranico. V spanju zavzdihne. Potem se ogrneš z njenim plaščem.

V garaži boš dolil olje in petprocentno mešanico. Spet boš zaklenil za sabo in se napotil nazaj na podstreho. Bo pot, dolga skoraj celo tvoje življenje. Vse do tistega hipa. Še vedno bo mirno ležala. Odložil boš vsa stvar na tla in si prižgal cigareto. Gledal jo boš. Komaj se boš zadrževal. Vzdržal boš. Saksofonarji bodo še vedno pihali iz radia. Potegnil boš ročico zaganjalke. Tišina. Še enkrat. Zarjovelo bo. V sobi bo zadišalo po izpušnem plinu. Ona se bo prebudila. Začudena te bo gledala. Še bolj bo razkrečila nogi.

Ne boj se. Ob zvokih saksa te bom razkosal, ji boš rekel pomirjeno.

Vem, pripravljena sem bila na to. Vedno je tako, ti bo razumevajoče odvrnila. Ze od nekdaj sem vaša metafora.

Približal se boš postelji s prižgano stihlerico. Postavil jo boš na rob. Umaknila se bo proti steni. Ne bo mogla daleč, ker ima zvezani roki. Drgetala bo po vsem telesu. Pokleknil boš za njenim hrbtom, med razkrečeni nogi. Nagnil se boš naprej in ji pihal v levo uho. Skozi luknjo v uhanu. Privila se bo k tebi. Z jezikom ji boš drsel po hrbtni brazdi v zadnjično režo in ji stiskal dojki. V goščavo njenega mednožja boš zaril svoj nos in vonjal bogastvo ženskih sokov. Skoz in skoz boš osluzen. Uživala bo. Kričala bo od strahu. Zaril ji boš pest v njeno vlažnost in jo obračal v njej.

Ljubiš kri. Zdaj te bom do krvi, boš kričal.

Čisto bo razvneti. In gola. Nebogljeni. Božal jo boš po ritnih krajcih.

Nastavljala ti jih bo. Potem jo boš obrnil na bok. Nežen boš. Hotel boš, da uživa tudi ona. Oblizal ji boš trebuh. Se ji zaril v popek. Sesal ji boš dojki. Plaval boš po njej. Našla se bosta z ustnicami in se zažirala drug v drugega. Mencala bo z boki in te požirala. Ušel ji boš nazaj med dojki. Bradavički bosta napeti, da bi počili. Zalizal se boš v desno in jo mučil do neskončnosti. Potem boš zagrizel. V ustih boš čutil posladkano slan občutek, iz dojke bo komaj rahlo mezela kri. Od užitka bolečine bo hlipala.

Vzemi me spet od zadaj, bo zahtevala.

Spet boš za njenim hrbtom. Oprla se bo na komolce in se malce privzdignila. Stegnil boš roko po stihlerici in odprl dotok bencina. Zarjovelo bo močnejše, verižica bo stekla. Oblivala jo bo kurja polt. Umiril boš žago in jo postavil pod njen trebuh. Dvignila se bo, da se ne bi ranila. Raniš jo lahko samo ti. Hudič bo znova vstal v vsej svoji moči in lepoti. Zabijal se boš vanjo. In ji govoril, kako jo boš razkosal ob zvokih saksa. Zahtevala bo. Terjala bo. Potem naenkrat se bo v njej prelomilo. Zleknila se bo na trebuh. Na motorko, ki bo podivjala. Slišal boš hreščanje kosti. Veliko krvi bo. Tebi ne bo prihajalo. Pod seboj boš začutil mrtvo telo. Dvignil jo boš. Pravzaprav samo spodnjo polovico. Zelo grdo bo. Zelo grdo. Odmaknil boš motorko nazaj na rob postelje. Pamela boš sestavil skupaj. Pokril jo boš s plaščem in legel k njej.

Prisluhnil boš saksarjem. Njihovi zvoki se bojo mešali s podrhtavanjem motorke.

Kmalu bo zmanjkalo bencina, boš rekel.

Bolšči v strop in kadi že tretjo cigareto. Skozi odprto okno vdira mrzel zrak. Živina v štali se prebuja. Lunin krajec je že zdavnaj izginil. Iz doline gor se razprostire ena prav gosta megla. Zazebe ga. Utrujen je. Naveličan. Zaspan. Odšteva drevesa, ki tisti dan čakajo nanj, da jih podere v gozdu. Same smreke, en star hrast in dve posušeni bukvi. Moral bom nabrusiti verigo pri motorki, si reče. In na novo nasaditi sekiro. Bolje bo, da vstanem, zakurim, suham kavo in spečem jajca, si reče. Mrzlo ga spreleti, ko se ozre po podstrešnici. Samota zazeha vanj kot že mnogo juter. Zakuri, skuha kavo, in speče tri jajca na oko skupaj z ocvirki. Prižge radio. Stopi na prag. Prižge cigareto. Zadiši po snegu. Misli na to, zakaj ni ustavil sinoči tisti ženski na križišču. Morda bi bilo potem drugače. Morda bi bila zima potem manj hladna. Krajša. Pravza-prav manj samotna, si reče.

Sin, zasliši iz kamre.

Mati so se že zbudili, si reče.

SODOBNA VZHODNONEMŠKA PROZA

Poezija namesto parol

Novejša NDR-literatura

Povojno obdobje, v katerem naj bi literatura ustvarjala nacionalno samozavest in pomagala najti poti pri iskanju nove identitete v za Nemce povsem novem sistemu, se je končalo v začetku sedemdesetih let, ko se je Honeckerjeva administracija na osmem partijskem sestanku leta 1971 odločila za kulturnopolitično sprostitve. Če je kultura bila prej le privesek socialno-ekonomskega razvoja, se sedaj prične osamosvajati, nanjo se gleda kot na zelo pomembno gonilno silo razvoja socializma in hitrejšega prehoda v komunizem. Kajti ta je možen le s kulturno osveščenimi osebnostmi, ki bodo zrele za novo obliko družbenega sistema. Potrebe ljudi, ki izvirajo iz neskladja med socialističnimi ideali in realnostjo vsakdana, se definirajo kot kulturne potrebe, želja po potrošništvu pa se nadomesti z razširitvijo kulturne ponudbe. Kultura postane sektor, v katerega se skladiščijo družbeni konflikti, ki jih je treba kanalizirati (seveda v skladu s sistemom). Zato Honeckerjeva administracija sama sproži t.i. »diskusijo o nasprotjih« v socializmu (1972/73), podpre akcijske oblike, kot so javne diskusije in polemike, ter jih institucionalizira. S tem kulturni podsistem izoblikuje tako, da je primeren za absorpcijo in premagovanje socialnega potenciala konfliktov. Glavne značilnosti kulturne politike sedemdesetih let – razširitev kulturne ponudbe, večje toleriranje kulturnih del, stimulacija kulturnih aktivnosti in izoblikovanje kulture na vseh materialnih področjih in duhovnih sferah – sedaj postanejo predpogoj za uspešno funkcioniranje kulturnega sektorja.

Kakšno vlogo igra pri tem literatura? Posredovati mora izkušnje, je prevajalec kolektivne družbene zavesti. Njena komunikacijska vloga se močno poveča. Tako postane protiutež deformirane politične javnosti, ki jo ustvarjajo mediji. Receptorji literature naj bi skupaj z njenimi producenti našli neko vsem skupno resnico. Prevladujoči motivi so sedaj senčne strani vsakdana (pritiski na delovnem mestu, stanovanjske razmere velikih mest, ki onemogočajo komunikacijo med ljudmi, deformirana psiha in osebnost tukaj živečih ljudi); izoblikuje se nov tip glavnega junaka, ki je sedaj »trpeči« oz. »problematični« junak, s kate-

rim se bralci lahko primerjajo in jim daje misliti¹; namesto nenavadnega in herojskega se govori o čisto navadnem, banalnem iz vsakdanjega življenja; kritizira se oportunistično prilagajanje in potrošniško mišljenje, najdemo pa tudi nekaj kritičnih in ironičnih prispevkov h kulturni politiki NDR (Jurek Becker v *Irreführung der Behörde* ali K. H. Jakobs v *Die Interviewer*). Prvič začnejo javno govoriti o odtujitvi med ljudmi, o izolaciji ter o resignaciji kot reakciji na odtujitev in nezadovoljstvo s stanjem v družbi. Vprašanja po smislu življenja, po njegovi resnici so vse pogostejša. Opaziti je velik prepad med sfero privatnega in poklicnega življenja. Kot posledica odtujenega življenja se pojavi želja po izstopu iz te družbe, ki se v literaturi odraža v pojavljanju motivov potovanja (včasih tudi samo namišljenega, na primer v zgodbici Petra Barscha *Die Gegend*, v kateri neki moški, ki nikoli ne gleda televizije in ne hodi v gostilno ter pozna samo pot »od svoje hiše do tovarne, od stranišča do spalnice«, bere načrte mest in se jih uči na pamet) in bega – v naravo, v tujino ali, enostavno, med lastne štiri stene. Tako se pojavi še ena, za NDR-literaturo popolnoma nova tema – znanstvena fantastika. Tu ne gre za poceni literaturo, temveč po mnenju nekaterih zahodnonemških kritikov za literaturo višje vrste, ki vseeno nadaljuje sanje o boljšem svetu in temelji na samozaupanju človeka, da sebe in svojo okolico lahko spremeni z lastnimi močmi.² Filozofsko-etični problemi realnosti so prikazani na zagoneten, simbolen način. Mnogokrat gre za družbeno kritiko, zato sta ob strogi cenzuri najbolj primerni utopična zagonetost in odtujitev (*Verfremdung*). Le tako si lahko razlagamo, zakaj zelo veliko renomiranih piscev občasno uporablja ta literarni žanr (Günter Kunert, Günter de Bruyn, Irmtraud Morgner, Rolf Schneider, Karl-Heinz Jakobs, Franz Fühmann, Christa Wolf). Probleme sedanjika tako recimo obravnavajo v pravljичno odtujeni maniri E. T. A. Hoffmanna. In kar je najpomembnejše – ta žanr je eden izmed najbolj prodajanih v NDR.

Pojavi se tudi specifična »ženska literatura«, v kateri je v središču pozornosti problem emancipacije žensk. Zopet gre za odkrivanje tabuja, saj naj bi bila v socializmu enakopravnost žensk že po definiciji zagotovljena, to pa je seveda še daleč od resnice. Na zelo ironičen način, s pravljичno-fantastičnimi elementi, se s tem problemom ukvarja Irmtraud Morgner v svojem obsežnem romanu *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz* (1974), medtem ko Christa Wolf v *Kassandri* to stori s pomočjo mita. Psihološke in emocionalne procese ter razvoj žensk pa v svojih delih zasledujejo tudi nekateri moški pisatelji, ki se znajo prav neverjetno vživeti v žensko psiho. Tako na primer G. de Bruyn zopet

¹ Dieter Schlenstedt v pogovoru s H. Haasejem, W. Hartingerjem, U. Heukenkampom, K. Jarmatzom, K. Pischelom o »DDR-Literaturentwicklung in der Diskussion«, v: *Weimarer Beiträge* 10/1984, str. 1605.

² Franz Rottensteiner, *Die andere Zukunft. Phantastische Erzählungen aus der DDR*, Suhrkamp 1982, str. 7.

s fantastičnimi elementi prikaže, kaj bi se zgodilo, če bi mož in žena zamenjala spol (*Geschlechtertausch*); ali Christoph Hein, v čigar noveli *Der fremde Freund* je prvoosebni pripovedovalec ženska.

Tudi satira vedno bolj pridobiva pri veljavi. Objekt literarnih razmišljanj postaneta tudi umetnost in literatura, razpravljati se začne celo o smislu literature. Tako se v pripovedi Anne Seghers *Die Reisebegegnung* v Pragi srečajo Kafka, Gogolj in E. T. A. Hoffmann ter ugotovijo, da naj bi literatura sicer izrekala resnico o življenju, kaj pa to je, resnica, o tem obstaja veliko različnih mnenj.

Napredek je vsekakor velik. Vendar – večji je prostor za diskusijo literarne javnosti, bolj jasno pride na dan javno mnenje in laže ga je usmerjati. Ta ambivalentnost literature – na eni strani progresivno-emancipatorične, na drugi pa konzervativno-represivne lastnosti – je za nadaljnji razvoj lahko usodnega pomena, saj v določenem trenutku postane zaviralna ali celo zablokira razvoj. To se je zgodilo leta 1976 z izgonom Wolfa Biermanna iz NDR. Partijska administracija je s tem hotela pokazati, da v tej »svobodi« izražanja mnenj le obstajajo neke meje. »Vendar je to imelo za posledico ohromitev in nemožnost zagotavljanja kulturne proizvodnje ter dolgoročno onemogočilo nadaljnji razvoj literature (vse do začetka osemdesetih, op. R. V.). S tem se je zmanjšala tudi funkcijska zmožnost kot glavni medij sistemsko potrebne kritične in za diskusijo sposobne literarne javnosti.«³

Literatura osemdesetih nadaljuje leta 1971 začeto in leta 1976 končano demokratizacijo. To velja predvsem za že renomirane avtorje (Günter de Bruyn, Volker Braun, Heiner Müller, Stefan Heym, Christa Wolf, Christoph Hein, Monika Maron, Helga Königsdorf, Lutz Rathenow...). Vsa njihova dela so na tak ali drugačen način družbenokritična, pri čemer morajo z uporabo najrazličnejših stilnih sredstev preliščiti še zmeraj prestrogo cenzuro. Knjige nekaterih avtorjev s konca sedemdesetih let še danes, konec osemdesetih, ne smejo biti tiskane, izvedba njihovih dramskih del pa je vedno znova vprašljiva. V bodoče naj bi ravnatelj gledališča ministrstvu za kulturo celo predložil koncept za naslednjo sezono, ki bi ga potem moral braniti v javnosti, preden bi ga odobrili.⁴ Gneča pa je v gledališčih zmeraj takrat, ko se na odru govori o stvareh, ki jih ljudje zaman iščejo v časopisih. Žal pa takšna dela doživijo le malo uprizoritev, saj jih morajo hitro črtati z repertoarja. Gledališče sicer producira glasnost, toda javnega diskurza ni, saj kritiki s svojimi recenzijami, ki so ponavadi zelo zapoznele, gledalcem mečejo pesek v oči in jih speljujejo na napačne interpretacije. Ohromljena kritika prispeva k temu, da si mora gledalec literarna dela razlagati po

³ Peter Weisbrod, *Literarischer Wandel in der DDR. Untersuchungen zur Entwicklung der Erzählliteratur in den siebziger Jahren*, J. Gros Verlag, Heidelberg 1980, str. 245.

⁴ Fachdienst Germanistik. Sprache und Literatur in der Kritik deutschsprachiger Zeitungen, 8/1989, str. 2.

svojih močeh, jih sprejemati privatno.⁵ Kar torej NDR-kultura nujno potrebuje, je glasnost. Ta pa je mogoča le s perestrojko na političnem področju.

Kaj je novega na vzhodnonemški literarni sceni? Novo je to, da so mlajši pisatelji vedno bolj naveličani literature, ki naj bi za vsako ceno spreminjala. Pri njih gre za neko vrsto »nove subjektivnosti«, »nove notranjosti« (Innerlichkeit). »Nova literatura zrcali novo družbeno zavest kot zavest mladine, ki noče in ne more več biti objekt podedovane civilizacije... Ne pusti se več infantilizirati... utopičnim vsebinam (zgodovine) in se upira njenim kompromisom. Vere ne bom nadomestil s še eno vero« (Uwe Kolbe, 1979). Tako tudi ni zapeljana k neskončni kritiki in je nasploh prerasla konfrontacijske pozicije. Ta nova samozavest se ne pusti določati sistemu, katerega dediščino prevzema... Njena socialna zrelost je posledica izstopa iz avtoritarnega sistema, izpustitev iz skrbništva nekega nadrejenega smisla.⁶ Ta literatura ni »ne peticijska, ne agresivna«. Ti mladi pisatelji ne spadajo v underground in niso disidenti. Če bi jih hoteli tako označiti, bi to »pomenilo korak nazaj v razvoju, korak v nezrelost«. Teme, ki zaposlujejo mlade vzhodnonemške pisce, segajo prek meja NDR, so občečloveške in tako realne in žive, da razpršijo megleno predstavo o NDR kot terri incogniti. Saj je konec koncev dežela kot vsaka druga.

Tudi ona gre skozi enak civilizacijski razvoj kot zahodne dežele in njeni pisci prav tako. Zato se zgodi, da recimo uporabljajo stilna sredstva, ki so nekoč veljala za avantgardistična, pri tem gre za uporabo šele zdaj možnega, za nekaj, kar ti mladi pri sebi in za sebe šele sedaj odkrivajo, nikakor pa ne za imitacijo. Mlajšim piscem gre torej za poezijo, in ne več za parole.

V pričujočem izboru bomo predstavili literaturo obojih, tako starejših kot mlajših piscev. *Helga Königsdorf*, po poklicu matematičarka, v svojih delih govori o vsakdanjih pripetljajih iz življenja žensk, družine in okolja, v katerem dela. Najpogostejši protagonisti so ženske, ki trpijo zaradi okolice, ki jih ne razume in ni zmožna čustev. Na »modelu ženske« osvetljuje družbene dimenzije individuuma nasploh, opazuje njegove majhne bege: pred vsakdanom, pred samim seboj, pred lastnimi mislimi. Te ženske so zmožne nenadnih in za okolico presenetljivih dejanj (tudi umorov svojih moških) ter pobegov iz banalnega vsakdana. *Christoph Hein* je pisec, ki je nase opozoril z zelo sporno novelo *Der fremde Freund* (1982), katere stil je prav tako hladen kot osebe v njej. Za to hladnostjo pa se skriva energija, ki bi, če bi si jo le upali

⁵ Heinz Klunker, *Angst vorm Gal. Zur Nicht-Kritik der Hein-Uraufführung in den Zeitungen der DDR*, v: Theater heute 7/1989, str. 24.

⁶ Elke Erb, Uvod v antologijo *Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur aus der DDR*, Kiepenheuer u. Witsch 1985, str. 15.

⁷ Isto.

⁸ Isto, str. 16.

spustiti na dan, povzročila kaos tako v osebnem življenju protagonistov kot v družbi nasploh. Ta ambivalentnost je Heinova glavna preokupacija. V vsakem od svojih del (največkrat so to drame) pokaže na velikanski prepad med sfero privatnega in javnega življenja, na to, kako obveznosti do poklica in predvsem do države uničujejo človekovo osebnost ter odnose med ljudmi. Njegova dela so zelo družbenokritična, zato jih, da bi se izognil cenzuri, najraje ovija v plašč zgodovine in mita (snov za njegove drame mu dajejo resnične zgodovinske osebnosti: Racine, Ferdinand Lassalle, Cromwell, kralj Artur in vitezi okroglega mize). Prav tako kot njegova literatura je ambivalenten tudi avtor sam, vsaj kar zadeva odnos kritikov do njegovih del. Zahodna kritika ga kuje v zvezde, češ kako spretno razkriva resnico realsocializma, vzhodna pa stori vse, da bi to prikrila in bralce odvrnila od pravega bistva njegovih del (najbolj sporni so bili letos njegovi *Vitezi okroglega mize*, po katerih premieri skoraj ves mesec ni bilo nobenih recenzij). Odlomek, ki ga objavljamo, je iz novele *Der fremde Freund*.

Predstavniki nove, mlajše literature so izbrani iz dveh zahodnonemških del, ki prav tako predstavljata izbor najzanimivejšega, kar so v tem desetletju napisali pisci, katerih najstarejši je bil rojen leta 1951, najmlajši pa leta 1963. V antologiji *Mikado oder Der Kaiser ist nackt* (Luchterhand Literaturverlag, november 1988) je zbrana samozaložniška literatura, ki je v letih 1983–1987 izhajala v literarni reviji *Mikado*. To je edina revija, ki je v nakladi borih sto izvodov izhajala brez dovoljenja državnih organov in ilegalno krožila med privrženci neke *drugačne* literature. Kot pravijo izdajatelji sami (Uwe Kolbe, Lothar Trolle in Bernd Wagner), to ni zbirka literarne opozicije, temveč »*drugačna* javnost«, ki išče »brizantnost sedanosti v jeziku, tostran in onstran vokabularja moči in prilagoditve«. To je zbir proze, »ki morda odslikava nekaj iz tega življenja med ogroženostjo in utopijo«.

Rosanda Volk

Rolf Schneider**Tabu**

Poročali bomo o vzponu in padcu Siriusa Karnapkeja, o zmagi in koncu neke ideje. Ta konec je bil nenaden. Omamljeni stojimo sredi ruševin in gledamo, kako je naša okolica padla nazaj v stanje, za katerega smo mislili, da je že davno premagano. Preostane nam samo to, da poročamo o tako tragično preteklem.

Karnapke je bil podoba stoletja. Kdo se pri takih pojavih še sploh vpraša »Od kod« in »Zakaj«? Občasno pa so vseeno spraševali po tem; zato se tu poroča o njegovih začetkih.

Prišel je iz globine. Njegova mati, baletka v nekem majhnem gledališču, je umrla nekaj dni po porodu, potem ko si je on opomogel; njen prispevek k svetovni zgodovini je bil s tem izpolnjen; tega sicer ni mogla vedeti, jo pa zato vseeno zelo cenimo; ime ji je bilo Mizzi. Karnapkejev oče je imel poklic heroičnega tenorja. V mladih letih so ga slavili kot zvezdo neke kraljeve dvorne opere, vendar je utrpel hitro izgubo glasu in se kasneje podal na manj bleščeča potovanja od enega mestnega gledališča do drugega; na enem od njih je spočel Siriusa. Otroka, na pol siroto, je obdržal pri sebi; Siriusov deški svet je bil zastrt z umazanim mrakom, osvetljen z umetno svetlobo; obdajale so ga kulise, rja, šminka in izparevki razgretih pevk Wagnerja. Tam se je otroško plazil naokrog. Tu je našel svoj, odsev v napol slepem zrcalu očetove garderobe, posedal po ščetinastih sedežih, se kot kača igrivo zvijal med kostumi pavlihe in drugih figur. Morda ujel, kako je nadzorNIK pred nastopom otipaval trdo zadnjico prvega soloplesalca, z vzdihljaji; videl roko basista v mogočnem dekolteju heroine. Nato se je škripaje dvignila zavesa; slabo je zvenel ton iz očetovih razjedenih glasilk, zasmehovan od trombonov in tub; cmeravo je moral pačiti svoj otroški obraz, saj je že dolgo in boleče trpel zaradi srednjega ušesa. Izčrpan blišč, umazana strast in dvojna morala takšnega sveta spektaklov so se že od malega prijeli njegovih možganov, povzročajoč v njem željo po osvobojenosti in spremembi.

Njegov oče je umrl na siromaški postelji; Sirius, desetleten, je prišel v cerkveni konvikt. Strogost in tišina. Somrak v pergoli, kadilo, rožljanje rožnega venca, asketske ustnice menihov. Bil je ministrant in

vzoren gojenec, suh bledoličnik z otroško iskrivim duhom. Predstavljam si, da je prehod na red in disciplino nanj deloval odrešujoče, na začetku; kmalu pa je odkril napako. Neki pater je masturbirajočega dečka potegnil iz polteme zidne vdolbine; že to, da se je moral skrivati, je bilo ponižujoče; udarci po zatilju, hrbtu in zadnjici ter zaukazano klečanje pred oltarjem, dvajset očenašev in zdravamarij; zakaj pravzaprav? Čepe in trzajoč, premlevajoč solze, mrmrajoč latinščino, je premišljeval o neenakopravnosti tega sveta. Biti kaznovan za nekaj, kar je drugod dovoljeno; saj se je spominjal. Vendar ali se otroška prsa niso razširila, ko je prišel sem, kjer sta vladala tišina in pravilo? To je seveda zadevalo kreaturno in kje drugje že davno postavljeno pod druga pravila. Antinomije so brez smisla ležale naokrog v sedanosti; pa naj si človek najde mesto v njej. Rezultat pri njem, Siriusu, je tako bilo kljubovanje, negotovo razglabljanje, sililo ga je v prihodnost.

Na zunaj prilagojen je zapustil ustanovo, osemnajstleten. Na univerzi je vpisal, kot je bilo pričakovati, teološke predmete, nato je kmalu prešel na filozofijo in zgodovino. Na mah mu je zmanjkalo denarja, ki ga je za študij dobil od cerkve, nekako pa je moral živeti: stopil je v službo določenega etablismaja v tako imenovani sumljivi ulici. Zmeraj je toplo pripovedoval o teh časih. Do njega so bili prijazni in redno so mu plačevali. Vsak večer je na vratih stegoval prst, režal rezanje obetajoče naslade in med urami nedela bral Spenglerja, ki ga je drugače nosil v zadnjem žepu: bral ga je v svetlobi rdeče luči. Promoviral je s šestindvajsetimi z delom »Strukture socialne utopije pri Machiavelliju in Mohrusu«. Potem je bil nakladač premoga na neki trgovski ladji. Tako je videl Tahiti, Gauguinov otok z nagim mesom; bil je učitelj na šoli za gluhoneme, potem ko se je vrnil, in petnajst mesecev urednik nudističnega lista. Nič od tega ni bilo več kot priložnost za zaslužek; toda, če gledamo nazaj na vse to, najdemo skrivno povezavo s svetom njegovih idej. Njegovo delo je vztrajno raslo. Karnapke je imel dvaintrideset let, ko je izšlo. »Svoboda, red in moralni zakon«. Malo knjig je naletelo na takšen odmev; seveda: katera knjiga bi si ga sploh zaslužila? Bil je to produkt tridesetletnega in zelo pisanega življenja, sfiltriran, vključen v čas, katerega skelet je razkrival tekoč in mojstrski jezik. Karnapke je govoril o stvareh, ki jih je vsakdo poznal, videl, vedel, si jih sam lahko povedal; Karnapke pa jih je rekel na glas. Uspeh je zagotovljen zmeraj, ko artikuliraš splošno stanje zavesti. Karnapke je dokazal, da je seksualni tabu v moderni družbi predrt, preluknjan in s tem izginul. Dokazuje za to je bilo najti vsak dan: striptiz in promiskuiteta, revije z golimi ženskami in filmi Ingmarja Bergmana. Z roko v roki s tem pridobivata pri vrednosti obsceno in prostitucija: omenjen je bil visok socialni status play-girl, sveta perverzija pri Malpartu, kult prostitutke pri Henryju Millerju in Brechtu. (Karnapke je ljubil pesništvo.) Obstoja seksualnega tabuja se oklepa samo še formalno izročilo, ki s tem hrani zakonike, kaznilnice pa polni z ekshibicionisti. Kdaj torej, je zaključil

Karnapke, bomo imeli dovolj poguma in kdaj bomo dovolj dosledni, da se bomo rešili tega strašila našega mišljenja in čutenja? Kdaj bomo končno porinili seksualni tabu s preperelega podesta?

To je dišalo po razvratu. Karnapke je dokazal, da je bil drugačnega mišljenja. V nadaljevanju je prikazal zgodovinske dosežke seksualnega tabuja; celoten razvoj stare celine temelji na njem; monogamija, čistost sta dali dinastije, papeže in pesnike; od predpasnika sramežljivosti do zimskega plašča je, tako gledano, velikanski civilizacijski korak. Vse je potekalo krasno s starim moralnim zakonom, dokler je trajal, toda tega je zdaj konec; grozila sta prenehanje in razpust! »Kjer stari tabu ni več nič vreden, poiščimo novega,« je rekel Karnapke in ga tudi takoj predlagal. Seksualni tabu zadeva enega od dveh nagonov za biološko samoohranitev človeške vrste: razmnoževalni nagon. Obstaja pa še eden: tisti za uživanje hrane. Zakaj ne bi njega tabuizirali? To je zvenelo nenavadno. Vendar tudi logično. Regeneracijski tabu (kot ga je imenoval Karnapke) je bil nov, s tem nerabljen in obetal je dolg obstoj. Karnapke je postregel s številnimi dokazi iz zgodovine, omenjal je židovska pravila prehranjevanja in svete obede kultur in religij vse do krščanskega obhajila. Zakon kot prehranjevalna, ne kot spolna skupnost, zakaj pa ne? Muslimanska žena si sramežljivo zakriva usta kot predel tabuja; tančica povsod po licu; Karnapke je brskal po sledih in usedlinah, zbiral. Brali smo ga prestrašeni in z razumevanjem, na koncu. Prisila je bila močna, možnost edina. »Ustanovimo regeneracijski tabu!« je zapovedal Karnapke in takoj nato že dobavil zapovedi. Izhajale so iz njegove splošne določitve tabuja, zadevajoč: kot prvo zakrivanje področja tabuja, kot drugo izločitev tabuiziranega dejanja, kot zadnje pa vsesplošno izobčenje vsakogar, ki se prekrši; uporabo teh pravil v podrobnostih vsakdana je prepustil domišljiji bralca. Knjigo si zaprl popolnoma zmeden. Dišalo je po prevratu.

Vemo, kaj se je potem zgodilo. Karnapkejev stokajoči založnik je natisnil tisoče in tisoče izvodov »Svobode, reda in moralnega zakona«, vsak teden, denar je kot široka reka plaval na njegov konto: izpustil je predirljiv krik zmagovalstva, in to je bilo zadnje, kar je v javnosti spregovoril, saj je od takrat naprej nosil naustnik. Pri tem ni bil prvi in moral je poskrbeti za to, da ne bi bil zadnji. Medtem ko je štirideseti ponatis »Svobode, reda in moralnega zakona« napolnil izložbe knjigarn, so v podobo ulic stopili mladi ljudje v sandalah in z zakritimi usti, na telesu nič drugega kot lastne kodre. (Imeli smo vroče poletje.) Začeli so se zbirati tisti, ki so bili po stari navadi oblečeni, prišlo je do glasnih diskurzov, ki pa so ostali enostranski: Karnapkejevi učenci so ostajali tiho, kajti oviral jih je naustnik. Stari moralni zakon se je odločil za zadnji korak. Prišlo je do tiste slavne aretacije Triindvajsetih; komaj se je razvedelo o tem, že so (po do takrat veljavnem pojmovanju) nagci zasedli svoja mesta, stali so predvsem pred kaznilnicami, bilo jih je vedno več, kopičili so se, mesta so postajala svetlejša od nezakritega

človeškega mesa, katerega svetlobo je reflektiralo popoldansko sonce, bilo je le nekaj senčnih točk, bili so lasje na glavah, bili so pisani in temni naustniki, bili so še po starem oblečeni, ki so se rinili mednje iz radovednosti, iz nuje po redu, vendar so jim kmalu strgali obleko s telesa, jo razkosali v trakove za naustnike, jih nevoljnim in zmedenim povili okrog ust: trakovi iz poletnega blaga ali iz uniform policije; medtem je sonce zašlo, večer je zapolnil deželo, alabastrsko se je svetilo meso v temi mest; okoli polnoči so se odprla vrata kaznilnic, Triindvajsetim vrnila njihovo svobodo; nekoliko kasneje je v glavno mesto odločno zakoračil sprevod mladih moških in žensk, nesoč v eni roki po en primerek »Svobode, reda in moralnega zakona«, z drugo pa nosilnico, v njej moškega mišičaste postave, z gospodovalnimi sivimi očmi: Siriusa Karnapkeja, preroka, oznanjevalca; nemo so se povesele glave, roke so se dvignile, dlani zaploskale. Karnapkejeva nosilnica se je pomikala nad njimi in med njimi. Sprevod se je končal pred predsedniško palačo. Državni poglavar je z balkona vrgel svoj smoking, slišalo se je ploskanje. Z zastrtimi usti, drugače nag, je predsednik stopil na trg in Siriusu Karnapkeju izročil zlat ključ za njegovo palačo: to je simboliziralo popolno zmago novega. Bil je to eden najbolj nekrvavih prevratov svetovne zgodovine.

Iz dneva v dan se je sedaj spreminjalo naše življenje in naše navade. Svět za moralo, ki ga je sklical Sirius Karnapke, je med množico tedensko vrgel nove zapovedi. Oblečeno v sandale in naustnike, drugače nago, je ljudstvo hodilo po ulicah, stopalo iz avtomobilov, se gnetlo v urade in javna prevozna sredstva. Draženja med spoloma, do katerih je pri tem lahko prišlo, so veljala za rahlo neprijetna, nikakor pa ne za nespodobna: podobno kot prej glasno kruljenje želodca, ki je sedaj veljalo za skrajno nespodobno, zato je bilo priporočljivo, da si svojo lastno hišo zapustil sit. Tudi zadovoljevanje seksualnih potreb se je sedaj mnogokje izvajalo kar v javnosti: sedaj si to počel, kot si prej jedel vročo hrenovko ob stojnici, vlačuge so imele status bivših knjigar-nark; javne hiše so cvetele kot prej dobre restavracije; vsaka velika blagovnica je svoja nadstropja z osvežili nadomestila s postajami javno kupljive zabave. Erotomanija je bila zasmehovana prav tako kot požrešnost prejšnjih dni; spolne delikte so sedaj kaznovali kot nekoč manjše kraje živil. Odslej je zakon predstavljal obmizno skupnost; obedovanje s tujcem je pomenilo prevaro, za to si lahko vložil prošnjo za ločitev.

Nošenje naustnika je bila dolžnost. Kdor se je pod milim nebom pokazal z razgaljenimi usti, tega je moralna policija aretirala; skupine ustnih nudistov (včlanjenih v klube) so se dobivale le v strogo zagrajenih parkih. Na robu velikih mest so nastale razvpite četrti, nad katerimi je visel vonj po vroči koštrunovi masti in česnu: v zaprtih prostorih si se z golimi usti predal brezsravnim prehranjevalnim orgijam, medtem ko so se v poltemi uličic dvomljive osebe z ne kaj več kot koščkom gaze pred ustnicami ponujale za skupen obed, tako da so dražljivo rožljale

z noži in vilicami. Naustnik uglajenega meščana je bil gosto tkan, prodajali so jih v številnih barvah; obdajal je obe čeljusti, kazal modno zelo privlačne predloge za odprtino, narejeno za nos, kajti ta je sedaj bil namenjen dihanju, in sicer izključno: ustnice so bile tesno zaprte. Nič ni bilo bolj neprijetno, nič bolj perverzno kot pogled na momljajoče čeljusti za naustnikom. To pa je pomenilo: govor, vsaka beseda v javnosti je bila prav tako nemogoča, in če sem rekel, da je bil zakon obmizna skupnost, je bil v enaki meri tudi pogovorna skupnost.

Iz našega življenja so izginila govorna gledališča. Kino se je vrnil k nemim filmom. Orkestri so bili očiščeni slehernega pihalca, in operno petje je doživelo svoj konec. Literaturo so ustvarjali izključno za tiskanje. Radio je ponujal celodnevne glasbene programe, ki so jih prekinjali samo z najnujnejšimi obvestili, in te so posredovali z Morzejevimi znaki. Jazz je osiromašiel na godalne instrumente; prav nasprotno pa je balet doživel nov razcvet, in potujoče pantomimne skupine so se začele valiti v našo deželo, da bi se tukaj ustalile v naših izpraznjenih gledališčih. Cerkve so svojo dejavnost omejile na igranje orgel in ustanavljanje samostanov molčanja.

Seveda je včasih treba kakšno stvar sporočiti tudi izven zakonske skupnosti. In prav tu se je dokazala moč in modrost novega moralnega zakona; neverjetno, koliko nepotrebnega je do tedaj bilo v medčloveškem sporazumevanju: šlo je tudi z manj. To se je lahko sporočalo z gestikulacijo ali prek tablic za pisanje. Gestikulacija je izvirala iz prakse gluhonemih in so jo hitro posodobili. Naše ljudstvo se je razdelilo v dve stranki: v pripadnike gest in pripadnike tablic; prepirali so se o prednostih obeh sistemov, burno, toda nemo. Tako je bilo zadoščeno tudi pluralizmu.

Po tem, ko je Sirius Karnapke prevzel ključe, je parlament še enkrat zasedal. Čisto rutinsko. Goli in zakritih ust so novemu predsedniku izkazali spoštovanje, nakar jih je le-ta z oblastniško kretnjo razrešil: zaradi molčanja njihovo početje ni imelo nobenega smisla več. Seveda nočem prikrivati, da je Karnapke imel tudi nasprotnike: lastnike tekstilnih tovarn in modnih hiš z oblačili; vsi, razen manjšine tistih, ki so izdelovali naustnike, so izpraznili svoje bančne račune, zapustili posestva in zbežali v barbarsko tujino. Med tistimi, ki so ostali v deželi, jih je največ prešlo v opozicijo proti Siriusu Karnapkeju iz vrst zobozdravnikov in dentistov: ti so se sedaj čutili odrinjene na status ginekologov in urologov prejšnjih dni; poleg tega so se bali naraščajočega pojavljanja kariesa. Tudi nekrvav preobrat ustvarja nevoljo in ima svoje žrtve.

Tu se bom ustavil. Čas je, da v poročilo uvedem tudi svojo lastno, zelo skromno osebo. Spadal sem med najzgodnejše Karnapkejeve pristaše: lahko si laskam, da sem prvi objavil himnično recenzijo »Svobode, reda in moralnega zakona«; bil sem eden od Triindvajsetih, z aretacijo katerih je bila uvedena mogočna Karnapkejeva zmaga. Kar-

napke me je dan po zmagi poklical k sebi. Trepetajoč od spoštovanja in sreče sem stopil predenj, ki se je pretegoval za svojo direktorsko mizo. Zvil sem se v priklon. Karnapke je potrkal na les in s tem spet odvil moj hrbet. Mogočni se je smehljaj, se z nohti desnice praskal po dlakah na prsih. Potem mi je pred nos pomolil tablico za pisanje. Všeč si mi! Zopet sem se zvil. Pod obraz mi je sedaj držal drugo tablico z novim napisom: Bi hotel biti moj tajnik? Solze so tekale iz mojih oči in kapljale v naustnik: solze hvaležnosti.

Tako sem pričel z delom v predsobi mogočnega, pisal sestavke, posredoval obiske, pripravljaj sestanke sveta za moralo in radijske glasbene programe: bilo je to zelo srečno obdobje mojega življenja. Castil sem ga. Zdelo se mi je, da ga moj pogled gane, iz dneva v dan bolj, več kot četrta leta. Nekega jutra, ko sem kot ponavadi stopil v njegovo sobo, si je pravkar odvezoval naustnik. Začel sem drgetati. Končno je vzel blago z ustnic, in zaprlo mi je sapo: ugledal sem njegovo goloto, bila je to izjava njegove ljubezni. Nato je Karnapke odprl usta, malo pokašljaj, s koničastim jezikom porinil slino v kotičke, prek rožnatega mesa ustnic, se le kratko nasmehnil, globoko vdihnil, začel govoriti z menoj, pri čemer pa je njegov obraz trzal, se močno gubal, njegove ličnice so se napihnile, kri je vidno udarila pod njegovo čelo, roka se je skrčila v pest, udarila na les pisalne mize; tako mu je uspel začetek, ko je izdaval: Ali bi t-. Toda zobnik je še enkrat prekinil stavek, Karnapkejev obraz se je spačil, šele divji napor mu je podaril naslednji vokal: bi zajtrkoval z mano? Karnapke, sem spoznal, je jecjal, in to močno.

To me je nenavadno zadelo. Moje odkritje me je tako zaposlovalo, da sem se komaj zavedal velike moralne sreče obedovati skupaj z njim; zapolnjevale so me nezaupljive misli, pregal sem jih, toda vrnile so se. Karnapke je sedaj redno jedel skupaj z menoj. Odkril sem, da je nehal jecljati zmeraj, ko ga je obdala močna tema. Najini nočni obedi, v prostoru brez luči, so bili obširni, malodane neskončni, in Karnapke – to pravim, čeprav z bolečino v srcu, ker se je moje spoštovanje do njega zaradi tega zmanjšalo, toda v preveliki bližini se tudi nepopolnosti pokažejo bolj razločno –, Karnapke, pravim, je v takih trenutkih začel čvekati. Doumel sem, zakaj si je nekoč služil kruh ponoči: v takratnih okoliščinah je to bil eden redkih zanj možnih intelektualnih pomožnih poklicev. Živela sva v vzorno veljavnem moškem prehranjevalnem zakonu. V mojih prsih je počasi rovarilo nezaupanje.

Ali se dogaja, da so nekatere duše dovolj občutljive, da napovejo še nesluten obrat svetovne zgodovine? Še več: ali ta duševni impulz šele povzroči takšno spremembo? In ali je mogoče, da imam jaz tako dušo? Vprašanja zvenijo pomembno. Ne morem si kaj, da nanje ne bi odgovoril pritrdilno. Vse, kar je sedaj sledilo na zunaj, je treba razumeti kot obseg moje neverjetne nadarjenosti.

Zgodilo se je, da so se v ulično podobo nenadoma znova začeli mešati ljudje v puloverjih in hlačah; usta so bila še provizorično pokrita

z odvihanim ovratnikom, vendar je vsakdo v tem lahko videl provokacijo. Novico smo pred Karnapkejem prikrivali; ta čas je bil občutljiv, saj je imel zobobol. Kmalu zatem pa se mu je razkrilo: pred predsedniško palačo se je zbirala množica pokritih po telesu, vódena od bivših opernih pevcev in oficirjev rešilne vojske; zvonili so vsi cerkveni zvonovi, množica je obsceno tulila. Karnapke je vse to gledal stoječ ob oknu, se umaknil, vključil alarm, dirjal po hodnikih, njegovo telo je postalo rdeče kot rak, krilil je z roko, postajal je vedno bolj vznemirjen, pri tem mu je spodrsnilo, padel je po stopnicah in za nekaj časa obležal nezavesten. Zmedeni smo ga obkrožili: jaz, tajnik in pripadniki njegove telesne straže, mišičasti možje. Že po eni minuti je spet prišel k sebi, potegnil s sebe naustnik in iz čeljusti izvlekel zlomljen kočnik. Pogledoval ga je in zraven nekaj momljal. Nenadoma je utihnil, bolščal, se tako rekoč gledal od znotraj, na zunaj pa še vedno v zob, mehanično je ponovil svojo izjavo, toda nekoliko jasneje (razveljavitev razveljavitve, kočniški Hegel). Besede pa so mu tekale brez obotavljanja: Karnapke ni več jecljal. Nato je začel skakati in rjoveti, tolkel se je po golih bedrih in kričal: Govorim lahko, na svetlobi lahko govorim, šele sedaj bodo videli, kdo sem jaz! Kričal je in skakal, da so se mišičnjaki telesne straže vzhiceno umikali, tudi sami pričeli tekati po palači in bežati na prosto. Pri tem so odprli vrata palače, namesto njih so vanjo vdrli uniformiranci in aretirali še vedno kriččega in skakajočega Karnapkeja. Rad bi omenil samo še to, da so ta prevrat plačali in podprli tovarnarji iz pregnanstva; brezplačno so dali razdeliti oblačila med ljudstvo, ki jih je takoj razgrabilo. Zmrzovali so, saj je medtem napočila zima.

Odtlej spet opravljam poklic, za katerega sem se izučil: sem komandant gasilskega avtomobila, delam pa tudi pri ceveh. Ob nedeljah, ko sem doma, včasih vzamem v roke pas z infra rdečimi žarki, ki omogoča bivanje brez oblek tudi v najhujšem mrazu, katerega proizvodnjo pa je svet za moralo prepozno naročil. Občudujem solidno konstrukcijo, ga potem zopet odložim, z vzdihom pogledam navzgor in k oknu, za katerim je spet vroče poletje.

Prevedla Rosanda Volk

Rolf Schneider, rojen leta 1932. Svobodni pisatelj, eden najzanimivejših vzhodnonemških avtorjev, ki je prejel vrsto literarnih nagrad. Piše radijske igre in pripovedi, njegov najbolj znan roman pa je *Die Tage in W.* (1966). Zgodba *Tabu* je iz knjige *Die andere Zukunft. Phantastische Erzählungen aus der DDR*, izšle pri založbi Suhrkamp leta 1982.

Christoph Hein

Neznani prijatelj

2. poglavje

Henryja sem poznala eno leto. Stanoval je v istem nadstropju stolpnice, v kateri imam še danes svoje stanovanje. To je zgradba z enosobnimi stanovanji. Sedaj jih imenujejo apartmaji. Kot otrok oziroma kot najstnica sem si apartma predstavljala nekoliko drugače. To naj bi bile sobe z dragocenimi zavesami in zlatimi lestenci, damo v večerni obleki in gospodom v fraku ali korektni obleki. Prostori, v katerih se je človeku moralo neprestano vrteti pred očmi. Naši apartmaji so drugačni. Tu stanujejo samo samski, neporočeni kot jaz, in stari ljudje. Poleti smrdi po jašku za smeti in včasih po stranišču. Glasba iz radia po cele dneve trobezlja po hiši. Celo v nedeljo zjutraj. Nasploh je hiša polna šumov. Prodirajo skozi stene, po ceveh. Neka nedoločena, zmeraj enaka mešanica glasov. Navadiš se na to, ne slišiš več. Tiho je tu le pozno ponoči. Takrat potuje po hiši pokanje cevi za centralno kurjavo.

Ne vem, kdaj se je vselil Henry. Najemniki se v tej hiši pogosto menjavajo. Mladi se poročijo, stari umrejo. Tukaj se stanuje le na poziv. Vmesna postaja. Ne splača se seznanjati z drugimi; tega že tako ne odobravam. Znanci, ki stanujejo v isti hiši, so zmeraj nekako vsiljivi. Že samo dejstvo, da bi se lahko vsak dan srečali, neizogibni pogovori, nujna prijateljstva, vse to takšne vrste poznanstvo obremenjuje. Če si ločen, postane nuja uiti nekakšnim stalno enakim, dnevnim, neizogibnim obveznostim očitno večja. Nočem več dan za dnem strmeti v tuje obraze, ki naj bi mi pripadali samo zato, ker so zmeraj enaki. Nespreminjajoča se zaupljivost, ki sem ji predana na milost in nemilost. Raje imam diskreten odnos do pohištva v svojem stanovanju. Le-to je manj vsiljivo. Njegova prisotnost ima šarm noblese. Vendar mi je tudi za to vseeno.

Takrat, v aprilu ali maju, sem stala pred dvigalom in čakala. V tej hiši je treba zmeraj čakati na dvigalo. Morda zato, ker stari ljudje prevečkrat pritisnejo na napačen gumb. Mogoče pa sta dve dvigali za hišo z enaindvajsetimi nadstropji enostavno premalo.

Videla sem, kako se je na koncu hodnika pojavila gospa Rupprecht, moja soseda. Stara gospa se mi je približala za nekaj korakov, njena

glava se je tresla. Potem je obstala, se prijala za sence, njene oči so nemočno migljale v udratih, nagubanih votlinah. Nagovorila sem jo, vprašala, ali ji lahko pomagam. Gospa Rupprecht je bežno pogledala k meni, vendar me ni zaznala. Njena roka je božala sence, kot da bi hotela uspavati panično grozo, neki neizrekljiv, nedoločljiv strah. Potem se je umirila, se nasmehnila in pozdravila, da bi spet odhitela nazaj po hodniku in izginila za vrati svojega stanovanja.

Potem je prišla gospa Luban, ki ima stanovanje poleg jaška za smeti. Še zmeraj sem čakala na dvigalo. Gospa Luban ima težave z nogami in po ves dan teka po hiši. V vsakem nadstropju ima znanca, s katerimi pije kavo.

Postavila se je obme in se jela pritoževati nad hišnikom, ki da nič ne dela. Poleg tega je nesramen in daje predrzne odgovore. Potem je vprašala, zakaj je nikoli ne obiščem. Ve, da sem zdravnica. Celo nadstropje ve, da sem zdravnica, in vsi pričakujejo, da jih bom obiskovala na domu. Celo po tablete hodijo k meni.

Povedala sem ji, da imam malo časa, in obžalovala me je. Rekla mi je »otrok«, to me je začudilo. Nato mi je hotela povedati nekaj zaupnega. Strmela sem v stekleno šipo dvigala in upala, da bo le-to kmalu prišlo. Pripovedovala je o tem, da je članica hišnega komiteja in da je k njim prišla policija. Neki gospod v uniformi je hišni svet prosil za budnost. Prijavili naj bi vse sumljivo, čudne obiskovalce, pogosta slavlja, vsako nepravilnost. Oči gospe Luban so za stekli očal postale motne. Policija ima svoje izkušnje, je rekla. Naredila je odmor in čakala na to, da bi jaz kaj rekla. Slišati je bilo dvigalo, kako se je nekje ustavilo. Večkrat sem pritisnila na gumb ob jašku in razmišljala, ali ne bi šla raje po stopnicah.

Starka je prišla čisto k meni in vprašala, če sem opazila najemnika iz apartmaja sedem. Čuden človek je. Zmajala sem z glavo in rekla, da ne vohunim za drugimi ljudmi.

O tem sploh ni govora, je odvrnila užaljeno. Stala je tako blizu mene, da sem vonjala njen roza puder za lica. Mešanica sramežljivosti in revščine. In predstavljala sem si, kako čez trideset let z napudranimi ličnicami tekam po hodnikih te hiše, željno vsesavam šume iz tujih stanovanj in vsako preživeto noč proslavljam kot zmago.

Gospa Luban se je dotaknila moje roke. Glavo je nagnila, ko mi je zašepetala: Pogledajte.

Obrnila sem se. Po hodniku se nama je približeval moški s klobukom. To je on, je zašepetala gospa Luban in se obrnila.

Moški je z nogo odpahnil steklena vrata in se postavil ob naju pred dvigalo. Natančno me je opazoval. Jaz sem prav tako molče strmela vanj. Njegov obraz je bil nepravilen, kot da bi bil sestavljen iz dveh različnih polovic. Klobuk je deloval smešno. Morda je to bilo zaradi izzivalnega načina, kako ga je nosil.

Dvigalo je prišlo, in vstopili smo. Stala sem ob vratih. Starka se je zrinila tik ob mene, kar mi je bilo zelo neprijetno. Med naju sem porinila

torbico. Moški je stal za mano. Nenadoma se je zaslišalo tuljenje. Kratek, tuleč krik, kot da bi kdo brcnil psa. Gospa Luban me je močno zagrabila za roko. Otresla sem se je, medtem ko sem se obrnila. Moški s klobukom je stal naslonjen na steno dvigala in zdolgočaseno opazoval električno nakazovanje nadstropij. Drug drugemu sva se nasmehnili. Ko smo prišli do pritličja, mi je zelo prijazno želel dober dan in mi pridržal vrata.

Zvečer se je Henry pojavil pri meni. Ležala sem v postelji, ko je zazvonilo. Odprla sem v kopalnem plašču. Pred vrati je stal s kadečim, smrdečim loncem in me vprašal, če mu lahko pomagam. Rekla sem, da je pozno in da sem že ležala v postelji. Odvrnil je, da ni še ničesar jedel, in to, pri tem je pokazal na lonec, je neužitno. Nato je šel mimo mene v sobo. Sedel je v naslanjač in si ogledoval fotografije, ki so visele na stenah. Stala sem pri vratih in rekla, da sem utrujena, da moram spati. Menil je, da ne bo dolgo ostal, da bi samo nekaj pojedel, potem pa odšel. Šla sem v kuhinjo. Obsedel je v naslanjaču in se naprej pogovarjal z mano.

Kasneje je sedel k mizi in jedel. Hotel je, da sedem zraven njega. Rekla sem, da hočem spati. Vprašal je, ali sem fotografije naredila sama in če jih tudi sama razvijam. V njegovi prisotnosti sem se počutila dobro. Svojo utrujenost sem občutila kot nekaj prijetnega in zlezla nazaj v posteljo. Poslušala sem ga z zaprtimi očmi. Še zmeraj je govoril o mojih fotografijah in o pokrajinah, ki sem jih posnela. Potem je govoril o sobi, rekel, da imajo vsi stanovalci te hiše sobe opremljene na enak način. Majhna soba, vrata te prisilijo, da svojo posteljo postaviš sem, svojo mizo tja. Možna je ena sama varianta in še ta se izkaže za nujno: če ima kdo knjige in zanje potrebuje polico, jo mora namestiti ob vrata in posteljo potemtakem ob okno. In ko povrh vsega vidi tudi, je zadovoljno pripomnil, da na policah na nujno enakem mestu najdeš celo enake knjige, potem bi si najraje pognal kroglo v glavo. Poslušala sem njegov glas, in bila sem prijetno zaspala. Vstal je in tekal gor in dol po sobi. Strmel je skozi okno in šel potem zopet k mizi, da bi pil. In jaz sem ležala v svoji postelji ter ga gledala. Potem je v kotu sobe zagledal moje zlate sandale z visokimi petami. Bil je navdušen in hotel je, da jih takoj obujem.

Rekla sem: Pojedli ste, sedaj pojdite. Potrebujem svoje spanje.

Na to ni reagiral. V roki je držal moje čevlje in jih hvalil. Potem je sedel v naslanjač, kadil in strmel skozi okno. Vprašal me je, če rada stojim na balkonu. On tega ne prenese.

Se bojite višine, sem vprašala.

Odkimal je. Ne, je rekel, nekaj drugega je.

Potem je govoril o meni in o možnostih in nemožnostih medsebojnega sporazumevanja. Postavljal mi je vprašanja, na katera nisem mogla odgovoriti. Pri tem se je smejal in pil rdeče vino. Nisem ga razumela. Nisem vedela, ali so bili njegovi govori in velika vprašanja

mišljeni resno ali se je samo šalil. Morda je vse bila le igra, neke vrste test, ki ga je uprizarjal z mano. Deloval je zelo sproščeno in veselo.

In kaj je z balkonom? sem ga spomnila, kaj ima to opraviti s tem?

Enostavno se bojim, da bi odletel, je rekel zelo veselo, ali če hočeš bolj prozaično, da bi padel. Nekaj naj bi se vendar zgodilo: Živim, toda za kaj? Ta strašna šala, da sem na svetu, vendar mora imeti neki smisel. Torej čakam.

Zabaval me je.

Izkušnja, sem rekla, kaže, da se te vrste šal končajo zelo enostavno in banalno. In če si vi ta konec predstavljate še tako posebno, ne bo prav nič čuden.

Ja, ja, je rekel, izkušnja. Izkušnja nas včasih sooči z zlatimi sandali.

In to bi zadostovalo? sem vprašala.

Recimo za danes zvečer, je pripomnil popustljivo. Potem je vprašal: Si še utrujena?

Odkimala sem. Nisem vedela, kaj naj si mislim o njem. Nisem imela volje razmišljati o tem. Sedel je v naslanjaču in kadil. Potem je ugasnil cigareto in prišel k meni v posteljo. Bila sem preveč presenečena, da bi lahko karkoli rekla.

Spal je nemirno in hitro vstal. Hotela sem mu napraviti zajtrk, vendar je menil, naj ostanem v postelji. Potem me je previdno poljubil in šel. Še enkrat sem zaspala. Ko sem se spet zbudila, sem obležala v postelji in si skušala predstavljati, kako pozno je. Nato sem morala misliti na gospo Luban in na to, kako skozi režo odprtih vrat svojega stanovanja straži hodnik.

Vstala sem, se dolgo tuširala in pristavila vodo za kavo. Potem sem se odpeljala dol pogledat, ali je prišlo kaj pošte. Samo časopis je tičal v poštnem nabiralniku. Ko sem se vrnila, je bila kuhinja polna pare. Naredila sem kavo in zajtrkovala v sobi. Pri tem sem govorila sama s seboj. Prej mi je bilo neprijetno, ko sem se zalotila pri glasnih samogovorih. Sedaj me to več ne moti. Na neki način sprošča: radio igra, sliši se človeški glas.

Morala sem misliti na Henryja in vstala, šla k balkonskim vratom in jih odprla. Pogledala sem na cesto, sedla in nadaljevala z zajtrkom. Za skodelico je ležal odprt časopis. Brala sem oglase.

V časopisu berem izključno oglase. Javno dovoljeno in zaželeno razgaljanje. Zadržano razkazovanje. Zapletena sporočila o neki usodi, nakapljana v šifro. Pobegli pes, ki sliši na ime Trixi in nikdar ne grize, naprodaj nova spalnica z garancijo, dobri življenjski tovariši z izmenljivimi samopredstavitvami, ki se ponujajo ali iščejo: zanimanje za dobre knjige, gledališče, potovanja, vesten, s svetovnim nazorom, s humorjem, nekadilec. Ali v uradnem jeziku formulirana bolečina, nepojmljiva, neizrekljiva, pretresljiva, po tragičnem dogodku. Konvencionalne floskule sprejemnic oglasov, življenjska pomoč za neiznajdljivost onemelih. Ozadjé se ponavlja razjasni kasneje na kliniki. Neka

sosednja bolnišnica je priskrbela posteljo, operacijsko dvorano, mrliški list. Kolegi so najbolje informirani in željni to sporočiti.

Pa igranje kupcev in prodajalcev z oglasi. Špekulanti z raritetami, prevaranti, lopovi, upanje na popredmeteno srečo ali enostavno prisilne okoliščine, stiska. Kompendij mesta, družbeni roman z vsemi tradicionalnimi primesmi. Zmeraj enako sporočilo o menjavanju generacij.

Nenadoma je bil v moji sobi neki ženski glas, ki je nekoga klical. Balkonska vrata sem pustila odprta. Na sosednjem balkonu je stala gospa Rupprecht in raztresala ptičjo hrano. Starka si je ogrnila črno volneno štol. Njena roka je bila stegnjena prek rešetk, glava se je počasi majala z ene strani na drugo. Vedno znova je dajala od sebe glasove, ki naj bi privabili ptice, vendar sem nikdar ne prileti nobena. Veter bo odnesel drobtine. Gospa Rupprecht občasno pozvoni na moja vrata, da bi dobila kakšno zdravilo. Ni vsiljiva.

Pospravila sem posodo in jo oprala. Nato sem sedla in kadila. Ničesar ni bilo treba pospraviti. V tako majhnem stanovanju je malo dela.

Pol ure kasneje sem odšla v službo.

Prevedla Rosanda Volk

Christoph Hein, rojen leta 1944 v Šleziji, študij filozofije, delal z Bennom Bessonom kot dramaturg in avtor gledališča Volksbühne v Berlinu/NDR. Po letu 1979 svobodni pisatelj. Živi v Vzhodnem Berlinu. Leta 1982 nagrada Heinricha Manna Akademije za umetnost/NDR, leta 1983 nagrada za literaturo zahodnonemških kritikov.

Dela: 1980: *Einladung zum Lever Bourgeois*, prip.; 1981: *Cromwell und andere Stücke*; 1982: *Der fremde Freund* (v BRD leta 1983 pod naslovom *Drachenblut*), novela; 1984: *Das Wildpferd unterm Kachelofen*, knjiga za otroke; 1984: *Die wahre Geschichte des Ah Q*, drama, v isti knjigi še *Stücke und Essays*; 1985: *Horns Ende*, roman; *Schlötel oder Was solls*, drama, v isti knjigi še eseji; 1987: *Passage*, drama; 1989: *Tangospieler*, proza; *Die Ritter der Tafelrunde*, drama.

Njegove knjige izhajajo za zahodnonemško področje pri založbi Luchterhand Literaturverlag.

Helga Königsdorf**Potovanje pozimi**

Moški in ženska. Nič več. Vendar tudi nič manj. Moški in ženska v kupeju. V kupeju prvega razreda nekega brzovlaka. Moški in ženska, ki se nista še nikoli poprej srečala, ki ju razen tega poznega popoldneva v kupeju brzovlaka ne povezuje nič drugega. Vlak, ki vozi skozi sivo pokrajino. Nekega poznega zimskega popoldneva. Moški in ženska, ki ju nič ne povezuje, med katerima se ne bo nič zgodilo, ki se bosta ločila po tej vožnji skozi zimsko pokrajino. Po tej vožnji skozi neskončno ravnino, ki se razteguje, enolično, videti je, da nič ne bo zaznamovalo prevožene poti.

Ženska je bila prva tukaj. Sedi ob oknu, nogo je postavila na gretje, roke sklenila na koleno in gleda v smeri vožnje. Moški je nekoliko jezen. Ne vozi se rad s hrbtno obrnjen naprej. Ko vlak spelje, zmeraj začuti lahno omotico, lahno slabost. Vendar ta neugodnost ni dovolj močna, da bi ga ganila, da bi prizadela njegov smisel za simetrijo in da bi sédel zraven ženske. Plašč obesi levo ob oknu. Sedeži ob oknu mu niso povšeči, ker tam največkrat vleče. Svojo aktovko položi čisto na desno, se spusti na srednji sedež in stegne noge.

Tako torej sedita, moški in ženska v kupeju, med vožnjo, ki se bo kmalu končala, katere konec je gotov, brez česarkoli drugega, kar bi se tikalo obeh.

Moški – o tem ni dvoma – je na službenem potovanju. Na to ne daje sklepati le kupe prvega razreda, temveč tudi način, kako se giblje. Kako odpre kovček s ključavnico na številke, pri tem pa ženski s telesom zastira pogled. Kako položi papirje na sosednji sedež, navrh pa časopis. Čista rutinska dejanja. Vse mora imeti svoj red. Nima resnega namena brati. Morda kasneje. Trenutno so svetlobne razmere v kupeju za to neprimerne.

Razen rahle jeze na začetku se moški sprijazni z družbo, ki jo bo imel na poti. Predvsem, ker ni razloga, da bi se za žensko zanimal. To je ženska brez starosti, in to pomirja. Mlada ženska bi – toliko se že pozna – v njem nujno nekaj vzbudila. Nekaj sprožila. Nagon o uspehu. Ima svoje izkušnje. Vse to ve, vendar mu prav nič ne koristi. Moral bi igrati staro igro Adam, čeprav zanj že dolgo predstavlja prevelik napor in se

sam sebi zdi smešen. Kljub temu čuti to prisilo, spet in spet. Zadovoljen je tudi, da to ni stara ženska. Stare ženske so nagnjene k neugodnemu blebetanju. Še zameriti jim ne moreš. To je povezano z neustavljivo atrofijo sprednjega dela možganov. Počutiš se nadlegovanega, istočasno pa imaš slabo vest zaradi tega občutka. Moral bi gledati, kako s tresočimi rokami brska po svojih torbah. Nekaj bi padlo na tla, on bi to moral pobrati, mogoče bi moral vzeti kovček z mreže za prtljago, ga zopet položiti nazaj, pa zopet dol in tako naprej. Poleg tega pa vonj. Pogled na stare ženske zmeraj poveže z vonjem, z razpadanjem, z bližino pokopališč. Dobro je, da je ta ženska brez starosti, za katero se mu ni treba zanimati, s katero ga ne povezuje nič razen te kratke vožnje v kupeju, ki ni zadosten razlog, da bi jo nagovoril in njen obraz shranil v svojem spominu.

Gledata drug mimo drugega skozi okno v ravnino, prek katere se širi mrak, čeprav je večer še daleč. Ne povezuje ju nič razen tega pogleda na ravnino in kupe, v katerem je ženska že sedela, ko je vstopil moški in se pozanimal, ali so sedeži prosti. Odvečno vprašanje v tem praznem vlaku. Postavljeno samo zato, da bi se nekaj reklo. Nekaj, kar ostane neobvezno. Kar je primerno za to, da vse ostane pri neobveznosti. Kajti nič drugega se ne bo zgodilo med njima kot tale skupna vožnja in skupen pogled na to pokrajino, ki postaja vedno bolj siva.

Nič se ne ve o ženski. Samo, da sedi v smeri vožnje, da je bila prva v kupeju, to je moškega nekoliko zjezilo, ker se ne vozi rad s hrbtom, obrnjenim v smeri vožnje. Ampak to bo minilo, kot mineta tudi slabost, omotica. Zunaj pred oknom simfonija v sivem z različnimi toni. Nežno, pastelno. Z močnimi vzorci. Širjava polj, travnikov, neba, drevesa, mehka brezmejna sivina. Ne takšna, ki te dela potrtega. Prej pomirjujoča, ja, uspavajoča. Tej sivini se lahko prepustiš, kot da vse to nikdar ne bi imelo konca.

»Kot otrok,« je rekla ženska nenadoma, »kot otrok sem živela v ozki dolini. Obzorje je bilo čisto blizu. Brez napora bi ga lahko dosegla, to obzorje. Vendar tega nisem nikoli poskušala. Verjetno zato, ker sem bila otrok in se mi je ta mali svet zdel samoumeven.«

Moškega ne zanimata niti otroštvo te ženske niti ostalo, kar ima povedati. Poseže po časopisu, ki leži desno ob njem, ga nekaj časa drži pred obrazom, nato spusti roke, kajti v kupeju je pretemno. Tako zopet oba gledata ven v mimobežečo pokrajino in molčita. Končno ženska nadaljuje: »Prvič v ravnini. Kasneje. Veliko kasneje. Prvič to sonce. Rdeče. Zelo oddaljeno. Morala sem jokati in nisem vedela, zakaj.« To reče predse, kakor da bi govorila sama s seboj. Brez posebne pozornosti. Kakor da ne bi pričakovala odgovora.

Moški odloži časopis, kajti nesmiselno ga je še naprej držati v rokah. Mrak zapolni kupe. Moški torej odloži časopis, in zopet se mu zdi dobro, da ženska ni ne mlada ne stara, in tako od njega na noben način ničesar ne zahteva. Niti njenih govorov mu ni treba jemati na

znanje, česar – kot se zdi – tudi ne pričakuje. Ženska enostavno ni prisotna. Vsekakor manj prisotna, kot bi to bil kak moški. Z moškim bi verjetno moral govoriti o nogometu ali o dogajanju v svetu. Spomini na otroštvo in solze te ženske se ga ne tičejo, in ona se s tem očitno strinja, saj je verjetno govorila bolj sama s sabo. Zunaj je, kakor da bi se nebo počasi spuščalo na zemljo. Najprej v daljavi, potem pa polagoma vedno bliže. Ravnina izginja v blede sivo tančico. Ženska reče: »Kmalu bo sneg.«

Vse se zgošča. Vlak vozi skozi sivino, ki ga vedno bolj zagrinja, tako da bi se lahko zdelo, da na svetu ne obstaja nič drugega kot tale vlak. Le tu in tam švignejo mimo majhne hišice. Železniške postaje, katerih imen ni mogoče razpoznati, ker hitro spet izginejo v nič. Samo za trenutek, in to je absurdno, resnično samo za trenutek dobi vse nadih večnosti. Kakor da bi tale vlak lahko neskončno vozil naprej. In v nekem kupeju moški in ženska. Ženska, ki govori nepomembnosti. Na primer, da bo kmalu snežilo, to je opis stanja stvari in ne pomeni ničesar.

Oba gledata skozi okno, in ženska reče: »Prehitro gre. Vse leti mimo. Ničesar ne moremo prijati. Prečkamo pokrajino, v njej ne pustimo nobenih sledov, in ona ne pusti nobenih sledov v nas.«

Glas ženske je monoton. Ni treba pozorno poslušati. In spet ni nujno odgovarjati.

Čez nekaj časa prične snežiti. Najprej posamezne snežinke, potem gost, bel vrtinec. Kasneje vlak upočasni vožnjo. Zavore cvilijo. Moški odpre okno. Potisne glavo skozenj. Pogleda v smeri vožnje. Pogleda nazaj. Vendar ne more ničesar razpoznati. Nobene hiše, nobenega signala. Samo ta beli metež. Zopet zapre okno, si potegne mokre snežinke z las in sede nazaj na svoj sedež.

»Ni samo hitrost,« reče ženska, »čeprav nam služi kot pretveza. V resnici se ničesar ne bojimo bolj kot postankov. Ustaviti se. Po sili. Zaradi zoprnih okoliščin. Potem bi morali dojeti, da smo že prej vedeli.«

Moški meni, da bo vlak imel zamudo. Nobenega prepoznavnega razloga ni za ta postanek na prosti progi. Ko je enkrat prišel iz načrtovanega ritma, se bodo zamude samo še seštevale. Signali za ustavljanje. Čakanje. Sneg. Zasnežene kretnice. Misli na svoj program za ta večer in začenja prečrtavati neke stvari. »Kaj je resnično?« nadaljuje ženska. »Resnična sta za nas ženska in moški, ki gledata skozi okno nekega kupeja in ne vidita nič drugega kot ta bel metež. Ne, kar je zadaj. Toda zadaj vendar nekaj mora biti. In to ju povezuje, moškega in žensko,« pravi ženska, »da si nič ne predstavljata. Ne širine, kakršna se razprostrira za snežnim vrtincem. Širino, kot si jo predstavljajo ljudje, ki živijo v dolini, v kateri je obzorje čisto blizu. Ko ti ljudje pridejo v ravnino, se lahko zgodi, da morajo jokati. Pridobili so resničnost, toda to ima svojo ceno. Seveda ne vedo, zakaj jočejo, ko so prvič v dolini in vidijo zahajati sonce.«

Moški zopet pogleda na uro. Želel bi si, da bi mimo prišel kdo od osebja na vlaku in povedal, kaj se dogaja. Toda nihče ne pride, in vse je tiho.

»Naša resničnost,« reče ženska, »je ta kupe in seveda cilj. Vsak ima svojega. Tudi ta cilj ima neko mero resničnosti. Približno ga poznamo, ne pričakujemo ničesar posebnega. Natančno vemo. Bolujemo za mukotrpno izgubo utopije.«

Sedaj moški prvič pogleda žensko, pri čemer ne more odkriti ničesar vpadljivega, nepričakovanega. Nenadoma se mu zazdi pomirja-joče, da je bila v kupeju pred njim. V nasprotnem primeru bi ji morda podtaknil kakršnekoli nagibe.

Moški misli praktično. Ne ve natančno, kako dolgo v teh vlakih lahko deluje gretje, če stojijo na prosti progi. Zapre zračnik.

»Kakšno pomanjkanje domišljije. V času in prostoru,« reče ženska. »Poznamo cilj. Vsaj mislimo, da ga poznamo. Zoprne okoliščine nas lahko zadržijo, seveda. Ampak cilj ostane isti. Lahko bi izstopili iz vlaka in pogledali, kaj je za snegom. Vendar to že vemo in nimamo nobenih iluzij. Tu je samo ta ravnina. Ta neskončna, široka, siva ravnina.«

Sunkovito se vlak spet premakne. Moški zaskrbljeno prisluhne ropotanju, ki čez nekaj časa utihne. Vlak pelje naprej skozi sneg. Z zmanjšano hitrostjo, kot se zdi moškemu. Zaskrbljeno misli na preobremenjeno progovno mrežo. Svoje načrte za zvečer je že davno črtal. Spomni se poročil o zametenih vlakih. Z zaskrbljenim pogledom poišče svoj topli plašč, ki visi ob oknu. Opazi ženskin nekoliko oguljeni plašček. Jezen zaradi tolikšne lahkomišelnosti v tem letnem času. Človek vendar nikoli ne ve. In sedaj ga moti, da tu sedi ženska, ki bi v primeru nevarnosti imela pravico do njegove zaščite. To se mu zdi nepravilno. V mislih že vidi, kako pričakuje, da ji bo okrog ramen ogrnil svoj topli plašč. In pri tej predstavi občuti nekaj podobnega kot sovraštvo. Sklene, da se v nič ne bo zapletal. Ni on kriv, če nekdo na zimski dan odide na potovanje v tankem plašču. To ni njegov problem. Res ne. Tudi če gre za žensko.

Vlak zopet zavira. Stoji. Se spet premakne. V kupeju je postalo občutno hladneje. Vlak pelje, vendar, kot se zdi moškemu, ne s potrebno hitrostjo. To se mu po eni strani zdi pomirja-joče, če upošteva zmotljivo naravo vlakovnega osebja. Po drugi strani pa se verjetnost, da bodo običali v snegu, poveča.

Zunaj se pričinja temniti. V kupeju ne gori nobena luč. Nekdo mu je nekoč govoril o snežnih zametih. O oskrbi v sili. O prenočevanju v vaških klubih. Za vsak primer se poskuša pripraviti na to. Bolje je, če si na vse pripravljen. Tudi na prekinjene telefonske zveze. Na odreza-nost od sveta. Načrte, ki jih je delal za zvečer in ki so nekoč – sedaj se mu zdi, kakor da je tega že dolgo – bili zanj pomembni, je že davno opustil. Tudi cilj, o katerem je govorila ženska, se mu sedaj ne zdi več tako jasen. V tem trenutku je pomemben samo sneg, vlak, ženska in

kupe. Nenadoma se mu pred oči prikrade predstava, da vlaka sploh ni, tudi ne voza, samo tale kupe je in ženska, s katero ga nič ne povezuje in katere obraza si ne more zapomniti. Zakaj pravzaprav nikogar ni mimo. Kakega drugega potnika recimo. Ali koga od vlakovnega osebja, ki bi lahko dal kakšne informacije. Ne more mimo tega, da se mu to sedaj ne bi zdelo čudno. On je človek dejanj. Postane mu jasno, da se je spravil v popolnoma neugodno situacijo. Sedi v nekem kupeju, posluša dvomljive govore neke ženske, ne da bi vedel, kaj se dogaja zunaj. Končno, in to v zadnjem trenutku, se odloči. Papirje in časopis pospravi v aktovko, naravna številke na ključavnici, položi torbo na sedež desno ob sebi, se dvigne, odpre premična vrata in gre ven. Vlak ima sedaj normalno potovalno hitrost. Snežinke kakor beli trakovi smukajo mimo okna. Mogoče bo nadoknadil zamudo, razmišlja moški in odide po hodniku, in iz kupeja ga ni več moč videti.

Nenadoma močan sunek. Neprijetno cviljenje kovine ob kovino. Moški se spotakne naprej, komajda se še ujame. Kolesa so se verjetno zablokirala. Vlak stoji, vendar samo za kratek čas. Potem se zopet premakne in ponovno pridobi pri hitrosti. Moškemu se zdi, da sedaj razpozna okolico. Če bo vlak nadaljeval s to hitrostjo, ocenjuje, se lahko zgodi, da bo zamuda neznatna. Ne razume več svojega stopnjevanega nemira in se vrne nazaj v kupe.

Ko odpre premična vrata, vidi, da je ženska izginila. Sedež, na katerem je sedela, je prazen. Plašča ni. Njene torbice ni več. Ničesar ni pustila za sabo. Morala je izstopiti pri zadnjem kratkem postanku. Moški z nezaupljivim pogledom preveri zasilno zavoro, toda tukaj ni nič narobe. Plomba je nepoškodovana.

Ženska je izstopila. Kar tako. Moški ni bil pozoren na to, ali je tam bila kakšna postaja. Vendar, če prav pomisli, v tem okolišu tudi ni nobene pričakovati. Poleg tega sunkoviti postanek tudi ni ustrezal dovozu na postajo. Potemtakem naj bi torej izstopila na prosti prog. Morda zato, da bi sledila svojim čudnim predstavam. Da bi poiskala tisto nekaj za snegom. Vidi jo, v tankem plašču in v nezadostni obutvi, kako odločno stopa skozi sneg. Skomigne z rameni in sede na svoj stari sedež.

Nenadoma podvomi, ali je ta ženska resnično obstajala. Morda je eksistirala zgolj v njegovi domišljiji. Slišal je za takšne primere. Bolj ko razglablja o tem, bolj se mu zdi verjetno, da tam nikdar ni sedela nobena ženska. In naj se še tako trudi, ne more se spomniti nobenega obraza. Tudi njegova izbira sedeža s hrbtom proti smeri vožnje se mu sedaj ne zdi več noben argument za njen obstoj. Saj pozimi zaradi lahkega pihanja, ki ga je ponavadi zaznati na nasproti ležečih sedežih, rad zamenja stran kupeja. Nič ne priča več o prisotnosti kakšne ženske. Niti ne zamuda. Vlak bo točen.

Vendar nekaj je ostalo. Predstava. Predstava, ki sega prek tega kupeja, tega voza, tega vlaka, snega. Predstava o neki ženski, ki je

zapustila vlak pri postanku na prosti progi. Predstava o ženski, ki vključena naprej korači skozi sneg, da bi poiskala nekaj za snegom. In ta brezoblična ženska dosega zanj večjo mero resničnosti kot kupe in vlak, ki je zopet v času in bo prispel točno. Večjo mero resničnosti kot osamljenost, ki ga nenadoma obda.

Prevedla Rosanda Volk

Helga Königsdorf, rojena leta 1939, živi v Vzhodnem Berlinu. Objavljena zgodba je iz njene zadnje knjige *Die geschlossenen Türen am Abend. Erzählungen*, izšle pri založbi Luchterhand, Frankfurt/Main 1989.

Lutz Rathenow

Sprememba

Glavo napolnjeno z obzirnimi policisti. Z gumijevkami se žgečkajo po nosu in jaz se smejim, smejim, da se napotim od tod. Nemudoma. Najprej po steni navzgor, skozi okno. In v eno od neumno velikih tovarn, v kateri pomilostim vse stroje, ki so obsojeni na uporabo do odpisa. Sedaj sem vesel tudi brez smejanja. Uradniki v glavi so se medtem prilagodili svoji novi okolici in se razvrstijo k različnim področjem mišljenja. Pretežno tiho je. Nekaj zablodelih zvezd pod lobanjskim svodom. Skočim pokonci in prebrskam nebo, da bi našel pogrešano letalo. Ostanki oblakov so trofeja, s katero se nato spustim na enega izmed redkih delujočih vulkanov. Ta pa me noče zagnati kvišku. Aha, tudi tukaj vseupravljajoča lenobnost, prava vlada osmih kontinentov (osmi: dežela, ki jo obkroža moja poglavna koža). In ne najdem tiste do žarečega segajoče luknje, gora me ne pusti pasti nazaj v zavetje stvarstva. Tako preostane samo izselitev v ravnine, ki jih nikoli nisem zapustil. Zaščitna koža zaupanja prek mojega kože.

Konec

Mati je hotela imeti svoj mir in je upala na volka. In Rdeča kapica je besno blodila po gozdu. Nikogar ni videla, ki bi ga morda lahko pregovorila, da bi pojedel njeno mamo.

Kje si, ti strahopetec, je klicala deklica s pankrdeče polakiranimi lasmi in s podplati tlačila mravlje v gozdna tla.

Volk se je togotno smehljal v svojem skrivališču. Človeškega mesa se ni več loteval. Neužitno. Okolju škodljive snovi. Ob zadnjih južinah je redno bruhal.

Rdeča kapica je medtem prišla k babici, da bi na njej preizkusila svoje zobe. Iz čistega obupa, ker je dan mineval, ne da bi videla dokončano eno samo zamišljeno hudobijo.

Več kot modre lise od ugrizov pa Rdeči kapici ni uspelo. »Otrok, kako ljubko,« je bila očarana babica. »Erotika teh silnih prizadevanj.« Umrla od veselja.

Janko in Metka

Najprej sta spodila starše od hiše in jo zažgala. Potem sta šla v gozd in ga poskušala požgati. Bil je prevlažen. In potem sta jokala Janko in Metka, kajti ljubila sta plamene. Doma se z njimi nikoli nista smela igrati. Da so ju starši topli, ko sta otroka hotela preizkusiti, ali hitreje gorijo zavese ali knjige, Janko in Metka nikoli nista oprostila svojima spočetnikoma. Iz maščevanja sta jima enkrat osmodila lase. V gozdu sta končno našla čarovničino hišo. Medenjaki so imeli okus po plesnivem in postanem.

Čarovnica se je skrila. Janko in Metka pa sta jo našla in jo takoj porinila v peč. Samo malo je zacvrčalo in ni bilo preveč zabavno. Potem sta zažgala čarovničino stanovanje – samo zanikrni ogenj. Dim je grizel v vratu. Janko in Metka sta se iz dolgega časa pretepla. Jokala sta in kričala: mama očka, mama očka! Tako sta počasi pregnala vse živali. Samo odmeva nista pregnala, pa če sta še tako rjovela. Šele ko jima je zmanjkalo glasu, je šel.

Prevedla Alenka Krajnc

Lutz Rathenow, rojen leta 1952 v Jeni, živi v Berlinu/NDR.

Mit dem Schlimmsten wurde schon gerechnet (1980), *Zangengeburt* (1982), *Boden 411* (1984), vse izšlo v ZRN. Vse tri zgodbe so iz antologije *Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur aus der DDR*, izšle 1985 pri založbi Kiepenheuer u. Witsch.

Peter Brasch

Okoliš

Francija pod poveznikom

Ko pride z dela, bere načrte mest. Študira legende, s šestilom izmerja dolžine ulic, jih primerja z merilom, zaznamuje znamenitosti. Ne gleda televizije in ne hodi v gostilne.

Najbolj ga zanima načrt Pariza. Vse muzeje pozna po imenih, ve, kje ležijo in kako se jih izgovarja. Ve, kako daleč je od Place Pigalle do Pantheona. Zračna linija in dolžina sprehoda. Pot od Montmartra do Champs-Élysées pozna na pamet. Ima različne načrte Pariza in jih primerja. Pogosto ugotovi napake, potem se jezi na kartografe in jim piše pisma, v katerih jih popravlja. Trikrat je dobil odgovor.

Včasih, ko spi, sanja, da je v Parizu. Veseli se. Kasneje ga je strah. Načrte je pozabil doma na mizi. Brezciljno hodi po Parizu in vse je pozabil. Nobenega imena se več ne spomni. Mimoidočih noče vprašati, on ve bolje. Poskuša se spomniti, medtem ko se nasloni na zid. Ampak spominja se samo imen ulic mesta, v katerem živi, spominja se samo razdalj od svoje hiše do podjetja, od stranišča do spalnice.

Prevedla Alenka Krajnc

Peter Brasch, rojen leta 1955 v Cottbusu. 1956, Neusterlitz. 1958, Berlin. 1971, Karl-Marx-Stadt. 1974, matura. Študij germanistike v Leipzigu. 1976, eks-matrikulacija. Prodajalec knjig, natakar. 1978, Berlin. 1979-80, asistent režije na radiu. Potem v svobodnem poklicu. Oba prevoda sta iz knjige *Berührung ist nur eine Randerscheinung*.

Lutz Eiffert

Preporod

Do solz sem bil ganjen. Srečno sem se napil in nisem več opazil lastne bebavosti, skoraj nič več. Ampak njega sem videl zelo razločno, sivoglavca. In njo, njo sem videl čisto razločno, malo, okroglo. Gotovo ga je dražilo neko znamenje na njej: mesečno razmršeni, kakor vlažni lasje, sicer trd, vendar ne oster, odprt pogled, razločne prsne bradavice pod visoko zapeto bluzo. Vsekakor se je topil. Gledal sem, nekaj srkal, gledal, kako ga je razkrajalo. Rdeča lička, njena polna lica. Rdeča lička, njegova prek kosti napeta koža. Nenavaden par, sem si še mislil. Par, katerega učinka nase spet nekako nisem mogel dojeti. Opotekal sem se domov, ne da bi se mi utrgal film, to je bilo pričakovati, spet sem imel samo top občutek v želodcu (negoval sem ga, kot zmeraj, ker mi dobro de, mi da prav proti samemu sebi). Najverjetneje je zakoreninjen v zavisti, vedno znova nastaja na teh dolgočasnih tleh, tem večnem gojišču iz samega slaboumja. Toda to sem prvikrat drugače izvedel. Danes, in sicer jutraj proti četrti uri, torej spomladi še pred kosom, za cvilečimi mačkami, v tišini (ali so zaprli obrate ali ukinili železnico ali ni več taksijev na črno, nočni klubi morda dokončno ukinjeni?), se mi je drugače godilo. Bil sem zelo vesel. To sem takoj imel za znak odraslosti. Imenovalo se je treznost, in spreletelo me je.

Stari bo ostal mlad, sem si mislil. To je princip. Ti sam se zmeraj bojiš, dekleta se otreseš še pred vrati, iz strahu pred neumno impotenco, pred plašnostjo, iz strahu pred drgetom, pred resnobnostjo, s katero bi začel tako igro proti mlajši, s katero bi jo dobil, le s težavo spet odslovil, pač iz strahu pred tem, da bi to moral.

Stari bo ostal mlad. Tako je, kakor da bi ubijal svoje sinove. Tako je, kot da bi on, nosorog, odvrnil nasprotnike, ostal prvi plemenski žrebec, čeprav je že prek te starosti. To je njegova zmaga nad smrtjo. On naredi otroke najmlajši. Najmlajša mu rade volje podarja otroke. Njegova hči leži ob njem, lenobno se preteguje v svoji hčeri, ne da bi prelomil kak tabu. Mora samo premagati svoj strah, drget. In jaz sem zavisten, in v moji zavisti je strah pred starostjo brez tega poguma.

Oče in sin

S katerim organom bi začel? Kako bi se imenovalo izsiljevanje, če bi prišlo do odkritega izbruha boja za premoč? Želodčni krč? Ali celo odkrito besnenje. Ne: izsiljevanje. Trpljenje, očitno. Migrena in kolika in potem odhiti v stranišče in bruha. In mladi bo ostal miren, kramljaj, pomirjal na videz, ne da bi vedel, samo na videz. Mlada žena jima bo stregla, mlada žena starega, obema, obema bo pripravila jajce, kakor jima je všeč. Stari odkloni, seveda odkloni. Izsiljuje in izsiljuje. Ampak kaj hoče od mladega, kaj hoče... izvleči iz njega, kam ga hoče prignati? Mlada žena z otroki od starega in mladi grejo na sprehod. To staremu dobro de. Sam je in lahko besni sam nad seboj. Nad mladim nima nobene moči. Star je, prestar, čeprav ima še mnogo let pred seboj. Ampak mladi in mlada žena ga bosta gotovo preživela. In *njegova* otroka bosta *ostala* nečakinja in nečak mladega. Misli in misli... z želodcem, z žolčnikom, s slinavko, s trojno razdeljenim obraznim živcem. Misli z živci blizu medvretenčnih ploščic, s hrbtnim mozgom. Tuhta s kurcem, ki se skrči, boleče misli z njim in z jajci, kakor da bi bili kot pri novorojenčku, še v životu, izvršiti pritisk na vse svoje mišljenje, na svoje hotenje, ki je ne-hotenje. Vendar kaj. Mladi in *njegova* žena in *njegovi* otroci se vrnejo, nepomembno so kramljali, ker ne korespondirajo na nobeni ravni, na srečo so šli mimo zanimivih izrastkov mesta, četrti, mimo minulih časov: téme v molk. In potem spet gre za hrano (mladi misli: žretje), gre za to, da se napolnijo trebuhu, za lenobo mišljenja, proti iracionalnemu nemiru starega, in mladega. Ker ravno njegov zločesti vozel je tisti, po katerem udriha s pločevinastim mišljenjem, ta je vzrok njegovega tubitja.

Stari, oče. To je vozel, razraste se v močvirnat labirint, v celo deželo. Do toka na sredini se ne da priti, do tekočega, do ledu, ki ga nosi, drsa se po razpokanem, drsi tako okrog, in tu smrdi in ni moč zdržati, misli mladi. Hrana. Stari spet pritiska proti osovraženemu niču, ki med mladim in starim niha nad žensko. Smešno, boj, ki ga čas odloči sebi v prid, na življenje in smrt, za nič.

Prevedla Alenka Krajnc

Lutz Eiffert, psevdonim Uweja Kolbeja. Rojen leta 1957 v Berlinu (NDR). Od leta 1987 ima večletno vizo za ZRN, kjer sedaj živi. *Hineingeboren* (1980), *Abschiede und andere Liebesgedichte* (1981), *Bornholm II* (1986). Objavljeni zgodbi sta iz knjige *Mikado oder Der Kaiser ist nackt*.

Thomas Rosenlöcher**Miličnik v parku**

Kaj je človek, da bi se ga spominjal, si je mislil miličnik s tremi ničlami v številki in zavil v mestni park, da bi tudi tukaj kontroliral temò. Kaj je človek, da bi se ga spominjal, si je mislil in nad njim je šumela ogromna, v drevesih zakoreninjena noč. Levo in desno ob poti so grmi pretili z mračnimi kretnjami, medtem ko je miličnik, molči tiho, razbijajoče srce, korakal vedno dalje, dokler mu grmi niso trdo stopili na pot, kot da bi bili oni tisti, ki tukaj kontrolirajo izkaznice. Nebogljen je miličnik stal v temi. Ko pa se je v svoji neboljenosti ozrl navzgor, je visoko nad seboj v vrzeli v parku videl zvezdo, ki je tolažeče gledala navzdol, in je začel hvaležno scati, da bi tudi on enkrat nekaj prispeval. Tako, medtem ko se je zvezda lesketala in trzala, je miličnikov curek prav tako pljuskal in kontrapunktiral temno šumenje ogromne, v drevesih zakoreninjene noči, kot fino, srebrnosvetlo petje, da, občasno ga je celo presegel z živahnim pljuskom, da bi potem spet mrmrajoče popustil, ne da bi zato prenehal, da bi se nadaljeval kot samostojen naraven pojav.

Ure kasneje je stopila v park patrolja. Čeprav je patrolja kot patrolja nastopila poudarjeno pogumno in se je vsak miličnik nahajal v vrtincu sosednje miličniške kape, je v srcih naprej hitečega krdela vpričo pretilnih kretenj grmovja vseeno ostal neki določen ostanek bojazni, ki v bistvu ni pomenila nič drugega kot staro vprašanje, kaj človek pravzaprav je, da bi se ga kdorkoli spominjal.

Nežno, preludirajoče kлокotanje je moške docela zmedlo. Po poti navzdol je pritekel tanek, lesketajoč se potoček, tu in tam zastal, se razcepil v obliki delte in možakom oplakoval noge, tako da je marsikateri izmed njih nepričakovano stal na neke vrste otoku in bil prisiljen skakati naprej z otoka na otok.

Ko pa so na ta način končno našli iskanega miličnika, so ga dolgo obstopali in se zelo čudili, ker je bil kljub svojim trem ničlam v številki obdarjen s takim curkom. Tiho, čisto tiho so se postavili k njemu in so prav tako začeli močiti temo, tako da je tudi njihov curek izparevajoče pristopil in je šumenje ogromne, v drevesih zakoreninjene moči s kolektivno močjo dopolnil v en sam spev o veličini narave in o dostoj-

janstvu občasno v njej zaposlenega človeka. Šele proti jutru, ko je zvezda že zdavnaj prešla in je usahnil sleherni curek in so bile otrezene zadnje kaplje, je v park zavilo vozilo, ki je moške izginilo v breznihi miličništva.

Prevedla Alenka Krajnc

Thomas Rosenlöcher, rojen leta 1947 v Dresdenu, živi v Dresdenu. *Ich lag im Garten bei Kleinschachwitz* (1982), *Schneebier* (1988). Tu objavljena zgodbica je iz antologije *Mikado oder Der Kaiser ist nackt*.

Yugoslavica

**Selim Arnaut
Streha**

Laboratorij

odhod v laboratorij
prihod iz laboratorija

nato –
odhod v laboratorij
prihod iz laboratorija

z drugačnimi epruvetami
sem nazdravljal svetu

ena za drugo – cela vrsta
napačno tempiranih zdravic

nič za aplavz...
rdeč, frenetičen, detelast

dekolteji se dolgočasijo
vonj rož prav tako

žvečilni gumiji
visijo z usnic – goltam
jih v mravljišče

in se odrekam poezije in –
po vsem tem samoodrekanju

se ti danes spet posvečam
zrabljena moja:

ali veš da te išče
vse kar je do sedaj najdeno

Čudovita deziluzija

Ugotavljam
z minevanjem let
da jaz sploh ne znam šteti.

Seštevati, množiti
odštevati, deliti. Za mene so to skrivnosti.
Predzgodovinske skrivnosti.

Nekaj z one strani
šahovnice.

Zabubil sem se v ničlo
kot v jajce.

Se nežno zvil k vzhodu.
Preveč nežen sem do vzhoda.

In tako zvit odhajam nekam

noseč v zadnjem
hrbtnem vretencu
noč.

Pred tvojim počitkom

Vseeno se poljubiva
Preden pričem
Pisati pesem.
In ti ležeš k spanju.
Ker pisanje pesmi
V nobenem primeru ni
Do konca zanesljivo
Sedenje.

Tu nekaj škriplje!

Ljubezenska

Ti si sanjala vojno
 armada mrtvih je imela
 vse večje izgube
 nenadomestljive
 pod dojko so
 škripale vzmeti
 preživel sem sanjarjenje
 oči – otoki
 vrane na železniških tračnicah
 niso bile nikakršen znak
 in pokrajine ob
 koščkih poti
 dečki so podajali
 vodo, tarnali
 in pomagali
 vojna je ječala
 na obeh straneh izvira
 nisem te mogel zbuditi
 to pomeni, nisem se mogel
 prebiti do tebe
 oklofotal sem te
 enkrat, nato še enkrat
 z obema rokama
 šepetal sem:
 ne boj se
 jaz sem
 jaz sem

samo lokalna vojna

**Oprosti – ali ...
za E.**

Oprosti nam
 vse naše živalsko.

Naše mimohode.
 Naša upiranja mimohodom.
 Naše odhode v rumeno.

Greh. Pesem. Tam --
 kjer mrtvi skrivajo toplino.

In te besede –
 ki jih s kremplji pišem
 in skozi kljun izgovarjam.

Umaknivši roke.
 Komaj vidno premikajoč ustnice.
 Čakajoč boljšega.

Rojstnodnevna zdravljica

trpeti, in trpeti
 vse svoje nesrečne ljubezni
 do sebe

trpeti, in trpeti

Noč

par ekselans
 nikakršen polnočni trenutek
 nikakršen dan
 ki za seboj
 ni zaprl
 vrat

Jutri

Potreboval bom
 neurje stokrilo
 za nekaj tega prahu na srcu.

In za tole srce.

Večerno
 razpihovanje plamena
 klečeč.

Globoki skoki
 z okenske police
 na dvorišče.

Vera v čudež.
Vera v čudenje.

V očeta,
ko prihaja iz stranišča
za eno luknjico na pasu

bližji Kristusu.

Pismo očetu

Se gre
tako v svet:
s peresom v žepu?

Ne znam drugače.
In nimam drugače. Oče,

ti, ki preklinjaš
moje podhranjeno telo,
družinski vojskovodja.

Tako se začenja.
In tako se končuje.

S peresom v žepku.

Ki je tako zelo podobno
srednjeveškemu ovnu.

Nočitev

Abdulahu Sidranu

Končno je prisedla k naši nizki mizi –
starka z očmi sove: pesmokepetava.

In zveva tako, kje je najin prostor,
Mojster.

Tukaj, kjer se ni lahko peljati s časom,
in s človeško méno v prah, telesu sladek in
duši ljub.

Prižigaš ogenj, kot da prižigaš svečo zadušnico.

V prenočišču,
vzdignjenem
na nekoga stopinji.

Mojster moj!

Poglej! Gospod jemlje pipo in strelo usmerja
na tobak.

Izbral in prevedel Esad
Babačić,
spremno opombo napisal
Matej Bogataj

Selim Arnaut (1962) je pesnik, publicist in filozof. Živi nezaposlen v Sarajevu, kjer je urednik *Književne revije*, kritike in poezijo pa objavlja tudi v ostalih revijah. Za svojo pesniško zbirko *Krov* (*Streha*, Svjetlost, Sarajevo 1988) je prejel Brankovo nagrado, nagrado Mlada Struga in nagrado Književne omladine BiH.

V tej zbirki se ukvarja s samim pesnjenjem (pero, ki se spremeni v srednjeveškega ovna), s tistim pod streho (torej z domom, Očetom, družino), predvsem pa s čudežnostjo sveta; zelo pogosto pesnik položi v realnost napako ali nesporezum, zaradi katerega postane realnost zmaknjena, fantastična. Oče, »družinski vojskovodja«, je zelo pogosta tema in motiv. Jezik je prečiščen, že kar skop, a vendar ves čas pesniško učinkovit.

Selim Arnaut spada ob neprevedljivem Zilhadu Ključaninu, Džemalaludinu Latiću in Miljenku Jergoviću med najvidnejše mlade bh pesnike.

ZADNJA IZMENA

Tama Janowitz
Sužnji New Yorka



Zgodovina primerov št. 4: Fred

Fred je imel problem: na cesti je rad ogovarjal neznana dekleta in jih vabil, naj gredo z njim nakupovat k Tiffanyju. Ker je bil brezposeln glasbenik in je živel v hiši brez dvigala in tople vode v bližini Williamsburg Bridgea, je zaradi tega pogosto zabredel v težave.

Ko se je zgodilo prvič, je ravno odhajal iz zgradbe gramofonske družbe (tja je odšel, da bi spet oddal enega svojih posnetkov); na drugi strani ceste je zagledal visoko dekle s kratko postrizženimi lasmi, ki je stopala z elegantno odločnim korakom. Pri semaforu je šel čez cesto in dekle dohitel. Še njega samega je presenetilo, ko se je slišal vprašati: »Poslušaj, vseč mi je tvoja odločnost. Zanima me, ali bi hotela iti z menoj – kar tako, za šalo – nakupovat k Tiffanyju. Zelo bi me razveselila in seveda ne bi pričakoval nikakršnega plačila.«

Dekle ga je pogledala in rekla: »Izgini.«

Ta izkušnja je Freda le še spodbudila. Nekaj tednov pozneje, ko je v trgovini DiRoma v SoHu kupoval čokoladni sladoled z artičokami, je spet zagledal dekle, ki je imela koščene komolce in nakremžen škratovski obraz. Pogledal ji je čez ramo; kupila je konzervo špargljeve juhe. »Dobra odločitev,« je dejal. »Poslušaj, tole te bo mogoče užalilo, toda jaz sem milijonar in uživam, če lahko vabim mlade ženske nakupovat k Tiffanyju. Bi hotela z menoj? Lahko si izbereš kaj lepega, zapestnico, karkoli.«

»Prav,« je rekla dekle.

Zlezla sta v taksi. Spotoma mu je povedala, da je doma iz Ohia in da je v New Yorku na obisku pri sestri. Fred ji je povedal, da takšnih reči sploh ne počne tako pogosto, temveč samo, kadar ga piči. »Najbrž je prijetno, če imaš toliko denarja,« je rekla dekle.

»Ah, ni slabo,« je odvrnil Fred.

V Tiffanyjevi trgovini se je dekle vznemirila. »Kar ne morem verjeti,« je rekla. »Le čakaj, da za to izve moja sestra. Pobrало jo bo. Takšne reči se dogajajo samo v filmih.«

Skoraj celo uro sta si Fred in dekle ogledovala podstavke s smaragdnimi prstani, debelimi zapestnicami iz lapisa lazuli, srebrnimi in bisernimi ogrlicami. Ko je Fred gledal dekle z rdečkastimi pegami, ki si je tiho brundala, in opazoval njene koščene, trzajoče komolce, ga je skoraj premagala zaljubljenost. Končno si je dekle izbrala pas iz aligatorjeve kože in srebra, ki je veljal tri tisoč dolarjev. »Zelo okusno,« je dejal Fred. »Dobra odločitev. Toda ali ne bi morebiti raje imela zaponke?«

Videti je bilo, da se je dekle prestrašila. »No, to je odvisno od tebe,« je dejala. »Ti plačaš, ti odloči.«

Fred je vedel, da si dekle v resnici želi pasu, toda izbral je drobno zaponko iz rožnate korale z majhnimi briljanti.

Prav takrat, ko je prodajalka hotela napisati račun, je Fred pobrskal po žepih in denarnici. »Preklete,« je dejal. »Pozabil sem kreditno kartico. Kako neumno.«

Dekle je bila videti razočarana, toda dejala je, da popolnoma razume.

Tisto noč je Fred v mislih obnovil dogodek. Začutil je, da še nikoli ni bil bolj razvnet, bolj sprijaznjen z življenjem kot tisto uro in pol, ki jo je preživel pri Tiffanyju. Toda to očitno ni bilo normalno. Spomnil se je, kaj je bral o slavnem nemškem filozofu Nietzscheju; ko je bil star petnajst let in je živel v internatu, se je nekoč pozno ponoči v njegovo spalnico priplazila sadomazohistična nimfomanska, v moškega preoblečena grofica in ga pretepala tako dolgo, da se je dovolj vzburila za ljubljenje.

Čeprav se Fred ni natanko spominjal vseh podrobnosti incidenta, je vendarle vedel, da je Nietzsche pozneje, ko je odrasel, razvil filozofijo

o nadčloveku, po kateri naj bi možat, mogočen posameznik obvladal življenje in družbo.

Kar se tiče Nietzscheja, je bilo jasno, da je tisto prvo ali usodno doživetje – ko ga je posilila svetlolasa nimfomanska grofica – pripeljalo do nastanka nove filozofije.

Toda Fred ni mogel razumeti, od kod pri njem to nagnjenje, potreba, sla, da je na cesti ogovarjal neznane ženske in jih vabil nakupovat k Tiffanyju. Še nikoli namreč ni doživel nič usodnega. Morda v resnici sploh nikoli ni ničesar doživel.

Še nekajkrat mu je uspelo, da se je izmuznil s svojo nedolžno zvijačo; toda sčasoma so ga prodajalke in prodajalci začeli prepoznavati in navsezadnje je nekdo od njih, ko ga je nekoč spet videl vstopiti z novo žensko, poklical policijo. Priprli so ga in ga več ur zasliševali, žensko prav tako. Bridko je jokala, ko je pojasnjevala, da Freda še nikoli prej ni videla. Pri Tiffanyju so se odločili, da ne bodo vložili prijave, pod pogojem, da Fred nikoli več ne prestopi praga njihove trgovine.

Razmišljal je o tem, da bi vabil ženske nakupovat k Henryju Winstonu, toda njegov začetni zagon je splahnel, navdušenje za ženske ga je minilo, zdelo se je, da celo njegovim novim skladbam manjka nekdanje živahnosti in poleta.

Zgodovina primerov št. 15: Melinda

Melinda je bila drobna in svetlolasa in imela je bleščeče črne oči, ki so spominjale na lorija ali na kakšno drugo nočno žival. Ob večerih je delala v baru; v New York je prišla, da bi plesala pri eksperimentalni skupini, toda v nesreči s taksijem si je zlomila nogo in zato se je zdaj nameravala posvetiti koreografiji in režiranju.

Z denarjem, ki ga je dobila od zavarovalnice, si je v bližini Tompkins Square Parka kupila majhno stanovanje z dvoriščem. Kadar ji je ostalo kaj denarja, se je napotila v zatočišče za zapuščene živali; kupovala je živali, ki jim je ostal le še kak dan življenja; jemala jih je s seboj domov ter jim poskušala najti nove lastnike. Bile so nadomestek, je mislila, za moškega in trdno zvezo; moških, ki bi se zanimali zanjo, ni bilo, živali pa so jo imele rade in so se nanjo tako navezale, kot se noben moški nikoli ne bi mogel.

Živela je z osmimi mačkami in petimi psi. To so bili: star, brezzob šnavcer, ki jo je spominjal na njenega deda; mešanec med nemškim in škotskim ovčarjem, ki so ga menda vzgojili v čuvaja, pa se je vsega bal, tudi mačk; par špicov, ki sta rada ubrano tulila z gramofonom; jazbečar, ki mu je morala pritrditi majhna kolesa, ker je bil na zadnji nogi delno hrom. Za živali je porabila ves svoj čas in bile so razvajene in zahtevne, toda to je ni motilo. Pravzaprav je Melinda kar rada igrala mater.

Nekoč pozno ponoči je zagledala drobcenega podganjega mladiča,

ki je zelo počasi prečkal cesto. Bil je brez noge in Melinda ga je pripravila do tega, da je zlezel v papirnato vrečko. Odnese ga je domov in ga spravila v akvarij. Kmalu potem, ko je podgano prinesla k hiši, so vse njene mačke in pse hudo napadle bolhe, toda Melinda je podgano vzljubila. Včasih je kje staknila tudi ranjene golobe ali kakšne druge poškodovane in onemogle živali. Na dvorišču so stale kletke, v katerih je imela zajce in dihurja; prinesla jih je iz opuščene trgovine z živalmi na Houston Streetu.

V bar, kjer je delala, so zahajali stalni gosti iz soseščine. Tja so prihajali slonet številni umetniki in na televiziji gledali tekme ali igrali biljard. Skoraj vsak se je hotel kdaj pa kdaj sestati z Melindo. Melinda jih je vabila k sebi na skodelico kave, toda ko so videli njeno prenatrpano stanovanje (z besno lajajočimi psi, ki so ali divje branili Melindo ali pa pohotno popadali obiskovalčevo nogo; s tulečimi mačkami in podgano v kletki), se niso nikoli več vrnili tja.

Večine moških, ki jih je poznala, ni motil njihov lastni nered, toda pri ženski je bila to čisto druga pesem. Kakorkoli že, Melindi je bilo vseeno; kaos in grozen smrad v svojem stanovanju je štela za nekakšen preizkus. Ko se bo pojavil pravi moški, bo z veseljem spregledal okoliščine – nekako tako, kot so principi v pravljičah z veseljem pobijali zmaje ali pa se odpravili iskat čudežne napoje, samo da bi dobili princeso.

Nekega večera je v njen bar vstopil čeden fant eksotičnega videza. Imel je črno pobarvane lase in manjkal mu je eden izmed sprednjih zob. Videti je bil kot prismuknjen angel. Noben stalen gost ga še nikoli prej ni opazil.

Potem ko je spil štiri kozarce piva, mu je Melinda namignila, naj plača, kajti lokal so začeli zapirati. Fant se je zgrudil in bruhal v jok. Povedal je, da je star šele triindvajset let (čeprav je bil videti mlajši), brez denarja in na cesti. Ime mu je bilo Chicho in upal je, da si bo našel delo: skrbel bi za slone v živalskem vrtu ali pa bi na Floridi proučeval delfine.

Melindi se je Chicho zasmilil. Dejala mu je, da gre lahko z njo domov in nekaj časa ostane pri njej, s pogojem, da bo pomagal pospravljati in skrbeti za živali. Chicho je odvrnil, da bi to bilo imenitno.

Nekaj dni pozneje je Melinda ugotovila, da se zaljublja. Bil je tako naiven, ljubezniv in nepokvarjen, spominjal jo je na ranjenega kužka. Za videzom pouličnega grobijana se je skrival otrok, ki je Melindo oboževal in mislil, da je čudovito vse, kar je povezano z njo.

S psi je bil zelo dober in vodil jih je na sprehod, da bi imela Melinda tako več časa za uresničevanje svojih režiserskih zamisli. Lotil se je celo pospravljanja dvorišča, ki je bilo polno mačjih kakcev in blata. »Res je, da imam jaz šole, ti pa ne,« mu je govorila Melinda. »Razen tega si deset let mlajši od mene. Vedno sem mislila, da lahko take reči v odnosu povzročajo težave. Toda zdaj vidim, da idealna zveza temelji na zaupanju in prijaznosti, vse drugo je nepomembno.«

Nekega dne je ugotovila, da pohabljene podgane ni več v akvariju. Obdolžila je Chicha, da jo je spustil ali se je kako drugače znebil – od vseh živali mu edino podgane ni bilo mar –, toda zagotovil ji je, da je podgana sama ušla. Gotovo je tekala kje med zidovi ali pa se je vrnila na cesto.

Ni mu povsem verjela, vendar ni hotela izzvati prepira. Bilo ji je triintrideset let in Chicho je bil prvi moški, ki je pokazal, da si želi ostati z njo. S psi je sicer lepo ravnal, toda bil je tudi težko breme; še vedno si ni našel dela, Melinda mu je morala dajati žepnino in pričakoval je, da mu bo kuhala večerje, pa če je bila zvečer v službi ali ne. Toda vsak brezdomec, to je Melinda vedela, je sprva hudo breme, po nekaj letih prijaznega prepričevanja pa je mogoče vzgojiti še tako zanemarjeno in podivjano žival.

Kmalu jo je napadla skrivnostna bolezen. Resno je zbolela in noben zdravnik ni mogel odkriti, kaj naj bi bilo z njo narobe. Po izčrpnih preiskavah so končno ugotovili, da ima Weilov sindrom. To je izjemno redka bolezen. Večina zdravnikov je ni nikoli videla, mnogi še slišali niso zanjo. Človek zboli, če je pil tekočino, v kateri je bil podganji urin. Mogoče se je podhranjena podgana kako noč potikala naokoli in se ustavila pri kozarcu z vodo, ki je vedno stal ob Melindini postelji.

Odpeljali so jo v bolnišnico in tam je ostala več tednov. V tem času jo je Chicho le enkrat obiskal. Odpustila mu je; bil je kot divja žival, ki ni razumela niti najpreprostejših pravil lepega vedenja. Bila je prepričana, da Chicho nenehno misli nanjo.

Ni bilo pričakovati, da bo ozdravela. Čutila je, kako postaja bolj in bolj slabotna in razmišljala je o tem, kako žalostno bo po njeni smrti, ko zapuščene živali in Chicho ne bodo imeli več nikogar, ki bi skrbel zanje.

Toda začuda se ji je začelo obračati na bolje. S taksijem se je odpeljala domov in ko je vstopila skozi vrata svojega stanovanja, je našla Chicha v postelji s svojo najboljšo prijateljico. Vse živali so izginile in stanovanje je bilo sveže prepleskano in počiščeno. »Presneto,« je dejal Chicho, ne da bi se vsaj ogrnil z rjuho. »Kaj pa ti tukaj?«

Morala je poklicati policijo, ki je Chicha na silo izselila. Nove ključavnice so jo stale veliko denarja in le stežka se je sprijaznila s tem, da jo je opeharilo eno od božjih bitij. Toda počasi je zbrala novo krdelo pohabljenih in potepuških psov, pozabila je na Chicha in se vrnila v staro življenje, ki ni bilo niti veselo niti brezupno.

Prevedla Staša Grahek

Michael Schumacher

Tama Janowitz

Modna italijanska restavracija v SoHu, zgodnji nedeljski popoldan: ljudje pravkar začenjajo preganjati včerašnjega mačka. Nekateri srkajo Bloody Mary in gledajo nogometno tekmo na ogromnem ekranu nad vrati. Drugi stikajo glave za mizami in poslušajo razpoložensko glasbo. Izkaže se, da je to Tom Waits, tuleč nekaj o Union Squaru v tonu, zvenečem kot cirkularka, ki reže jekleno ploščo.

Zunaj se ustavi taksi in Tama Janowitz izstopi. Vsa je v črnem. Njeni lasje silijo vsepovsod, kot bi jih bičal veter. Vstopi v restavracijo in za trenutek, ko postoji pred steklenimi vrati, da bi se oči privadile mračni notrajnosti stavbe, je kot senčna figura, projicirana na belo rjuho.

Tama Janowitz je z zbirko kratkih zgodb *Sužnji New Yorka* postala literarni dvojnik Andyja Warhola. Njena prva knjiga *Ameriški očka* je žela pohvale. Prihajal je naslednji roman: *Kanibal v Manhattnu*. Pojavljanje v TV šovih in na naslovnica revij je Tami Janowitz omogočilo publiciteto, o kateri je pred leti lahko samó sanjala. Pozornost javnosti je postala tako moteča, da je z veseljem odšla iz mesta. V šolskem letu 86-87 je bila gostujoča pisateljica na Princetonu.

»V New Yorku sem dolgo živela brez telefonskih klicev, redko sem hodila ven, nikogar nisem srečevala. Po *Sužnjih* je telefon kar naprej zvonil, tridesetkrat, petdesetkrat na dan, ljudje so klicali in govorili: 'pridi sem in stori to ali ono.' In seveda sem raje počela karkoli drugega, kot pisala. Imela sem se krasno, toda težko je bilo delati. Na Princetonu sem čisto izolirana in pišem kot nora. Čutim, da sem našla svoje ravnotežje: imela sem leto totalne zabave in zdaj sem se vrnila k samotarskemu življenju.«

Tama Janowitz govori kot dež. Ni čudno, da je popularen gost v intervjujih. Ne manjka ji samozavesti, vendar ne zveni prevzetno ali bahaško. Mnogi pisatelji jecljajo in iščejo besede ali se opravičujejo, ker zvenijo suho in dolgočasno. Tama Janowitz se morda česa boji, toda mikrofona gotovo ne.

»Tako je to: če hočeš, da te bodo imeli za resnega literata, prekleto dobro glej, da ne boš kršil nekaterih pravil. Vesti se moraš resno, to pomeni, da svoje knjige ne promoviraš na MTV in se ne slikaš za

naslovnico svoje knjige. Na noben način ne smeš pokazati, da je pisanje kaj manj mučno kot roditi trojčke v avtu, ki se prebija skozi prometno konico. Pomaga tudi, če si odljuden. In končno, nikoli ne daj svoji knjigi naslova *Sužnji New Yorka*. Zveni preveč podobno filmu, ki so ga vrteli na Times Squaru.«

Tama je prekršila ta in druga pravila. Uživa pri promoviranju svojih del, zato se mora sprijazniti z očitkom, da ji je več do publicitete kot do umetnosti. Vztraja, da ji je pozornost medijev samó pomagala približati knjige bralcem.

»Leta in leta sem poskušala pisati, počela sem, kar sem najbolj znala. Bila sem ponosna na svoje delo. Naj bom prekleta, če po tolikem trudu ne bi hotela, da stvar nekdo prebere. Če imam priložnost, da knjigo prodam, potem hočem to storiti.«

Mogoče se ugovori ne tičejo toliko ideje o promoviranju literature, kot načina, kako je promovirana. Fotografija za *Sužnje* – zapeljiv posnetek Tame v svileni pižami – je npr. najbolj provokativen portret po Trumanu Capotu. Ta se je velik del svojega življenja trudil, da bi ljudje njegov greh pozabili. Celo on pa ni nikoli posnel videa.

V tem je bila Tama prva. Video za MTV je bil preračunljiva poteza, kako pridobiti publiko, ki uživa v energiji rock'n'rolla. Problem je, da bralec ne ve, kako najti knjigo v poplavi romanov in zbirk, ki izidejo vsako leto. Človek celo v špecerijo ne bi šel kupit nove mačje hrane, če ne bi nekje videl reklame zanjo.

»Video projekt je bil marketinški eksperiment, v katerem sem imela vlogo poskusnega zajčka. Producentu sem ustrezala iz več razlogov: zaradi mojega videza – videti sem »New York« – in zgodb, ki so zelo dramatične. Vedeli smo, da bomo lahko naredili nekaj posnetkov, npr. nočnih klubov ali mene na ulicah. Nobenega scenarija ni bilo, samo jaz, ki govorim. Tam sem bila, v rock videu! Nisem prepričana, da se da ugotoviti, koliko izvodov knjige bi bilo prodanih brez tega, toda pomagalo je moji knjigi, da so jo ljudje opazili.«

Skoraj pozabljeno je ostalo dejstvo, da Tama Janowitz zna pisati. Njena suha proza je prežeta s humorjem in z več kot trohico patosa. Junaki njenih zgodb so sužnji svojih hrepenenj. So revni, nesrečni, živijo na robu. Vse to je deloma pogojeno z dejstvom, da so praviloma neke vrste umetniki. Kljub temu se bolj ukvarjajo s telesnim udobjem kot z duhovno hrano. Tama Janowitz jih opisuje s simpatijo, podobno čustvom njenega junaka, ki ne more ubiti ščurka.

»Jasno je, da tečejo za življenje. Ubiti nekaj, kar si takó obupno želi živeti, je v očitnem nasprotju z vsako filozofijo, religijo, verovanjskim sistemom, ki ga priznavam. Dolgo po padcu bombe in po izginotju tvojih dobrih del bodo ščurki še vedno tu, stikali bodo po ulicah kot oklepni avtomobili.«

Dostojevski, Čehov, Nabokov, Henry Miller in Saul Bellow so Tamini najljubši avtorji.

»Berem karkoli in občudujem recimo Raymonda Carverja ali Ann Beattie. Toda za svoje delo iščem energijo pri avtorjih, ki se ne morejo ustaviti, ki so nadvse intenzivni, blazni, ekstremni.«

Sužnji New Yorka spadajo v to tradicijo. Kritiki pogosto uporabljajo besedo žgečkljivo, toda zdi se, da je ta pridevnik premalo tehten. Zvodnik iz *Sužnjev* se morda zdi žgečkljiv, ker rad postopa po stanovanju, nastlanem s smetmi, in bere Kanta. Toda niti on niti druge figure v *Sužnjih* niso uporabljene samo zaradi humorja. Tama Janowitz uporablja humor in ironijo kot kirurg skalpel: šele ko se rana zaceli, se zaveš, da so te rezali.

Tama je nekoč zapisala, da bi bila rada moderna Jane Austen. New York je idealen kraj za njene socialne študije. Uživa v nenehni gibljivosti mesta in različnosti ljudi.

»Vse prihaja samo od sebe in takrat se počutim živo. Lahko sediš za pisalnim strojem in nič se ne dogaja in potem greš k oknu in pogledaš ven in na ulici mož pretepa ženo, ki je v pižami in kriči, in ljudje kličejo policijo in to gre dalje. Vse je okrog tebe in če ne znaš tega spraviti na papir...«

V svojih najboljših zgodbah Tama nasilje nadgradi s humorjem, ki razoroži celó njene obrekovalce. Nekatere kritike še zmeraj moti objektivnost. Kot drugi kvazi-žurnalisti je tudi Tama prepričana, da ni njena dolžnost opredeljevati se do snovi.

»Moralne sodbe niso del mojega posla. Bila sem samo reporter, ki poroča, kakšno je življenje v tem specifičnem kraju in času. Če so me poklicale tri, štiri ženske z istimi težavami, sem pomislila, da obstaja nekakšen vzorec, in napisala sem zgodbo o ženski s podobnimi težavami. Nikoli mi ni bilo do tega, da bi rekla: 'Poglej, kako ogaben, puhel, površen je New York.' Ali: 'Poglej veliki svet New Yorka, to kreativnost, energijo in entuziazem.' To ni bilo moje delo. Moje delo je bilo napisati, kar sem videla, in biti kar se da resnična in poštena.«

Tama Janowitz je bila velik del svojega življenja outsiderka in opazovalka. Vzrok je morda v osemtridesetih selitvah v tridesetih letih življenja. Ko se je rodila, je bil njen oče v vojski. Bila je še čisto majhna, ko so iz San Franciscia odšli na vzhodno obalo. Ko je imela deset let, sta se njena starša ločila. Tamo in brata Davida je vzgajala mama, pesnica. Leta 1968 so za eno leto odšli v Izrael, kjer so veliko potovali. Še pred srednjo šolo je Tama postala oster opazovalec človeškega vedenja.

»Ko sem prišla na college, nisem imela kaj prida izobrazbe. Nekaj časa sem bila v privatnih šolah in nekaj let sem preživela v eksperimentalnih šolah. Nisem znala seštevati ali odštevati – in še zmeraj ne znam. Na college so me sprejeli, čeprav nisem imela dobrih ocen. Bala sem se, da bi me v običajnih programih odkrili: vedela sem, da ne bi znala napisati eseja o Cervantesu. Zato sem vpisala umetniško smer – pisanje. Nikoli nisem pomislila, da bom pisateljica, toda vedela sem, da me ne

morejo zabrisati ven – lahko bi samo rekli, da jim moje zgodbe niso všeč.«

Kombinacija New Yorka in šole je bila katalizator Taminega zgodnjega pisanja. Čeprav so bili njeni učitelji šokirani in zgroženi, so njene zgodbe opazili drugje. Dobila je vrsto nagrad. Po končanem šolanju je hotela postati pisec reklamnih tekstov.

»Rada sem imela propagando, ker ne pozna hipokrizije. Počeli so iste stvari kot vsakdo: prodajali svojo robo.«

Šest mesecev je bila pomočnica umetniškega programa neke reklamne agencije. Potem so jo odpustili. Zaprošila je za štipendijo, ker je hotela preizkusiti svoje pisateljske sposobnosti.

»Tisto leto sem napisala roman in naslednje leto sem ga prodala. Mislila sem, saj to je igračka! Napišeš knjigo in jo prodaš. Potem imaš dovolj denarja za eno leto, ko pišeš novo knjigo.«

Tami Janowitz je bilo štiriindvajset let, ko je izšel njen prvi roman, *Ameriški očka*. Napisan je v prvi osebi, s perspektive Earla Przepasnika, sina psihiatra in pesnice. Knjiga je deloma avtobiografska, stilno pa bolj tradicionalna kot kasnejša dela. Pisanje, pravi Tama, je bilo proces odkrivanja.

»Ko sem sedla, nisem imela pojma, kako napisati roman. Vedela sem, da priporočajo pisanje iz izkušenj. Moja izkušnja je bilo odraščanje v ruralnem Massachusettsu. Ko sem začela pisati uvodne stavke, sem pomislila: 'Dobro, tu sem spet v ruralnem Massachusettsu, toda to pisanje iz izkušenj je tako dolgočasno. Zakaj ne bi pisala v moškem spolu?' Brž ko sem to storila, se je stvar spremenila v fikcijo. Dogodki niso bili več isti. Uživala sem, ko sem se prestavljala v glavo druge osebe.«

Tama Janowitz rada piše z moške perspektive. Tudi *Kanibala v Manhattanu* pripoveduje moški.

Starša v *Ameriškem očku* sta oblikovana po vzoru Taminih staršev, ki jima je knjiga tudi posvečena. Nekatere najbolj smešne odlomke v knjigi je porodilo pretiravanje očetove ljubezni do kiparjenja ter mamine do poezije. Tama zatrjuje, da njena starša nista tako prismojena.

»Mama v knjigi je popolnoma neefektivna. Moja mama pa se je po ločitvi vrnila v šolo, postala pesnica in profesorica. Včasih ženske niso delale kariere, poročile so se in skrbele za otroke. Zame je bila mama pravi vzor. Moj oče je kipar. Oba sta mi bila v pomoč, posebno mama. Rekla mi je: Težko je, toda če je to tisto, kar si želiš, potem vztrajaj.«

To je bil pravi nasvet za Tamo, ki je kmalu ugotovila, da pisanje ni tako igračkanje, kot je mislila na začetku. Napisala je nov roman, vendar založnikov ni zanimal.

Preživljala se je z občasnimi nagradami. Po enem letu se je znašla pred dejstvom, da bo morala spet v službo.

»Vedela sem, da bi bil to konec moje kariere, ker ne bi zmogla

toliko psihične energije. Nikoli ne bom ena tistih ljudi, ki vstanejo ob šestih, pišejo dve uri in potem grejo na delo. Vsakič, ko je že kazalo, da bom morala v službo, sem na srečo dobila novo nagrado. Začela sem pisati kratke zgodbe namesto romanov, ker mi vzamejo manj časa. Ko je moja zgodbo kupil *The New Yorker*, je to stvari resnično spremeni-
nilo.«

»Ko sem prišla v New York, sem se družila z umetniki in slikarji. To je bila zanimiva, fascinantna scena. Če je bilo na večerji deset slikarjev, se ni nihče pogovarjal o estetskih vprašanjih. Nihče ni razpravljal o velikih umetninah. Govorili so: 'Si slišal, da je ta in ta zaprl galerijo?' Ali: 'Ta in ta prodaja svojo sliko za dvajset tisoč dolarjev.' Umetniški svet New Yorka v zgodnjih osemdesetih je bil kot rock scena šestdesetih in sedemdesetih. Bila sem fascinirana. Dobila sem odskočno desko za pisanje o svetu, ki ga ni opisoval še nihče.«

Neki urednik pri Crownu je videl nekaj Taminih zgodb in ji ponudil objavo zbirke. Tama je pregledala »ogromno škatlo zgodb« in sestavila zbirko *Sužnji New Yorka*. Imela je knjigo, treba jo je bilo samo še spraviti pred bralce.

Tretja Tamina knjiga je bila roman, za katerega se založniki prej niso zanimali: *Kanibal v Manhattnu*.

»Vedno sem si želela, da bi bila ta knjiga objavljena. Počutila sem se, kot bi bil to moj otrok: ljubila sem ga in vse, kar sem želela, je bilo objaviti ga.«

Kanibala v Manhattnu je natančno pregledala in še enkrat napisala. Snov je bila v mnogih pogledih kot naročena za Tamo. Zakaj ne bi namesto opisovanja enega segmenta New Yorka napisala satire na celo mesto, in to s stališča nedolžnega? Njen glavni junak, Mgungu Yabba Mgunga je miren, poligamen ljudožerec s fiktivnega otoka v južnem morju, kjer vodi umirajoče pleme. Bogata dama iz višjih krogov ga vidi v *National Geographic Magazine*, pridruži se mirovnim silam, ga izsledi in mu ponudi, da ga bo spravila v New York, kjer bo sodeloval na mednarodnem plesnem festivalu. Poročita se in po vrsti nezgod, ki so povod za Tamine komentarje o življenju v New Yorku, je ona umorjena. Ljudje iz podzemlja Mgunga prisilijo, da dokaze pojé. Od tu naprej gre življenje le še navzdol. Mgungu se znajde v bolj brutalnih situacijah, kot so bile tiste, s katerimi je imel opraviti kot divjak.

Ideja plemenitega divjaka v literaturi ni nova. Tamina verzija je rezultat kombinacije njenih otroških spominov in odraslega čuta za satiro.

»Mislim, da sem videla člančič o človeku, ki je prišel iz druge dežele, da bi ženi kupil nedrček. To je bilo seme. Potem sem dva meseca proučevala Novo Gvinejo in druge otoke Južnega Pacifika. Ko je prišel čas pisanja, sem si izmislila svoj otok. To je fantazijski otok, nastal iz otroške ljubezni do knjig o raziskovalcih. Knjige, ki sem jih brala kot otrok, so bile polne življenja, saj nisem bila sposobna kritike.

Otrok bere in pade v knjigo. To je bolje, kot hoditi v kino. Samo vstopiš v svet knjige brez vprašanj, brez dvoma.« Na podoben način je Mgungu vstopil v svet New Yorka. Njegova opažanja o civilizaciji izvirajo iz Taminega spraševanja, kakšen dokumentarec o New Yorku bi posneli antropologi z drugega planeta.

Kanibal v Manhattnu ni bil nizkoprorračunska produkcija. Knjiga je opremljena z zemljevidi, fotografijami, inicialkami.

»Zame je bil estetski videz knjige nadvse pomemben. Rada imam knjige in hotela sem lepo knjigo. Videla sem nekaj knjig iz dvajsetih let: postavljene so lepo, tekst je videti lep in knjige dajejo dober občutek. Hotela sem tisto magično moč, da knjigo prebereš in se vrneš k zemljevidu, pregledaš pot čez gore in reko.«

Idejo, da bi knjigo opremila s fotografijami znanih oseb, je Tama dobila ob prebiranju knjig o resničnih zločinih.

»Ko odpreš te resnične krimiče, vedno najdeš fotografije in polovica jih je čisto brez smisla. Imajo slike iz otroštva in družinsko fotografijo in obvezno prizorišče zločina, ki je čisto drugačno, kot si ga predstavljaš iz pripovedovanja. Presenečena sem, da se ni nihče domislil, da bi to počel v fikciji, glede na to, da živimo v popolnoma vizualni družbi.«

Fotografije upodabljajo vrsto javnih figur New Yorka, ki jih je Tama vpletla v svojo zgodbo. Andy Warhol je poziral kot muzejski kurator. Knjiga je posvečena prav Warholu, ki ni bil samo Tamin osebni prijatelj, ampak je odkupil filmske pravice za *Sužnje*.

»Kadar pomislim na Andyja, pomislim na osebo, ki je resnično uživala v življenju s prvinskim, otroškim entuziazmom. Če je bilo kaj, česar bi se lahko naučila od njega, potem je to otroško veselje do stvari.«

Warhol je nekaj vedel tudi o slavi in zdi se, da je del te vednosti prešel na Tamo. Tama ne potrebuje slave, da bi se počutila resnično, kot pripovedovalec *Ameriškega očka*.

»Spoznal sem, da sem hotel slavo, nekaj, kar bi me spremenilo v pravo osebnost, človeško bitje. Če bi bil slaven, bi vedel, da obstajam – dejstvo, o katerem nisem bil čisto prepričan.«

»Stvari ne smeš jemati prelahko ali preresno, toda biti moraš zabaven. Pišem take knjige, kot jih rada berem. Fikcija je pogosto dolgočasna. Včasih je prava muka, da se prebiješ skozi knjigo. Raje berem knjige, iz katerih se nečesa naučim. Zanima me obrt, popravljam se, spreminjam in postajam boljša. Zdi se mi, da bom lahko vse življenje napredovala.«

Prevedla in priredila
Darja Pavlič

Ko so v Ameriki izbruhnili bratpackovci, sem se dolgo upiral, da bi v reviji *Literatura* (ali kako se ji je že tedaj reklo?) objavili katerega od njih, še najbolj pa bi se upiral objavi Tame Janowitz, pri kateri mi je šlo nesorazmerje med medijsko pozornostjo za njeno literaturo in mnenjem, ki sem ga o tej literaturi imel, najbolj na živce. (To upiranje sploh ni bilo težko, saj ni bilo nikogar, ki bi s temi besedili v rokah trkal na vrata, in sploh je za pisanje, ki je pretreslo književno Ameriko, pri nas vedelo, zdi se, le malo Slovencev. Šlo je po vsem sodeč torej za upiranje lastni skušnjavi). Ko je prevod kratke zgodbe *Me and the Boss* Tame Janowitz izšel v Mladininem *Literarnem dodatku*, ki je bil tako kratke sape, da ste nanj nemara že pozabili, sem se pritožil Tomažu, da pa je menda v sodobni ameriški kratki prozi mogoče najti tudi manj slaboumne reči. Tomaž me je racionalistično zavrnil, da je to morda res, vendar gre za avtorico, o kateri pišejo vsi časopisi.

Ta argument se mi je zdel sicer smiseln, ne pa tehten. Pisanje teh mojih vrstnikov ali skoraj vrstnikov se mi (z izjemo nekaj Leavittovih kratkih zgodb) ni zdelo kaj prida zanimiva literatura, in mislil sem, da gre pač za literaturo, da smo tu zato, da posredujemo objektivno kvaliteto. Bilo pa je, to pisanje in njegov bralni in javni odjem, fenomen, o tem ni dvoma. Fenomen, zanimivejši od literature. Tako mi Schumacherjeva knjiga *Reasons to believe* (1988), ki izmenično prinaša portrete bratpackovcev in njihovih literarnih oblikovalcev (torej učiteljev kreativnega pisanja, urednikov, založnikov ipd.), ni pomenila vodnika po novejši ameriški literarni zgodovini, ampak zbir praktičnih izkušenj iz ustvarjanja nečesa, kar je literaturi že po naravi tuje, namreč mediageničnosti.

Tama Janowitz je bila v tem, zdi se, najbolj uspešna. Ne le, da je snemala spote za MTV, temveč je MTV-jevsko gledalstvo tudi pritegnila k branju svojih romanov. Tako je dandanes ena redkih pišočih, ki jo naši ameriški vrstniki póżnajo, hkrati pa se o njenem pisanju govori tudi po univerzah. Cinik bi rekel, da bo kmalu postala obremenilna norma, ki jo bo moral pisateljski začetnik nujno prezreti, če bo hotel sploh kaj omembe vrednega napisati.

Tako se zdi, da je Tama Janowitz najustreznejši uvod v rubriko, ki naj bi predstavljala avtorje, ki prav zdaj uživajo zanimanje bralne in siceršnje javnosti. Za razliko od nekaterih svojih pisateljskih vrstnikov je namreč še zmeraj pod žgočimi žarometi javne pozornosti, čeprav je navdušenje za bratpackovce pomnilo, in naj si o njej in žarometih mislimo, kar že hočemo. Take it or leave it, bi rekli v neki televizijski reklami. Važno je imeti izbiro.

Izbral in spremno opombo napisal
Andrej Blatnik

OSTRINA KRITERIJA

Alain Finkelkraut

Par škornjev je prav tako dober kot Shakespeare

Dediči »tiersmondisma« niso edini, ki spodbujajo k preobratu evropskih narodov v mnogokulturne družbe. Danes trobentajo isti ideal preroki postmoderne. Vendar, medtem ko se eni zaradi okcidentalne arogance zavzemajo za enakost vseh tradicij, posplošujejo drugi v svetu umetnosti že pred leti sprejet pojem in združujejo moč zakoreninjenosti z omamo težko razumljivega. Postmoderni nosilec dogajanja uporablja v življenju principe, na katere se pri svojem *delu* ozirata postmoderni arhitekt in slikar: prav tako postavlja eklekticizem na mesto prejšnje izključujočnosti; odklanja grozljivo alternativo med akademizmom in inovacijo in suvereno razkosuje tišino; namesto da bi bil to ali ono, klasičen ali avantgardističen, buržujski ali boemski, na svoj način kombinira najrazličnejše interese, najbolj paradoksnе zamisli; sproščeno, mobilno, ne togo na zaupanje ali okamenelo v pripadnosti, bi rad neovirano prehajal od kitajske restavracije do kluba na Antilih, od kuskusa do kónigsberskega žličnika, od jogginga k religiji ali od literature do letenja z zmajem.

Iživeti se je parola tega novega hedonizma, ki ne priznava hrepenenja, prav tako ne samoobtoževanja. Njegovi pripadniki ne težijo k *avtentični* družbi, v kateri bi vsi utesnjenost živeli v kulturni identiteti te družbe, temveč k *polimorfni* družbi, k pisano premešanemu svetu, v katerem so vsakomur odprte vse oblike življenja. Ne pridigajo toliko pravice do različnosti kot splošno mešanje ras, pravico vsakogar do posebnosti drugega. *Dobro izbrano* pomeni zanje multikulturno, zato kultur kot takih ne cenijo, temveč njene šibkejše izvedbe, del teh kultur, ki jih poskušajo, iztrošijo in jih po uporabi lahko zavržejo. Potrošniki so, ne ohranjevalci obstoječih tradicij, in stranka-kralj v njih togotno topota zaradi spon, ki so jih položile zastarele in stroge ideologije vladavini mnogostranosti.

»Vse kulture so enako legitimne in vse je kultura,« enoglasno trdijo razvajeni otroci družbe presežkov in obrekovalci zahodnega sveta. Vendar se za tem skupnim jezikom skrivata dva popolnoma nezdržljiva problema. Filozofija dekolonizacije je kulturo in mišljenje prav tako izobčila, kot so to storili ruski populisti 19. stoletja: »Par škornjev je

boljši kot Shakespeare.« Gledano s stališča njihove božanske premoči – z drugimi besedami: razen dejstva, da jih v trpljenju in stiski bolje ščitijo proti mrazu kot elizabetinska igra, škornji vsaj ne lažejo; od vsega začetka se izdajajo za to, kar so – skromen izraz neke kulture – namesto da bi kot uradne mojstrovine pobožno skrivali svoj izvor in vsem ljudem izsiljevali spoštovanje. In ta ponižnost je zgled: če umetnost noče nadaljevati s svojim nastopaštvom, mora obrniti hrbet Shakespearu in se, kolikor je le mogoče, približati škornjem. V slikarstvu prihaja ta zahteva le malo do izraza, se pravi, ustvarjalni akt tendenčno stopi v ozadje in zaradi tega se v muzejih pojavijo dela, ki jih komaj lahko ločimo od vsakodnevnih predmetov in materialov. Kar zadeva pisatelje, so sami krivi, ker so prevzeli pravila t.i. male literature, kajti za razliko od svetih besedil se tukaj artikulira kolektiv, ne pa v svoji genialnosti izoliran, zaradi svoje psevdo-mojstrskosti izločen individuum: strašna askeza od zgoraj prikrajsuje avtorje, ki pripadajo kultiviranim narodom. Da bi prišli do točke nekulture, da bi prispeli do škornjev, morajo prehoditi mnogo daljšo pot kot prebivalci nerazvitih dežel. Vendar le pogum! »*Tudi kdor ima nesrečo, da je rojen v deželi z veliko književnostjo*, mora pisati v svojem jeziku kot češki Jud v nemščini ali kot Uzbek v ruščini: pisati, kot si pes izdolbe luknjo, kot si miš izkoplje grob. Pri tem se najprej najde kraj lastne nerazvitosti, lastna spakedranščina, lasten tretji svet, lastna puščava.«

Ta besni nihilizem se v postmodernem mišljenju ne izogiba enakemu občudovanju avtorja *Kralja Leara* in Charlesa Jourdana. Pod pogojem, da nosijo škornji znak priznanega designerja, so prav tako dobri kot Shakespeare. In tako gre dalje: strip, ki napeto zgodbo poveže z lepimi slikami, je dober kot roman Nabokova; kar berejo Lolite, je dobro kot Lolita; učinkovit reklamni slogan je dober kot pesem Apollinaire ali Francisa Ponga, ritem rocka je prav tako dober kot melodija Duka Ellingtona, lepa nogometna tekma je dobra kot plesni teater Pine Bausch; veliki modni ustvarjalec je dober kot Manet, Picasso, Michelangelo; današnja opera – »tista življenja, clipa, jingla, spota« – je prav gotovo tako dobra kot Verdi ali Wagner. Nogometaš in koreograf, slikar in modni ustvarjalec, pisatelj in pisec reklamnih tekstov, jazzist in rocker sta enako ustvarjalna. Pospraviti je treba s šolskim predsodkom, da je takšna sposobnost namenjena določenim ljudem, druge pa potiska v subkulturo.

Želji, da bi dajali v nič Shakespeara, stoji torej nasproti poplemenitvenje čevljarja. Visoke kulture ne oskranjamo več, ne postavljamo je neizprosno na vsakdanji nivo, kjer večina ljudi skrito opravlja svoje opravke – pač pa si šport, moda, prosti čas nasilno prisvajajo dostop k veliki literaturi. Maščevanja željno ali mazohistično dopuščanje poje-manja izobraževanja (duhovnega življenja) nadomešča veseli direndaj, ki postavlja na isto stopnico vse kulturne običaje in velike storitve človeštva.

Če so besede enake, potem je postmoderno mišljenje v grobem nasprotju s filozofijo dekolonializacije. V njihovih očeh so tiersmondisti nepotolaženi zapuščenci avtoritarne dobe, prav tako kot humanisti in zagovorniki rasistične čistosti ali kulturne integritete. Nekateri (od Herderja do Lévi-Straussa) bi človeku hoteli vrniti izgubljeno življenje; drugi (od Goetheja do Renana) vabijo človeka, naj to življenje odloži, da bi ga hkrati lahko vtaknili v uniformo: kajti kaj nam pomaga, če razveljavimo tradicijo, če namesto nje izsilimo nesporno avtoriteto kulture? Kje je napredek med kakim Barrèsom, ki stlači individuume v njihovo svojevrstnost, in kakim Bendo, ki jim – pa naj prihajajo od koderkoli – ritualno predpisuje kanonični parcours, razdeljen na obvezne postaje? Postmoderni antirasizem spravi Bendo prav tako kot Barrès in Lévi-Strauss iz mode in postavi nasproti vsem trem novo idealno podobo *multikulturnega individuuma*.

»Pojem identitete je postal kompleksnejši. Naše korenine so pri Montaignu, ki se obravnava v šoli, pri Moursouju in televizorju, pri Touré Kundi, pri reggaeju, pri Renaudu in Lavilliersu.* Ne postavljajmo si vprašanja, ali smo izgubili naše kulturne prednostne točke, kajti teh imamo več, in skupna nam je sreča, da živimo v deželi, ki je dogajališče, in v kateri se spoštuje svoboda mišljenja in vesti. Resničnost naših prednostnih točk je kulturna mešanica...«

Tako ste posvarjeni: če ste menili, da duhovna zmešnjava še nikogar ni ščitila pred tujim sovraštvom; če se trdo držite stroge vrednostne hierarhije; če brezkompromisno reagirate na zmagovalni pohod nejasnosti; če ne zmorete označiti avtorja Eiseja in kakšnega televizijskega papeža, opazovanje za vzgib duha in gledališko igro za poneumljanje prav tega duha z isto besedo kultura; če nočete razlikovati med Beethovnom in Bobom Marleyem, četudi je en bel, drugi črn, potem spadate, enkrat za zmeraj, v tabor drekačev in sovražnikov užitka. Ste militanten zagovornik moralnega reda, in vaše stališče je iz treh razlogov zločinsko: kot puritanec prepovedujete vsa veselja življenja; kot despot rentarčite proti tistim, ki so prelomili z vašo moralo enotnega menija in se odločili za življenje à la carte, in občutite samo eno željo, zadržati pohod človeštva k avtonomiji; končno delite z rasisti gnus pred mešanjem prakse diskriminiranja: namesto da bi mešanje okrepili, se mu upirate.

Kaj hoče postmoderno mišljenje? Isto kot razsvetljenstvo: narediti človeka samostojnega, obravnavati ga kot odraslega, na kratko – če bi povedal s Kantom – izvleči ga iz njegove nepolnoletnosti, za katero je sam odgovoren. Pa vse do majhne razlike, da se na kulturo ne gleda več kot na instrument emancipiranja, temveč kot na eno motečih instanc, ki ji stojijo na poti. Individuum bo naredil odločilni korak k svoji

* Yves Moursou je znan televizijski moderator, Touré Kunda senegalska pop-skupina, Renaud šansonjer in Bernard Lavilliers rockerski pevec.

polnoletnosti tistega dne, ko mišljenje ne bo več najvišja vrednota in bo posamezniku prav toliko na razpolago (in prav tako legitimna) kot stave ali rock'n'roll: da bi lahko resnično stopili v ero avtonomije, moramo spremeniti vse *obligacije* avtoritarnega obdobja v *opcije*. Slej ko prej je sovražnik elitarni sistem, vendar se je pod roko pomen te besede spremenil v nasprotje. Ko je André Malraux menil, da je za kulturo potrebno storiti to, kar je za šolski pouk storil Jules Ferry, se je dobesedno uvrstil v tradicijo razsvetljenstva in hotel splošno razširjati spoznanje velikih del človeštva; romani Flauberta se nahajajo danes na ograjenem področju prostega časa poleg romanov, televizijskih serij in sentimentalnih filmov, s katerimi se omamljajo utelešenja Eme Bovary. Elitarno (torej nedostopno) ni kratiti narodu kulturo, temveč katerikoli raztresenosti kratiti etiketo. Živimo v času *feelinga*: ne obstajata ne resnica in ne laž, ne stereotipi in ne zamisli, ni več ne lepote in ne grdega, temveč le še neskončna paleta različnih in podobnih zadovoljstev. Demokracija, ki je hotela vsem prinesiti dostop do kulture, se definira s pravico vsakogar do kulture po svoji izbiri (ali tudi s pravico, da imenuje svoj trenutni nagon kultura). »Pustite me storiti s seboj, kar hočem«: nobena transcendentna, historična ali enostavno množična moč ne more naklonjenosti postmodernega subjekta odvrniti v drugo smer ali določati njegovega načina obnašanja.

V življenju opremljen z daljinskim upravljalcem kot pred svojim televizorjem, osamljeno sestavlja svoj program, ne da bi se še pustil ustrahovati tradicionalnim hierarhijam. Prosto po Nietzscheju, znak uresničene svobode je, če več ne zardiš nad samim seboj, vse lahko pustiš v nemar in se užitkarsko prepustiš neposrednosti svojih najpreprostejših strasti. Rimbaud ali Renaud, Lèvinas ali Lavilliers – vedno je njegova izbira neizogibno kultura. Seveda je ne-mišljenje že vedno obstajalo poleg duhovnega življenja, vendar je prvič v evropski zgodovini označeno z isto besedo in uživa isti status, prvič so tisti, ki ga v imenu »visoke« kulture še upajo imenovati z imenom, označeni kot rasisti ali reakcionarji.

Bodimo si na jasnem: razgradnja izobrazbe v celotni kulturi ne napravi konca ne z razmišljanjem ne z umetnostjo. Človek ne sme zapasti otožni tožbi po zlatem času, v katerem je bilo na pretek mojstrovin. Ta prostaški prostor je star kot resentment in je že od samega začetka spremljal duhovno življenje človeštva. Problem, s katerim smo od nedavnega konfrontirani, je težji in leži drugje: dela eksistirajo, navzoča so, ker pa se je izbrisala meja med kulturo in zabavo, ni več kraja, kjer bi imela odmev in pomen. Nesmiselno lebdijo v nedoločnem prostoru. Če bo sovražstvo kulture samó postalo kultura, potem bo »življenje z mišljenjem« izgubilo vsak pomen.

Ko je Ulrich, Musilov mož brez posebnosti, prvič slišal za *genialnega* dirkalnega konja, je dokončno ovrigel svoja prizadevanja. Tedaj (1913) je bil obetaven znanstvenik, mlad up v »republiki duha«. Vendar,

zakaj bi se naprezal? »V svoji kasarniški mladosti je Ulrich komaj slišal za kaj drugega kot za konje in babe ter je le-tem pobegnil, da bi postal pomemben mož, in ko bi se tedaj po prizadevanjih, polnih menjavanj, morda lahko počutil blizu višine svojih hotenj, ga je od tam pozdravil konj, ki ga je prehitel.« Musil je, manj radikalno kot njegov junak, napisal prva zvezka *Moža brez posebnosti*. Danes se zdi, da mu gre zahvala za to potrpljenje, kajti nihče več ne zanika njegovega genija. Umrli je kot neznanec, pa ima sedaj le svoje mesto na razstavah, v novih izdajah, na univerzah – dokaz, da avstro-ogrska monarhija zadnja leta fascinira današnjo javnost. Vendar – ironija zgodovine – Ulrichov pesimizem se potrjuje ravno na način, ki ga prevzema spomin na njegovega iznajditelja. Kakor je pripomnil Guy Scarpetta, se odlikuje moda Dunaja v našem iztekajočem se dvajsetem stoletju z »načinom niveliranja, medsebojnim zanemarjanjem osebnih imen – z načinom prikazati 'Dunaj' kot homogen blok«. Vse v cesarsko-kraljevi monarhiji Franca Jožefa, od kičastega okrasja do zalisc cesarja, je predmet častenja. Brez razlike se goji kult o *Možu brez posebnosti* in o Straubovem valčku. Na Dunaju imamo radi sliko našega direndaja, in po tem, ko je triumfiral novi duh, ki ga je kritiziral Musil, je ta avtorju slovesno dokazal svojo referenco.

Izobčenih pesnikov ni več. Vladajoč pojem kulture pripisuje, alergičen na vsako obliko izključevanja, isto vrednost Shakespearu in Musilu kot občudovanja vrednim škornjem in genialnemu dirkalnemu konju.

Njegovo veličanstvo potrošnik

Kljub vsemu ne smemo misliti, da so se lastnosti, katerih primanjkljaj se v današnjem svetu tako boleče občuti, včeraj svetile v neskaljenem blišču. Brez dvoma bi bilo za buržuja iz devetnajstega stoletja nemogoče, da bi bil očaran zaradi para škornjev ali da bi kakemu turnirskemu konju pridal oznako »genialen«. Vendar uvaja tako drznost utilitarizem in ne humanizem, razjasnjeno nezaupanje do vsake oblike brezdelja in ne razsvetljeno vztrajanje pri kulturnih vrednotah. »Misli na to, čas je denar!« S tem pravilom kot načelom in z načrtujočim razumom kot izključno modalnostjo pameti se buržuj ni brigal za uglajenosti.

Obsojal je imenitno ukvarjanje z umetnostjo, zabavo ali obleko kot razsipno in frivolno. Svet je opazoval zgolj s *tehničnega vidika*, zanj so veljali le praktični uspehi in podjetno znanje. Celoten ostanek – vse, kar ni bilo namensko, kar se ni dalo prešteti ali oceniti – je bila literatura. Na kratko, instrumentalni razum, s Heideggrovimi besedami »računarsko mišljenje«, je vodil opazujoče razmišljanje (kar tukaj imenujemo kultura) v področje zabave: »Tehnika kot najvišja oblika racionalne zavesti (...) in nezavedanje kot v njej sami zaprta prirejena nezmožnost, da bi dosegla zvezo z vprašljivim, vse to spada skupaj: to je eno.« Po tem so se zgodile velike spremembe. Nekoč podvržene strogi kontroli, so potrebe danes predmet neprestane skrbi, zmerjanje je postalo vrednota, askezo je nadomestila reklama, in duh kapitalizma sedaj upošteva vse spontane užitke življenja, ki jih je v času svojega nastajanja neizprosno preganjal. Naj bo revolucija načina mišljenja še tako spektakularna, v sebi vendarle skriva močno ohranjanje dediščine puritanstva. Če pravi sodobni hedonizem istočasno »Obogatite se!« in »Zabavajte se!«, če določi prosti čas tako, da prinaša koristi, namesto da bi ga zadržal v mejah, tedaj obrača meščanski razum proti meščanu. Računarsko mišljenje premaga svojo nekdanjo izključljivost, odkrije korist nekoristnega, sistematično investira v svet poželjen in veselja, in potem, ko je degradiral kulturo v negospodarsko izdajo, povzdiguje sedaj vsako zadovoljstvo v kulturno čast: transcendentna vrednost ne

sme ovirati ali celo določati izkoriščanja prostega časa in stopnjevanja potrošnje.

Vsekakor – in ta razlika govori o relativni premoči sveta od včeraj – so učenjci ljudje tiranijo računarskega mišljenja napadali kot neumnost, medtem ko postmoderno razširjanje tega mišljenja skoraj ni povzročilo protesta. Umetnik in malomeščan stojita na bojni nogi; današnji intelektualci se zaradi strahu, da ne bi postal elitaren in se tako prekršil zoper osnovne principe demokracije, uklanja volji do moči, ki določa šov biznis, modo ali reklamo. Kar najhitreje spreminjanje kulturnih ministrov v upravitelje sprostitve in zabave pri njem ni izzvala reakcij.

V smislu ameriškega filma je Hannah Arendt napisala že v petdesetih letih: »V preteklosti je veliko velikih avtorjev prestalo stoletja pozabljenosti in zapostavljenosti, vendar še ni odločeno, če lahko prenesejo tudi zabavno verzijo tega, kar imajo povedati.« Manj kot trideset let pozneje Hollywood ni pokičil le *Doktorja Živaga*, temveč avantgardistični režiserji sami uvajajo estetiko varieteteja ali televizije v gledališče, in nihče, ali skoraj nihče se zaradi tega ne razburja. Intelektualcem se zdi, da jih nadaljnje življenje kulture ne prizadeva več. Nova izdaja intelektualcev? Vsekakor kulturna industrija ne naleti na odpor, ko investira v kulturo in zahteva zase še celoten prestiž ustvarjanja.

Seveda se ne da boriti hkrati na več frontah in kleriki današnjega časa so si za prvi cilj zastavili prekiniti z »moralizirajočim mazohizmom« preteklih generacij. Marxa zapuščajo prek Tocquevilla in pravijo, da demokracija ni maskiranje razrednega boja in izkoriščanja, temveč da ravno obratno prikazuje veliko antropološko spremembo moderne družbe. Za razliko od ostalih poznanih podob človeštva razume demokratični človek samega sebe kot neodvisno bitje, kot družbeni atom. Istočasno ločen od svojih prednikov, sodobnikov in potomcev, skrbi v prvi vrsti za zadovoljitev svojih privatnih potreb in hoče biti enak vsem ostalim ljudem. Namesto da bi obrekovali tega krhkega človeka, pravijo v bistvu neo-tocquevillanci, ga je potrebno zagovarjati pred njegovimi sovražniki in pred delom njega samega, ki sanja o vrnitvi v »dobre stare čase«, »v katerem je ves svet mislil enako, v katerem sta bila vsakomur jasna prostor in pripadnost skupnosti, v katerem je tvorilo trdno osnovo družbenega življenja soglasje interesov, nekonkurenčno dopolnjevanje različnih moči, gladko prizadevanje vseh za enim in edinim znanim ciljem«. Totalitarni režimi pričajo, kaj se pripeti demokratičnemu človeku, če podleže tej strasti.

Takšna rehabilitacija zahodnjaškega individualizma bi vsekakor zaslužila pritrjevanje brez zadržka, če v svoji jezi, nenaklonjeni razvrednotenju, ne bi zamenjala egoizma (ali da uporabimo opis brez vsake moralne konotacije: sledenja privatnim interesom) s samostojnostjo.

To, da lahko posameznik pretrga svoje vezi s staro družbeno strukturo (cehi, cerkve, kaste ali stanovi) in neovirano sledi svojim poslom,

ga še ne spravi *ipso facto* v položaj, da bi se na svetu znašel. Lahko se izključi iz družbe, vendar mu kljub temu še škodujejo predsodki, ki jih nosi s seboj. Omejitve moči še ni garancija za avtonomijo moči presojanja in volje; pobeg od iz preteklosti podedovanih socialnih prisil ne zadostuje, da bi zagotovili svobodo duha: manjka še to, kar so v 18. stoletju imenovali razsvetljenstvo: »Dokler obstajajo ljudje, ki ne sledijo le svojemu razumu, ki izvajajo svoja mnenja iz mnenj drugih, tako dolgo je vsakršno trganje verig zaman.«

Zato so se filozofi *na en mah* izrekli, da je treba kulturo raztegniti na vse in odtegniti privatno sfero moči države ali objemu splošnosti. Hoteli so, da bi bili ljudje svobodni, da bi začutili osebne interese in da bi bili hkrati sposobni razmišljati prek tega ozkega področja. Kakor vidimo danes, so svoj boj dobili na pol, uničen je despotizem, ne pa tudi obskurantizem. Tradicije so brez moči, prav taka je tudi kultura. Vsekar se posamezniku ne krati znanja: rečemo lahko celo obratno, da je v zahodnem svetu prvič v zgodovini duhovna dediščina človeštva popolnoma in neposredno na razpolago. Ker je odpravljeno skoraj rokodelsko delo enciklopedistov (knjige žepnega formata, videokasete, banke podatkov), materialne ovire ne obstajajo več. Toda logika konzuma razbije kulturo ravno v trenutku, ko se zdi, da prinaša tehnika s televizorji in računalniki vse vedenje v vsa gospodinjstva. Beseda se ohranja, vendar kot prazna lupina, brez vsakršne ideje omike, odprtosti v svet ali dušnega pastirstva. Od zdaj bo duhovno življenje določal princip zabave – postmoderna oblika osebnih interesov. Ne gre več za to, da bi izoblikovali ljudi v avtonomne subjekte, gre za zadovoljitev njihovih neposrednih poželenj in jih zabavati kar se da poceni. Le kot konglomerat bežnih in slučajnih potreb je postmoderni individuum pozabil, da je bila svoboda nekaj drugega kot moč menjati program in kultura več kot zadovoljen nagon.

Tudi najostrejši in najtreznejši opazovalci duha časa se tega ne spominjajo več. Naj še tako govorijo o »obdobju praznine«, v novem stanju vidijo kljub vsemu napredek, če že ne celo zadnjo stopnjo demokracije. Naj opisujejo »kalejdoskopsko dobo supermarketov in samopostrežbe« še s tako ironičnimi besedami, v odnosu do tega sveta si ne znajo predstavljati druge alternative kot discipliniran red in konvencije. Nežna represija, menijo, je boljša kot groba represija. Še več, kaj malo jim je napoti: »Nobenega vzroka ni, da bi bili v dvomih, pojemanje moči ni katastrofalno, ne pripravlja poti za poslušno in odtujeno človeštvo, na noben način ne naznanja pohoda totalitarizma: mlačna ravnodušnost je mnogo prej nasip proti napadam zgodovinske vere in proti paranoičnim namenom.«

Prej je bilo mišljenje slepo za totalitarizem, zdaj je z njim zaslepljeno. Zločini kolonizatoričnega zahoda so v imenu revolucije dolgo skrivali storjena pošastna dejanja; zdaj služi *Big Brother* kot alibi in pretveza za izgubljeno kulturo zahodnega sveta. Groza pred 1984 iz nas

dela navadne *Panglosse** konzumne družbe: v primerjavi z nasilnim vdorom moči v privatno življenje se da kaj hitro opravičiti zabavno obremenjevanje z glasbo in reklamo, ki poskrbita za dobro vzdušje; prisilno usmerjanje množice ustvarja vtis, da se dilema individuuma, ki je v Disneylandu kulture priklenjen z vsem in z ničimer, pokaže kot suvereno izvrševanje avtonomije. Potemtakem se nam zdi svet daljinskega upravljanja najboljši vseh svetov.

Izbral Jani Virk,
prevedla Andreja Sabati

Francoski filozof in pisatelj **Alain Finkielkraut** je rojen leta 1949 v Parizu. Po zaključku študija je bil docent na tehniškem liceju v Beauvaisu. Kasneje, v letih 1976–1978, je predaval v Berkeleyu, danes pa kot svobodni avtor živi v Parizu.

V svoji deveti knjigi *Poraz mišljenja* (*La défaite de la pensée*, Editions Gallimard, 1987) poskuša s spretnimi in provokativnimi esejističnimi prijemi locirati mesto razuma in intelektualca v sodobni zahodni kulturi, ki z masmedijskimi in merkantilističnimi strategijami podira vertikalno postavitev vrednot in kriterijev.

* Učitelj protagonista Kandida v Voltairovi istoimenski pravljici. Kljub vsej svoji nesreči se Panglossu zdi, da živi »v najboljšem vseh možnih svetov, kjer je vse najboljše urejeno.«

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Igor Zabel

Nekaj pripomb k položaju literature v osemdesetih letih*

1. Razpad celote

Začenjam z vprašanjem, ki je v zadnjem času postalo že kar samo-umevno; pa vendarle ne mislimo vedno tistih možnosti, ki jih odpira. Gre za tisto, kar bi lahko označili kot razpad celote, razpad totalitete; mimo tega dejstva danes misleci skorajda ne morejo, bodisi da so do njega kritični ali afirmativni. Razpad celote je pravzaprav model, ki se pojavlja na zelo različnih nivojih in v različnih kontekstih, tako da je včasih mogoče postaviti med njimi enačaj le zaradi modela samega, vzetega v čisto »formalnem« smislu. Če pomislimo na »propad *grands récits*« pri Lyotardu, Bellovo *disjunction of realms*, »shizofrenijo« pri Jamesonu ipd., potem vidimo, kako je mogoče medsebojno zelo različne mislece postavljati enega ob drugega zaradi samega modela, ki ga uveljavljajo. Ta model nastopa na različnih ravneh, ima različne smisle, utemeljitve in vrednostne predznake; toda vsakič je jasno, da je model »kolaža«, katerega elementi so med seboj v odnosu drugosti (čeprav kot taki stopajo tudi v medsebojne konfrontacije in konstelacije), temeljni fenomen pri razumevanju sveta. Ta kolaž relativno avtonomnih področij in diskurzov, torej model heterogenosti in paralelnosti, pa ne omogoča več »nad-koncepta«, ki bi zagotavljal (čeprav »na višjem nivoju«) konceptualno homogenost in enotnost načel delovanja. Ideja totalitete (ne glede na to, ali je vrednotena pozitivno ali negativno) je s takim modelom razvrednotena ali vsaj izključena iz dejanskosti (npr. vzpostavljena kot smoter družbene akcije ali duhovnega truda).

Dojeti in sprejeti ta model (torej sprijazniti se z njim ali ga celo razumeti kot novo pozitivno možnost) vsekakor ni bilo in ni tako preprosto. To lahko nakažem že, če omenim neko specifično vprašanje umetnosti 20. stoletja, ki je v zadnjih desetih ali petnajstih letih dobilo v refleksiji o umetnosti privilegiran položaj; mislim seveda na vprašanje avantgard. Temeljno izhodišče (ali eno od temeljnih izhodišč) avant-

* Gre za spremenjen tekst referata, ki sem ga prebral na Štatenberskem srečanju pisateljev septembra 1989.

gardnega posega je namreč prav razpad družbe kot totalitete, konkretno osamosvojitve umetnosti v posebno področje, »ločeno od življenja«, in hkrati razvitje posebnega ločenega polja doživljanja (»estetskega«), ki temu posebnemu področju ustreza. Reakcija avantgarde (in v nemalo primerih njene legitimne refleksije, »leve«, »kritične« misli) je v nekem bistvenem aspektu podrejena ideji totalnosti (ne glede na to, da sama s programatično heterogenostjo ruši »lažno« celovitost meščanskega sveta): bistvena razsežnost njenega projekta je ideja vrnitve odtujene, avtonomne umetnosti nazaj v življenjsko prakso in vzpostavitev nove totalitete. (To pa pomeni, če parafraziram Benjamina, v »desni« varianti »estetizacijo politike«, v »levi« varianti pa seveda »politizacijo estetike«.)

2. Razpuščanje mej

Drugi vidik, ki v osemdesetih letih bistveno opredeljuje stanje kulture in torej tudi literature in umetnosti sploh, se zdi pravzaprav v protislovju z modelom razpada totalitete in vzpostavitve so-bivajočih heterogenih polj. Mislim na razblinjanje mej, ki posamičen pojav vzpostavljajo kot pozitivno »dano«, neprotislovno entiteto, na »razpuščanje« avtonomne, substancialne utemeljenosti te entitete. Le-ta se zdaj vzpostavlja v nekakšnem »medprostoru« kot pulziranje, v katerem se (tudi na hipen ali skrajno »poljuben« način) križajo konteksti, silnice, igre moči in užitka, asociacije, obsesije in travme. Če bi hotel to pojasniti s sklicevanjem na že splošno sprejete pojme, bi morda lahko opozoril na Barthesov pojem teksta (pojem, ki ga moramo danes, ko je že postal formula univerzitetnega pouka, spet poskusiti dojeti v njegovi radikalnosti in dometu).

S tem pa ne mislim zgolj ali predvsem na spremembe v zgrajenosti same literature, pač pa bolj na to, kje se literarni tekst sploh vzpostavlja: v »vmesnem prostoru« med delom in njegovim branjem (bralcem), v »rizoskem« prostoru, ki se razpreda med tema dvema instancama in sega še naprej v druge kontekste in prostore, v svet. Razprtost teksta v svet se mi zdi potrebno poudariti posebej zato, ker sem prepričan, da cinična »dekonstrukcionistična« igra z označevalci, distancirano ironično ali kvečjemu vzvišeno hladno manipuliranje z jezikom, nekakšna združitev seciranja in kemije pomenov (v kar naj bi po logiki stvari vodila poststrukturalistična »gramatologija«), ni edina in nujna možnost, ki se odpira, ko se tekst vzpostavlja skozi to novo, razpršeno, odprto in fluidno paradigmo.

Celo če je »vmesni prostor«, ki ga razpira tekst, mogoče razumeti kot »prostor igre«, namreč to lahko pomeni ne »imeti igro v rokah«, »poigravati se«, pač pa na bistven, odločilen način »biti v igri«. S tem se seveda vračam k prej omenjenemu vprašanju izvzetosti estetskega

izkustva iz življenjske prakse, torej k *Folgenlosigkeit* umetnosti (termin uporablja mdr. Bürger). Tekst v svoji vzpostavljenosti v medprostoru, v svoji nedefinirani razprtosti v druge kontekste, v »svet«, je seveda ravno točka, kjer se to »parcialno« (ali, morda točneje, življenjski praksi heterogeno) področje ravno v svoji posebni biti odpira v svet, se vzpostavlja kot »življenjska praksa« (ali »praksa življenja«) sama. Če govorimo o posebni biti, drugobiti teksta, lahko rečemo, da sicer v procesu razvijanja teksta ves čas »razpada«, ko tekst prestopa svoje negotove meje, vendar se paradoksalno nikoli ne razpusti »do konca«, tako da »fiktionalnost« literature, kolikor je že »preplavljena« z drugimi konteksti, ostaja določujoči in obvezni horizont literature. (Tu naj le nakažem še eno domnevo: da namreč literatura in umetnosti nasploh s svojo izvirno iztrganostjo iz totalitete v drugost »ponazarjajo« – ravno drugost jim omogoča, da nekaj »artikulirajo«, »ponazarjajo« – izvirno zaznamovanost biti same s pomen vzpostavljajočo razliko, torej razcep, dvojnost, ki se v eksistenci odpira prav tam, kjer se kot taka vzpostavlja. Totaliteta je tako lahko le onstran reza, ki vzpostavlja eksistenco v njenem »tu«.)

Skratka, tekst kot fluidna, vibrirajoča napetost »vmesnega prostora« lahko ponazarja in izreka resnico eksistence; in to ne (le) skozi besede, podobe in smisel teksta. Ta resnica se skozi tekst hkrati na svojski način dogaja. Ker je eksistenca (do)končna, so zato projekcije v svet (ki ji je aprioren) nujno »parcialne«, vedno nezaključene, nedefinitivne in necele, iz dialoških napetosti vedno tudi svojevoljne, vendar zato ne tudi poljubne, neobvezne, nezavezujoče. Po tem, ko se je subjektu izmaknila gotovost njegove samoidentitete, mora človek v cirkulacijah in distribucijah sveta vzpostavljati samega sebe skozi »vmesne prostore« – in temeljno, dokončno resnost te »igre« zagotavlja in terja horizont konkretnosti, končnosti in dokončnosti eksistence.

3. Dva zunanja odnosa

Končno se bom ustavil še pri nekaterih bolj konkretnih aspektih tega, kar je mogoče označiti za »mlado slovensko literaturo« (ta termin razumem v podobnem smislu, kot razume Tomo Virk v razpravi *Rošlin in Verjanko ali mlada slovenska proza* pojem »mlade slovenske proze«). V luči vsega, kar sem doslej zapisal, bi rad skiciral dva vidika »mlade slovenske literature«, točneje, dva njena »zunanja« odnosa: razmerje literature in ekonomike ter literature in politike. Ti dve povezavi morda zvenita aktualistično, sta pa verjetno bolj temeljni od dnevne aktualnosti; to po svoje kaže tudi dejstvo, da nastopajo v (post)webrovski sociologiji in drugod razmerja med *culture*, *economics* in *politics* kot ključna znotrajdružbena razmerja.

Na vprašanje odnosa do ekonomike (to seveda nastopa kot vpraša-

nje odnosa literature in trga) je naš prostor že formuliral dva vzorca odgovora, »pozitivnega« in »negativnega«; oba sta po mojem neproduktivna. Klasična »kulturniška« reakcija implicira zavračanje tržnih procesov in pravil in zahtevo po avtonomiji umetnosti, celo po njeni neomadeževanosti, čistosti. V zadnjem času je to stališče ob navdušenju za Trg in ob idejah, ki se včasih skrajno naivno vračajo k zgodnjekapitalističnemu *laissez-faire*, videti brezupno *out of date* v primerjavi s poudarjanjem vključevanja kulture v tržne procese in s svečeništvom »blagovne estetike«.

Vendarle je ta druga reakcija razumljiva in se zdi v skladu s časom, ker je odgovor na tržno strukturiranost sveta, kot se kaže generaciji »mlade slovenske literature«. Ta doživlja opredeljenost s trgom (ki nastopa v svoji grozeče potencirani obliki svetovnega trga z njegovimi procesi univerzalne distribucije in homogenizacije) kot svojo usodo in kot nujnost, izključenost iz njega kot travmo, ki ne pomeni samo prekinitev finančnih tokov, pač pa tudi prekinitev normalne duhovne, intelektualne cirkulacije. Da je cirkulacijo in distribucijo kulture posrkal velekapital, je skratka stanje stvari, in vsem pomislekom navkljub je nujno, da se tudi »mlada slovenska literatura« (oziroma slovenska literatura sploh) poskuša vključiti v to cirkulacijo in zato zavestno razviti svojo ekonomsko dimenzijo. (Vendar moram dodati, da sem prepričan, da prav ta izključenost iz procesov, ki jih kapital obvladuje, pomeni tudi pozitivno možnost, ki se npr. v bolj globalnih razsežnostih v zadnjih letih izkazuje kot »odkrivanje« ogromnega duhovnega potenciala vzhodne Evrope. S tem je fenomen, ki se ne sklada s celoto, opomnil na soobstoj različnih modelov sveta in resničnosti in spodbil – vsaj za tistega, ki ima oči, da vidi – težnjo tržne strukture, da bi prevzela vlogo izgubljene totalitete in vseobsegajočega horizonta sveta.)

Če je vključitev v ekonomsko cirkulacijo nujnost in se je treba z njo kot s tako soočiti, pa bi bilo treba do tega vključevanja oziroma do nujnih tržnih praks ohraniti temeljno distanco; seveda, kolikor nam gre za literaturo kot literaturo, saj je blago konec koncev le forma. Treba je torej vztrajati na temeljni različnosti, heterogenosti področij ekonomike in literature. Če naj ima vključevanje slovenske literature v trg sploh kakršenkoli smisel zanjo samo (drugače bi bilo bolje posvetiti ta napor plasiranju produktov, ki imajo več možnosti za uspeh), je nujno, da vzpostavimo nekak shizofren način razmišljanja, pri čemer je treba ekonomske projekte reducirati na njihovo pravo mero pragmatične operacionalnosti. Ko se delo razpira v tekst, se ne more izogniti kontaminaciji z razmerji menjave in tudi s trgom; toda da bi tekst subjektu omogočil, da se skozenj odpre in postavi v svet, mora vzpostaviti zavezujočo napetost dialoga in prek njega seči do tistih skrajnih mej, kjer menjava ni več mogoča.

Kar se tiče drugega vprašanja, odnosa literature in politike, se da

predvsem ugotoviti, da je po času, ko je literatura nastopala kot pomožni prostor (opozicijske) politike (ko so romani npr. izrekli stvari, ki jih še ni bilo mogoče izreči neposredno v jeziku politike), in po času, ko so pisatelji postali politiki, »mlada slovenska literatura« uveljavila radikalno depolitizacijo literature. Ta se je pokazala kot produktivna, saj literatura ni imela več le funkcije evfemizma za politične izjave. Toda pri tej depolitizaciji »mlada slovenska literatura« v glavnem še ni razvila politične refleksije, ki bi to utemeljevala. Ne mislim le na dejstvo, da se mora pisatelj kot kritični intelektualec po dobri stari vzhodnoevropski navadi ukvarjati s politiko, niti na zguljeno resnico, da se moraš ukvarjati s politiko, če nočeš, da se politika neovirano ukvarja s tabo. Vse to je mogoče razrešiti skozi dualizem pisatelja kot umetnika in državljana. Mislim predvsem na razmislek o umeščenosti lastnega pisanja in tekstov v kontekst politike kot distribucije moči, o njegovi vlogi in funkciji v tem kontekstu. Če alternative »avtonomna (*folgenlos*) umetnost« – »estetizacija politike« – »politizacija estetike« niso več edine možne alternative, če hoče »mlada slovenska umetnost« zastaviti projekt pisanja, ki je v nekaterih svojih dimenzijah bistveno transpolitično (in ne le nereflektirano politično, npr. kot forma udejanjanja ideologije), potem se je dolžna soočiti tudi z najradikalnejšo politično kritiko umetnosti, se pravi z levičarsko teorijo umetnosti kot kritiko ideologije, ki dopušča en sam izhod – zavestno politizacijo umetnosti. Če tega ne bo opravila, bo očitek, da je v tem zelo pomembnem pogledu ostala na stopnji predrefleksivne naivnosti, upravičen.

Matevž Kos

Sonet kot forma prebolevanja modernosti

Ob branju Jesihovih *Sonetov* (Milan Jesih: *Soneti*, Založba Wieser, Celovec 1989)

»...toda tisto, kar ve, je gotovo to (...), da obstaja praznina, ki bi jo moje besede morale zapolniti.«

»Ne preostane mi druga pot, kot da pišem vse knjige, da pišem knjige vseh mogočih avtorjev.«

I. Calvino: Če neke zimske noči popotnik

1.0 »Tako hitijo dnevi.«

Razvojni lok Jesihove poezije, ki sega od njegove prve zbirke *Uran v urinu, gospodar* (1972) pa do najnovejših *Sonetov*, ne pripoveduje samo zgodbe o avtorjevih pesniških metamorfozah, ampak na svoj način priča tudi o pisateljski usodi avantgardno modernistične generacije s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let, generacije, ki je do svoje fiziognomije skušala priti z izgrajevanjem modernistično oziroma ultramodernistično obarvanih poetik. Val te generacije je sredi sedemdesetih let začel upadati, na površju so se obdržali le tisti avtorji, ki jim je uspelo najti nov pesniški obraz. Predpogoj za to je bilo slovo od varnega zajetja generacijskih nastopov in kolektivističnih estetik, ko so pozabljale, da kljub svoji neizprosni kritiki tradicije in napadom na »institucijo umetnosti« (Bürger) same postajajo tako tradicija kot institucija.

Milan Jesih je nov tip poezije skušal oblikovati že v *Kobaltu* (1976), kjer pa je odločilno vlogo še zmeraj igrala ludistična jezikovno-parodična praksa. V *Volframu* (1980), pesniški zbirki s prav tako ne najbolj poetičnim naslovom, se verz vse bolj razteza in bliža proznim pasažam, vanj vdirata sentiment in melanholija, ki ju ne morejo zakriti niti gosto posejani parodično-ironični elementi in besedna igrivost. Do odločilnih sprememb v Jesihovi poetiki pride s pesniško zbirko *Usta* (1985), ki sicer ohranja nekatere prvine ludizma, vseeno pa ta knjiga pomeni Jesihovo slovo od modernističnega pesniškega diskurza, ki je obvladoval ali še obvladuje večji del slovenske poezije. *Usta* prinašajo zbirko

pesniških miniaturk, ki zamenjujejo gostobesednost in valovitost *Volframovih* verzov. Sarkazem in ironija, značilni potezi Jesihove pisave, sta v izčiščeni majhni pesemski formi močno zreducirana in omiljena z estetiklo statično melanholičnih podob ter z nostalgичnimi toni, ki jih spremljata subjektivno hrepenenje in izvorno (za)čudenje nad velikimi in malimi fenomeni sveta. Pesniški svet, ki spregovarja skozi *Usta*, vodi v bližino *Sonetov*, pesniške zbirke s preprostim in poudarjeno klasičnim naslovom, ki v času literature po modernizmu ne more biti zgolj naključje. Naslov *Soneti* je na prvi pogled nedolžno nevpadljiv, kot da se ne zaveda teže večstoletne zgodovine soneta, te aristokratske pesemske oblike s častitljivo in spoštovanja vredno tradicijo.

1.1 »Vse hkrati je in hkrati se izmika: sliko prekriva, sliko izriva slika.«

Odkar je Giacomo da Lentino, notar na dvoru Friderika II. in sicilijanski pesnik, ki velja za prvega pisca sonetov, ob zimskih večerih prve polovice trinajstega stoletja začel kovati sonete, je v literarni svet vstopil še marsikateri sonetist in pripomogel k pestri žanrski zgodovini in k številnim variacijam sonetne pesemske oblike od Danteja do Shakespeara, od Petrarce do Prešerna ali od Góngore do Rilkeja in modernih sonetistov.

Sonet ima seveda tudi v slovenskem pesništvu svojo zgodovino, ki se zares začena in tudi že doseže enega svojih vrhov s Prešernom, čigar poezija je ena pogostejših Jesihovih referenc (včasih povsem odkrita, drugič spet diskretno nakazujoča, največkrat pa v smislu Hassanove »hibridizacije« prisotna na način pastiša in travestije). Protipol Prešernovemu pesništvu in nasploh »prešernovski strukturi«, če uporabim Pirjevčev izraz, ki meri na poseben način »branja« in »funkcioniranja« poezije (literature), odvisen od specifičnih ideoloških potreb polpreteklega slovenstva, začne zares izrazito in ob spremljajočih načelnih razmislekih vzpostavljati šele literarni modernizem, če s tem generalizirajočim literarnozgodovinskim pojmom, ki se kot heglovskasubstancia ohranja pri življenju na račun svojih akciden, v našem primeru posameznih pesnikov in različnosti njihovih poetik, označim zahtevo po vračanju poezije k »sami sebi«, po emancipaciji »tekstualnosti« od sporočanja jasno razvidnih vsebin in po odpovedi socialnemu angažmaju. Jesihovo branje Prešerna razumljivo ni več zavezano ideološkim premisam, ki jih je, vsaj kar se interpretacijske prakse tiče, uspelo eliminirati že modernizmu, rojstnemu »kraju« Jesihove poezije. Hkrati pa Jesihov dialog s Prešernovo poezijo, zlasti seveda s soneti, ni več določen s temeljno poanto modernističnega razmerja do tradicije, torej z destruiranjem sonetne oblikovne sklenjenosti kot posledico kar se da radikalnega odnosa do literarne preteklosti. Dihotomijama moderni-

zem-postmodernizem, moderna-postmoderna, ki v osemdesetih letih obvladujeta slovensko razpravljanje o literaturi in še čem drugem, se ne moremo izogniti tudi ob Jesihovih *Sonetih*, pesniški knjigi, ki je še bolj izrazito od *Ust* – to bom zatrdil kar vnaprej – že onkraj paradigme modernosti.

1.2 »naj me ne bega, kar odšlo je z leti«

Rimbaudova znamenita izjava »Il faut être absolument moderne!« je v obliki brezpogojne zahteve vnesla na pesniška tla vsaj že od romantike dalje prisotno paradigmo moderne/modernosti. Ni dvoma, da je bil Rimbaudov kategorični imperativ absolutne modernosti mogoč le znotraj linearno pojmovanega časa in teleološkosti zgodovine, kar je omogočalo (načeloma!) radikalno zavrnitev preteklosti in tradicije, hkrati pa tudi eshatološko projiciranje v prihodnost. »Il faut être absolument postmoderne!«, bi se glasilo malce predelano geslo za današnjo rabo, ki v svoji izvirni obliki ne more biti več moderno, vsaj v tistem smislu ne, kakršnega je imelo pred dobrim stoletjem, v času, ko je zlasti ob Rimbaudovem in Mallarméjevem pesništvu prišlo do načelne razmejitve med »tradicionalno« in »moderno« poezijo, do zavesti o moderni poeziji, ki se izogiba razvidni komunikativnosti, upesnjevanju humanističnih idealov, »doživetju«, »sentimentu«, opoju srca in pesnikovem osebemu jazu. (Torej vsemu tistemu, kar spet prinašajo Jesihovi *Soneti*, čeprav ne tako naivno, kot se zdi na prvi pogled.) Z moderno poezijo se uveljavljajo novi pesniški postopki, ki temeljijo na baudelairovski »jezikovni magiji«, na kreativni fantaziji svobodnega gibanja v jeziku brez potrebe po prisotnosti evidentnega »smisla«, »razumevanja« in »vsebine«. Koncept »poésie pure« in nenehno iskanje novega jezika sta moderno pesništvo pripeljala do nevarnega molka besede in prisluškovanja odmevom tišine, do molka, ki ni več samo izziv in izvir, ampak tudi končni cilj pesmi. Približevanje molku pomeni najvišji pesniški akt, ki je hkrati akt samoizgube govorečega subjekta, človeka kot bitja govorice, akt samomorilskega razžiranja temeljev poezije, igra na vse ali nič.

1.3 »sem se trdo igral v otroštvo pozno in vztrajno želel videti si Nič«

Pri poskusu lociranja Jesihovih *sonetov* se vsiljuje primerjava z eminentnim tekstom novejšje slovenske poezije, s *Štukaturami* (1975), zbirko sonetov N. Grafenauerja, legitimnega dediča projekta pesniške modernosti. Pri Grafenauerju nastopi sonetna forma kot notranja nujnost, ki jo implicira razvoj njegove poetike, ko pesmi v celoto ne

povezuje več »govor ideje«, ideo-logija, kot bi zapisal avtor. Transparentno idejno strukturo zamenja pesem kot jezikovni eksperiment; pesmi zaradi njene estetske zgoščenosti in osamosvojene čistosti jezika ni več moč »prebrati« v smislu tradicionalnega literarnega uma. Sonetni okvir je predpogoj eksistence pesniškega zapisa, pesem je ujeta v formo soneta, ki omogoča navzočnost v igri, ki jo ponuja jezik.

Grafenauerjeva v slovenskem jeziku verjetno najbolj uspela »poésie pure« v *Štukaturah* ni zgolj nasledek hermetistične zasnove Mallarméjevih sonetov, ampak je tudi enakopravni člen in logični rezultat tistega pojava, ki ga Friedrich skuša situirati z oznako »struktura moderne lirike«. Grafenauerjev danes že znameniti in za številne interprete paradigmatski verz iz *Štukatur* – »na nič odtisnjen bakrorez soneta« – ki ga parafrazira tudi Jesih, najprej v *Volframu* (»Na nič ne nanašajoča se daljica brez lege.«), zdaj pa tudi v manj aristokratski obliki v *Sonetih* (»na neizprosno v nič zajeban dan«) – ne evocira le, filozofično rečeno, razsrediščene strukture sveta, izkušnje o razleteli totaliteti in »nevrnljivem mrku subjekta« (Derrida), ampak na svoj način opozarja tudi že na poseben status (post)moderne umetnosti, na njeno tehnično reproduktivnost (Benjamin!) v času medijske kulture, ki jo zaznamujejo neoriginalnost umetnin v smislu vselej odsotnega izvirnika, dnevna zastarelost in minljivost, simulacija kot instanca resničnosti in dvoumnost kot forma resnice.

1.4 »in nič se mi že dolgo ni prikrl«

Gre za usodo poezije v času, ki je še kako zadolžil *Imena smrti* (1985), knjigo sonetov A. Debeljaka, pesnika naslednje, že postmodernistične generacije, ki je, kolikor se je sploh še zanimala za poezijo, bila prisiljena v razmislek o statusu poezije in pogojih pesnjenja v »postmodernem stanju«. Neizpolnjenost modernizma, literature »izčrpanih možnosti« (Barth), je bila evidentna, pojavljalo pa se je tudi že novo, za poezijo kot enega osamljenih otokov subjektivizma še usodnejše vprašanje: vprašanje o tem, kako se naj poezija, ta po konjunkturalnih razmišljanjih anahronistični prostor preigravanja umirajoče in »izpesnjene« subjektivitete, obrani – z vidika klasičnega humanističnega intelektualca, ki stavi na individualnost kot edino svoji integriteti primerno držo – totalizirajočega tkanja komunikacijsko informacijskih mrež, estetike medijev in »ekranizacije sveta«.

Debeljakovi soneti, glede na socialne koordinate svojega časa res »imena smrti« poezije, na tehnopoetski ravni marsikaj dolgujejo Grafenauerjevi sonetni matrici. Še bolj pomembno pa je, da pomenijo pesniško refleksijo postmoderne zavesti in njene shizofrene podobe subjektivitete brez subjekta ter imitacijskih postopkov, ki ne morejo prikriti, da so zgolj maska neke praznine, izkustva nič. Ravno »groza zgolj nič«,

če uporabim Hribarjevo sintagmo, je še kako zavezala eksistencialni modus Debeljakove poezije, tematiziranje razlike med človekom in subjektom ter kasneje vrnitev k človeku kot bitju »upanja in strahu«. In melanholije, seveda.

1.5 »Neka pokrajina, nekako skrita«

Glede na Grafenauerjeve in Debeljakove sonete, ki sem si jih nenaključno izbral, da bi se laže približal Jesihu, so njegovi *Soneti* na prvi pogled dejanje popolne pesniške diskontinuitete. Če sem Grafenauerja imenoval za dediča paradigme (pesniške) modernosti, sem ob tem mislil na srečanje njegove poezije z govorico praznine, na izkustvo nič. Grafenauerjev odgovor na zahtevo po identiteti besede in molka, sveta in tišine, je v prehodu od »ideo-logije« k »morfologiji«, k poeziji kot avtonomni jezikovni kreaciji, samozadostni in izjemni igri v jeziku. Toda v njeni samoti je težko vzdržati, potrebno se je bilo vrniti med ljudi, v njihovo zgodovino. Formo sonetov so zamenjale daljše elegije.

Debeljakovi soneti, pesniški zapisi »znamenj navzočnosti«, so si vseskozi na jasnem o »negotovi biografiji« eksistence »brez pravega pomena« v času ravnodušnosti, če iztrgam nekaj priročnih besednih zvez iz njegovih verzov. Sicer gre za revitalizacijo eksistence, toda eksistence, ki ni vitalna. Ki je vitalna toliko, kolikor ji gre za imenovanje (lastne) smrti, za iskanje njenega imena. *Imena smrti* ne omenjajo naključno avtorja *Besedil za nič* in *Neimenljivega*, Becketta, ki je prišel do same meje literature, do zavesti o odvečnosti besed ob zvoku krikov ali, še bolje, tišine.

1.6 »Jaz hodim skoz spreminjaste spomine v prostrane dalje bežno stanovitne prirejat si galantne avanture«

Pri Jesihu gre za drugačen vitalizem – napisal je namreč osemindeset sonetov v času, ki je oznanil vse drugo prej kot ponovno rojstvo poezije. Njegovi soneti so stvar diskontinuitete zato, ker jim ne gre za oris pesniške shizofrene in zato tem bolj narcisistične podobe (tega nikakor ne mislim pejorativno, kvečjemu obratno!) in za pesniško refleksijo »težav s poezijo«, ki spremlja topografijo visokega modernizma. *Soneti* o »težavah s poezijo« skušajo povedati čim več tako, da jih zamolčijo. Kot da modernizem pesništva ni pripeljal do zelo nevarnih robov, ki pa Jesihu ne onemogočajo napisati sonetov, ki bi jih, če ne bi izšli konec osemdesetih let, imenovali pred-modernistične.

Jesih se spogleduje z zgodovino soneta, ki mu ne pomeni kanoniziranega in posvečenega modela pesniških tem in motivov, opevanj

minevanja, samote, hrepenenja in ljubezni z veliko začetnico – čeprav so to konec koncev tudi poglavitne teme njegovih sonetov, v katerih preigrava in izigrava vse bogastvo literarne tradicije, s katero v svojih sonetih neprikrito korespondira, jo variira in si jo na ta način prisvaja, hkrati pa se od nje in od lastne sonetistične prakse kdaj pa kdaj tudi distancira – ponekod s tako rekoč brechtovsko »potujitvenimi« posegi, predvsem pa s postopkom (romantične) ironije, ki v klasično umirjenost in ustroj njegovih sonetov vnaša nepričakovano antitetično napekost.

V Jesihovih sonetih večinoma prvoosebni lirski subjekt, to nujno zlo rezoniranja o poeziji (»literarni znanosti« v posmeh »oseba« po imenu »lirski subjekt« v nekem sonetu celo nastopi, in to, kar je še huje, malce opita, nato zadrema v travi in »mačkast čudi se, da je še živ«), se v nekem sonetu vprašuje »Kam so minila večnostna vprašanja«, ob katerih mu gre sicer »zdaj (...) na smeh«. Toda: vseeno »so zanesljivi predmet nostalgije«. Nostalgija je v *Sonetih* eno najbolj razpoznavnih in stalnih razpoloženj. Nostalgija po preteklem, recimo po pred-modernističnem svetu, ko so bila »večnostna vprašanja« ne samo izrazljiva, ampak tudi zastavljiva, je kot vsaka nostalgija svojevrsten odgovor na nezadostnost in zagate sedanjosti.

1.7 »so slike slik; so upi; so spomini«

Pogled nazaj, *remake* kot eden temeljnih postopkov postmodernizma, je odgovor na zlom tistega projekta, ki je preveč zavzeto gledal naprej. Paradoks modernizma je v tem, da je vseskozi računal s prihodnostjo – z vse hitrejšim oddaljevanjem od literarnih form preteklosti – toda ravno ta prihodnost ga je prehitela. Postmodernizem je s svojim geslom »naprej v preteklost« običajno podoba literarnozgodovinskega, tj. razvojnega dogajanja, postavil na glavo. Toda korak nazaj, k nečemu, kar se je v zgodovini književnosti »že zgodilo«, npr. k strogo klasični formi soneta, ne more biti nekaj naivno preprostega, kot da se vmes »ni nič zgodilo«. Tisto »staro«, pred-modernistično, h kateremu se vrača postmodernizem, ni več isto, kot je bilo poprej, v času svoje »historične dejanskosti«.

V *Sonetih* je Jesih v marsičem dedič lastnega modernizma, če drugega ne, vsaj v »demokratizaciji« jezika, v neobremenjenem mešanju različnih jezikovnih ravni – posrečilo se mu je ukiniti za slovensko literaturo simptomatično razliko med visokim, literarnim jezikom in pogovorno, slengovsko obarvano govorico (to je tudi značilnost njegove druge lanskoletne knjige, *Premega govora*, zbirke radijskih iger, ki samo potrjujejo avtorjevo jezikovno bravuroznost). Jesihovi soneti so namreč, preprosto povedano, kljub izkoriščanju različnih jezikovnih in stilno-žanrskih ravni kot iz enega kosa. Povratak k tradiciji in njenim

»eksistencialnim držam« je zaznamovan z modernizmom tudi zato, ker je ravno modernizem to tradicijo z razgraditvijo njenega diskurzivnega polja napravil za ne-možno. Postmodernistični povratek k »tradicionalni« umetnosti pomeni odgovor na modernistično slepo ulico, toda odgovor, ki je nastal ob izkustvu, ki ga je omogočil in do katerega je pripeljal ravno modernizem: to pa je, kot smo že dejali, izkustvo praznine, evokacije nič, zatona kartezijanskega subjekta in s tem povezane luknjičavosti in spodletelosti reprezentacije objekta, torej konca dialektike subjekt-objekt kot zvezde stalnice novoveškega filozofskega korpusa in ne nazadnje, diamatsko rečeno, »njegovih aplikacij na področje« interpretiranja umetnin.

Odgovor postmoderne umetnosti na konsekvence, do katerih je pripeljala »doba praznine« s svojo logiko dosledne ne-celosti, je *simulacrum* kot način reprezentacije, ki je onkraj dosega – v besednjaku kritične teorije – subverzivne moči modernizma. Postmodernistični postopki simuliranja resničnosti, paradije, pastiša, palimpsesta, posnemanja posnetkov, imitacije preteklih drž subjekta in podob, ki jih je ustvarjal, pomenijo, z modernističnega, recimo Habermasovega ali Jamesonovega stališča, nazadovanje ali celo historično kapitulacijo, vračanje k maskam preteklosti in ustvarjanje iluzij nove harmonije, proti kateri so bile že od svojega začetka uperjene vse prevratne geste modernistov. Toda ali ni ravno simulacrum s svojim iskanjem identitete na način imitacije preteklosti pravzaprav še bolj radikalen, če že hočemo, celo najbolj »subverziven« odgovor na modernistično srečanje s praznino in ničem? Takoj, ko se je odločil za njuno poimenovanje, se je modernizem obsodil na »slabo neskončnost«, ker praznina pač nikoli ne more biti prezentna kot to, kar je oziroma ni, kot praznina; forma njene prisotnosti je njena odsotnost. Postmodernistična umetnost ni samo dejanje radikalnega preloma, diskontinuitete modernističnih umetnostnih praks, ampak jo lahko razumemo tudi kot kontinuiteto modernizma. *Simulacrum* namreč ne pomeni zmagoslavja polne prezece, ampak zmagoslavje njene manjkavosti, zlom »metafizike prisotnosti« (Derrida). Za razliko od tradicionalne umetnosti, ki stavi na avtoriteto neposrednosti, ali od modernistične, ki je obsojena na poimenovanje praznine, *simulacrum* ne pomeni povratka k dejanskosti prezece, ampak artikulira njeno ne-možnost. Je umetelno poslikano platno, razpeto čez praznino, njena maska.

1.8 »sam trudoma obujam neke slike«

V tem smislu so Jesihovi *Soneti* ne samo dejanje diskontinuitete, ampak tudi pesniška refleksija tiste skušnje, ko jo imajo za seboj tako Grafenauerjevi kot tudi Debeljakovi soneti. (Na tem mestu se žal ne morem ukvarjati s tem, kakšne spremembe prinaša njuna poezija po

Štukaturah oziroma *Imenih smrti*.) Glede na postmodernistične tehnike prisvajanja preteklosti je sonetna pesemska forma, kot se kaže ob Jesihovih pesmih, ena najbolj primernih rešitev. Zahteva namreč primerno disciplino in upoštevanje formalnih omejitev, s čimer se odpoveduje estetiki šoka. Ni več zavezana projiciranju v prihodnost, ampak bogastvu in razpoložljivosti tradicije. Ne njenemu zgolj reproduciranju, ampak branju, ki si po principih selekcije in kombinacije od njenega bogastva vzame samo tisto, kar mu ustreza. Izgubo prihodnosti nadomesti z vzpostavljanjem gospostva nad preteklostjo. Eno najpomembnejših vprašanj postane problem časa, časovnosti, prekrivanja časovnih ravni, saj postmoderna s svojim problematiziranjem zgodovine kot evolucionističnega premočrnega napredovanja zahteva razvitje povsem drugačne dimenzije zgodovinskosti: »novo, paradoksalno filozofijo zgodovine: konec (filozofije) zgodovine«. (Vattimo)

1.9 »čas zgostil se v pretnjo je zloveščo«

Če se vrnem k *Sonetom*, moram ugotoviti, da je ravno čas kot tak eden njihovih najbolj pogostih in izrazitih motivov. Skorajda ni soneta, ki se ne bi začel ali končal z refleksijo o času (»prazni čas«, »plitvi čas«, »čas brezdanji«, tudi »čas neizdržno blag« itd.) ali pa s konkretnjšo časovno tematizacijo, ki vselej implicira tudi že ustrezna razpoloženska stanja: izmenjujejo se radoživa radovednost jutra, nestrpnost poldneva, še posebej pogosta melanholija padajočega mraka in nespečnost noči, polne nostalgčnih spominov in budnih sanj.

Lirski subjekt, večinoma prvoosebni Jaz, potuje skozi različne drže odnosa do sveta, prevzema njihove poteze in značilnosti. Ob preigravanju različnih vlog se mu razvneja domišljija, toda med doživetji, dogodki in podobami preteklosti njegov »Jaz« nikoli ni isti; identiteto si ohranja na način svoje različnosti in neulovljivosti, z drsenjem skozi različna eksistencialna stanja, vendar se v nobenem posebej ne ustali. Ne uspe mu – kot hegllovskemu absolutnemu duhu, ki se po dolgotrajnem prebivanju v lastni tujosti (drugobiti) prebije nazaj k samemu sebi – prispeti v svet svojega nespremenljivega, »čistega« jaza.

Ko gre Jesihov pesniški subjekt ves omamljen proti večeru domov, gre »vse globlje v tuje«. Tuj ni samo dom, »tuje bedi na preži v vsem poznanem«. Tujost, za katero gre v *Sonetih*, ni ekvivalentna veliki in osrednji temi eksistencializma, pač pa je bolj priložnost za estetsko kontemplacijo, ki je, tako kot že v *Ustih*, zavezana čudenju nad svetom kot takim, nad svetom, ki nudi cel spekter podob, prizorov, zgodb, usod, žalosti in veselja. Fiksiranje sveta nikoli povsem ne uspe, kajti vse je »že onkraj meje z domišljijo«, ki omogoča preskoke iz melanholične zasanjanosti in večernega zrenja skozi okno v spominske slike, enkrat grenkobno nostalgčne, drugič spet veselo banalne in groteskno pri-

smuknjene. Ob preveč odkriti govorici eksistencialij in mračnih tonov kmalu sledijo samoironizirajoče geste in vdori »nizkih« tem, ki skušajo neposrednost eksistence prekriti – kot da bi se lirski subjekt sramoval svojega ubiranja žalobnejših strun in preveč glasnega utripanja srca. To »prekrivanje« povsem ne more uspeti, tako da ostaja dražljivo prijeten spoj spremenljivih jezikovnih, razpoloženskih, celo filozofskih drž (od »hedonizma«, »stoicizma« in »skepticizma« do »eksistencializma«), od katerih nobena zares ne prevladuje. Kot da je v *Sonetih* prisotna previdnost, da se ne bi razkrila neka »pristna« drža subjekta, ki sicer tako rad meditira. Najprej opazuje vrvež ulice, vonja pristaniški zrak in se čudi zvokom glasne živali, nato izreče kakšno heraklitsko misel (»Vse hkrati je in hkrati se izmika...«) ali se prepušča dekadentnim razpoloženjem, od katerih se pa spet, z vsem arzenalom previdnosti in virtuoznega besedišča, distancira in se loti premeščanja oseb, krajev, časov.

2.0 »jaz stojim omamljen in uklet, tuj gledam gladki, neresnični svet«

Soneti se ne zmenijo za nobeno izmed »velikih zgodb«, tuja jim je vsaka »nadindividualna« ideja ali ideologija. Bolj kot travmam naroda ali etični katarzi so zavezani estetskemu doživljanju in uživanju nad lastno lepoto (»ne sredstvo, pesem mu je sama cilj«). Kar se socialnih konotacij tiče, gre za poezijo dosledne »privatnosti«, za poezijo individuuma, ki se srečuje najraje sam s seboj, z obsesijami lastne eksistence; vendar, kot je že bilo govora, ta »Jaz« ni nikoli isti, identičen svoji podobi iz prejšnjega soneta, celo prejšnjega verza. Kljub temu je sposoben prepričanja, da »Le jaz živim« – »vse drugo je le blodnja slik, predstav«, ali celo spinozistične refleksije, le da se na mestu, kjer stoji Spinozov Deus (sive natura), nepričakovano znajde pesniški Jaz, bolj kot na kaj drugega osredotočen na samega sebe in fasciniran s svojo pojavnostjo: /kar je, je jaz, kar živi, živim/. Ob vladavini »principa absolutne subjektivnosti« (Hegel) tudi od Boga razen njegovega imena ne ostane veliko.

2.1 »navzočnost milosti: edino biti«

Toda ne govorim o ponovnem rojstvu močnega subjekta, ki bi hotel stopiti na mesto mrtvega boga in z vsako svojo gesto pričarati stvarjenje sveta. Prej gre za novo pesniško strategijo, ki je obsojena na simuliranje za vedno izgubljene neposredne prezentnosti in »bogastva konkretnega«. Umetniško delo kot simulacrum je zavezano izkušnji razbite totalitete in samoizgube subjekta, subjektiviteti brez subjekta, ki si lajša bolečine z igranjem radožive, a ne več nedolžne igre simuliranja »resničnosti«, preigravanja (literarne) preteklosti in konstruiranja nove

subjektivnosti, ki s padcem Subjekta ni več zavezana teleološkosti njegovih projektov, ampak se nasprotno zaveda svoje krhkosti, breztemeljnosti in konca ne samo spreminjanja, ampak tudi koherentnega interpretiranja »sveta«. Ostaja ji pogled na celotno prehojeno pot, novo branje starih tekstov. V tem je njen vitalizem in možnost nadaljnega življenja, ki se ne obrača več v prihodnost, ampak v drugo smer. Edina možna oblika »svobode« in »kreativnosti«, če se vrnem k načelom, konstitutivnim za paradigmo modernosti, je za postmoderno v razpolaganju z različnimi žanri, postopki in držami preteklosti. Od tod tudi potreba po postopkih, ki jih Hassan imenuje dekanonizacija, hibridizacija, karnevalizacija in ironija in ki sodoločajo tudi poetiko Jesihovih *Sonetov*. Vprašanje, ki se zdi pomembno za prihodnost poezije in ki se tiče omenjenih postopkov, je predvsem v tem, kaj pomeni in kaj pri naša uvajanje »drugostopenjskega« jezika – sicer značilnosti metafikcijskih besedil – za poezijo kot enega poslednjih potopisov eksistencialnih dogodivščin. Kako se naj pesniški potopisi, kolikor še želijo biti dokument enkratnosti in neponovljivosti eksistence, v dobi »ekstaze komunikacije« (Baudrillard) sploh še pišejo?

2.2 »za zmeraj nezaceljen up ostane«

Diskretni šarm Jesihovih sonetov je ravno v tej temeljni dvoumnosti, ki se z njimi razpira. Ali gre namreč za visoko pesem »konca poezije«, za vrhunsko uprizorjanje njenega slovesa, ali pa za vstop v poezijo devetdesetih let?

Ni nujno, da se na to vprašanje odgovarja znotraj horizonta zgodovinskosti – možno ga je zastaviti še v drugačni optiki, kakršno skuša razvijati npr. Vattimo, ki mu postmoderna predstavlja možnost drugačnega doživljanja in razumevanja zgodovine in same časovnosti. Vattimo se, kot je znano, nasloni na Heideggrovo distinkcijo med pojmom *Überwindung* in *Verwindung* ter pledira za odnos »postmetafizične« (tj. postmoderne) misli do metafizike v smislu pojma *Verwindung*: za postmoderno kot prebolevanje modernosti, za zavrnitev vseh zahtev po absolutnosti in za vračanje »ljubezni do življenja in njegovih sledi«. Vattimo ponudi svoje razumevanje latinske besede *pietas*, ki mu simbolizira odnos postmoderne kulture do preteklosti v smislu spominov in obnavljanja, seveda zavedujoč se njene »omejene vrednosti«, ki pa si zasluži pozornost ravno zato, »ker je ta vrednost, čeprav omejena, edina, ki jo poznamo«. (*Postmoderna doba in konec zgodovine*)

V tem smislu lahko tudi Jesihove *Sonete*, ki uvajajo svobodnejši in prijaznejši odnos do (literarne) preteklosti, imenujemo za v osemdesetih letih v slovenskem jeziku eno najbolj uspešnih literarnih form prebolevanja paradigme (umetnostne) modernosti. Gre torej za *sonet kot formo prebolevanja modernosti*.

VARUHI BRANJA

Paul de Man

Akcija in identiteta pri Nietzscheju

Vprašanje o razmerju med filozofskim in literarnim diskurzom gre pri Nietzscheju vstric z njegovo kritiko osrednjih pojmov, ki utemeljujejo zahodno metafiziko: to so pojem enega (*hen*), pojem dobrega (*agathon*) in pojem resničnega (*aletheia*).¹ Ta kritika se ne razvija v tonu in s pomočjo argumentov, ki smo jih vajeni pripisovati klasični kritični filozofiji. Pogosto se razvije s pomočjo takšnih pragmatičnih in demagoških vrednostnih nasprotij, kot so šibkost in moč, bolezen in zdravje, množica in »happy few«, s pomočjo izrazov, ki so tako arbitrarno ovrednoteni, da jih težko jemljemo resno. Toda ker je splošno sprejeto, da vrednostna zapeljevanja v tako imenovanih »literarnih« tekstih na neki način trpimo (in jih celo občudujemo), čeprav jih sicer v »filozofskem« pisanju ne bi trpeli, se vrednota teh vrednot sama povezuje z možnostjo razlikovanja med filozofskimi in literarnimi teksti. To je tudi surovo izkustvena raven, na kateri se prvič srečamo s specifično težavnostjo Nietzschejevih del: z očitno literarnostjo tekstov, v katerih vedno znova najdemo izjave, ki jih po navadi prej povežemo s filozofijo kot z literaturo. Nietzschejevo delo zastavlja nenehno vračajoče se vprašanje o razlikovanju med filozofijo in literaturo prek dekonstrukcije te vrednote vrednot.

Najbolj fundamentalna »vrednota« izmed vseh vrednot, načelo protislovja, temelj načela identitete, je tarča posmrtno objavljenega fragmenta, ki datira v jesen 1887:

Zatrditi in zanikati enega in istega nismo zmožni: to je zakon subjektivnega izkustva, v njem se ne izraža nobena »nujnost«, temveč samo neka nezmožnost.

Če je po Aristotelu zakon protislovja najzanesljivejši od vseh temeljnih zakonov, če je tisto zadnje in najspornejše, na kar se vrača sleherno dokazovanje, če je v njem princip vseh drugih aksiomov: toliko strožje velja tedaj preudariti, kaj ta zakon že v temelju predpostavlja pri vsaki trditvi. Ali z njim nekaj zatrujemo zastran resničnega,

¹ Eugen Fink, *Nietzsches Philosophie*, Stuttgart 1960.

bivajočega, kakor da bi to on sam že poznal od nekod: namreč da mu *ni mogoče* pridati nasprotujočih si predikatov. Ali pa ta zakon hoče reči: da *naj* se mu ne pridajo nasprotujoči si predikati. Logika bi tedaj bila imperativ, ne za spoznanje resničnega, temveč za postavitev in ureditev sveta, *ki naj bi se za nas imenoval resničen*.

Skratka, odprto ostaja vprašanje: ali logični aksiomi ustrezajo temu resničnemu ali so merila in sredstva, s katerimi si moramo resnično, pojem »resničnost«, šele *ustvariti*... Da bi bilo mogoče potrditi prvo, bi bilo treba, kot rečeno, bivajoče že poznati; kar pa se tu preprosto ne primeri. Zakon torej ne vsebuje *kriterija resnice*, temveč samo *imperativ* o tem, *kaj naj bi veljalo kot resnično*.

Vzemimo, da sploh ne obstaja neki takšen samemu sebi identičen A, kakor to predpostavlja sleherni stavek logike (in matematike), da je ta A že *navideznost*: potem bi logika imela za predpostavko zgolj *navidezen svet*. V ta stavek pravzaprav verjamemo pod vtisom neskončnega izkustva, za katero se zdi, da ga neprenehoma *potrjuje*. »Stvar« – to je pravi substrat tega A; *naša vera v stvari* je predpostavka vere v logiko. Ta A logike je kot atom naknadna konstrukcija »stvari«... Če tega ne razumemo in iz logike delamo kriterij *resnične biti*, smo že na poti, da vse tiste hipostaze, substanco, predikat, objekt, subjekt, akcijo itd., postavimo kot realitete: to pomeni, da koncipiramo metafizični svet, se pravi »resnični svet« (– *ta svet pa je še enkrat navidezen*...).

Najizvirnejša miselna akta, zatrjevanje in zanikovanje, imeti-kaj-za-resnično in ne-imeti-kaj-za-resnično, kolikor ne predstavljata samo navado, temveč tudi pravico sploh imeti-kaj-za-resnično ali neresnično, že obvladuje vera, da *za nas obstaja spoznanje*, da *sodbe zares lahko zadenejo resnico*: – skratka, logika ne dvomi, da lahko izreče nekaj od resničnega po sebi (namreč da mu *ne morejo* pripasti nasprotujoči si predikati).

Tu vlada surov senzualističen predsodek, da nas občutki učijo *resnice* o stvareh, – da o eni in isti stvari ne morem istočasno reči, ta stvar je *trda* in ta stvar je *mehka* (instinktivni dokaz, »ne morem imeti hkrati dveh nasprotujočih si občutkov« – *popolnoma surov in lažen*). Prepoved pojmovnega protislovja izhaja iz vere, da pojme *zmoremo* oblikovati, da pojem ne samo označuje to resnično stvari, temveč ga tudi *zaobsega*... Logika (tako kot geometrija in aritmetika) pravzaprav velja samo za *fingirane resnice*, ki smo si jih sami *ustvarili*. Logika je poskus, da bi v skladu z *neko po nas vzpostavljeno shemo biti* razumeli *resnični svet*, ali natančneje, da bi si *omogočili*, da ga *formuliramo in preračunamo*...²

² Friedrich Nietzsche, *Werke Kritische Gesamtausgabe* (KGW), de Gruyter, ur. Giorgio Colli in Mazzino Montinari, Berlin 1970, VIII, 2, 9 97, str. 53. V prejšnjih izdajah se tekst pojavlja kot fragment 516 knjige *Der Wille zur Macht* (na primer v ediciji Musarion, XIX, str. 28–9). Vse podčrtave so Nietzschejeve.

V tem tekstu polariteti nista več takšni prostorski lastnosti, kot sta zunaj in znotraj, niti kategoriji, kakršni sta vzrok in posledica, niti izkustvi, kakršni sta ugodje in bolečina; tovrstne polaritete igrajo osrednjo vlogo v mnogih fragmentih, v katerih sta zavest in istost tarči Nietzschejeve kritike. Zdaj pa imamo opravka z izmuzljivejšim nasprotjem med moči in morati, »können« in »sollen«, in še zlasti z nasprotjem med spoznavanjem in postavljanjem, »Erkennen« in »Setzen«. Spoznavanje (*Erkennen*) je tranzitivna funkcija, ki predpostavlja vnaprejšnji obstoj bivajočega, ki ga je treba spoznati, in predicira zmožnost spoznavanja s pomočjo lastnosti. Spoznavanje samo ne predicira teh atributov, temveč jih prejme tako rekoč od bivajočega s tem, da mu zgolj dopusti biti to, kar je. Kolikor spoznavanje je verbalno, toliko je pravzaprav tudi denominativno in konstativno. Odvisno je od neke v sistem vgrajene kontinuitete, ki bivajoče združuje z njegovimi atributi, od gramatike, ki pridevnik povezuje s samostalnikom prek predikacije. Ta specifično verbalni poseg izhaja iz predikacije, a ker je predikat nepozicionalen glede na lastnosti, tega ne moremo imenovati govorni akt. To bi lahko imenovali govorno dejstvo ali dejstvo, ki ga je *mogoče* izreči in torej tudi spoznati, ne da bi zato pri spoznavanju delali odklone. Takšno dejstvo je po eni strani mogoče izreči (*können*), ne da bi se spremenil red stvari, vendar ga po drugi strani ni treba izreči (*sollen*), ker red stvari ne dolguje svojega obstoja njegovi predikativni moči. Spoznanje (*Erkenntnis*) je odvisno od te neprisilne možnosti in jo pravzaprav formulira prek načela samoidentičnosti bivajočega, »samemu sebi identičnega A-ja«.

Po drugi strani lahko jezik tudi predicira bivajoče: v tem Nietzschejevem tekstu se to imenuje »setzen« (postavljati), gre pa za ključni glagol, okrog katerega se logika fragmenta ovija kakor kača. Ta glagol designira prave govorne akte, pri čemer se zastavlja vprašanje, ali je načelo identitete zavezujoč govorni akt ali samo govoru dostopno dejstvo. Klasična epistemologija, trdi Nietzsche, je slednje zatirjevala vsaj od Aristotela naprej: »po Aristotelu [je] zakon protislovja najzanesljivejši od vseh temeljnih zakonov... tisto zadnje in najspornejše, na kar se vrača sleherno dokazovanje«; je potemtakem temelj vsakršnega spoznanja in je to lahko samo, kolikor je *a priori* dan, ne pa postavljen, »gesetzt«. Dekonstrukcija kaže, da to ni nujno tako. Načelo identitete dobiva moč prepričljivosti iz analoške, metaforične zamenjave občutenja stvari s spoznanjem bivajočega. Naključna lastnost bivajočega (dejstvo, da kot »stvar« lahko postane dostopno čutom) je »oropana svoje podpore«, ³ kakor pravi Nietzsche v svoji zgodnji razpravi o retoriki, nato pa se napačno identificira z bivajočim v celoti. Tako kot Rousseau tudi Nietzsche vzporeja zapeljujočo »abstrakcijo« »surovega senzualističnega predsodka« z možnostjo oblikovanja pojmov; naključna, meto-

³ V: Friedrich Nietzsche, *Gesammelte Werke*, Musarion, München 1922, V, str. 319.

nimična vez občutka (*Empfindung*) postane nujna, metaforična vez pojma: »Prepoved pojmovnega protislovja izhaja iz vere... da pojem ne samo označuje to resnično stvar, temveč ga tudi *zaobsega*.« Semiološki moment (*bezeichnen*), ki ga je preprosto mogoče opisati kot metoni-mično dekonstrukcijo nujnosti v naključnost, je v tem stavku razločno viden. Pojasnjuje nam, da je oblikovanje pojmov za Nietzscheja, tako kot za Rousseauja, najpoprej verbalen proces, trop, ki temelji na zame-njavi semiotične s substancialno referenco, označevanja (*Bezeichnen*) z vsebovanjem (*Fassen*). To pa je samo ena od številnih dekonstruktiv-nih potez in smo jo izbrali prej iz strateških in zgodovinskih kakor iz notranjih razlogov.

Kajti tekst gre daleč čez trditev, da je zahteva po spoznavanju samo neupravičena totalizacija zahteve po zaznavanju in občutenju. V drugih tekstih bo Nietzsche znatno energijo posvetil temu, da preizpraša epi-stemološko avtoriteto zaznave in evdemonične sheme izkustva. Tu pa ima druge namene. Neupravičena zamenjava golega občutka s spozna-njem postane paradigmatska za celo vrsto pomot, ki so na splošno vse zvezane s postavljanjem močjo jezika in dopuščajo radikalno možnost, da bi vsakršna bit kot temelj bivajočega lahko bila jezikovno »gesetzt«, korelativ govornih aktov. Nietzschejev tekst to nedvoumno zatrjuje: »Da bi bilo mogoče potrditi [da logični aksiomi ustrezajo realnosti] bi bilo treba... bivajoče že poznati; *kar pa se tu preprosto ne primeri*« [podčrtal P. de M.]. Nietzsche v resnici ne pokaže eksplicitno, da nimamo nikakršnega vnaprejšnjega vedenja o biti bivajočega. Kar pa se v mejah prav tega fragmenta že kaže in se še bo pokazalo, je možnost neupravičenih zamenjav, ki vodijo k ontološkim izjavam, utemeljenim na napačno interpretiranih sistemih odnosov (to, na primer, razodeva zamenjavanje oznake z identiteto). Možnost, da se porodi takšen dvom, zadošča, da postavimo pod vprašaj postulat logične aдекватnosti, ki bi lahko temeljil na podobni pomoti. Ker pa ta pomota ni nujno intenci-onalna, temveč utemeljena v strukturi retoričnih tropov, je ni mogoče prisoditi zavesti, kakor tudi ni mogoče dokazati, ali je prava ali neprava. Ne moremo je odvrniti, vendar se lahko zavemo retoričnega substrata in iz tega izhajajoče možnosti napake, ki se izmika našemu nadzoru. Ne moremo reči, da spoznavamo »das Seiende«, niti ne moremo reči, da ga ne spoznavamo. Kar lahko rečemo, je, da ne vemo, ali bivajoče spozna-vamo ali ne, kajti glede spoznanja, za katerega smo nekoč verjeli, da ga imamo v lasti, se je pokazalo, da je dvomljivo; naša ontološka gotovost je za vselej omajana.

Nietzsche gre pri tem še dlje in sklene: »Zakon [protislovja] *torej* [podčrtal P. de M.] ne vsebuje *kriterija resnice*, temveč *imperativ* o tem, *kaj* naj bi veljalo *kot resnično*.« Sklep se zdi brezpriziven. Ali kot je v obliki teze rečeno na začetku fragmenta: nezmožnost, da bi si naspro-tovali, da bi istočasno rekli, A je in ni A, ni nujnost, temveč neadekvat-nost, »ein Nicht-vermögen«. To, česar nismo naredili, lahko znova

postane uresničljivo samo pod pritiskom; performativni korelat za »jaz ne morem« je »jaz moram ali ti moraš«. Jezik identitete in logike se uveljavlja na ta imperativni način in svojo lastno dejavnost pripoznava kot postavljanje bivajočega. Logika je sestavljena iz postavljaljajočih govornih aktov. Kot takšna zahteva časovno razsežnost, saj kot prihodnost postavlja to, česar nismo zmožni storiti v sedanosti: sleherno »Setzen« je »Voraussetzen«, postavljaljoči jezik je nujno hipotetičen.⁴ Toda to hipotetično »Voraussetzen« je v zablodi, ker prezentira predpostavljajočo izjavo, kakor da bi ta že bila zagotovljeno, prezentno spoznanje. To vero je mogoče dekonstruirati s tem, da pokažemo, da so logične resnice, utemeljene na neprotislovnosti, samo »fiktivne resnice«. Vendar če to naredimo, se spremeni tudi časovni red: pokaže se, da je bila prihodnje zasnavljaljoča, v prihodnost kažoča trditev pravzaprav določena z zgodnejšimi predpostavkami, da je prihodnja resnica pravzaprav pretekla zmotna. Sleherno »Voraussetzen« je »Nachkonstruktion« (tako kot če rečemo, da je A logike »eine Nachkonstruktion des Dinges«). Dekonstrukcija metafore spoznanja v metonimijo občutka je površinski izraz neke obsežnejše dekonstrukcije, ki razkriva metaleptični preobrat kategorij zgodnosti in poznosti, tistega »prej« in tistega »potlej«. Glede »resnice« identitete, ki bi morala priti na dan v prihodnosti, ta pa sledi formulaciji te identitete, se pokaže, da je vselej že obstajala kot preteklost lastne zmotne »postavitev«.

Ali to pomeni, da lahko zdaj varno (čeprav le stežka z gotovostjo) ostanemo pri spoznanju, da je načelo protislovja zmotno in da je torej sleherni jezik govorni akt, ki ga je treba izvesti na imperativen način? Ali se torej lahko enkrat za vselej osvobodimo prisile identitete, ko isti stavek zatrdimo in ga obenem zanikamo? Če je jezik akt, »Sollen« ali »Tun«, ali lahko zdaj, ko vemo, da ne obstaja več iluzija, kakršna je bila tista o spoznanju, temveč samo varljive resnice, nadomestimo spoznanje z govorno izvedbo? Ta tekst to nedvomno potrjuje: ravna tako, da zanika enost in istost stvari. Toda ko tako ravna, ne dela tega, za kar trdi, da je upravičen delati. Tekst hkrati ne zatruje in zanikuje identitete, temveč zanikuje zatrujevanje.⁵ To ni isto kot hkrati zatrujevati in zanikovati identiteto. Tekst dekonstruira avtoriteto načela protislovja, s tem ko pokaže, da je to načelo akt, toda ko ta akt preigra, mu spodleti izvesti delanje, kateremu dolguje svoj status kot akt.

Nedoslednost je mogoče zaslediti tako, da se ozremo na igro prav tega besednega korena »setzen« v naslednjem stavku: »Vzemimo [gesetzt], da sploh ne obstaja neki takšen samemu sebi identičen A, kakor to predpostavlja [vorausgesetzt] sleherni stavek logike (in matematike),

⁴ »Man sollte erwägen was (der Satz vom Widerspruch) im Grunde schon an Behauptungen voraussetzt«, KGW 9 97, II 9–10.

⁵ V nemščini je to nemara izraženo še bolj jasno: »Der Text bejaht und verneint nicht ein und dasselbe sondern er verneint das Bejahen.«

da je ta A že *navideznost*: potem bi logika imela za predpostavko [Voraussetzung] zgolj *navidezen svet*.« Dekonstrukcija logične in matematične resnice temelji na dejstvu, da ta ni nikakršno utemeljujoče spoznanje, temveč je odvisna od poprejšnjega akta predpostavljanja (*Voraussetzen*). Ta poprejšnji akt je cilj in izsledek dekonstrukcije. Toda sklep, ki se ponuja, namreč da bi morali opustiti načelo protislovja, je spet formuliran na način postavljanja: »Gesetzt, es gäbe ein solches Sich-selbst-identisches A gar nicht.« Ta terminologija je vsekakor korektna, kajti videli smo, da se negativna izjava (ne obstaja nikakršna stvar A, ki bi bila enaka A-ju) ne zasnavlja kot (dokazano) spoznanje, temveč le kot možnost, kot sum – in kakršnokoli hipotetično spoznanje je postavljajoče. Vendar se je vsako »Setzen« diskreditiralo kot nezmožno, da bi vzdržalo epistemološko strogost svoje lastne retorike, in ta dvom se zdaj širi tudi na zanikanje načela identitete. Breme dokaza se neprenehoma premešča sem in tja med nezdružljivima izjavama, kakršni sta: $A=A$, pri čemer naj bi bil A brezpogojno enak A-ju, in A ne more biti enak A-ju. Ta zaplet je značilen za dekonstruktivni diskurz: dekonstrukcija razkriva slepilo reference na nujno referencialen način. Temu se ni mogoče izogniti, kajti tekst obenem zagotavlja, da dekonstrukcija ni nekaj, za kar bi se lahko odločili ali pa tej odločitvi izmahnili po lastni volji. Dekonstrukcija je koekstenzivna z rabo jezika nasploh, ta raba pa je prisilna, ali kakor to formulira Nietzsche, imperativna. Še več, preobrat od zanikovanja k zatrjevanju, ki je impliciten dekonstruktivnemu diskurzu, nikoli ne doseže simetričnega protipola tega, kar zanika. V obravnavanem stavku, na primer, izjave, da je jezik akt (kar je simetričen protipol negativne izjave, da jezik ni na načelu identitete utemeljeno spoznanje), ne moremo vzeti za dokončno: izraz »gesetzt« deluje kot znamenje, ki spodkopava avtoriteto takšnega sklepa. Od tod zato ne izhaja sklep: če za jezik ni mogoče reči, da je akt, potem jezik mora biti spoznanje. Negativna sila dekonstrukcije ostaja nezmanjšana; po Nietzscheju (in pravzaprav po kateremkoli »tekstu«) ne moremo več upati, da bomo še kdaj »spoznavali« v miru. Niti ne moremo pričakovati, da bomo karkoli »delali«, še najmanj pa, da bomo lahko črtali iz svojega besednjaka »spoznavati« in »delati« skupaj z njunim zakritim nasprotjem.

Če bi se nagibali k temu, da bi brali Nietzschejev tekst kot ireverzibilen prehod od konstativne k performativni koncepciji jezika, pa bi naleteli na nekatere druge izjave iz istega časovnega obdobja, ki dekonstruirajo možnost »delanja« ravno tako nespregledljivo, kot je tu načelo identitete, temelj spoznanja, postavljeno pod vprašaj. To sicer ni čisto jasno na dlani: v več tekstih, ki so bolj zagotovo namenjeni objavi kakor fragmenti, objavljeni po Nietzschejevi smrti, je poudarek bolj na aktivnih kot na pasivnih ali zgolj reaktivnih formah jezika; *Genealogija morale* je s tega vidika vsekakor zgleden primer. Aktivne in pasivne (ali reaktivne) načine namreč koordinira z vrednostmi, kakršne so gospo-

dar in hlapec, aristokracija in ljudstvo, plemenitost in ljudskost. Pasusi iz *Genealogije morale* o »resentimentu« so nam dobro znani: »resentiment« je stanje duha »takšnih bitij, ki so prikrajšana za pravo reakcijo, namreč tisto po poti delanja«. »Da bi nastala, hlapčevska morala vselej potrebuje sovražen zunanji svet; ta morala, fiziološko rečeno, potrebuje zunanje dražljaje, da bi sploh agirala – njena akcija je v temelju reakcija. Nasprotno je s plemenitim načinom vrednotenja.«⁶ In nekoliko kasneje v istem delu, v zvezi z obravnavo kavzalnosti, ki napoveduje več podobnih argumentov v posmrtno objavljenih fragmentih, Nietzsche brezprizivno opredeli hipostazo akcije kot horizont vsakršne biti: »nobena ‚bit‘ ne obstaja za delanjem, delovanjem, postajanjem; ‚delajoči‘ je delanju zgolj pripojen – delanje je vse« (»es gibt kein ‚Sein‘ hinter dem Tun, Wirken, Werden; der Täter ist zum Tun bloss hinzugedichtet – das Tun ist alles«).⁷ Raba izraza »hinzugedichtet« (pripojen s pesniško invencijo) in kontekst kažeta, da Nietzsche tu razume akcijo v tesni zvezi z jezikovnimi akti pisanja, branja in interpretacije, ne pa znotraj polaritete, ki postavlja jezik kot govor ali pisanje nasproti tej akciji.

Glede na vrednotenje v knjigi, kakršna je *Genealogija morale*, ki je izrecno označena kot pamflet in namenjena temu, da obsodi in prepriča, seveda ne moremo pričakovati, da bomo isto strategijo našli tudi v bolj spekulativnih razpravah, kakršne naj bi med drugim postale Nietzschejeve kasnejše knjige (ali knjiga). Zastran posebnega vprašanja (kot je ontološka avtoriteta aktov) pa bi enaka pozornost morala pripasti tako spekulativnim kakor emfatičnim, prepričevalnim izjavam. Zato je treba slogan, kakršen je »Tun ist alles«, soočiti z odlomkom, kot je tale:

»Duh«, nekaj, kar misli... tu najprej imaginiramo neki akt, ki se sploh ne pojavi, »mišljenje«, in potem kot substrat tega akta imaginiramo subjekt, v katerem je izvor vsakega akta tega mišljenja in v ničemer drugem: to pomeni, da sta tako delanje kot delajoči fingirana (sowohl das Tun, als der Täter sind fingiert).⁸

Paralela, ki je za nas zanimiva, je simetrija med tem fingiranim delanjem (*fingiertes Tun*) in fingiranimi resnicami (*fingierte Wahrheiten*), ki se pojavlja v že obravnavanem fragmentu o načelu identitete: »Logika (tako kot geometrija in aritmetika) pravzaprav velja samo za *fingirane resnice*«⁹; v tem tekstu (fragment 516) stoji resnica nasproti

⁶ Musarion, XV, str. 295.

⁷ Musarion, XV, str. 305.

⁸ KGW, VIII, 2, 11 113, str. 296. Pred tem je bil tekst objavljen kot fragment 477 v *Der Wille zur Macht* (Musarion, XIX, str. 8).

⁹ V prejšnjih izdajah Nietzscheja (vključno s Schlechtovo edicijo v treh knjigah) je povsod natisnjeno »fingierte Wesenheiten« (fiktivne entitete), v Collijevi in Montinarijevi kritični izdaji pa najdemo izraz »fingierte Wahrheiten« (fiktivne resnice). Po naši presoji je avtoritativna verzija bolj nemška.

akciji, tako kot fikcija stoji nasproti realnosti. Fragment 477 pa to pojmovanje akcije kot »realnosti«, postavljene nasproti iluziji spoznanja, ovrže. Performativni jezik ni nič manj ambivalenten v svoji referencialni funkciji kot konstativni jezik.

Lahko bi ugovarjali, da v pravkar obravnavanem fragmentu 477 ni realnost akcije nasploh tista, ki bi bila postavljena pod vprašaj, temveč še zlasti akt mišljenja; in nadalje, da je tu vez med aktom in izvajajočim subjektom (načelo intencionalnosti) prej podvržena dekonstrukciji kakor akcija kot taka. Vendar se Nietzsche ne ubada z razlikovanjem med govornimi (ali miselnimi) akti na eni strani in akti, ki ne bi bili verbalni, na drugi. Zanima ga razlikovanje med govornimi akti in drugimi verbalnimi funkcijami, ki ne bi bile performativne. Neverbalni akti, če bi se kaj takega sploh dalo zamisliti, za Nietzscheja niso pomembni, saj nobenega akta nikdar ni mogoče ločiti od poskusa razumevanja, od interpretacije, ki ga nujno spremlja in falzificira. Fiktivne resnice, za katere se izkaže, da so akti, so vselej naravnane na poskus, »da bi razumeli resnični svet, ali natančneje, da bi si omogočili, da ga formuliramo in preračunamo«, drugi fragment pa opisuje misel kot »umetno prilagoditev zaradi razumljivosti« (»eine künstliche Zurechtmachung zum Zweck der Verständlichung«) [podčrtal P. de M.]. Celó v *Genealogiji morale* je čisti akt, ki naj bi bil vse, kar je, zasnovan verbalno: paradigma tega akta je denominacija, dekonstrukcijo njegove geneze pa je najbolje mogoče izpeljati s pomočjo etimologije.

Intencionalna vez med aktom in subjektom je tarča številnih kasnejših tekstov, če izpustimo nekatere zgodnejše formulacije, ki sežejo vsaj do *Rojstva tragedije*. Teksti iz zapuščine jo pogosto vpeljujejo kot retorično dekonstrukcijo metalepse vzroka in posledice; znani fragment o fenomenalizmu zavesti je dober primer za to.¹⁰ Ta moment v dekonstruktivnem procesu je brez dvoma še prisoten v fragmentu, ki se mu posvečamo: konec koncev nosi naslov *O psihologiji in epistemologiji*,¹¹ v njem pa Nietzsche ožigosa domnevo o »neposredni vzročni zvezi med mislimi« kot nasledek »najsurovejšega in najokornejšega opazovanja«. ¹² V takšnih izjavah ni nič novega; fragmentu daje poseben status to, da fikciji »subjekta kot substrata« tega akta Nietzsche izrecno podeli sekundaren status, in to glede na poprejšnjo fikcijo akta samega (»najprej imaginiramo neki akt, ki se ne pojavi... in potem imaginiramo subjekt kot substrat tega akta«). Zmotno avtoriteto subjekta Nietzsche vzame za nekaj samoumevnega; novi napad velja temeljnejšemu pojmu »akta«. Od tod tudi očitno protislovje med tem tekstom in tekstom

¹⁰ Fragment 479 v *Der Wille zur Macht* (Musalion, XIX, str. 10).

¹¹ Ta naslov se pojavlja samo v novi Collijevi in Montinarijevi kritični izdaji (VIII, 2, 11 113, str. 295).

¹² KGW, str. 295.

o fenomenalizmu zavesti, na katerega smo opozorili prej. Medtem ko tekst o fenomenalizmu zavesti (fragment 479) bolj ali manj dokončno prisodi pojmu »notranjega« prostora oziroma časa status slepila, se fragment 477 začne s trditvijo: »Priznavam tudi fenomenalizem notranjega sveta.« Vendar nam nadaljevanje tega stavka (»...vse, česar se zavedamo, je skoz in skoz prilagojeno, poenostavljeno, shematizirano, interpretirano... in najbrž čista izmišljaja«)¹³ takoj razjasni, da »fenomenalizem« tu ni več avtoritativen izraz, ki bi ga bilo treba dekonstruirati, temveč ime metafizičnega pojma, razumljenega kot nekaj zmotnega. Fragment 477 jemlje dekonstrukcijo fenomenalizma zavesti in subjekta, izpeljano v fragmentu 479, za samoumevno in se giblje naprej k cilju, kakršnega predstavlja »Denken« kot akt. Če bi Nietzschejeve fragmente na novo uredili v skladu z logičnim zaporedjem (sama po sebi bi to bila strašljiva in absurda naloga), bi moral fragment 477 iz stare klasifikacije slediti fragmentu 479.

Dekonstrukcija mišljenja kot akta ima tudi drugačno retorično strukturo od dekonstrukcije zavesti; ne utemeljuje se na metalepsi, temveč na sinekdohi:

»Mišljenje«, kakor ga določajo (ansetzen) spoznavni teoretiki, se sploh ne pojavi: to je povsem samovoljna fikcija, dosežena z izpostavitvijo enega elementa iz procesa in odštetjem vseh drugih, umetna prilagoditev zaradi razumljivosti.¹⁴

Medtem ko subjekt rezultira iz neupravičene zamenjave vzroka in posledice, je iluzija mišljenja kot akcije rezultat enako nelegitimne totalizacije z dela na celoto.

Retorična struktura teh figur nas tu zanima manj kakor rezultat analize: tekst o načelu identitete je vpeljal univerzalnost jezikovnega modela kot govornega akta, čeprav tako, da ga je izpraznil epistemološke avtoritete in pokazal na njegovo nezmožnost, da ta akt tudi izvrši. Drugi tekst pa spodnaša še to dvomljivo gotovost, kajti pod vprašaj postavlja ne samo to, ali jezik lahko dela na pravi način, temveč tudi, ali je sploh mogoče reči, da dela. Prvi tekst (fragment 516) o identiteti je pokazal, da je konstativni jezik pravzaprav performativen, drugi (fragment 477) pa ugotavlja, da je možnost izvajajočega jezika enako fiktivna kot možnost postavljanja jezika.

Kolikor smo potemtakem analizirali fragmente, ki so reprezentativni za Nietzschejev dekonstruktivni postopek na najvišji ravni, bi od tod izhajalo naslednje: Nietzschejeva kritika metafizike je pravzaprav dekonstrukcija iluzije, da je jezik resnice (*epistémē*) mogoče nadome-

¹³ KGW, str. 295.

¹⁴ KGW, str. 296.

¹⁵ Glej, na primer, Philippe Lacoue-Labarthe, *Le détour*, v: *Poétique*, 5, 1971, str. 53–76.

stiti z jezikom prepričevanje (*doxa*). Kar vodi k zagotovljeni prednosti »Setzen« pred »Erkennen«, jezika kot akcije pred jezikom kot resnico, nikoli popolnoma ne doseže svojega cilja. Meri niže ali više, na ta način pa se razodeva: cilj o katerem je že dolgo obstajala domneva, da je bil odstranjen, se je v resnici zgolj premestil. *Epistémé* nemara ni več mogoče vrniti njenega poprejšnjega sijaja, a je obenem ni mogoče dokončno opustiti. Razlikovanje med performativnim in konstativnim jezikom (ki ga napoveduje Nietzsche) je nedoločljivo; dekonstrukcija, ki vodi od enega modela k drugemu, je neodvrnljiva, vendar vselej ostaja odgodena, ne glede na to, kolikokrat se ponovi.

Ta sklep nas vodi nazaj k predavanju o retoriki, ki je nastalo petnajst let pred fragmenti, objavljenimi po Nietzschejevi smrti. To predavanje izhaja iz pragmatičnega razlikovanja med retoriko kot sistemom tropov in retoriko, ki ima opraviti z veščino prepričevanja (*Bered-samkeit*). Nietzsche prezirljivo zavrne ustaljeni pomen retorike kot elokvence in se osredotoči na zapleteno in v filozofskem smislu izziva-jočo epistemologijo tropov.

Razlikovanja Nietzsche sicer eksplicitno ne pojasni, temveč ga empirično prevzame iz zgodovine retorike. Nietzschejevo postavljanje figure nad prepričevanje je obenem tipično postromantična kretnja, pri čemer obstajajo zanesljivi dokumenti o njegovi odvisnosti od predhodnikov znotraj nemške romantične tradicije, vse od Friedricha Schlegla naprej. Vendar se to vprašanje večno vrača in prekriva z izrazom »retorika« samim. Znotraj pedagoškega modela *triviuma* je bilo, mesto retorike, tako kot njeno dostojanstvo, zmeraj ambivalentno: po eni strani, recimo pri Platonu in potem ob ključnih momentih v zgodovini filozofije (Nietzsche je eden izmed njih), retorika postane temelj za najdaljnosežnejše dialektične spekulacije, ki si jih duh sploh lahko zamisli; po drugi strani, kar se kaže v tekstnih knjigah, ki se niso veliko spreminjale od Quintiliana do zdaj, pa je retorika skromna in ne posebno ugledna postrežnica sleparske gramatike, rabljene v govorništvu; Nietzsche sam začne svoje predavanje s tem, da poudari to diskrepanco in jo dokumentira s primeri, vzetimi iz Platona in od drugod.¹⁶ Med tema dvema funkcijama retorike je razdalja tako velika, da se zdi skoraj nepremostljiva. A kljub temu obstajata druga ob drugi tam, kjer bi to najmanj pričakovali. Nietzschejev filozofski prezir do govorništva se učinkovito potrjuje v strogosti njegove epistemologije, vendar – kot to ve sleherni bralec *Rojstva tragedije* ali *Genealogije morale* in kot to ve tudi tisti nezadržni govornik Zaratustra – tako rekoč ni zvižaje govorniške obrti, ki je ne bi bil pripravljen izkoristiti do kraja. V nekem smislu si je Nietzsche zaslužil pravico do te nedoslednosti z upoštevanja vrednim delom dekonstrukcije, ki obvladuje večino njegovih bolj analitičnih tekstov. Kajti zdi se, da se dekonstrukcija dovrši v ponovni

¹⁶ Musarion, V, str. 298.

zatrditvi aktivne, performativne funkcije jezika in da rehabilitira prepričevanje kot dokončen rezultat dekonstrukcije figurativnega govora. To bi lahko dalo zagon spravlljivemu prepričanju, da je legitimno delati prav vse z besedami, dokler vemo, da strogi duh, ki se popolnoma zaveda zavajajoče moči tropov, drži niti trdno v svojih rokah. Če pa se izkaže, da taisti duh sploh ne ve, ali kaj dela ali ne, potem so tu upoštevanja vredni razlogi za sum, da ne ve, kaj dela. Nietzschejeva zadnja ugotovitev bi vsekakor lahko zadevala retoriko samo: namreč odkritje, da to, kar imenujemo »retorika«, ni nič drugega kot razpoka, ki postaja vidna v pedagoški in filozofski zgodovini tega izraza. Če jo razumemo kot prepričevanje, je retorika performativna, če pa jo razumemo kot sistem tropov, dekonstruira svojo lastno performativnost. Retorika je *tekst*, kolikor dopušča dva nezdružljiva, vzajemno izničujoča se zorna kota, in zato kakršnemukoli branju ali razumevanju postavlja na pot nepremagljive ovire. Aporija med performativnim in konstativnim jezikom je zgolj različica aporije med tropom in prepričevanjem, pri čemer obe aporiji generirata in paralizirata retoriko in ji tako dajeta videz zgodovine.

Če je kritika metafizike strukturirana kot aporija med performativnim in konstativnim jezikom, je to isto, kakor če rečemo, da je strukturirana kot retorika. In če bi hoteli ohraniti izraz »literatura«, ne bi smeli imeti pomislekov pri povezovanju tega izraza z retoriko, kajti od tod bi izhajalo, da je dekonstrukcija metafizike ali »filozofije« neka nemožnost prav v tisti meri, v kateri bi tu neogibno šlo za »literarno« dekonstrukcijo. To seveda nikakor ne rešuje problema, ki se pri Nietzscheju zastavlja z razmerjem med literaturo in filozofijo, vendar vsaj utrjuje nekoliko bolj zanesljivo referencialno točko, s katere bi bilo odslej treba zastavljati vprašanja.

Izbral, spremno opombo napisal
in prevedel Vid Snoj

Paul de Man, do svoje smrti leta 1984 profesor za literaturo na univerzi Yale, velja za promotorja dekonstrukcije v Ameriki, posebnega načina branja, ki ga je mogoče aplicirati tako na filozofske kot na literarne tekste. Ob Derridaju mu pripada sloves edinega pravega oziroma doslednega zastopnika dekonstrukcije, ki je sprva dala inspirativni zagon ti. »Yale school«, nato pa razširila svoj vpliv še na nekatere druge ameriške univerze.

Rezultat de Manove dekonstrukcionistične obravnave literature je afirmacija semantične aporetičnosti teksta, pri čemer se dekonstrukcija zasnavlja na nasprotju s tistimi metodami literarne kritike in interpretacije, ki so se sklicevale na tekst zgolj kot na polisemično strukturo. Če tekstualne izjave veljajo preprosto za večpomenske, si je seveda še mogoče predstavljati njihovo progresivno totalizacijo v zgodovinskem kontinuumu različnih interpretacij; če pa dekonstrukcija zmore dokazati, da različni pomeni v nekem tekstu napotujejo drug na drugega, a se obenem medsebojno izključujejo, postane projekt totalizacije prek vsote interpretacij nevzdržen. Zato de Man osredišči svojo pozornost na tista

mesta v tekstu, kjer se dva pomena tesno vežeta drug na drugega, vendar ju med seboj ni mogoče logično uskladiti, tako da razmerje, ki se vzpostavi med njima, ni razmerje polisemije, temveč razmerje semantične aporije. S tem se de Manova dekonstrukcionistično branje teksta postavlja po robu modelu in orientaciji prejšnjih literarnih interpretacij: v tekstu ne išče več novih, doslej skritih pomenov, pač pa si zadaja nalogo, da opozori na moment nedoločljivosti, »da identificira dekonstrukcijo, ki jo je tekst – v vsakem posameznem primeru drugače – že opravil na samem sebi« (J. Hillis Miller).

De Manova bibliografija obsega naslednje knjige: *Blindness and Insight* (1971), *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (1979), *The Retic of Romanticism* (1984), *The Resistance of Theory* (1986, ur. Wlad Godzich), *Aesthetic ideology* (1988, ur. Andrzej Warminski). Esej, ki ga objavljamo, je vzet iz knjige *Allegories of Reading*.

Postmoderni dokumenti

Rosalind E. Krauss

Poststrukturalizem in paraliterarnost

Zadnjo jesen je *Partisan Review* pripravila dvodnevni simpozij s splošnim naslovom *Stanje kritike*. Čeprav so načrtovali razna zasedanja, ki bi se ukvarjala z različnimi temami, je največ nastopov obvladovala ena sama nadaljujoča se tema: strukturalistična in poststrukturalistična kritiška teorija in grožnja, ki jo postavlja literaturi. Moja vloga v teh razpravah je bila omejena na vlogo diskutanta; komentirala naj bi glavni referat, ki ga je napisal Morris Dickstein in ki so ga dostavili kot snov za razpravo, posvečeno vplivu nove kritiške teorije na kolesje množične kulture. Kot bo postalo očitno, je bilo Dicksteinovo stališče samo še ena od ugotovitev splošnega občutja, da je literarna kritika (razumljena kot akademska disciplina) postala talec prodirajoče sile, da ta sila spodkopava kritiško prakso (razumljeno kot close reading) in da s tem korozivnim procesom razjeda sam naš koncept literature.

Moji komentarji so imeli torej zelo specifično izhodišče. Toda pogledi, proti katerim so bili ti komentarji usmerjeni, so zelo razširjeni, znotraj literarne institucije – znotraj in zunaj akademije –, kjer je občutje o pogubni naravi poststrukturalizma pripeljalo do nedavnih projektov, posvečenih vprašanju »Kako rešiti literaturo.«¹ Mislim, da je konceptualni pomen mojega razpravljanja o »paraliterarnosti«, čeprav je to nastalo ob specifični priložnosti, precej širši. Zato v celoti ponatiskujem svoje pripombe.

Naslov današnjega dopoldanskega predavanja *Vplivi kritiških teorij na praktično kritiko, kulturni žurnalizem in recenzinstvo* predlaga, da je to, kar je sporno, širjenje ali integracija določenih teoretskih perspektiv v aparat kritiške prakse, ki sega precej dlje od oddelkov za angleščino ali primerjalno književnost na Harvardu, Yalu, Cornellu in Johnu Hopkinsu. Zdi se, da je predmet učinek teorije na to, kar g. Dick-

¹ V *The New York Review of Books* sta se nedavno pojavila dva zgovorna napada na poststrukturalizem: Roger Shattuck, *How to Rescue Literature*, NYR, XXVI, V (April 17, 1980), 29–35; in Denis Donoghue, *Deconstructing Deconstruction*, NYR, XXVII, 10 (June 12, 1980), 37–41.

stein opisuje kot »posredovalno silo med vedno zahtevnejšo literaturo in vedno večjo mnogovrstnostjo publike«, posredovalno silo, ki jo v tej deželi predstavlja dolg seznam revij in časnikov, ki se nedvomno začneja z *The New York Review of Books*. Toda to je predmet, ki se ga spis g. Dicksteina – obseden s tem, kar vidi kot poglobljajočo se tehnokratizacijo dodiplomskega študija – ne dotika. Če želi s tem izpuščanjem namigniti, da misli, da napredna teorija ni imela sploh nobenega vpliva na ta širši kritiški aparat, potem se on in jaz popolnoma strinjava.

Toda zdi se, da bi se to vprašanje moralo glasiti – če pustimo tožbe g. Dicksteina ob strani – zakaj ni bilo nobenega takšnega vpliva? Da bi lahko sprožila ta predmet, bi rada na kratko opozorila na predavanji dveh od tehnokratov iz poročila g. Dicksteina, ki sem ju spremljala: Jacquesa Derridaja in Rolanda Barthesa. Derridajevo predavanje je bila predstavitev dela eseja, naslovljenega *Restitutions*, v katerem se ob raziskovanju zahtev, ki jih Heidegger postavlja v *Izvoru umetniškega dela*, osredotoči na van Goghovo sliko, za katero se na splošno misli, da upodablja par čevljev. V tem predavanju je Derrida poseben poudarek namenil vlogi glasu, ki je nenehno prekinjal tok njegovega lastnega bolj formalnega diskurza, ko je razpredal termine filozofske debate. Ta glas, odigran v rahlem falzetu, je bil, kot je razložil Derrida, glas ženske, ki neprestano vpada v umerjeni red razlage z rahlo histeričnimi, zelo zagrenjenimi, predvsem pa kratkimi vprašanji. »Kateri par,« je vztrajala. »Kdo pravi, da gre za par čevljev?« No, ta glas, ki je bil oblikovan kot ženski, je dejansko Derridajev lastni glas, deluje tako, da na nabit in na nekako prikrit način telegrafira osrednji dokaz, ki mora zaradi drugih razlogov napredovati v bolj profesorskem tempu. Toda ob svoji nekoliko teroristični reduktivnosti deluje ta glas kot odpiranje in teatralizacija prostora Derridajevega pisanja in nas opozarja na dramatično vzajemno igro stopenj in slogov in govornikov, ki je bila prej posebna pravica literature, ne pa kritiškega ali filozofskega diskurza.

To prilaščanje nekaterih terminov in ukan literature me vodi k predavanju Rolanda Barthesa z naslovom *Longtemps je me suis couché de bonne heure*, v katerem je Barthes, ki je vzpostavljajl analogije med svojo lastno kariero in Proustovo, bolj eksplicitno pokazal namen zabrisati razliko med literaturo in kritiko. Mnogih Barthesovih novejših del – mislim na *Užitek teksta*, *Ljubimčev diskurz* in *Roland Barthes Rolanda Barthesa* – zares preprosto ne moremo imenovati kritika, toda zato ga tudi ne moremo imenovati nekritika. Prej se kritika znajde ujeta v dramatičnem tkanju mnogih glasov, citatov, zastranitev, divigation. In to, kar nastane, je kot mnogokrat pri Derridaju nekakšna paraliteratura. Ker sta Barthesov in Derridajev projekt popolnoma različna, lahko morda njuna dela postavimo druga poleg drugih samo v tem vidiku uvajanja paraliterarne zvrsti.

Paraliterarni prostor je prostor debate, navajanj, strankarstva, izdajstva, sprave; ni pa prostor enotnosti, koherence ali odločnosti, za

katere mislimo, da konstituirajo literarno delo. Tako Barthes kot Derida namreč gojita globoko sovraštvo do tega pojmovanja literarnega dela. Kar ostane, je drama brez Igre, glasovi brez Avtorja, kritika brez Argumenta. Nič čudnega ni, da kritiška institucija te dežele – to je, izven univerze – ostaja brez vplivov tega dela, ga preprosto ne more uporabiti. Kajti paraliterarnost ne more biti model za sistematično odmotanje pomenov dela, za katerega mislijo, da je naloga kritike.

Nastop paraliterarnosti v nedavnih delih teh mož je seveda rezultat teorije – tako rekoč njunih lastnih delujočih teorij. Te teorije so usmerjene natančno nasproti mnenju, da obstaja delo *x*, za katerim stoji skupina pomenov, *a*, *b* ali *c*, ki jih hermenevtični smoter kritika odмота, s tem, da prodira skozi dobesedno površino dela, da jo lupi. Ko ta teorija trdi, da za dobesedno površino ni serije pomenov, na katere ta kaže, ali modelov, na katere se nanaša, serije izvornih terminov, v katere se odpira in od katerih črpa svojo lastno avtentičnost, ne podaljšuje življenja formalizmu in ne pravi tega, za kar *g. Dickstein* trdi, da »vsi vemo« – da pisanje govori o pisanju. Kajti v tej formuli je objekt v izrazu »o« nadomeščen z drugačnim; namesto da delo govori »o« julijski monarhiji ali o smrti in denarju, govori »o« svojih lastnih konstrukcijskih strategijah, o lastnih lingvističnih operacijah, o lastnem razkritju konvencije, o lastni površini. V tej formuli staja izvor avtentičnosti teksta prej Avtor ali Literatura kot Svet ali Resnica.

G. Dickstein gleda na to teorijo kot na poživiljeno tehnokratizirano verzijo formalizma, kot da je njeno sporočilo, da pisanje govori o pisanju in da je v delu, kot je *S/Z*, »Barthesov namen ohraniti in povzeti mnogoterost pomenov teksta.« Tu ne pridemo le do točke, kjer se sploh ne strinja več, ampak tudi do drugega razloga, zakaj je ta teorija pustila širšo kritiško institucijo te dežele v takšnem deviškem stanju. Kajti kjer ta institucija ni v glavnem ignorirala Barthesovega ali Deridajevega ali Lacanovega dela, ga je napačno razumela ali napačno razlagala. Če uporabimo primer, ki ga je priskrbel *g. Dickstein*, *S/Z* ravno ni ohranjanje in povzemanje »mnogoterosti pomenov teksta«. Tudi ni to, kar trdi pisec na platnicah ameriške izdaje: semantična razčlenitev Balzacove novele, »da bi odkrili sloje neslutnih pomenov in konotacij«. Kajti oba pojma – »povzemanje« in »razčlenjevanje« – predpostavljata dejavnost, ki ni Barthesova, prav tako pa sta utemeljena na pojmovanju literarnega dela, ki ga Barthes hoče ne toliko napasti kot pregnati. Kajti povzeti in razčleniti dopuščata določen odnos med denotacijo in konotacijo, ko delujeta znotraj literarnega teksta; to se pravi, predpostavljata prvenstvo denotativnega, dobesednega izražanja, onstran katerega leži bogastvo konotacij, asociacij ali pomenov. Zdrava pamet nam hoče povedati, da naj bi to bilo tako. Toda Barthes – za katerega je zdrava pamet sovražnik zaradi svoje neomajne navade, da vse prikuje modelu narave – demonstriira nasprotno: da je denotacija učinek konotacije, zadnji zidak, ki ga je treba postaviti na

mesto. S/Z je demonstracija načina, kako so sistemi konotacije, stereotipov, klišejev, aforističnega izražanja – na kratko, vsega, kar je vedno že znano, že izkušeno, že-dano-v-kulturi – nakopičeni, da proizvedejo tekst. Nadalje trdi, da ta konotacijski sistem ne le piše tekst, pač pa je dobesedno tisto, kar beremo, ko beremo literarno delo. Nič ni pokopano, kar bi morali »izkopati«; vse je del površine teksta.

Ko Balzac npr. uvaja tri ženske, ki obkrožajo pripovedovalca v *Sarrasine*, opiše Marianno kot »dekle šestnajstih let, katere lepota uteleša pravljичne fantazije vzhodnjaških pesnikov! Kot sultanova hči v zgodbi o čudežni svetilki bi morala ostati ovita v pajčolan.« Temu opisu odgovarja Barthes: »To je neizmerna vsakdanost literature: Ženska kopira Knjigo. Z drugimi besedami, vsako telo je citat iz 'že napisanega'. Izvor želje je kip, slika, knjiga.« Nato z vprašanjem: »Ste že kdaj srečali eno od tistih žensk, katerih presenetljiva lepota kljubuje napadom let?« uvede Mariannino mater. Na to Barthes odgovarja: »Telo gospe de Lanty je vzeto (z besedami ene od tistih žensk) iz druge knjige: Knjige Življenja.« Tudi po uvodnem opisu gospe de Rochefide kot »prefinjeno oblikovane, z enim tistih obrazov, ki so tako sveži kot otroški«, se Barthes spet spušča na termin »eden tistih obrazov«: »telo je duplikat Knjige: mlada ženska izvira v knjigi Življenja, množina se nanaša na totalnost uskladiščenih in zapisanih izkušenj.« Ko tekst invocira te knjige, ta ogromna skladišča klišejev, ustvarja to, o čemer Barthes govori kot o »stereografičnem prostoru pisanja«, pa tudi iluzijo, da obstaja objekt denotacije – Marianna ali gospa de Lanty –, ki je pred konotativnim sistemom, katerega simbolizira izraz »eden tistih obrazov«. Toda če pisanje vzpostavlja pretenzijo, da je denotacija prvi pomen, ni za Barthesa denotacija »nič drugega kot zadnja od konotacij (tista, za katero se zdi, da tako ustanavlja kot zapira branje)«. Ko Barthes identificira te konotativne sisteme kot kode, piše: »Opisati pomeni odviti preprogo kodov, ne referirati od jezika na referenta, ampak od enega koda k drugemu. Tako realizem ne predstavlja kopiranja realnega, ampak kopiranje (upodobljene) kopije realnega... Zato realizma ne moremo opisati kot 'kopista', ampak prej kot 'pastišerja' (skozi drugotno mimesis kopira to, kar je že kopija).«

Skrbna, skoraj halucinantna počasnost, s katero Barthes napreduje skozi tekst *Sarrasine*, predstavlja nenavadno demonstracijo tega klepetanja glasov, ki je klepetanje kodov na delu. Če ima Barthes kak smoter, je to izoliranje teh kodov z uporabo neke vrste reflektorja na njihovih posameznih primerih, da bi jih izpostavil kot »tako mnogo fragmentov nečesa, kar je vedno bilo že brano, videno, storjeno, izkušeno«. Gre tudi za to, da bi jih zaslišali kot glasove, »katerih izvor«, pravi, »je izgubljen v ogromni perspektivi že-napisanega« in katerih prepletanje nastopa kot »raz-izvirjanje govora«. Enako nemogoče je uskladiti ta projekt s formalizmom, kot znotraj njega oživiti utrip humanizma. Če bi vzeli demonstracijo raz-izvirjenega govora resno, bi očitno velik segment

kritiške institucije ostal brez dela; tako ni čudno, da je poststrukturalistična teorija imela tako malo vpliva na to področje.

Obstaja pa še drug prostor, kjer se je to delo srečalo s precej drugačno recepcijo: na visokih šolah, kjer se študentje ne glede na to, kakšne so njihove druge skrbi, zanimajo za branje. Ko so ti študentje izkusili kolaps modernistične literature, so se obrnili k literarnim izdelkom postmodernizma, med katerega najmočnejšimi primeri so Barthesova in Derridajeva paraliterarna dela. Če je bilo eno od načel modernistične literature ustvariti delo, ki bi izsililo refleksijo pogojev svoje lastne konstrukcije, ki bi terjalo branje kot mnogo zavestnejše kritično dejanje, potem ni čudno, da bi moral biti medij postmodernistične literature kritični tekst, predelan v paraliterarno formo. In jasno je, da študentje zdaj berejo Barthesa in Derridaja kot pisca, ne kot kritika.

New York, 1981

Izbral in spremno opombo napisal Igor Zabel,
prevedla Mateja Kos

Rosalind E. Krauss, profesorica umetnostne zgodovine na Hunter College in eno vodilnih imen ameriške likovne kritike, je avtorica številnih odmevnih spisov o umetnosti 20. stoletja, med drugim pomembne knjige *Passages in Modern Sculpture*. Je tudi soustanoviteljica in sourednica revije *October*. Njen spis *Poststructuralism and the Paraliterary* (prvič je izšel v reviji *October*, št. 13, poletje 1980) je bil pomemben za uvajanje problematike, povezane s principom paraliterarnosti, v širšo zavest ameriške umetnostne kritike; preveden je po objavi v knjigi *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge Mass., London 1985).

NEW AGE

Elmar Gruber

Konec newtonske dobe

Zavest nove dobe zaznamuje intenzivna navzočnost – zavedanje veobsegajoče celote. Kot takšna se pojavi na vseh ravneh življenja in mišljenja. Svoje globine in ne le zunanjo povezanost z vsemi drugimi ljudmi in s celotnim stvarstvom ne odkrije na novo le človek; tudi znanosti na svoj način končajo dvatisočletno zgodovino ločevanja tega, kar spada skupaj. Obstaja novo gibanje skozi svobodo spoznavajočega duha, kjer se telesnost in zavest pojavljata v spremenjenem razumevanju.

Pomenljivi stavek teologa Karla Rahnerja, ki stoji v duhovni tradiciji Schellinga: »Telo je prostorsko-časovna oblika duha«, lahko uporabimo tudi za »telo« celotnega kozmosa. Novo mišljenje omogoča pretakanje duha v zedinjenje in v formo. Pri razumevanju sveta v ospredju niso več razpad, razdeljevanje in analiza, temveč sinteza, sistemsko in holistično mišljenje.

Notranje doživetje celovitosti – to so jasno videli misleci, kot sta Teilhard de Chardin in Enomiya-Lassalle – podpira predpostavka ljubezni. Ta ljubezen je energija za združitev, povsem v smislu Teilharda, in je ne smemo zamenjevati s »simpatijo« v polaritetah doživljene resničnosti magične oblike zavesti. Do te povezave na višji ravni pride le prek dozorevanja višje zavesti o jazu in prek personalizacije. New age ne premišljuje o povratku v predpersonalna stanja, temveč o medsebojni duhovni povezavi ljudi s transcendiranjem popolnoma izoblikovane osebe. Dantejeve vrstice iz zadnjega soneta njegovega dela »Vita Nova« (»Novo življenje«), v katerem piše o »novi inteligenci«, »novem razumevanju« in »novem vedenju«, so predhodnica sodobnega občuteja »novega življenja«:

*Nad sfero, ki najvišja kroži, vre
mi vzdih, ki iz globin srca prihaja;
nov duh, ki Amor jokajoč poraja
ga v njem, vse više in više z njim se pne.*

(Prevod Cirila Zlobca)

K najbolj oddaljeni sferi, ki kroži mnogo dlje,
se iz srca dviguje moje hrepenenje:
To je novo vedenje, ki ga s solzami
ljubezen polaga v nas, in ki nas vleče navzgor.

(Prosti prevod iz nemščine)

»Novo razumevanje« danes nastaja z renesanso »mističnega mišljenja« (Carl Albrecht). Znanstvena zavrnitev mistične izkušnje kot spoznanja, in to z grajo njene subjektivnosti in zato tudi »neresničnosti«, pripada preteklemu znanstvenemu pojmovanju. Tragična okoliščina je, da se duhovni razvoj človeka, kakršen se izraža v znanstvenem razumevanju, giblje mnogo hitreje kot njegova precej odrevenela ali vsaj lenobna usedlina v obči zavesti. Newtonove in Descartove predstave o svetu in naši zmožnosti, da ga spoznamo, so s sabo prinesle neprimerljivo potenciranje uresničitve *Homo Faberja*, in so se s svojim samopotrjujočim značajem izkazale za nenavadno žilave. Če danes fizik in filozof Carl Friedrich von Weizsäcker pripoznava povezanost pogledov duhovne prakse in zahodnega znanstvenega mišljenja (»Brez meditacije je refleksija zaman«), pa še vedno velik del ljudi, ki so se svojega razumevanja sveta na temelju reducirane in poenostavljene obnove naučili v šoli, meni, da je meditativni vpogled neznanstven, analitična refleksija pa znanstvena.

Nova znanost je že dolgo tega dosegla področje, ki je materializem in empirizem pustilo za seboj. V optimistični artikulaciji je znanost New-Agea prispela do ekološko-samoorganiziranega pogleda na resničnost in življenje (še posebno v popularizirani obliki pri fiziku Fritjofu Capri) in poskuša redukcionizem klasične materialistične znanosti nadomestiti s holizmom. Temeljna ideja do gesla degeneriranega pojma »holizem« je pojmovanje, da je celota več kot vsota njenih delov. Tak pogled je s tem v nasprotju z redukcionističnim pojmovanjem, ki pravi, da naj bi bila celota le vsota delov. Redukcionizem je bil prevladujoči znanstveni model, ki je poskušal le z analizo delov razumeti vsakokrat opazovano stvarnost. Napetost med redukcionističnim in holističnim opazovanjem sveta predstavlja temeljno nasprotje med minulim in novim znanstvenim pojmovanjem. Jasno mi je, da je ta trditev v določenem smislu sama redukcionistična, toda to je posledica okoliščine, da je analiza sedanjih tendenc lahko le redukcionistična.

Zdaj pa najprej sploh pogledjmo, kako znanstveni duh dojema resničnost. Danes vemo, da so predstave o domnevni »objektivnosti« in »vrednosti neobremenjenosti« znanstvenega spoznanja brez podlage, in da so jih iznašli zato, da bi opravičili zahtevo po vladanju znanosti kot zunanjega odraza mentalno-jazovskega stremjenja. Že temeljne spoznavno-teoretske domneve lahko razložimo le s konstelacijo prepričanj, vrednostnih predstav, ki jih sprejemajo in si jih delijo pripadniki

nekega znanstvenega področja. Ta konstelacija je porok stabilnosti nekega miselnega sistema, nikakor pa ni, kot je prepričljivo pokazal Michael Polanyi, kriterij njegove resnice. Kadar resnico vežemo na določeno metodologijo, vedno odkrivamo ne-racionalno pripoznavanje. Sledeč Polanyiju, vera, ki leži v temelju kakšne spoznavne metode, izhaja iz mreže nezavednih informacijskih drobcev, ki so prevzeti iz okolja in utemeljujejo to, kar on imenuje »molčeče vedenje«. Teh temeljnih domnev se priučimo – oziroma nam jih vcepijo – že v mladih letih. Večinoma potem naše zavestno življenje zapravljamo s tem, da ugotovimo, kaj podzavestno s to kulturno in tudi biološko indoktrinacijo že vemo. Posebno razločno lahko te samopotrjujoče osnovne predpostavke prepoznamo v znanosti. Zgodovinar znanosti Thomas S. Kuhn označuje takšno konstelacijo prepričanja v znanosti paradigma. Paradigma pa je po svoji strani sama spet le predpostavka, ki temelji na teorijah. Vsakršna znanost, tako v zadnjih letih precej upoštevana Kuhnova teza, postane prava znanost le s paradigmo.

Paradigma vsebuje torej tudi svetovni nazor družbe znanstvenikov v nekem določenem času. Naravoslovno-znanstvena paradigma pri tem podlega najsplošnejši in obči obliki neke take paradigme. Posamezna področja vedenja se molče podrejajo splošni paradigmi in razvijajo za svoje področje delovanja specifično paradigmato, ali, kot je to bolj natančno formuliral teoretik znanosti Imre Lakatos, svoje lastne znanstvene raziskovalne programe. Če neka znanost sprejme določeno paradigmo, izoblikuje okvire, znotraj katerih neko področje znanosti in njegove teoretske domneve imajo veljavnost; temu sledi obdobje »normalne znanosti«: z raziskovanjem se okrog teoretskega jedra določenega raziskovalnega programa izoblikuje varnostni pas hipoteze in ad-hoc domnev. Nasprotna spoznanja so povzeta v razširjeno področje paradigme ali pa jih obravnavajo kot »anomalije« in jih izključijo iz okvirov razjasnjevanja. Številne paradigmate plovejo v morju anomalij (to so večinoma izjave, ki nasprotujejo obstoječim teorijam). Stanje se ohranja z utemeljitvijo, da je obstoječa paradigma bolj razjasnjena kot predhodna paradigma, katere anomalije je možno povzeti v okvire razlage obstoječe, in tako na vidiku ni nobene paradigme, »ki bi zmogla boljše razlago«.

Kuhnova teza se izkaže za revolucionarno predvsem ob primerjanju rivalitetnih paradigmat. Ker paradigmate izhajajo iz različnih znanstvenoteoretičnih predpostavk, jih pravzaprav ne moremo primerjati med seboj: paradigmate so »inkomenzurabilne«; znanstveniki, ki delajo znotraj njih, govorijo različne jezike, svet opazujejo z bistveno različnih zornih kotov. S tem je Kuhn naredil konec običajni predstavi, češ da znanost koraka naprej v kumulativnem procesu kopičenja znanja. V resnici vsaka paradigma oznanja novo resnico. Klasična primera sta paradigmati, po eni strani Newtonove mehanike in evklidske geometrije, po drugi strani Einsteinove relativnostne teorije.

Da bi ponazoril prehod od ene paradigme k drugi – fazo tako imenovane »premene paradigme« –, je Kuhn segel nazaj h Gestalt psihologiji in k delom filozofa Norwooda Russella: premena paradigme poteka analogno z opazovanjem globinske slike, pri čemer premikanje figur in ozadja omogoča znotraj ene in iste resničnosti dve popolnoma različni interpretaciji. Naš proces mišljenja o stvareh, slikah in njihovi medsebojni povezavi, ki ga običajno označujejo kot tvorbo pojma in ga Owen Barfield imenuje »alfa-mišljenje« (začetno mišljenje), je podlaga formaciji neke obče paradigme. Ponazarjanje skozi učni proces postane alfa-mišljenje. V resnici so naši pojmi navade. Vsaka kultura razvije specifično mrežo začetnih misli, prav tako vsaka delna kultura, torej recimo kakšna znanstvena veja. Zamenjava paradigme je torej pravzaprav pretres obstoječe mreže alfa-misli (začetnih misli). To se zgodi predvsem, če preveč novih spoznanj ni več mogoče razložiti znotraj obstoječe paradigme in potem ta spoznanja sama zase formirajo mrežo nasprotnih alfa-misli.

Če določena paradigma zaide v krizo, potem lahko v odgovarjajoči veji vedenja opazujemo razbohotenje idej, konceptov in teoretskih domnev. Nastajajo šole, ki se med seboj napadajo – skratka: pride do turbulence, iz katere zmagovito izhaja nova paradigma. Predvsem družboslovne znanosti, katerih teoretski temelji stojijo na mnogo bolj majavih nogah kot pri naravoslovnih znanostih, so Kuhnovo naziranje sprejele z odprtimi rokami. V zmešnjavi konceptov, ki so jo včasih obtoževali in dojemali kot destruktivno, pa bi zdaj lahko diagnosticirali razveljavljeno okoliščino neke znanosti, ki plove proti novi paradigmi. Na moderno fiziko, ki je bila dolgo časa paradni primer za znanstvenost, lahko v določenih temeljnih točkah gledamo kot na znanost v paradigmatični krizi. Izsledke kvantne fizike je težko umestiti v veljavno paradigmo in zato je prišlo do množice šol, ki jih poskušajo razlagati popolnoma različno: recimo Kopenhagenska šola, teorija skritih variabel, teorija več svetov (Everett, Wheeler, Graham) in šola, ki postulira tesno zvezo med zavestjo in materijo.

Temeljne domneve moderne znanosti, njena materialistično-mehanična drža in z njo povezan redukcionizem izvirajo iz obče paradigme, ki jo lahko označimo kot kartezijansko-newtonska paradigma, ker vodi nazaj k Descartesu in Newtonu. Sir Isaac Newton, tako prepričljivo dokazuje Morris Berman, je sam nase gledal kot na dediča nekega starega izročila, izročila *prisca theologica* (Walker), ki je o sebi trdilo, da ima v lasti tekste, v katerih so pojasnjene skrivnosti materije in univerzuma. Podlaga te svete tradicije, ki jo lahko najdemo v hermetičnih principih alkemije, ki jo je Newton podrobno preučeval, je domneva, da je materija nedejavna in da jo le aktivni princip – Bog, ki je prisoten v vseh stvareh – lahko spravi v gibanje. Hermetična tradicija tvori podlago za Newtonovo zgodnje mišljenje in njegov pojem gravitacijske sile je v bistvu njegov opis hermetičnega principa simpatičnih sil,

o katerih eksistenci je bil prepričan. Newton je to predstavo zavil v pojme mehanistične filozofije, kulturne in politične okoliščine časa pa so iz hermetičnega sistema, ki je ohranjeval participirajočo zavest – zavest, ki ne ločuje med subjektom in objektom, jazom in ne-jazom, človekom in okoljem – naredile mehanističnega. Hkrati je to preoblikovalo tudi Newtona kot človeka, ki naj bi navsezadnje postal eden utemeljevalcev novega načina mišljenja. Newtonski univerzum je sestavljen iz trdne materije, katere temeljni kamni so neuničljivi atomi. Atomi so po svojem bistvu pasivni in nespremenljivi. Newtonova odločilna novost – predvsem v primerjavi z atomisti grške antike – je v definiciji sile, ki deluje med delci: težnost je premosorazmerna z deležem mase in obratno sorazmerna s kvadratom njene oddaljenosti. Trodimenzionalni prostor klasične evklidske geometrije je Newton pojmoval kot absoluten, konstanten in vedno v mirovanju. Čas je absoluten, avtonomen in neodvisen od materialnega sveta.

Iz teh temeljnih predpostavk se je razvila predstava, da je univerzum gigantsko kolesje v uri s popolnoma determinističnim značajem. Po večnih in nespremenljivih zakonih se v njem gibljejo delci. Vsi dogodki materialnega sveta sledijo zakonu vzroka in posledice. Iz tega je nastala teoretska domneva, da je ob popolnem poznavanju posameznih delov možno z absolutno gotovostjo napovedati vsako preteklo ali prihodnjo situacijo. Predstava mehanistične povezanosti univerzuma je v znanost prinesla fundament »tihega vedenja«; teorija naj bi anticipirala dogodke, napovedljivost dogodkov naj bi predstavljala *conditio sine qua non* neke teorije. Nobelov nagrajenec Ilya Prigogine, o čigar delih bom govoril tudi kasneje, je vero v neomejeno napovedljivost, ki se skriva za tem, imenoval »temeljni mit klasične znanosti«.

Filozofija Renéja Descartesa, ki je nastala iz temeljnega stavka o metodičnem dvomu, ki kot edino gotovost priznava lastno eksistenco (kajti ob vsem dvomu in vsej varljivosti je vedno neki »jaz«, ki dvomi in je prevaran), se s pojmovanjem, da so le številke lahko dokaz za gotovo vedenje (»univerzalna matematika«), izteka v vseobsegajoč mehanizem. Dejavnost mislečega človeka je mehanična, metoda razuma je, da svet srečuje kot od sebe ločen objekt. To metodo mora človek vedno znova uporabiti pri vsakem objektu, dokler ne izve vsega, kar je moč izvedeti. Tudi sama metoda je mehanična: problem se razstavi, akt spoznavanja je potem le neke vrste »merilni postopek«. Tako je stvar, razstavljena na svoje najmanjše sestavne dele, zmerjena in po izrečni sodbi je spet sestavljena skupaj, potem spet razstavljena in tako naprej *ad infinitum*.

Kartezijsko-newtonska paradigma je torej mehanistična podlaga, na kateri je nastala zahodna znanost. Sprememba v znanstvenem mišljenju, ki se zdaj dovršuje, in ki jo pogosto označujejo kot premeno paradigme, se ne nanaša na paradigmo znotraj neke znanosti, temveč na temelje same znanosti. Molčeči dogovor o spoznavnih zmožnostih, temu lastno dojemanje neke neodvisno od zavesti razpoznavne resnič-

nosti, mišljenje v preprostih kavzalnih odnosih, vse te domneve, ki naj jih ne bi več preverjali, lebdijo, ja, so se za Novo znanost že sesule. Izkušnje z mnogih področij, kot recimo transpersonalni doživljaji, psihidelične in mistične izkušnje, fenomen transa, šamanizem, rituali preobrazbe pri t. i. primitivnih ljudstvih, paranormalni pojavi, meditacija, tradicionalne metode zdravljenja in še mnogokaj, opozarjajo na izziv, ki ga ni moč več zavračati, izziv za kartezijsko-newtonsko paradigmo, ki je trčila ob svoje meje. Toda spreminjanje znanstvenega pojmovanja prihaja tudi iz samih znanosti. Znanstveniki vedno bolj dojemajo, da sam akt mišljenja vsebuje tudi našo zavest o ločenosti od stvari, ki jo mislimo. Kajti z mislimi in z modeli, ki nam naše misli in naš jezik delajo razumljive, simuliramo to, o čemer premišljujemo. Ne-participirajoče mišljenje vsekakor zamenjuje model z izoblikovano realnostjo. Alfred Korzybski je to v znamenitem izreku povedal takole: »Zemljevid ni teritorij«. Zato so naši modeli o resničnosti vedno le tako dobri, kot je dobro naše mišljenje. Naše mišljenje, to je očitno središčni problem naše do konca prignane mentalno-jazovske strukture: Mišljenje ima posebno trdovratno lastnost, da pozabimo, da mislimo, medtem ko o čem premišljujemo. Sama misel ni vsebovana v povzemanju stanja resničnosti. Znanstveni problem je problem našega mišljenja.

Nova znanost želi preseženi materializem in mehaničnost nadomestiti s holizmom. Odtujitve, ki se je začela v »evropski disociaciji in je od Newtona in Descartesa naprej postajala vedno bolj bolezenska in je človeku odtujevala njegovo življenje v sanjah, njegove duhovne izkušnje, njegovo notranje in telesno življenje in ga je končno odtujila tudi okolju, naj bi bilo konec. Entuziasti pričakujejo »holistična nebesa za naslednjim vogalom« (Berman), ali pa spregledujejo, zaradi mišljenju lastne slepote, da so vse naše predstave in vsi koncepti o holizmu spet le zemljevidi in neresničnosti. Chuang-tzu pravi: »Trditi, da so vse stvari eno, je prav tako dualistično, kot reči, da so vse stvari mnoge.«

Hologrfska podoba sveta

Če se zdaj usmerimo na razumevanje holizma, kakršno se pojavlja v različnih sistematičnih artikulacijah kot temeljna ideja New Agea, moramo to početi v neprestani zavesti tega, da vsakršna kritika »napačnega holizma« in vsak izglajeni holizem navsezadnje lahko pripelje do omamne skušnjave, da bi mišljenje razrešili njegovih mej, to bi lahko spodbudilo le ne-holistično razumevanje holizma.

Idejo holizma sta v začetku našega stoletja v filozofiji razvila Whitehead in Smuts. Seveda ideja ni nova. V bistvu je večina religioznih in filozofskih tradicij holističnih. Najbolj omejena vrsta holizma je tista, ki pravi, da je celota več kot vsota njenih delov, ker je celota vsota svojih delov in interakcij med njimi. To vrsto holizma uporablja s pomočjo kibernetike in drugih načinov tvorjenja modelov sistemska teorija, pri tem upošteva normalne kemične in fizikalne interakcije v nekem sistemu. Biologija ta nastavek uporablja za opis kompleksnih interakcij med organi. Če opazujemo celotnega človeka, potem ta omejeni holizem pelje do pojmovanja, da je to, kar imenujemo duševno, izraz sodelovanja organizma z deli možganov, interakcija z ostalimi ljudmi in interakcija z okolico, in da duševnosti ne smemo gledati ločene niti od enega med temi faktorji. Pri takšnem pojmovanju celovitosti imamo v bistvu opravlja z olepšanim materializmom. Kar zadeva človeka, bi se tak holizem končal ob njegovi smrti z odpravo telesa. Po takem načinu gledanja obstajajo le elementi in njihove interakcije, nad tem pa nič. Moderna sistemska teorija, na katero radi gledajo kot na enega temeljev nove paradigme, je tako v isti liniji z mehanicističnim mišljenjem. Le analogije so se zamenjale: Če je bil prej univerzum navita ura, je zdaj računalnik, vseeno pa še vedno ostaja stroj.

Pri tem tudi ne smemo pozabiti, da dialektični materializem kot filozofija narave predstavlja holistično filozofijo materializma. Na določeni ravni oba zgoraj omenjena pogleda nista nezdržljiva.

Naslednja možnost holizma je tista, ki pravi, da celota organizira dele. Celota torej ne izhaja iz delov in interakcij, temveč je nad njimi. Celoto in medsebojne odnose elementov lahko pri tem gledamo z dveh vidikov, s prostorskega in časovnega. Povezanost vseh stvari nad pro-

storum izhaja iz različnih izsledkov kvantne fizike in recimo iz Bellovega teorema. Elementarna povezanost nad prostorom in časom je postulirana v mnogokrat obravnavani teoriji »morfogenetskih polj« biologa Ruperta Sheldrakea, o kateri bom še govoril.

S tega vidika lahko opazujemo panteistične filozofske koncepte, ki menijo, da je celotni univerzum prežet z organizirajočim principom. Univerzumu kot božjemu telesu odgovarja v tem kontekstu človek kot telo duše. Pojem »božjega postajanja« v evoluciji in skozi njo, ki smo ga spoznali pri Schellingu, je filozofsko-teološka razlaga takšnega razumevanja holizma.

Obstaja tudi tretja vrsta holizma, ki je bila omenjena že v prvem delu te knjige: vsebuje vse, kar je bilo poprej izrečeno o holizmu v njegovi časovnosti in prostorskosti. Izhajajoč iz tega, zajema ta predstava o holizmu nadprostorski in nadčasovni pravzrok, ki je sam najvišja celota in zato vsebuje tudi čutno-zaznavno pojavno obliko biti. Transcendentni in hkrati tudi vedno imanentni pravzrok, ki ga zaradi naših omejenih spoznavnih možnosti razumemo kot nekaj, kar je *onstran* prostora in časa, je holistični temelj evolucijski misli, ki se v temeljnih obrisih pojavi že pri Schellingu in se izoblikuje pri Teilhard de Chardinu in Kenu Wilberju.

Novi znanstveni nastavki, ki so vpeljeni za razumevanje sveta, značilno za New-Age, vsi kažejo holistični temeljni značaj. Seveda celovitost pogosto pojmujejo zelo različno. Za primer želim najprej predstaviti znanstveni nastavek, ki utegne biti revolucionaren za celo vrsto znanosti, tako imenovano holografsko paradigmo. Temelji na holografiji, na fotografskem postopku, ki ga je konec štiridesetih let razvil Nobelov nagrajenec Dennis Gabor.

Predpogoj za holografijo je bilo odkritje laserskega žarka. Pri tem gre za žarek svetlobe z visokostopenjsko urejenimi in enakomernimi valovi. V nasprotju z njim so valovne oblike običajnih svetlobnih virov zares kaotične. Takšen laserski žarek usmerijo na polprepustno zrcalo. Del žarka lahko svojo pot nadaljuje v ravni liniji, drug del usmerijo na neki predmet. Predmet valove razprši, in tako razpršeni potujejo naprej, dokler ne naletijo na del žarka, ki v ravni liniji teče naprej. Ko se oba toka žarka srečata, ustvarita tako imenovani interferenčni vzorec. Interferenčni vzorec zadržijo na fotografski plošči. Opazujoč s prostim očesom, je ta fotografija zabrisana in nič kaj posebno zanimiva.

Zanimivo postane šele, ko fotografsko ploščo ponovno osvetlimo s podobno lasersko svetlobo, kakršno smo uporabili na začetku. Potem se predmet, na katerega so prej naleteli žarki, pojavi pred opazovalcem v trodimenzionalni podobi. Za teoretske zaključke pa je še bolj vznemirljiva neka druga okoliščina. Namreč, z osvetlitvijo vsakega dela fotografskega posnetka je možno reproducirati celotni posneti predmet. Holografija torej ne ustvarja pikčaste podobe kot recimo običajna fotografija, temveč vsebuje informacijo o celotnem objektu valovni

vzorec. S pomočjo matematičnih enačb, tako imenovanih funkcij odklona, lahko opišemo holografsko zbrane valovne vzorce. Tu imamo torej opravka s procesom, kjer je informacija o celoti položena v vsak del podobe.

Vzor in model holografije sta opogumila raziskovalce z različnih področij, da so razvili nove teorije. S področja tako imenovanega raziskovanja zavesti (*«Consciousness Research»*) – nastajajoče področje vedenja, ki lahko vsebinsko in formalno velja za simptomatično, za novo, »holistično« znanost – je treba omeniti enega vodilnih zastopnikov, Stanislava Grofa, ki je v svoja dela vključil holografijo kot vodilni model. Grofovo področje raziskovanja je tako tipično za znanost New-Agea, sam avtor pa velja za najpomembnejšega empiričnega in teoretskega raziskovalca psihedeličnih izkušenj. Njegove študije o izkušnjah notranjega sveta pod vplivom psihoaktivno delujoče substance LSD predstavljajo temelj za boljše razumevanje širine in pomena psihedeličnih doživljajev in so prinesle širše razumevanje znanosti, ki se trudi za integracijo podatkov s področja raziskovanja zavesti. LSD je bila *tista* droga, ki je v šestdesetih letih uvajala razcvet notranjega sveta (*«psihedelična revolucija»*) tiste generacije, ki smo jo prepoznali kot neposrednega predhodnika gibanja New-Age. Grof je ob raziskovanju njenega delovanja povezal raziskovanje zavesti s klasičnimi temami in interesi New-Agea, kot so stanja »višje« zavesti (v smislu izkušnje vseobsegajoče celote, ki se običajno izmika vsakodnevnosti zavesti in njenim običajnim izraznim sredstvom, vpogledi v različne nivoje pomena procesa smrti – ponovnega rojstva (to je vodilo do nove interpretacije personalnih in transpersonalnih elementov pred in med rojstvom in do kasnejšega delovanja teh elementov v globinski psihi), vpogledi v »naravo realnosti«, ki so z odvrnitvijo od kartezijansko-newtonske paradigme zasidrani v holističnem razumevanju sveta in so integracija transpersonalnih in mističnih izkustev iz šamanskih in vzhodnih tradicij v enoten pogled na svet.

Grofa in raziskovalce transpersonalne zavesti imamo lahko s stališča New-Agea za optimistično skupino novih znanstvenikov. Za njih je odkritje časovno, kulturno in kategorialno med seboj zelo oddaljenih, vendar očitno primerljivih vpogledov v holistično resničnost potrditvev, da so na »pravi poti«. Tako lahko holonomni ali holistični pogled na svet mirne duše primerjamo s temeljnim stališčem mahajanske *Avatamsaka-sutra*. Ta *sutra* – *sutra* je kratek in pregnanten učni spis – ki tvori temelj nauka kitajske Hua-yen šole, vsebuje idejo o »neoviranem medsebojnem prežemanju« vseh stvari. Uči, da je človeški duh univerzum sam in da je identičen z Budo. Takole je zapisano: »V nebesih Indre, tako pravijo, visi tako razporejena mreža biserov, da ob pogledu na en biser vidiš, kako se v njem zrcalijo vsi ostali. Prav tako tudi vsak predmet na svetu ni le on sam, temveč del vsakega drugega, v resnici je vsi drugi«. Grof je citiral ta tekst in Fritjof Capra, ki je naredil popu-

larno »konvergenco zahodne znanosti in vzhodne filozofije«, piše: »Iz tega je razvidno, da *Avatamsaka-sutra*, ta stari religiozni tekst, ponuja kar najbolj očitno paralelo modelom in teorijam moderne fizike.« Pri Grofu zveni holistični optimizem še mnogo bolj obetajoče: »Najbolj vznemirljiv vidik vsega tega... revolucionarnega razvoja v moderni zahodni znanosti – astronomiji, fiziki, biologiji, medicini, sistemski in informacijski teoriji, globinski psihologiji, parapsihologiji in raziskovanju zavesti – je dejstvo, da je nova podoba univerzuma in človeške narave vedno bolj podobna podobi prastarih in vzhodnih duhovnih filozofij – različnim sistemom joge, tibetanski *Vajrayana*, Kašmirjevemu šaivismu, Zen-budizmu, taoizmu, kabali, krščanski mistiki ali gnozi. Zdi se, da se vedno bolj približujemo nenavadni sintezi starega in novega in daljnosežni integraciji pridobitev vzhoda in zahoda, ki bi za življenje na tem planetu lahko imela odločilne posledice.«

S te perspektive novi čas ne zahteva več interdisciplinarnega raziskovanja, da bi tako lahko bolje razložili posamezne fenomene, temveč se zdi, da so znanosti, v bistvu vsa področja duhovne dejavnosti, usmerjene na isto, na Eno. Duhovna »podjetja« se v našem svetu le pojavljajo kot različna »podjetja« z različnimi nameni.

Toda holografija kot osnovni model se je prebila tudi v etabrirano znanost in je prinesla novosti. Posebno poudarjeno se je to zgodilo v nevropsihologiji, kjer je postala novo izhodišče za razlago funkcije možganov. Karl Pribram je holografski model možganov prezentiral kot vseobsegajoč nov poskus razlage, ki ne le, da lahko razvrsti težko razložljiva dejstva s področja raziskovanja možganov, temveč posreduje tudi možnosti razlage za mistične in psihedelične izkušnje in paranormalne fenomene.

Za nevropsihologe kot tudi za psihologe je še vedno ena največjih ugank, kako pride do tega, da lahko nove izkušnje pridejo skupaj s spomini – ta postopek imenujemo učenje. Druga uganka, ki je v zvezi s tem, je osupljiva odpornost naučenega in zapomnjenega, ki se kaže celo pri težkih poškodbah in posegih v možgane. Iz klasične mehanistične znanosti, ki je zamenjalo materialno bazo pomnjenja (tako imenovano »sled pomnjenja« ali »engram«), je Pribramov model naredil za preseženo paradigmo.

Pribram je izhajal iz dejstva, ki so ga potrdili številni eksperimenti, da namreč pri zaznavanju prihaja do vzajemne interference med gledanjem in spominom. Možgani ne delujejo le z digitalnimi procesi, temveč v določenem stadiju opravljajo analize na področju frekvenc, ki jih lahko razumemo analogno holografski interferenci v valovnih frekvencah. Pribram je prišel do zaključka, da z mrežnic obeh oči vzvratni proces (kot živčna aktivnost) vodi k možganom, k tako imenovanemu *Corpus geniculatum*, kjer naleti na paralelno delujoč »feedforward« (»sprednji proces povezovanja«), ki se steka v *Colliculi superiores*. Kar tu imenujemo »feedforward«-sistem, so vizualni vzorci prepoznavna-

nja, spomini, pa tudi podatki asociativnega značaja iz možganske skorje in emocionalni način iz tako imenovanega limbičnega sistema (področja v središču velikih možganov) in iz hrbtenjače. Kar je slišati malce zapleteno, in kar dejansko predstavljajo še mnogo bolj zapleteno, je hologrfska temeljna ideja: Valovanja iz sodelujočih sistemov se spojijo v interferenčne vzorce. Prav to srečanje spomina in vida je po tem modelu podlaga za dejstvo, da se zavedamo samih sebe.

Pribram trdi, da naše mnenje v svojih bistvenih potezah deluje kot hologram. Spomin ni vsebovan v samih možganih. Ti delujejo kot visoko kompleksen aparat za sprejem in reprodukcijo. Zapomnjeno se potem pojavi – analogno podobi z aktivirane hologrfske plošče – v prostoru kot od njih neodvisno. Pri tem lahko vsak del možganov reproducira celotno shranjeno informacijo. To pojasnjuje, zakaj pri težkih možganskih poškodbah, ki uničijo večje dele možganov, pogosto komaj ugotovijo luknje v spominu. Od vseh metod shranjevanja je hologrfska najbolj razčlenjena, najbolj gospodarna in, gledano evolucijsko, najbolj trdoživa. Računalnik, če naj omenimo drugo uporabno analogijo možganske funkcije, postane neuporaben, takoj ko izpade en sam del.

Pribramov hologrfski model implicira, da so naši možgani zmožni izpeljati transformacijo z manifestativnega področja objektivnega sveta v hologrfsko področje, pri čemer je svet objektivne, v prostoru in času pojavljajoče se resničnosti, zavrt v resničnost valovnih frekvenc, ki niso prostorsko in časovno locirane. V tej »frekvenčni resničnosti«, zato tudi ne more biti nobenih kavzalnih povezav. Tu šteje edino »gostota« dogodkov. Treba je operirati s pojasnjevalnimi principi komplementarnosti, sinhronizacije, simetrije in dvojnosti. Cela vrsta raziskovalcev vidi v Pribramovem nastavku znanstveno sprejemljivo možnost, kako razrešiti dualizem duha in materije, duhovnih znanosti in naravoslovnih znanosti. Kajti, če ima prav, potem ne-materialna zavest in njene vsebine spreminjajo možganske strukture, medtem ko možganska struktura po svoji strani spreminja zavest.

Raziskovanje zavesti se je polotilo poskusa, da bi s hologrfskim modelom med seboj povežalo kar najbolj različna doživetja. Grof recimo vidi fenomen razdeljenega spomina kot okvir razlage za LSD-izkušnje, v katerih ima doživljajoči »dostop do informacij o skoraj vsakem aspektu univerzuma«. Dejstvo, da sta prostor in čas na hologrfskem področju »vsebovana« na neprostorski in nečasovni način, lahko dobro združimo z opazovanjem transpersonalne izkušnje identifikacije z drugimi ljudmi, živalmi, rastlinami, anorganskimi oblikami v preteklosti, sedanjosti in prihodnosti.

Izbral, prevedel in spremno
opombo napisal Jani Virk

Elmar Gruber je bil rojen leta 1955 na Dunaju, kjer je tudi končal študij psihologije, filozofije in etnologije. Danes je eden kompetentnejših avtorjev na nemškem govornem področju za New Age, šamanizem in parapsihologijo.

Objavljeni poglavji sta v izvirniku izšli v knjigi *Was ist New Age*, Verlag Herder, 1987 (*Kaj je New Age?*). New Age (nova doba), nova paradigma, obdobje vodnarja so sintagme, ki po mnenju teoretikov New Agea govorijo o pozitivnih socialnih in duhovnih transformacijah, ki naj bi se že dogajale, v skladu z astrološko-ezoterično interpretacijo *obdobja vodnarja* pa naj bi v naslednjih dva tisoč letih te spremembe človeka dvignile na višjo evolucijsko raven.

Filozofska podlaga New Agea so predvsem ameriška transcendentalista Thoreau in Emerson, Teilhard de Chardin s svojim evolucijskim optimizmom in Schelling s svojim filozofskim idealizmom. Če k temu dodamo Jungov proces individuacije, izsledke sodobne znanosti in nekatera mistična in religiozna pojmovanja različnih ezoteričnih in religioznih tradicij, dobimo dovolj čvrst okvir, znotraj katerega nastaja nova paradigma, njena globinska artikulacija.

Na površini se razširjenost New Agea, ki je v osemdesetih letih v Ameriki postal modni trend, kaže v različnih oblikah: v pojavljanju alternativnih (tudi prirejenih, srednjih, mehkih) tehnologij, specifične New Age politike, ki naj bi vsebovala zavest odgovornosti za celotno človeštvo in za cel planet, New Age managmenta (managmenta tekočih stanj, sistemov, ki vzpostavljajo ravnotežje v smislu »stabilne nestabilnosti«), pa tudi v romanjih v središče Arizone, kjer naj bi bil na nekdanji sveti zemlji Indijancev duhovni Eldorado Nove dobe, v novem vrednotenju parapsiholoških pojavov in stanj ipd. New Age se je v osemdesetih letih uveljavil tudi v umetniških praksah (predvsem v slikarstvu in kiparstvu) in v založništvu in pop glasbi (približno dva tisoč petsto ameriških knjigarn in več kot dvesto dvajset radijskih postaj je specializiranih za New Age).

Na vprašanje, kaj je New Age, zelo dobro odgovarjajo avtorji, kot so F. Capra, M. Ferguson, G. Geisler, R. Kakuska, R. Lutz, T. Roszak, H.-J. Ruppert in D. Spangler. Ni odveč pripomniti, da je New Age v svojem spektru, ki sega od revitalizacije duhovnosti in nove ekonomije/ekologije/politike do posthipijevskega modnega trenda in instant metafizike, zelo zdrsljivo področje. Kljub novi duhovnosti, ki naj bi prihajala ali že prihaja, so intelektualni senzorji še posebno potrebni. Preprosto zato, da bodo razpoznali novo paradigmo v množici iluzornih odbleskov, ki se pojavljajo na praznem ekranu sveta. Sprejetje nove paradigme, o kateri govorijo teoretiki New Agea, bo odvisno od oblike, v kakršni bo prišla.

Front-line

Milan Kleč

Vrba

Založba Lipa, Koper 1989

Kar je leta 1985 ob izidu Klečevega proznega prvenca *Briljantina* napisal Branko Gradišnik na zavihek knjige, namreč da utegne biti izjemen literarni dogodek, je danes pravzaprav že stvar literarne zgodovine. Prav nič slabše se ni godilo tudi s Klečevo prvo (*Maroža*, 1976) ter predvsem drugo pesniško zbirko (*Kresnice*, 1978), ena njegovih dram (*Dr. Roman*) pa je doživela postavitev na odru ljubljanske Drame. Celoten Klečev opus je tako izjemno bogat: sedem pesniških zbirk, štiri drame (dve še neobjavljeni), dve zbirki kratkih zgodb in zadnji, krajši prozni tekst *Vrba*. Tako rekoč brez predaha je Kleč prisoten že več kot desetletje in nič ne kaže, da ne bo tako tudi v prihodnje.

Vendar pa sta (recimo) knjigi *Kresnice* na eni ter *Briljantina* na drugi strani ostali Klečev bliskoviti vrh, ki se niti ni prevesil v svoje nasprotje, ampak ostaja večinoma isti in kot tak verjetno slabši. Zdi se, da je silovita produkcija zakrila Klečevo odličnost. Tako je pravzaprav malce težko in nehvaležno pisati o *Vrbi*, saj mimo svojih »predhodnikov« lahko preseneča, obratno pa nikakor ne več.

Briljantina, zbirka pisem, posvečenih Johnu Travolti, je dejansko posegla v sam vrh slovenske proze. (Da je izšla v zbirki Aleph, samo potrjuje obojestransko kvaliteto.) Izhajajoč iz realističnega popisovanja oziroma postopka, Kleč poseže v fantastiko, v učinkovite obrate, v nadrealistične razsežnosti, dostikrat absurdne ter nabite s simboliko. Tema *Briljantine* ni nič drugega, nič bolj »bizarnega«, kot je življenje samo. Življenje kot zbirka dogodkov, ki funkcionirajo na različnih pomenskih nivojih, ki pri Kleču zadobivajo status imaginarne stvarnosti ali pa realne skrajnosti. Odprtost, naivnost in neodgovornost, s katerimi Kleč posega v problemske moduse svojega pisanja, so tisto, kar najbolj preseneča in zabava. Občutek, da vse skupaj lahko jemljemo tudi smrtno zares, ki se tu in tam prikrade, spričo tega ostaja v ozadju. Klečeva zbirka življenja, niz dogodkov in njihovi nosilci žive v skrajno širokem svetu, osvobojenem trdnih vezi, in zdi se, da tudi najbolj grobih oprimkov realnega. Pa vendar (in mogoče ravno zaradi tega) se kažejo kot prekleto stvarni, zavezujoč svoja delovanja na naše notranje merilo, ves čas nekako posmehljivi, hahljajoči stvarniki svojega sveta.

Klečeva realno/fiktivna obsesija erotičnega, perversnega, nenehnega popivanja v svojih razsežnostih ne kaže na izpraznjenost, sprijaznjenost, ampak zavestno podira meje, da bi se izkazalo, kako lahko zunaj njih deluje in obstaja. Izkaže se, da se nemalokrat obrne v svoje nasprotje, v čisto šablonske ugotovitve, ki ves postopek za nazaj pokažejo v sprevrnjeni (resnični?) luči. Velika odlika *Briljantine* se kaže tudi v lahkotnem pripovedovalnem slogu, ki v svojem podiranju mitov in tabujev zadobi nov in svež pristop.

Lasje (1987) presenetijo drugače. Intenzivirana popisovanja pijančevanj, stopnjevanje nenavadnega eroticizma, poseganje v bolj in bolj fiktivne domislice postanejo nekakšna rdeča nit, vendar v svojem ponavljanju ne ostajajo več tako odprto naivna, posmehljivo nekompromisna. Od nekod se priplazi dvom v takšno početje in Kleč postaja bolj grenak. Bizarnost in hkrati banalnost sveta postaneta vest, ki jo prevzema nase. Še vedno ostaja duhovit in ironičen, distanca pa se sprevača v ciničnost in krvavo zaresnost. Alkohol, erotika in v skrajni konsekvenci seveda tudi pisanje samo nikakor niso več samostojen, neodvisen svet, ki se posmehljivo, v svojo zabavo poigrava s prazno, resnično vsakdanjostjo. Meje realnega/fiktivnega so zarisane ostreje in fiktivno ni več le polje svobode in domišljije, temveč že tudi beg, spoznanje nepretrganosti/odvisnosti od sveta zunaj sebe. Rušenje tabujev še vedno ostaja moč imaginarnega, a bolj zavestno, bolj zares. Zato tudi drži, kar pravi J. Zlobec, pa čeprav v drugačnem pomenu, da med bralci Klečeve knjige *Lasje* ne bo enega samega, da ne bi opazil Indijancev, ki odhajajo.

Vrba? Ta se pojavi že na samem začetku zgodbe, kar na prvi strani, ko pride po Kleča, očeta svojega otroka. Pravzaprav ni, da bi bil človek presenečen: »Vedel sem, da sem v življenju že marsikaj ušpičil, a da bi imel otroka z vrbo, to se mi je zdelo že preveč neverjetno oziroma tako neverjetno, da sem kar utihnil, kar pa je pomenilo, da po drugi strani priznavam možnost, prav zaradi te neverjetnosti, da imam otroka z vrbo.« Neverjetnost se torej sprevrže v najbolj verjetno verjetnost, ki pa zaradi svojega grozljivega preobrata pomeni preobrat kar na celi življenjski črti: »Potem pa sem se spet spomnil smrti. Kljub radosti sem občutil, kako sem storil nekaj nepreklicnega, nekaj dokončnega in nepopravljivega.« Imeti otroka z vrbo, ta kruti vdor nadrealnega v samo resničnost, se najprej pokaže kot kazen, kot črta, pod katero napišemo seštevek vsega, kot sodba za dejanja. Klečevemu popivanju in vsemu, kar spada zraven, iz *Briljantine* in zbirke *Lasje* je konec. Izkaže se potreba po radikalnem obračunu, ki jo povzroči vizija smrti ob vrbini nasilni »aretaciji« (Kleča). In medtem ko ga neusmiljeno vleče s seboj, se spomni pripovedovanja svojega strica iz otroških let. Podobe otroštva postanejo vdor predsmrtnega trenutka, za katerega se na koncu izkaže, da to pravzaprav sploh ni bil. Namreč, namen stričeve zgodbe je

dvojen: najprej zgodba zaradi zgodbe same in naposled, sledeč stričevim lastnim besedam, razrešitev, saj je njena intenca, da bi se nekaterim stvarjem manj čudili in jih vzeli za vsakdanje. Recimo tudi imeti otroka z vrbo.

Na tem mestu že velja omeniti, da zametke te pripovedi navaja Kleč kot zgodbe *Taksist* ter *Ali se zaradi tega ne vozim več z vlakom iz Briljantine* in *Govoril bom iz trebuha* iz zbirke *Lasje*. Zgodba se tako suče okrog čarovnika (čarovnikov) in njihovega (goljufivega) vdora v realnost (*Taksist*, *Govoril bom iz trebuha*), hribovske vasice in njenih prebivalcev, torej določenega socialnega sloja (delavci v *Govoril bom iz trebuha*) ter vdora fikcije, ki zmede celo tiste, ki jim je njeno produciranje poklic, torej vsaj čarovnike in pisce (*Ali se zaradi tega ne vozim več z vlakom*). V mirno vasico namreč pride čarovniški maestro, s pomočjo zvijače pošlje pokojnika s krsto vred naravnost v nebesa in postane nekakšen »oprimek« za ponovno vzpostavitev vere, »duha«. Njegova samovšečna manipulacija privede do tega, da hočejo vaščani v vas pripeljati morje (če že ne vodovoda) in jim to (na videz s čarovnikovo pomočjo) tudi uspe. Medtem se najde tudi krsta, ki je očitno z nebes padla nazaj na zemljo, in jasno je vsaj še to, da je ni sprejel niti pekel. Za nazaj se pokaže čarovnikova goljufija, ki ga v dobri, stari srednjeveški maniri sežgo kar na grmadi. Red sveta se zopet vzpostavi. Stričeva spominska slika, ki kot retro dogodek vdre v Klečevo podobo, se sedaj pokaže kot njegova odrešitev. Prek čarovnikovega manipuliranja z resničnostjo, ki se razkrije kot goljufivo, ki pa je vseeno dalo moč vaščanom, da so si pripeljali morje v svojo hribovsko vas, se Kleču pokaže poroka z vrbo kot čisto vsakdanja zadeva, sprevrže se celo v srečno in zadovoljno življenje. Če se je Kleč v *Taksistu* še pustil pretentati in svoji lastni (čarovniški) stranki plačal denar za vožnjo, izstopil iz svojega vozila in po klečevsko odšel na pivo, pa se sedaj dela, kot da vse razume, kot da meje med svetovi trdno drži v rokah, da jih je pravzaprav izničil. Tako njegova obljuba, da se bo kljub skrbi, ki jo ima sedaj z otroki, bolj posvetil pisanju, postane nekako dvomna in daje dvomiti o resnosti njegovega namena. In nenazadnje tudi spoznanja.

Čeprav seveda v *Vrbi* lahko iščemo tudi povezave s kritiko »banalno zideologiziranega aktivističnega sveta«, ki si ga nekdo podaja iz rok v roke, torej s kritiko nikamor vodečega sveta, ki nemočno vztraja v svojem umetno proizvedenem središču (tako tudi *Govoril bom iz trebuha*), pa *Vrba* kaže (še) na nekaj povsem drugega.

Na Klečevo zaokrožitev odnosa do produciranja fantastičnosti, nadrealnosti kot popolnoma enakovrednega in enako polnega in resničnega, kot je resničnost sama (tu je bližji *Briljantini*), po drugi strani pa na nekakšno opravičevanje nastajajoče hermetičnosti in ponavljanja v njegovi prozi. In zato *Vrba* ne preseneča več. Če so *Lasje* tudi ob poznavanju *Briljantine* še vedno odlični, pa bi tako oznako *Vrbi* težko

pripisali. Vse tri kratke zgodbe, ki jih navaja kot »nekaj zgodb, ki sem se jih lotil bolj za ogrevanje«, so spričo *Vrbe* (in tudi drugače) boljše in prepričljivejše. In če si za konec sposodimo odlomek iz kratke ocene njegove zadnje pesniške zbirke *Siva*, potem bo najbrž tudi tu veljalo, da pri Kleču »hiše sicer še plezajo navzgor, smreke pa ne jedo več iz roke« oziroma da se medvedi še ustavljajo na železniških postajah, iz tirov pa nas to ne meče več.

Ženja Leiler

Zdravko Duša**Jaslice**

Založba Lipa, Koper 1989

Jaslice so bile prvič predstavljene javnosti leta 1979 v *Mentorju* pod naslovom *Maternity Row 14*, dve leti kasneje so bile uprizorjene v Gleju, letos pa so izšle kot samostojen tekst. Dejstvo, da je igra nastala pred najmanj desetimi leti, bi bilo dobro zastaviti kot problem ali fenomen, ki ima lahko ideološko-tržno funkcijo in pomeni vedno že posredovano percepcijo samega dela. Po marksistični razlagi bi bili pogoji za uspeh neke knjige zgodovinsko pogojeni in to v povezavi z razvojem literarne recepcije (oziroma širše kar družbene zavesti): recimo, da je bila neka knjiga v določenem momentu prezrta ali prepovedana, potem ni bila v skladu s sočasno družbeno zavestjo; šele z razvojem le-te nastopijo ustrezni pogoji za njeno afirmacijo. Pravi trenutek je trenutek, ki deluje recipročno na dveh ravneh – je hkrati samopotrditvev »prave« družbene zavesti, to pomeni, da družbena zavest potrebuje neki objekt zato, da se potrdi kot prava, da potrdi smiselnost lastnega obstoja, svojo legitimnost, hkrati pa uporablja ta isti objekt kot orodje manipulacije, oziroma propagande, se pravi za svojo reprodukcijo. Tisti, ki oblikujejo, usmerjajo literarno produkcijo in recepcijo, morajo povzdigniti vsaj en produkt na raven označevalca, da se lahko v tem narcisoidno prepoznavajo. V slovenskem kulturnem prostoru je tipičen primer poleg Kosovela npr. V. Bartol. Prazen časovni prostor od nastanka dela, prepovedi ali prezrtja do njegove reafirmacije funkcionira kot prostor umeščanja pomenov, iskanje nekakšnega ozadja za drugačno obravnavo knjige. Knjiga ni več zgolj neki tekst, ki bi ga prebirali za zabavo ali zato, da bi se prek njega prepuščali »literarnoestetskimi doživljajem«, temveč se v njej išče, kar je bilo potlačenega, nekaj, kar seže izven same knjige, ključ za razkritje njenega ozadja. Prav tu je točka, kjer knjiga pridobi pri fetišističnem presežku, privzame vlogo pravega objekta (z erotično konotacijo) in kamor se končno umešča ideološki/tržni potencial.

Vendar obstajata najmanj dva razloga, da se je na tej poti pri *Jaslicah* zataknilo: prvič in drugič, izšle so v zbirki Rob. Že sam naziv zbirke skromno samodoločujoče sugerira njeno marginalno vlogo ali vsaj, da gre za literaturo, ki ni (več) modna, trendovska (če pogledamo

izbor, prevladuje generacija, ki izhaja iz tradicije poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let). To pomeni, da je izven primarnega interesnega področja tistih vodilnih skupin, ki usmerjajo, determinirajo današnji knjižni trg, literarno recepcijo in fetišizacijo nekega dela.

Formalna zgradba *Jaslic* je simetrično razdelana: takoj po uvodu in pred zadnjim poglavjem sta dva vložka, ki hkrati igro uokvirjata in se iz nje izključujeta. Epizodi sugerirata dva narativna nivoja v besedilu z lastno (ločeno) kontinuiteto; prvega bom imenovala eksplicitni, to je tista razvidna plast, identična z zgodbo, dogajanjem, kakor je linearno zabeleženo. Drugi nivo, ki ga bom natančneje določila, je implicitni; to so mesta v tekstu, ki se v eksplicitnega sicer vključujejo, hkrati pa iz njega izpadajo, ga presegajo. Diferencialna vrednost je točka, okoli katere se tekst razvršča, je pogoj njegove ritmike, organiziranosti. Navidezno sicer tekst izpodbija, vanj vnaša tuj, dezintegrirajoči element, v resnici pa vzpostavlja red; ima enotujočo funkcijo, kolikor tekstu podeljuje (ravno skozi absurdno formo) smisel, ker je mesto prepoznavanja, vdora slovenskega nezavednega. Da se vrnem k prej omenjenima epizodama, ki igro uokvirjata, kar je določeno tako po njuni postavitvi kot značaju; lahko bi rekla, da gre za refleksijo tematike, neke vrste metagovorico, ki ima v dramskem smislu funkcijo prologa in epiloga. Njuno izstopanje iz celote, tvorjenje lastne naracije je razvidno že iz spremembe akterjev in kraja dogajanja: v prvem primeru se dogajanje godi v pisarni, med uradnicami, akterji so ženske in glas iz zvočnika, v drugem primeru se dialog odvija izven ženske družbe (in pisarne), med »mojstrom« in »učencem« v podobi menihov.

Šesto, osrednje poglavje, ki predstavlja dramski vrh, je najbolj iracionalni, nerazložljivi del teksta. Avtor ga poimenuje s procesijo, ki se sprevrže v »ples uničenja«. V strukturi teksta ima posebno mesto, je kulminacija siceršnje teme (poenostavljeno povzeto, materinstva), njena radikalizacija ali bolje njena drugost. Izkaže se kot del metode, pripovednega postopka nasploh, katerega princip subverzivnosti je zajet že v sam jezik: nepričakovani preobrati iz komičnega v grozljivo, iz banalnega v poetično. Če pa ostanem na ravni implicitnega narativnega nivoja, potem se epizoda »ples uničenja« (procesija) poveže z epizodama »mojster in učenec« (meniha), v niz, ki nastane, se vključi še naslov. Tako dobljene enote jaslice, meniha, procesija, meniha semantično povezuje krščanska konotacija. Prav ta je hkrati njihova ekskluzija, njihova diferencialna vrednost; skozi nje vdira v tekst ideološki diskurz in ne prek (po tihem sporazumu) ateističnih uradnic, oziroma kafkovsko od Boga zapuščenega sveta. Našlo bi se lahko več povezav s Kafka, ki bi se dalje interpretirale s konkretizacijo specifičnega jugoslovanskega političnega sistema, na primer samoupravljanje kot verzija kafkovsko določene koncepcije zakona v povezavi z njegovo obsednostjo, užitkom. Vendar je konstitutivnega pomena za *Jaslice* zakrita, zastrta krščanska usedlina; prav ta narativna raven razkriva pogojenost

s slovensko literarno tradicijo, katere odnos do Boga zavzema simptomatično mesto in doživi določeno transformacijo od Prešerna do Cankarja. V tem primeru bo seveda govor o *Hiši Marije Pomočnice*. Termini, kot so menihi/nune, procesija, jaslice (prvotni naslov *Maternity row 14* sugerira neko točno določeno hišo, zdaj bi lahko rekla kar Das Haus der Barmherzigkeit), prekrivajo v Cankarjevem romanužno semantično polje. Vzorednic je še veliko: zaprta skupina žensk/deklic, ki živijo v isti sobi, to pomeni, da se odnosi med njimi strukturirajo na specifičen način. To jim je prostor identifikacije, pripadnosti, varnosti, ki se v nekem smislu postavlja nasproti ostalemu svetu, zato jim je vse, kar prihaja od »zunaj« in se jim ne podredi, tuje, sovražno (policaj, maske v *Jaslicah*, obiskovalci, vrabec v *HMP*). Dalje tema rojstva/smrti, deprimirajoče in hkrati katarktične ponovljivosti (pri Cankarju se kaže v tem, da vsako izpraznjeno mesto zapolni nov subjekt – zgodba se ponovi, Duša doseže isto zgolj s ponovitvijo identičnih dialogov)... Skratka, Jaslice so dramatizacija narobe obrnjene *Hiše Marije Pomočnice*.

Element, ki povezuje oba narativna nivoja in je hkrati recipročni ekvivalent *Hiši Marije Pomočnice*, je ambivalentni odnos življenja-smrt. Mehanizem te relacije deluje na način, da prisotnost, reprezentacija enega od obeh polov, vedno že napotuje na nasprotni pol, ga pravzaprav že vsebuje; bolj ko se eksponira, močnejše zeva za njim njegova lastna negacija.

Če bi poskusila analizirati tekst s pomočjo Greimasovega aktancionalnega modela, ki ga je uporabila npr. Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*, 1977), bi se znašla v zagati. Namreč osnova dramske zgodbe je par subjekt-objekt, oziroma to, kar povezuje subjekt z objektom njegove želje. Subjekt vsakega literarnega teksta je tisti, okoli želje katerega se dejanje organizira (Ubersfeldova determinira pojem želje s freudovsko koncepcijo). V čem je torej zagata? V tem, da objekt želje ni razviden v nobenem od obravnavanih primerov, ker »nagonu življenja« prisotvuje destrukcija, želja kroži okoli praznega mesta. Kadar koeksistenca dveh temeljnih principov, freudovsko rečeno, nagona življenja in nagona smrti, ni dovolj prikrita, zadene na oviro, prekrši določen etični kodeks. S tem se proizvede obscen moment, ki je odvisen od točke gledišča, vzpostavi se lahko šele s primernim kontekstom. Zato ni presenetljiva ogorčena reakcija ob izidu Cankarjeve knjige, ko jo npr. F. Kobal označi za »rafinirano, umetniški dovršeno pornografijo«, ali umaknitev Jaslic s programa Drame SNG za sezono 1980/81 z obrazložitvijo, da ženske niso hotele igrati.

Julija Uršič

Ivo Svetina
Biljard na Capriju
Šeherezada

Založba Obzorja, Maribor 1989

Svetino poznamo kot angažiranega pesnika, ki je v zbirki *Vaša partijska ljubezen, očetje! Herojska smrt življenja...* Uspešno razkrinkal ideološko slepoto in strast blaznih očetov, ki sta nas do zadnjega mučili; v tej zbirki je že uporabil citate iz korespondence Lenina in Gorkega. Parodična citatnost njegove druge zbirke se je v njegovih kasnejših delih vse bolj umikala bolj zapleteni intertekstualnosti, ki jo omogoči Svetinov skok nazaj v zgodovino, eksotične dežele, svetopi-semske reference in še in še. Če si ogledamo naslove kasnejših zbirk (*Botticelli, Joni, Dissertationes, Marija in živali, Peti rokopisi*), razberemo iz njih težnjo h klasičnosti in uravnoteženosti sedanjih, preteklih in prihodnjih časov, ki so že tako nerazumljivo prepleteni in kar počez vsebovani drug v drugem. Podoben postopek je viden tudi pri njegovem prvem dramskem delu (*Lepotica in zver*), ki jemlje za svoj temelj znano zgodbo o odraščanju dekleta, ki se mora sprijazniti s kosmato zverino in zapustiti dom, da lahko postane spolno bitje. To predelavo stare verzije King Konga krasijo citati in aluzije iz del ekonomista K. Marxa, kar kaže na podobno ravnanje z *ready-mades* kot v angažiranih zbirkah poezije, torej na parodično in ne afirmativno citacijo.

Biljard na Capriju in *Šeherezada* se podobno vedeta do izvenlitarne stvarnosti oziroma do literarne tradicije; *Biljard* je pisan v skladu z dejstvi iz korespondence med Leninom in Gorkim, *Šeherezada* pa je jasno iz *Tisoč in ene noči*, in to pripovedovalka za življenje, pogosto uporabljena figura, ki naj bi kazala, kako pesniki s svojim početjem premagujejo smrt in sploh nič. Opraviti imamo – vsaj na prvi pogled – z dvema vrstama besedil; z enim, ki nadaljuje Svetinovo obsedenost z Leninom in Oktobrom, to nezaceljeno rano zadnje revolucionarne generacije '68 in Kataloga, ter z besedilom, ki (bi lahko) razreši(lo) problem pripovedovanja, torej znotrajumetnostni problem, in to z referencami iz besedila, ki je vse bolj popularno tudi zaradi vrnitve naracije na mesto alegorije, *Tisoč in ena noč* pa predstavlja čisti užitek ob izmišljanju v želji po preživetju.

Biljard na Capriju je igra, v kateri štirje (blazni) glasovi – revoluci-

onar, kapitalist, znanstvenik in umetnik – razpravljajo o tem, »kaj storiti«. Vse skupaj se dogaja na božični večer, zato se rojevajo otroci, ženske delajo samomore, otroci odhajajo za vedno v svet, in – kot je za izredno stanje praznika v navadi – vsi kričijo drug čez drugega in tekmujejo, kdo bo glasnejši, bolj patetičen, bolj afektiran. *Biljard* je igra, ki ima v vsej slovenski dramatikii največ klicajev, *Šeherezada*, ki je nekoliko krajša, je na drugem mestu.

Kljb temu, da je *Biljard* podnaslovljen z *Neohistorična igra*, ne gre za tisto prisvajanje in zničevanje zgodovine, ki je na delu v Prokičevem *Metastabilnem graalu*, torej ne za barbarsko ali pa vsaj nomadsko popasenje tradicije, za nonšalantno prečkanje razpoložljive preteklosti, temveč za nerazrešen ali celo nerazrešljiv odnos med politiko in umetnostjo, ki mora ponovno na pot. Pogovori med Leninom in Gorkim leta 1908 so nadvse primerno izbrana situacija, ki naj še enkrat razgali avantgardizem revolucionarjev, njihovo izključujočo logiko, juriš na nebo, suženjstvo Ideji revolucije in napredka, itd., torej zadeve, ki jih je vsak pismen Slovenec že prevečkrat prebral od leta 1980 naprej. Obujanje in ponavljanje besednjaka, ki se ga medlo spomnim s komemoracij in praznovanj v osnovni šoli, rekonstrukcija stupidnih tekstov v umetniškem besedilu potem, ko so bili že povsod razgaljeni, se mi zdi nepotrebna; govorjenje o imperializmu, kapitalizmu, revoluciji in podobnem bi moralo biti estetizirano, delovati bi moralo kot umetniško.

In zakaj ne deluje? Predvsem zato, ker ostaja tudi Svetina – tako kot na primer Šeligo v svojih »Oktobrskih« i grah – pri črno-belem posploševanju, ki samo zamenja prejšnje črno-belo slikanje socrealizma. Umetnost, ki obračunava z ideologijo brez potrebne distance, je še vedno v, je samo druga plat iste umetniško-ideološke medalje. Neprepričljivi junaki, ki padajo po tleh, kričijo, kašljajo kri, kričijo, vstajajo, kričijo, vse to na prehodu iz maničnosti v blaznost in melanholijo, so sfižene kreature, hkrati pa pretekli ljudje, do katerih smo lahko samo prizanesljivi. Razen seveda v primeru, da se tudi v nas skriva od prihodnosti blazni in s poganjanjem časa naprej obsedeni revolucionar, ki ga ne priznamo za svojo senco – zato ga moramo projicirati na druge in z njim obračunati kot z lastnostjo drugih. Takšno enoumno podajanje resnice je slabo za umetnost. Ob tem pa trpi tudi jezik, ki je posiljevan z boljševiskim novorekom na eni strani in s skovankami avtorja na drugi; *nehlebnik*, *hočemajka* in podobne Svetinove intervencije ne obogatijo patetičnega revolucionarnega besednjaka.

Biljard zaključuje besedilo, ki se razburja nad brezbriznostjo tistih, ki *Biljarda* niso uprizorili. Morda ta poteza kaže, da bodo gledališča začela skrbeti za dobro počutje gledalca, ki gotovo ne bi zdržal neka-jurne revolucionarne vivisekcije. Ali pa varujejo igralce, ki bi se morali ves čas dreti kot wagnerjanski pevci, da bi izrazili vso bolečino, odločnost, obup in obet junakov, da bi artikulirali vse te klicaje!

Vzhodno-zahodna opera (!) *Šeherezada* je na videz iz drugačnega testa. Iz *Tisoč in ene noči* vzet motiv nezvestobe, ki se tam ponovi obema bratoma pa še džinu, je Svetina spreobrnil v boj za oblast med Lepim in Slepim bratom, ki vladata vsak svoji polovici sveta. Ta boj pa ni kar tako, saj je podložen z ugotovitvijo, »da se mora z ničem srečati, da bi kaj bilo«. To intertekstualno delo (Prešeren, Shakespeare) vpe-ljuje v pravljični svet harema in izmišljij verizem, grobost aziatskega despotizma, sluz in sluznice ter velik kos erotike, predvsem pa katastrofičen konec, ki ga džin, »tisto, kar šele bo«, zaključi v skladu s Šehereza-dinim pripovedovanjem. Konec fikcije v fikciji se spremeni v konec v fikciji in v konec fikcije.

Takšen konec je presenetljiv, saj je svet Svetinove *Šeherezade* vsaj v začetku stabilen svet, ki ga sestavljajo uravnotežena nasprotja; brata vladata vsak svoji polovici, »in tako je svet v ravnotežju in ni se bati, da bi se zrušil«. Še več: svet svetlobe in svet teme, svet zlata in svet srebra, Šahrijarov in Šahzemanov se nezdružljivo prepletata, tvorita celoto iz dveh druga drugi potrebnih polovic. Celota ni le iz dveh uravnoteženih polovic in prežemajočih nasprotij, ampak je zgrajena kot *jin-jang* sim-bol; v vsaki polovici je še točka prehoda in pega z lastnostjo druge polovice, saj Šahzeman govori o vratih v temi, silnejših od ... luči. Ne le med polovicama, tudi v vsaki polovici je luknja, »s katero se moramo srečati«, da lahko sprimemo nasprotja.

Vendar Svetinov svet ne ohrani ravnotežja, ampak ga pogoltne džin, v »ustih katerega vse izginja«, ki se pojavi na koncu, kot dovršitelj sveta; opera se konča z »grozo, smrtjo, temo«, s »tistim, kar šele bo«. Remitizacija in z njo povezana celostnost sveta (*holizem*) je bila kratko prehodno obdobje med dvema ničema, prvim in zadnjim. Do mita ima Svetina isti odnos kot Joyce do Odiseje, služi mu kot zakladnica moti-vov, ki jih preoblikuje v skladu s svojo poetiko, pri tem pa ni v ospredju intertekstualna igra, ali pa ta vsaj ni učinkovita, saj nam njeno razkritje – da gre za *tisto* Šeherezado iz *tistih* pravljič – ne prinese bistvenega viška vednosti ali estetskega, ki bi nadgradil Svetinovo besedilo. To zruši harmoničen, pa čeprav nasilen; krvav, mesen, a kljub temu čudo-vit in skrivnosten svet.

Seveda takšen odnos do fiktivnega sveta in do prevzetih besedil ni vrednoten; takšna ali drugačna citatnost nam le kaže avtorjev odnos do tradicije, svetovne in lastne zgodovine, odnos med avtorjevim jaz' in svetom okoli, s temi pa avtorja mimogrede spredalčkamo.

Šeherezada je napisana veliko bolje kot *Biljard*, poetični jezik, v katerem so pogoste repetitive in paralelizmi, je uspešno znižan z ero-tiko, verizmom; včasih moti pretiravanje pri ponavljanju, ki je zgubilo obredni značaj daljno- in bližnjevzhodnih preteklih pesniških oblik. *Šeherezada* je eno tistih besedil, ki bralni publiki ne zadostijo povsem, delujejo pa dovolj dobro v gledališki postavitvi; eno takšnih besedil torej, kakršnih bi potrebovali kakšen ducat letno za potrebe slovenskih

gledališč. Ker je z dramo, primerno dolgo za uprizoritev, dela toliko kot s kratko zgodbo, je presenetljivo, da mlajši in nadarjeni režiserji in dramaturgi ne izločajo lastnih kvalitetnih besedil in da se mlajša generacija prozaistov ne loti tega posla, če že obstaja potreba. GSSN-jevski *Fiat*, Pilotov »Vagon«, Rakuščkovo in Jablanovčevo, Repnikovo in Flisarjevo besedilo ne dosegajo kvalitete izdelkov njihovih starejših kolegov, kar je glede na kvaliteto dramskih sopotnikov nove proze (Filipčič, Jesih, manj Kleč) v primerjavi s takrat obstoječimi proznimi standardi presenetljivo. Ali to pomeni, da dramski sopotniki najmlajše literarne generacije ne najdejo več dovolj pomembnega konflikta? In zato Pandur uprizarja kleno dramatiko, kakršno zdaj pišejo pesniki modernistične generacije, kamor spada Svetina? Ali ni že čas, da se dobri prozi, ki je ujela nacionalnega dirkalnega konja, poezijo, pridruži reprezentativna dramatika?

Matej Bogataj

Peter Stopar

Kave, kavice, kofetki

Prešernova družba, Ljubljana 1989

Nedvomno je, da si je prvenstvo v obsegu naklad med slovenskimi založbami izborila Prešernova družba. Potem ko je v letu 1987 v 54.000 izvodih izdala Mazzinijeve *Drobtinice*, pisane v jugobalkanski varianti Bukowskega, jih je sedaj z naklado 60.000 izvodov kvantitativno prekosil Stoparjev roman *Kave, kavice, kofetki*. Oba romana pa družiti tudi bolj ali manj nestatistično dejstvo, da predstavljata prvi večji projekt obeh avtorjev in da jima je »ugledna žirija« podelila tudi častno nagrado.

Ob vprašanju fabulativne sorodnosti pa so možne primerjave med obema literarnima deloma pretrgane. Stoparjeve *Kave, kavice, kofetki* so že po naslovu in z junakom Janezom v osredju, ki je melanholičen izobraženec, namreč tipično slovenske. Zgodba temelji na podobi uslužbenca, ki je razpet med dopoldanskim delovnim časom, ki ga zapolnjujejo spogledovanja s sodelavkami ob kavicah in intimne telefonade o preživetih dogodkih prejšnjega popoldneva, na eni strani ter med družinskim življenjem na drugi. Pripovedovalčev paradoks je v tem, da hoče tej ustaljeni formuli iz »življenja izobraženstva in administrativnega osebja« vsaj deloma ubežati. Zato Janez v odnosu s sodelavko udejanja »resnično potrebo po prijateljstvu« (vendar je njuno razmerje v romanu precej nemotivirano), z ženo pa živi v zelo svobodni zakonski zvezi, brez otrok in v raznolikih bivanjskih okoljih. Vendar se zakonska zveza razblini v kar tipično slovenskem sklepu – v ločitvi. Zaradi fantazme o potrebi po prijateljstvu pa romanopisec glavnega junaka prisili v moralizirajoča razpravljanja, ki imajo sicer širok vsebinski razpon – od abortirančkov in položaja nezakonskih otrok do govoricenj o ženskah in nočnem dvigu pohotnosti pri moških –, a rušijo realističen potek pripovedi. V trenutkih osamljenosti junak tudi pretirano zahaja v monologe o socialni odtujenosti stanovalcev v sodobnih stanovanjskih kompleksih ali v evforična spoznanja o minljivosti portugalške pomorske moči ob obisku Lizbone. Na vseh teh mestih je roman najšibkejši. Izrazno moč romanopisec dosega zlasti v opisih erotičnih prizorov in v verističnih popisih odnosov med zakoncema ter med člani njunih družin. Prednost Stoparjevih *Kav, kavic, kofetkov* je v tem, da je

roman eden redkih primerov slovenskih literarnih del iz bolj ali manj »meščanskega življenja slovenskega izobraženstva« (v samoupravní terminologiji definirane kot »občani«) v osemdesetih letih našega stoletja, če takšno literarno kategorijo sploh lahko uvedemo. Prizorišče je za razliko od Mazzinijevih *Drobtinic* daleč proč od socialne bede, ki jo skriva okolje jeseniške železarn, in tudi daleč od »kmečkega ali delavskega literarnega toposa«, prevladujočega v slovenski knjižni produkciji.

V kontekstu sodobne slovenske proze mladih ustvarjalcev se Stoparjev roman veže na tisti njen del, kjer tok literarnega dogajanja usmerjajo ženske. »Ah, spet te *Moje ženske!*« bi verjetno zavzdihnili z Martom Lenárdičem. Vendar pa te v Stoparjevi literarni stvaritvi zdaleč ne dosegajo ženskega bogastva Lenárdičevih kratkih proznih besedi. Navsezadnje imajo vse tri osrednje ženske, ki so usodne za Janezov potek življenja, tudi eno samo ime – Katarina, v skrajšanih variantah Kika za junakovo prijateljico in Katka pri njegovi ljubici. Med njimi je »femme fatale« vsekakor junakova žena Katarina, to potrjuje tudi podnaslov romana – »Pot okoli Katarininega sveta«. Stopar razvija temo zvestega, ljubečega moža, ki v stilu aristotelovske anagnórisis ugotovi, da je bil varan, in skuša najti izhod iz položaja, v katerem se je znašel zaradi izgube Ženske. V najnovejši literarni produkciji problem prevaranega zakonca tematizira tudi Jani Virk v romanu *Rahela*. Razočaranega junaka obeh romanov pa iščeta izhod v neki novi ženski, ki je tako razkrita kot nepogrešljiv »mračni« predmet poželenja. Razlika med njima je v tem da Virkov junak Samo izve za prevaro v trenutku, ko kot »corpus delicti« najde kondom v zakonski postelji. To omogoča sintetično gradnjo pripovedi z izjemo pripovednega okvira, v katerem se stapljata začetek in konec. Janez pa vzrok ženinega odtujevanja odkriva postopoma z metodo miselnega analiziranja preteklosti, zato je struktura Stoparjevega romana sintetično-analitična. Dogodki, katerih fabulativni začetek bi lahko zamejili z opisom srečne zakonske zveze in s srečanjem s prijateljico Kiko in konec s stanjem junaka dve leti po ločitvi, kar časovno sovпада s Kikinim odhodom, se sicer vrste po kronološkem zaporedju, vendar pa je njihov razvoj znova in znova presekan z asociativnim prehajanjem s sedanjega na neki pretekli dogodek. Postopek asociacij pa v Stoparjevem romanu ne preraste v modernistični asociativni model – v roman »toka zavesti«. Še zmeraj je télos pripovedi individuum, glavni junak Janez, čigar duhovne kvalitete so zaradi prvoosebne pripovedovalca toliko bolj očitno narcisoidne. Njegovi idealni podobi se romanopisec sicer upre z Janezovo izjavo: »zavedal sem se svoje nepomembne zunanosti«, vendar pa ta manko zapolnjuje z neprestanim poudarjanjem junakovih intelektualnih zmožnosti, včasih že kar v stilu marksistične zahteve po »vsestransko razviti osebnosti«. Tako »mimogrede« izvemo, da je Janez že končal podiplomski študij, da je spoznaval svet na tipično študentskih popoto-

vanjih, da je svoje delovne izkušnje nabiral v ugledni mednarodni službi na ekvatorju, kjer je seveda spet na njemu lasten način doživljal Afriko, da ima za seboj že uspešen projekt, ob katerem je njegovo kreativnost žal zatrla podkupljiva birokracija. V skladu s svojim »imamem« junak posluša samo klasično glasbo – v dokaz navede tudi nekaj najbolj zvonečih imen svetovnih skladateljev. Nazadnje junak tudi povsem odkrito prizna, da se uvršča med intelektualce, ko v prizadetosti zaradi zaprtja mej poudari, da je s tem veliko izgubil, saj so zanj potovanja »nujna intelektualna potreba po spremembah«. Samozavesti Stoparjevi glavni romaneskni osebi torej ne manjka, zato tudi uspešno prestaja ločitveno krizo, čeprav se rešitve v podobi prijateljice in ljubice na koncu izkažejo kot fikcija, kot plod junakove domišljije ob že kar nešteti kavicah v zmeraj isti restavraciji.

Zaključek romana ostaja torej odprt. Zaradi omembe depozita je še bolj natančno moč določiti njegov dogajalni čas. Ta pada v začetek osemdesetih let, v čas ženske oblasti v jugoslovanski vladi, ko je tisoč lotosovih cvetov jugoslovanskega socializma že pričelo veneti. Slovenci pa od takrat še zmeraj abortirajo, se ločujejo, hrepenijo po prijateljstvu in o tem tudi bolj ali manj uspešno pišejo romane. Ob kavici se bodo tudi Stoparjeve *Kave, kavice, kofetki* kar prilegle.

Ignacija Fridl

Peter Stopar

Evina poštevanka

Prešernova družba, Ljubljana 1989

Evina poštevanka Petra Stoparja – menda gre za psevdonim – je v kratkem že tretje prozno delo Prešernove družbe, ki se je uvrstilo med prednjeverstne izdelke in si s tem zaslužiilo prostor v rubriki FRONT-LINE. Dejstvo, da so Mazzinijeve *Drobtinice*, daleč najboljše delo tega mladega avtorja, tam izšle za Literate neopaženo kljub temu, da so ob žanrskem, ob subkulturi in hkratnem opisu globokega eksistencialnega pretresa predstavljale čeden primer za pisanje tovrstne literature – medtem ko oba Stoparjeva in Virkov roman vstopajo pri velikih vratih – kaže na spremembo odnosa do literature in potrjuje trditve in ugotovitve o izginjanju razlik med množičnim in elitnim pisanjem. Vse kaže, da se po mešanju literature in teorije najmlajši pisci – v svojih delih in v delih, ki jih dajejo pod kritiški drobnogled – nagibajo k mešanju žanrov. V tem niso izvirni, ampak prihajajo do vrednostnih predpostavk, ki so značilne že za novo prozo (Gradišnik, Filipčič, Dolenc, Švabić, Remec).

* * *

Evina poštevanka pripoveduje zgodbo o umetnostnem zgodovinarju, ki restavrira freske z motivom stvarjenja sveta in napisi iz *Geneze*. Ob luščenju prejšnjih – palimpsestnih – slojev ometa se spominja svojega otroštva, zgodnjeotroških prigradov in radosti, zvijač in spletk, s katerimi se je boril za materino ljubezen in za uveljavitev v svojem razredu (šolskem in socialnem), erotičnih igravic z lulanjem in gleduštva podnajemnice, študentske revolucije in nenehnega spraševanja – kdaj in kako postaneš odrasel. S slednjim spominja na Karanovićevo serijo *Grlom u jagode (Na vrat na nos)*. Uporništva ga reši sošolka, pripadnica »rdeče buržoazije«, ki ga izvleče iz zapore in usmerja tako, da postane precej uspešen, pa še vedno nezadovoljen, dokler ne sreča kolegove punce, se vanjo zaljubi, ona zanosi, on se loči, rodi se jima otrok; z ločitvijo izgubi privilegije, razkrije se se jalovost (tudi dobesedna) njegovega življenja, dojame svojo nepotrebnost in nemoč, da bi spreminjal svet, in postane podoben svojemu očetu prav tako kot njegov sin

njemu. Življenje je menjavanje vlog, ki so tipične in ponovljive; »še, ko svet pustimo drugim, postane zares naš«.

Stopar zelo uspešno pripoveduje zgodbo, med zapletanje in razpletanje ljubezenske zgodbe se vrivajo spomini iz otroštva, od rojstva do praga pubertete. Za lažje pripovedovanje in za prikaz vzpona in padca napravi avtor nekaj, kar bi najlažje primerjali z zidarskim odrom pred poslikavo stene; to je razdelitev romana na dva dela, »tedna«. V prvem razkriva pripovedovalec *Genezo*, v drugem pa izgon iz raja; v prvem opisuje svoj vzpon na družbeni lestvici in otroštvo do pubertete, v drugem zalezovanje podnajemnice in prvi spolni odnos; prvi teden se konča z avanturo z ljubico, ki postane njegova druga žena, drugi pa s spoznanjem, da se vse v strup sprevrača, kar srce si sladkega obeta, zato se je bolje kot obetom prepuščati življenju in njegovi pestrosti, biti zadovoljen z majhnim, peti vesele pesmi in rujno vince piti.

Priznati je treba, da je Stopar – kljub temu, da imamo opraviti z lahkotnejšim delom za širšo bralno publiko – zelo uspešno organiziral svoje delo. Biblični citati iz *Geneze* in izгона iz raja bi delovali izumetničeno in odveč, če ne bi bili dobro pripeti na roman z delom, ki ga opravlja pripovedovalec. Kljub svoji široki namembnosti *Evina poštevanka* ni tolažniško branje, saj izhaja iz bridkega spoznanja zgrešenosti posameznikove akcije in delovanja za čim višji položaj, čim več moči, za junaško in napihnjeno predstavo o samem sebi. Ob tem pa ne zapada pesimizmu, ampak nas napoti obdelovati svoj vrt.

In zakaj *Evina poštevanka*, ne pa *Prag odraslosti* ali *Kovarstvo in ljubezen*? Stopar vidi v ženskem – torej v mojem spolu – nosilca zarote, ki se je začela z Evo in kačo, ki sta nategnili Adama, da je zagrizel v jabolko. Stoparjev pripovedovalec Alan – ki se piše Kadmon (to je v zadnjem času zelo popularen priimek iz židovske mistike), je znova in znova žrtev žensk, ki mu razkrivajo, da je svet zarota žensk, njihova poštevanka, ki je on kot moški ne bo mogel nikoli razumeti. Mati mu izda, da »oče« ni njegov oče, žena naredi iz njega to, kar sploh je, ljubeča ljubica je otroka »pridelala« drugje, otrok ga do svojega zloma ne bo trpel in razumel. Verjetno je *Evina poštevanka* ena prvih knjig, ki prikaže moškega kot žrtev negotovosti, ženske zvižahnosti, kot odvečni člen verige. Ob vse bolj militantnih ženskah, ki niso s svojim poudarjanjem feminizma kot trde alternative moškim šovinistom nič drugega kot smešna ponovitev oziroma imitacija dominantnega moškega subjekta, se, kot kaže, mehčajo moški in dvigujejo roke od svojega upravljanja z vse bolj zapletenim svetom in (že od nekdaj) zvitimi ženskami. Ob tem se nam postavlja vprašanje, ali ni nemoč le posledica nezmožnosti očetomora oziroma njegove nepotrebnosti. Ali pripovedovalčevo stopanje po očetovi poti kaže na nezmožnost odraščanja in napredovanja (posameznika in zgodovine)?

Stoparjevo delo je kljub nekaterim poenostavitvam primer izvrstne pripovedne tehnike, ki se kaže predvsem v sami kompoziciji romana in

v odličnem prepletanju različnih časov, ki pripelje bralca do junakovega spoznanja vseh nepovezanih niti, do razkritja preroških sanj. Ob tekočem jeziku in učinkoviti intertekstualnosti (biblična podlaga, slikarstvo) je Stoparju uspelo tisto, kar so poskušala Gradišnikova *Leta*: razkriti zapleteni svet družine, razpodelitve moči znotraj nje in distribucije nežnosti. Vsekakor gre za prijetno branje, ki bo zadovoljilo tako sladokusce in ljubitelje zahtevnih pripovednih tehnik kot tudi bralca, ki bo sledil zgodbi in mu bo tisto, kar je na to gonilo pripeto, ostalo za zmeraj skrito. (Upam, da je ta zadnji stavek ena močnejših pohval dela, ki je nastalo v času, ko literaturi ni več treba dolgočasiti bralca, da bi bilo o njej vredno razpravljati.)

Vera Vukajlović

ROBNI ZAPISI

Predrag Marković: OTMENOST DUŠE, Prosveta, Beograd 1989.

Predrag Marković je pripadnik srednje generacije srbskih piscev; do sedaj je objavil zbirko pesmi *L'immun. Iscedjen.* (1982) in zbirko pripovedk *Morali bi doći nasmejani lavovi* (1983). Njegovo novo knjigo sestavljajo štiri zgodbe (pripovedke): Tavorska svetlost, Kula tuge, Ruska crkva in Večna vatra. V vseh štirih se menjajo patetični in ironični postopki, s tem pa dobimo pripovedovalski ekvivalent »sinsihrone diahronosti«: Tavorska svetloba se prebija skozi bizantinski teološki spor, potopis po sveti Gori in fiktivno anekdoto iz Borgesovega življenja, uporablja pa citate Grigorija Ostrogorskega, Dostojevskega in Swedenborga. Podnaslov knjige je »patetični citati«; ali je treba dodati, da niti pisec niti bralec te knjige ne zapustita knjižnice! Pred resnično patetiko rešuje knjigo ironična in humorna niansiranost, ki lajša bralcu preboj v težišče knjige – v smiselno sočasnost nezdružljivega: zgodovinskega, izvenčasovnega in fiktivnega. (zm)

Mileta Prodanović: NOVI KLINI, Založba Filip Višnjić (Biblioteka Albatros), Beograd 1989. Spremna beseda Vasa Pavković. Slikar in romanopisec Prodanović je pred leti napisal prvi roman, *Večera kod Svete Apolonije*, ki polemizira s prispevki za biografijo Andrea dell Castagne, slikarja iz 15. stoletja, v katerem uporabi kiševski dokumentaristični postopek. *Novi Cluny* – gre za benediktinski samostan, ne za kline – je knjiga o knjižnici, Knjigi, znanjih, samostanskem trgu, v kateri poskuša avtor ustvariti fiktivni utopični svet, ki ostaja pred bralcem – vsaj v svoji duhovni dimenziji – ves čas prikrit, nejasno orisan in zabrisan. Toliko bolj pa se razmahne avtorjeva vizualna usmerjenost v arhitekturnih opisih sveta, po katerem kroži junak-pripovedovalec. Knjiga se giblje v koordinatah Ecovega prvega romana, uporablja iste motivne nize in topografijo labirinta, le da je Prodanovićev tekst poudarjeno utopičen in bolj hermetičen, manj teoretski in bolj umetniški.

V knjigi je besedilo Vase Pavkovića, ki ne govori zgolj o romanu, ampak ga poveže z dogajanjem v srbski mladi prozi, s tem pa da koristne informacije o izredno močnem srbskem pripovedništvu, ki je v Sloveniji – zunaj kroga *Literature* – povsem neznano. (vv)

Nikola Milošević: PSIHOLOGIJA ZNANJA, Nolit, Beograd 1989.

Avtor številnih literarnoteoretskih študij s to knjigo nadaljuje proučevanje motenj v notranji doslednosti umetniških in teoretskih izdelkov pod vplivom voljnih, interesnih in afektivnih prizadevanj. Predhodne razprave, posebej *Ideologija, psihologija, stvaralaštvo* in *Uzrok i uslov* iz Antropoloških esejev, so pripeljale avtorja do utemeljevanja psihologije znanja kot korektivne epistemološke discipline. Knjiga je v glavnem posvečena Nietzscheju in Strindbergu (avtor dodaja, da je v tej optiki tudi književna dela v prozi mogoče uvrščati pod pojem znanja) in nekaterim drugim avtorjem, pri katerih lahko spremljamo zrušenje imanentne logike filozofskih in umetniških del. »Sposobnost za prodor do resnice«, pravi Milošević, »ne more prevagati v sporu z močnimi afektivnimi silami. Ko pa pritisk prekorači določeno mejo, ugasne določena sposobnost enkrat za vselej.« (str. 431) Zaključno poglavje teoretsko osmišlja takšen pristop k duhovnim izdelkom; končni sklep je, da epistemološke prepreke na poti k resnici niso takšne, da bi nas lahko bistveno onemogočile, da bi določeno znanje osvojili, da pa so ovire psihološke in ideološke narave pogosto takšne in tolikšne, da mora pred njimi resnica kloniti in odstopiti prostor neki bolj ali manj prozorni fikciji. (zm)

Venko Andonovski, Nedeljko Radlović: IZLAZAK IZ SENKE, (Mlada makedonska književnost) Književna zajednica Kikinde, Kikinda 1989. Antologija, ki jo imamo pred sabo, skuša nekako preseči vpogled v čisto estetsko kontemplacijo, ki je bila tako značilna za literarno smer esteticizma (nova romantika, dekadenca, simbolizem) ob koncu 19. stoletja, hkrati pa ne more zanikati dejstva, da je ravno ta smer vplivala na razvoj esteticističnih poetik 20. stoletja, ki so, ne glede na umetniške individualizme drugih smeri ali pa vpričo njih, razvile avantgardna umetniška gibanja, znotraj katerih je sama institucija umetnosti bila postavljena pod velik vprašaj. Korenite družbene spremembe so botrovale temu, da je umetnost kot institucija izgubila svoj delež pri od-raz-krivanju »realne slike sveta« kot edine možne legitimnosti, ki ji suvereno pripada, zato se je morala nekaj časa zatekati v azil empirizma, idealizma ali materializma, čeprav ravno s tem ni pridobila nobenega epohalnega pomena več. Stvari so se samo zasukale za obrat ali dva, da bi na dan prodrla umetnost kot funkcija neke zastarele ali še

neosnovane ideologije, o kateri lahko povemo toliko kot nič. Ravno zaradi tega si umetnost ne more izbojevati statusa znanstvene discipline, dokler o njej govorimo in razpravljamo s kriterija umetnosti. »Izgovorjena beseda je meč, rezilo in ostrina uma«, pravi Kant v *Kritiki čistega uma*, in če citiramo: »Spoznanje se mora omejiti na pojave.« Umetnost kot pojavnost in spoznavna sfera človeškega duha pa je samo korak naprej k temu, kar nam je odprla fenomenologija s svojim »odkrievanjem bistva pojavov«, ki pa končne in dejanske resnice ne more izreči. Čemu torej filozofija? In bistveno: čemu torej umetnost?

Vrnimo se torej k umetnosti zaradi umetnosti in povejmo par besed o pričujoči antologiji. Kratek uvod je napisal eden od sestavljalcev Venko Andonovski. Antologija je sestavljena iz treh delov. Najprej so predstavljeni prozaisti: Jadranka Vladova, Dimitrie Duracovski, Ermis Lafazanovski, Blaže Minevski, Dragi Mihajlovski, Hristo Petreski, Aleksandar Prokopiev, Stevo Simski, Siniša Stanković. Njihova kratka proza je pod skupnim naslovom imenovana *Govor sumnje*. Potem pridejo na vrsto pesniki: Nina Anastasova, Zoran Ančevski, Jordan Danilovski, Slave Đorđo Dimoski, Ljupčo B. Jakimovski, Nikola Jovanovski, Kristina Nikolovska, Vaso Nikolovski, Cane Rizeski, Ljupčo Siveski, Bratislav Taškovski. Njihove pesmi so pod skupnim naslovom, imenovane *Pazi da se vatra ne ugasi*. Na koncu so kritiki: Nataša Avramovska, Biljana Angelovska, Iskra Nikolovska, Dimitar Pandev, Ivica Čeliković, Elizabeta Šeleva. Njihove kritike so pod skupnim naslovom imenovane *Obnova kritike*. Tako imamo 26 avtorjev na 171-ih straneh knjige.(rk)

Esad Babačić: ANGEL S SCUFANIMI KRILI, Založba Emonica, Ljubljana 1989. Tudi nova Babačićeva pesniška zbirka je predvsem zbirka raznovrstnih besedil, ki se ne omejujejo niti v en sam formalni vzorec niti v le eno tematsko področje. Kljub temu pa Babačić le ni brez svojskosti. Zanj je značilen zanos, silovitost, s katero se spusti v pesem; to mu omogočajo nagovorne in vprašalne oblike ali stopnjujoča napetost paralelizmov, ki pa nikoli ni nenadzorovana. Zato so to strnjena in bolj racionalno-reflektivna kot metaforično-asociativna besedila. To seveda ne pomeni, da metaforike in simbolov v tej poeziji ni; v nekaterih izrazito kratkih pesmih imajo celo odločujočo vlogo. Tudi v tej zbirki najdemo nekatere Babačićeve stalne problemske točke, kot so otroškost, svoboda, nasprotovanje pritiskom družbe. Zdi se, da je prav to tista osnova, iz katere lahko Babačić izreka tudi – če si sposodim kar njegovo naslovno podobo – »scufanost« ali angelsko nepopolnost sveta. Po eni strani vidi v tem možnost življenjskega pretakanja (»Toda ne krpati tega sveta. Luknje so, / da se smrti skozi njih odpravijo. / Da nas lahko veter spet od zadaj zbudi.«), po drugi strani pa zagotovilo minimalnega, a zadostnega življenjskega temelja (»In nikoli / ne moreš do

konca izgubiti. Vedno ostane en korak rezerve«. Ob vsem tem pa le pripomba: te pesmi označujejo vrsto medsebojnih odnosov, ki pa ostanejo večkrat nerazvozljiv klobčič pojmov in podob. (vž)

Pavle Zidar: MENETEKEL, Založba Lipa, Koper 1989. Čemu zapostavljati Pavleta Zidarja? Morda zato, ker *Menetekel* že niti ni več njegovo zadnje delo... med vsemi sedemdesetimi navedenimi na tokratnih platnicah. Ali morda zato, ker se biblijsko sporočilo v naslovu ne more nanašati na avtorja, ki je tako produktiven, da je njegovi zadnji knjigi naslov kar – *Telegram!*

Nekam okornemu osnovnemu vprašanju avtorjeve generacije: O čem vendar pisati, si ta odgovarja na preizkušen način. Eksistencialistično upravičevanemu erosu se tokrat dodajajo lepote dolenjske krajine kot druga in metafizične izmišljije kot tretja stalnica Zidarjevega pripovednega veselja.

Naslov skriva dva romana, *Rilkejevo rimsko pismo* in *Menetekel*. Tokrat poleg zložne naracije teče predvsem – kri, kri kot izrazito biblijsko kodiran element. Če so žrtev v prvem romanu predvsem družinski odnosi, se v naslovnem romanu prestavimo na raven dobesedne nesreče. Maščevanje nad določenim gozdnim čuvajem namreč plača njegov sin. Krčevitost slogovnih menjav, kjer se grobi naturalizem meša z liričnostjo opisov krajine, zaustavlja avtorjeva metafizika. Včasih uspešno.

Res, le čemu zapostavljati Pavleta Zidarja? (tk)

Mate Dolenc: STRUPENA BRIGITA, Založba Borec, Kurirčkova knjižnica 97, Ljubljana 1989. V podnaslovu, ki se glasi *Ekološka povest z morskega dna*, se pravzaprav skriva tudi poučno-vzgojna tema, s katero se Dolenc obrača na mlade bralce. Vse skupaj je seveda z veliko mero spretnosti in domišljije zavito v pravljичni paket. Njegov prinašalec je govoreča riba Orada, ki ima to lepo lastnost, da izpolni tri želje ali pa nam vsaj pove zgodbo, če smo jo pripravljene vreči nazaj v vodo, potem ko smo si jo že lepo zapečeno zamislili za večerjo. Orada je precej »moderna« riba, saj jo tare čisto civilizacijska bolezen – glavobol. Ostali prebivalci morskega dna pa tudi niso na boljšem. Vzrok tega je nesreča znane ladje Brigitte Montanari, ki je prevažala polno strupenih snovi. Dolenc odpre simbolični svet s konkretno prepoznavno preslikavo poučnega namena. Povest je pisana duhovito, dotikajoč se razpravljanja o našem turizmu, odnosu do drugih ljudi, narave in našem načinu življenja, predvsem pa z veliko mero posluha za otroška razmišljanja in sprejemanja sveta odraslih. Povest, kajpada, ki jo priporočamo našim osnovnošolcem. Odraslim pa v pomoč pri razmišljanju o načinih ekološke vzgoje, edinega problema, ki nam je skupen prav vsem, brez izjeme. (žl)

Franc Šetinc: MANČINE LOVSKE DOGODIVŠČINE, Prešernova družba, Ljubljana 1989. Ilustriral Ive Šubic. Na znameniti Šubičevi sliki *Pred lovom* je prikazan jäger, ki zre v svojo šrotarco, s katero bo upihnil nit življenja nedolžni zverjadi. Od teh gospodskih časov pa se je značaj zelene bratovščine bistveno spremenil; dobili so laibachovske uniforme, lovsko etiko, namesto izkoriščevalcev so njihovi člani postali ugledni borci za delavske pravice, od predsednika in njegove žene pa navzdol.

Plemenito ravnanje lovcev in njihovo naravno ljubezen opisuje v tej otroški knjigi tudi Šetinc; domača Heidika gre k stricu, ki žival tudi futra in ne le strelja, razvname jo ljubezen do nature, s katero hoče hoditi z roko v roki. Lovske štorijske so napisane bolj kot večina lovsko-ribiške literature za odrasle. S tem delom smo se približali Ameriki; tudi tam bivši politiki napišejo biografijo, spomine ali vsaj knjigo o ribolovu. (sž)

Tomo Križnar: O ISKANJU LJUBEZNI ALI Z BICIKLOM OKOLI SVETA, Ljubljana 1989. Neki zapis, ki govori o potovanju, potopis, je vedno pot, ki jo je doživel avtor. Koga zanimajo prekoračene meje, izkušnje in spoznanja, ki jih je lahko doživel le avtor? Potopis je še vedno najboljša avtobiografija povprečneža, ki pretirano skrbi za svoje izkušnje. Če je pot narisana na zemljevid, potem je na videz tudi ponovljiva, čim bolj nenavadna je, tem bolj je v teh ubožnih časih tudi garant za prodano knjigo. Križnarjevo kolesarjenje od Naklega pri Kranju pa do Sydneya v Avstraliji po eni strani drugim govori o poti, krajih in ljudeh, ki so bili del te poti, po drugi strani pa o samem sebi, patetičnem avtorjevem iskanju ljubezni. Na taki nori poti, ki na videz že od samega začetka nima nobenega smisla, imajo vse stvari svoj razlog, kraji svoje navade in ljudje svojo zgodovino. Edini iracionalni moment Križnarjeve poti je njen svojski predmet, avtor, borba s samim sabo, ki jo lahko opraviči le zapis, ki je hkrati tudi izpoved. Celota variira med tema dvema skrajnostma, zato je pač slabša na začetku in odlična na zadnji tretjini, tam, kjer se mora vrniti na začetek, ko od potovanja ostane le pot, narisana na zemljevid, na trenutke tudi literarno soliden potopis, avtorjev pogum in – uspeh? Tega pri takih knjigah nikoli ne morete vedeti. (ap)

Niko Košir: SREČANJE S SODOBNIKI, Zbirka Bela Krizantema, Cankarjeva založba, Ljubljana 1989. Koširja so leta 1936 vrgli iz šole, zato je hodil v kavarno Zvezda in tam srečeval Jakopiča, denar za zapitek je dobival za svojo glavo pri A. G. Kosu; videval je Kogojca, ki mu ni uspevalo premeščati se s pločnika na cesto, in okajenega Čarga, pa Vidmarja z ogromnim znamenjem čez obraz, pa še in še znanih Sloven-

cev. Nadrobneje opisuje srečanja z Župančičem, Kosmačem, Miheličev, Vladom Kozakom, Gradnikom in dvema Italijanoma (Silonejem in Fassolom). Koširjevo »tipanje za globljimi skrivnostmi, ki ravna jo človekovo usodo«, ni zanimivo za literarno zgodovino niti ni literatura niti ne razkriva kakšnih neznanih podrobnosti iz življenja portretirancev. Še ena knjiga torej, ki hoče prikazati dobroto in toplino stebrov kulture; Cankar, po katerem nosi zbirka ime, bi povedal še marsikakšno pikro. (mv)

Lev Kreft: SPOPAD NA UMETNIŠKI LEVICI, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1989. S tem, da Marx ni napisal *Estetike*, je svoje učence z vseh kontinentov obsodil na ustvarjanje »marksistične estetike«. Prispevek k njej želi biti tudi *Spopad na umetniški levici*, predelana in knjižni objavi namenjena doktorska disertacija Leva Krefta. Avtorju gre za »historično-materialistično« analizo spopadov na umetniški levici med obema vojnoma, za »celovito dojetje pomena in smisla bojov dvajsetih in tridesetih let«. Kreft najprej predstavi genezo in zgodovinsko usodo pojma »levica«, nato pa se njegovo razpravljanje suče v kategorialnem trikotniku »estetska levica«, »umetniška levica« in avantgarda. Zlasti slednji odmeri večji del knjige in skuša ovrednotiti nekaj najpomembnejših teorij avantgarde, od katerih je na slovenske preučevalce avantgarde še najbolj vplivala Bürgerjeva. Ker avtor sam priznava, da ni »nezainteresiranega« obravnavanja zgodovine, je do neke mere tudi preučevanje avantgarde in njenih radikalnih zahtev po »estetizaciji življenja« lahko nostalgčno početje. To seveda ni nič slabega. Priznati je treba le, da se avantgarda v času, ki je teleološkost in progresizem zgodovine krepko postavil pod vprašaj, lahko ohranja pri življenju le še na način »znanosti o avantgardi«. (mk)

Peter Jambrek: OBLAST IN OPOZICIJA V SLOVENIJI, Zbirka »Znamenja«, založba Obzorja, Maribor 1989. Knjižica Petra Jambreka se ukvarja, kakor pravi sam avtor, pretežno z enim samim vprašanjem: »Katere objektivne in subjektivne okoliščine ovirajo, katere pa omogočajo urejen prehod od enopartijske države v demokracijo?« To vprašanje si avtor zastavlja danes in tukaj, to je v Sloveniji, na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta. Gre torej za vprašanje prehoda v demokracijo oziroma za tisto nelahko nalogo, ki je kar naenkrat presenetila vse vzhodnoevropske dežele. In če je v Jugoslaviji za dolgo časa obveljalo mnenje, da smo to vprašanje razrešili že leta 1948, potem lahko danes ugotavljamo, da smo v zaostanku za marsikatero nekdanjo komunistično trdnjavo. Naloga, o kateri razpravlja tudi Peter Jambrek, potemtakem ne bo lahka, pri tem je eden poglavitnih razlogov večnacionalna sestava balkanskih dežel. Ko na kratko preleti pisano povojno

jugo mitologijo, posveti avtor prav temu vprašanju odločilno pozornost: kako znotraj takšne Jugoslavije, kakršna pač je, vzpostaviti kompetitivno in stabilno pluralno družbo. Kardeljeva zamisel osmih enot konec koncev ni bila slaba, toda vse je pokvaril srbski hegemonistični blok, ki državo poriva v dihotomno separacijo. Dualistično zgrajena konfederacija se avtorju ne zdi najbolj primerna za preživetje Jugoslavije, saj bi njena polarizacija bila premočna – na eni strani razviti katoliški severozahod, na drugi nerazviti pravoslavni jugovzhod! Nevarnost tovrstne delitve je izpraznitev političnega sredinskega prostora. Boljša, bolj kompetitivna in stabilna je pluralno fragmentirana zveza, kajti več ko je delitvenih linij, več je možnosti za politično kombiniranje. To najbrž drži, vseeno pa se avtor ne sprašuje, ali bi obstoječe teritorialno državotvorne skupnosti vzdržale takšen »cross-cutting« model koalicij, le-ta je namreč precej podoben modelu stare Jugoslavije. Zanima me namreč, kako bi ljudje odgovorili, če bi na referendum postavili vprašanje: »Kaj je zate pomembnejše – Slovenija ali človekove pravice?« (iš)

Nadira Avdič-Vllasi: ZA(ODBRANU) AZEMA VLLASIJA, založnik RK ZSMS, Ljubljana, oktober 1989. Knjiga je nekakšen mozaik člankov, ki jih je Vllasijeva objavila v zagrebškem Vjesniku in Večernjem listu ter sarajevskem Oslobođenju. Skupna nit jim je kronika dogodkov na Kosovu od leta 1982 do Vllasijeve aretacije marca lani. Verjetno manj pomembno je, da je predgovor napisal Franc Šetinc, dejstvo, da je knjiga izšla na pobudo RK ZSMS, pa lahko razumemo kot reklamno potezo, to ne pomeni prav nič grešnega, temveč je vredno pohvale. Knjiga, ki zasluži pozornost predvsem zato, ker se dogaja prav zdaj. (ž)

KOMPENDIJ ZA BIVŠE IN BODOČE POLITIKE ali popotovanje od Krškega do Portoroža, založnik RK ZSMS, Ljubljana 1989. Kot piše v uvodu urednica *Kompndija* Bojana Leskovar, je ideja za nastanek knjige Školčeva. Njen namen je, da ideje, iniciative in pobude, ki so nastajale znotraj ZSMS, si jih pa juga po svoji navadi prisvoja in krade, postavi nazaj k svojemu izvoru ter dokaže/legitimira njihovo lastništvo. Da se je to zgodilo, seveda ni nikakršno naključje. *Kompndij*, torej po naše priročnik ali poučna knjiga, je pač del kongresne propagande na novo formirane ZSMS ob kongresu, ki se od običajnega agit-propa loči vsaj po ironičnem naslovu, svojem zunanjem videzu in navsezadnje, po izboru in številu sodelujočih. Gre za zbornik, ki ponekod manj, drugje bolj osebno in prizadeto opisuje porajanje t. i. novega družbenega gibanja (NDG), kot se je ob odpiranju vprašanj, kot so štafeta, zeleni, JLA, Mladina, subkultura, legalizacija homoseksualnosti..., izöblikovalo

okrog legendarne Krškega kongresa in se institucionaliziralo v obliki novo ustanovljene ZSMS-jevske stranke. Glede na to, da *Kompendij* ne prinaša že objavljenih tekstov, temveč jih je v ta namen »naročil«, in da danes ni več moč iti mimo ZSMS-jevskih idej, naj si *Kompendij* vzamejo v roke vsaj bodoči politiki, pa tisti, ki jih zanima prva odgrnjena zavesa zakulisja, ostale bo odkrila zgodovina, če sploh še bo. (žl)

B. B. Kastelic: 69, Samozaložba v sodelovanju s TDS SKD Gulliver, Ljubljana 1989. *Tisto* počnemo bolj ali manj vsi, kljub temu pa je očitno treba k *tistemu* spodbujati in v *tisto* vlagati več ustvarjalnosti. Knjiga 69 je prva knjiga edicije Sla, ki naj bi izhajala mesečno »z upanjem in željo, da bomo Slovenci odkrito opisovali in prebirali ter brez spon živeli v svetu spolnosti kot izviru vsega živega in človeškega in prvobitni radosti bivanja«. Bo že držalo, da smo Slovenci narod v izumiranju. To spozna tudi avtor – gl. junak – in svoje dragoceno orodje, s katerim sicer razveseljuje prebivalke Velike Britanije najrazličnejših ras in stanov, pripelje nazaj v domovino. Tukaj pa ga pričaka pokanje pušk! Njegovo presenečenje je neznansko, kajti *tisto* »mu je pomembnejše od televizijskega dnevnika«, žal pa se tukaj pripoved konča. Le-ta je namreč popolnoma brez presenečenj, ki se, jasno, veččaku pri *tistem* ne morejo pripetiti. Kaj mu je bilo treba pisati o *tistem*, naj bi raje *tisto* čimvečkrat in čimbolj domiselno počel, saj Slovenk, ki jih poznam, še ni utegnil osrečiti. (lbn)

BLODNJAK IV, fanzin za znanstveno fantastiko. Končno je hvalevredno ameriško navado izdajanja fanzinov za specialna področja iz ZDA na naša tla poleg hardcorovcev prenesel še nekdo drug. To je Marjan Skvarča (Linhartova 86, Ljubljana), ki mu lahko pošljete tudi naročila in/ali prispevke za fanzin. Le-ta vključuje izvirne in prevedene tekste, knjižne in filmske ocene, novice itd. Vsaka številka je boljša od prejšnje, to najbrž pomeni, da časi tega tiska šele prihajajo, ne nazadnje tudi zato, ker Slovenci take edicije sicer nimamo. Formula je preprosta: desktop publishing tehnologija + zanesenjaštvo = zanimiv rezultat. (zh)

Jure Šterk: NEVARNA IGRA, izdal in založil Jadralni klub Ljubljana, Ljubljana 1989. Eden največjih živečih slovenskih pomorcev je napisal knjigo o svojem sodelovanju na čezatlantski jadralni regati Mini transat, ko je sam v majhni jadrnici »Slovenija« dosegel cilj, kar mu deset let prej na jadrnici »Politika Expres« ni uspelo. Knjiga je sestavljena iz dnevnških zapiskov, v njej je veliko fotografij, ki pa niso zanimive za nejadralce. Knjiga ni literatura, temveč sodi v skupino izdelkov za ozko omejeno publiko – za jadralce. Kljub temu je izšla

v štirikrat večji nakladi od pesniških zbirk. Šterk je bil letos spet na Atlantiku, zato lahko v kratkem pričakujemo novo knjigo. Knjig za omejen krog bralcev pa bo v primeru delovanja neodvisnih založnikov in lažjega samozaložništva vse več. (mv)

Agnese Godina, Dragan Marušić, Borko Radešček, Rok Zavrtanik: PARAPSIHOLOGIJA – šarlatanstvo?, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1989. Kljub temu, da sem v zadnjem horoskopu, ki sem si ga sestavila, videla jasno opozorilo, da bom razočarana v stvareh, ki mi veliko pomenijo, sem vseeno povprašala nihalo, ali naj preberem zbornik o mejnih področjih. Nihalo mi je takoj odsvetovalo branje zadnjega dela o bakrenih človečkih, precej slab je tudi uvod. Še najboljši so tisti esejistični prispevki, ki se zadeve lotijo s potrebno odprtostjo in z zavedanjem meje med izrekljivim in neizrekljivim – v tradicionalnih in alternativnih znanostih. Zbornik je eden prvih poskusov takšnega pisanja pri nas; to je presenetljivo glede na potrebe trga, ki je preplavljen s tovrstno literaturo vseh mogočih zahtevnostnih stopenj. Mejni in parapojavi so seveda pravi hit v času, ko v znanosti in v religiozne sisteme ne verjamemo (več), brez vere pa tudi (še) ne uspevamo živeti. (mv)

Slavenka Drakulić: HOLOGRAMI STRAHU, Prešernova družba, Ljubljana 1989. Prevedla Zoja Skušek. Koga od nas ali vsaj naših staršev-graditeljev, ali dedkov-osvoboditeljev, ni ob groteskni unikatnosti lastnega življenja, ki kljub temu, da poteka po večnih obrazcih veriženja usode, še vselej zmore osupniti, ni vsaj prešinilo: o tem bi bilo treba napisati knjigo?! Ne dnevnik, da bi vanj ulovili čas za takrat, ko so misli že preveč begotne, ko je vsakdo retrospektivni kolekcionar svoje življenjske poti, pač pa knjigo, da bi z njo izpostavili najbolj intimna doživetja, saj se zdi, da šele kot javna pokažejo pravo težo in utegnejo pridobiti pravo fatalnost. Človek namreč mine, knjiga pa ostane – morda. Če potem, ko preseže zasebno unikatnost s preходом v množično (naklada knjige v primerjavi z unikatnostjo v enem izvodu pisane dnevnika), v množičnem doseže javno unikatnost. Žal *Hologrami strahu* ne zmorejo tega circulusa vitiosusa. Ostajajo izpovedi o strahovih neke ženske, ki se sicer zaveda njihove družbene simptomatičnosti, vendar bralca s svojim specifičnim primerom ne pretrese, z njo ni mogoče deliti osuplosti, ker je knjiga obtičala nekje vmes – recimo, da gre za reportažo. (vl)

WALT WHITMAN, Lirika 64, izbral, prevedel in spremno besedo napisal Uroš Mozetič, Mladinska knjiga, Ljubljana 1989. Walt Whitman, bard ameriške demokracije, kljub Longfellowu in Poeju nemara

začetnik nove tradicije na novem kontinentu: pesnik, ki je v Emersonovih znamenitih stavkih o *self-reliance*, še zlasti pa v njegovih prerokbah o novem Orfeju in človeštvo združujoči novi pesmi videl oznanjenje sebe in svoje poezije, z eno besedo, pesniški odkritelj Amerike. Odkritje Amerike pripada prav Waltu Whitmanu, se pravi: odkritje njene posebnosti, spričo katerega je skozi staro telo evropske kulturne tradicije dokončno stekla geološka razpoka... Pionirsko raziskati novo zemljo. Spregovoriti o novem kontinentu, kjer stari zakoni izgubljajo zanesljivost. Imeti veliko tradicijo za hrbtom, in to brez usodnega ozretja nazaj. Vse to so prepoznavna znamenja Whitmanovega itinerarija, ki je postal ameriški mit. Zato ni čudno, da se je v Whitmanovo brado zapletel marsikateri ameriški pesnik iz kasnejše generacije... Izbor iz *Travnih bilk* se pri nas pojavlja drugič, pri tem pa razen nekaj starejših prevodov Petra Levca zajema vase doslej še neprevedene Whitmanove pesmi. Nedvomno uspešen knjižni prvenec prevajalca Uroša Mozetiča. (vs)

STÉPHANE MALLARMÉ, Lirika 65, izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak, Mladinska knjiga, Ljubljana 1989. Mallarmé, »klasik« evropskega pesniškega hermetizma, končno tudi v slovenskem prevodu!... Mallarmé je v določenem smislu zasnoval svojo hermetično pisavo na spopadu z inflatorično vrednostjo jezika. Tako je nekje primerjal »navadno rabo jezika z menjavo kovanih novčičev, katerih prednja in hrbtna stran sta postali popolnoma izlizani in ki ,molče' gredo iz roke v roko«. Orkestracija vseh razpoložljivih registrov jezika in ciljna naperjenost k poeziji kot »glasbenici tišine« zato pri Mallarméju ne pomenita zatona poezije v glasbi, temveč prej mešanje obeh horizontov v mediju jezika, ki ga je treba prekovati, da bi dobil heraldični zven in sijaj: tiho glasbo črke. »Dati čistejši smisel besedam plemena«, to pesniško poslanstvo ga je privedlo do tega, da je znotraj obstoječe izkrčil prostor svoji francoščini, mallarméjevščini, kot pravijo nekateri razlagalci njegovega opusa. Težave s tovrstno »prisvojeno« francoščino bi utegnile biti vsaj delno pojasnilo za vselejšnje težave pri prevajanju Mallarméjeve poezije, ki pa se ga je prevajalec Boris A. Novak prek primerjalne analize objavljenih variant tekstov lotil skrbno in natančno, a obenem tudi z obilico interpretativne imaginacije pri razvozlanju težjih mest v izvirniku... Nemara najpomembnejši prevod v letu 1989... (vs)

ANNA AHMATOVA, Lirika 66, izbral, prevedel in spremno besedo napisal Tone Pavček, Mladinska knjiga, Ljubljana 1989. Akmeizem, pesniška smer, ki pomeni prelom s simbolistično poetiko v Rusiji, je povezan s tremi imeni: Gumiljovim, Mandelštamom in Ahmatovo. Ahmatova se je izmed vseh treh najbolj posvečala ljubezen-

ski poeziji, s katero je postala široko znana ruskemu bralskemu občinstvu. Stroga klasična forma in dostojanstvena zadržanost, ki jo je podedovala skupaj s svojim plemiškim poreklom, sta nezgrešljivi obeležji njene zgodnje lirike. Prepoved objavljanja jo je zadela sredi dvajsetih let. Obenem je izgubila dva moža, ki sta postala žrtvi boljševističnega terorja; ukaz za usmrnitev prvega moža Ahmatove, Gumiljova, naj bi leta 1921 izdal sam Lenin, njun sin pa je osemnajst let preživel v koncentracijskih taboriščih. Te dogodke je Ahmatova spremljala z »utrujeno in svečano« držo. Cikla *Venec mrtvim*, ki je posvečen preganjanim in umrlim pesnikom in pisateljem, dolgo časa ni smela zapisati zaradi nevarnosti policijske preiskave. Kot pravi Brodski, ga je zaupala spominu bližnjih prijateljev v bojazni, da bi ga sama pozabila: »Če je kakšno nadomestilo za ljubezen, je spomin.« (vs)

Stephen King: MAČJE POKOPALIŠČE, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1989. Prevedel Andrej Blatnik. Najbrž je napačno verovanje, da je groza, ki jo lahko izkusi človek, omejena. Nasprotno; zdi se, da se še širi, ko se tema spušča globlje in globlje, človeška izkušnja nam s številnimi primeri potrjuje, da tedaj, ko se mora docela zamračiti, groza poraja grozo, naključno zlo oplaja druga, često manj naključna zla, dokler tema končno ne prekrije vsega. In najstrašnejše vprašanje je morda tisto, koliko groze človek še lahko pretrpi in ob tem ohrani zdrav razum. Da so taka dogajanja absurdna, se razume samo po sebi. Na neki točki postane vse skupaj že skorajda smešno. In to je tista točka, na kateri se razum bodisi ohrani bodisi zlomi; tu se začne razkrivati posameznikov smisel za humor. Kralj med pisci grozljivk se je lotil čistih, prečiščenih groz; obsmrtnih in prekosmrtnih. Ob branju se vam bo morda zadelo, da ste mejo, o kateri govori King, že zdavnaj prestopili. Prepričajte se sami! (mb)

Peter Paul Wiplinger: OPOROKA ČASA, Založba Obzorja in Mohorjeva založba, Maribor-Celovec 1989. Kot kaže, mariborski založbi Obzorja ne gre tako slabo. V sodelovanju s celovško Mohorjevo založbo je namreč izdala obsežno in bogato opremljeno pesniško knjigo. *Oporoka časa* je sad dvajsetletnega pesnjenja in fotografiranja avstrijskega poeta Petra Paula Wiplingerja. Wiplinger je dosledno bral in razumel znano Adornovo izjavo o tem, da poezija po Auschwitzu ni več možna. Pisatelj ima, če smo dosledni, le dve alternativni: umolkniti ali pa pesniti o Auschwitzu in nadaljnji usodi pesnjenja. Wiplinger je izbral drugo možnost in jo obogatil še s fotografiranjem. Njegove fotografije so črno bele in takšna je tudi večina njegovi pesmi. Natančnejše branje Wiplingerjeve poezije bi zahtevalo pritegnitev Heglove analize t.i. lepe duše: (meta)pozicije »etičnega subjekta«, ki mu svet Ausch-

witza, rabljev in množičnih grobišč omogoča samo še večje poudarjanje lastne Čistosti, »človeške prizadetosti« in ostalih atributov humanistične ideologije, ki objokuje svet, ki ga sama (re)producira. (mk)

Maria Nurowska: CONTRE-DANSE, Mladinska knjiga, Ljubljana 1989. Po burnih političnih spremembah na Poljskem v letu 1989 je roman *Contre-danse* (izdan 1984), kolikor zadeva politične razmere po uvedbi vojaške diktature v letu 1981, le še slika neke mračne preteklosti. Nurowska politične razmere sicer zarisuje le na ozadju občutljivega odnosa dveh sester, med katerima je starejši, avtoritativnejši Krystyni uspelo polastiti se ljubezni sina mlajše sestre Anne. Ta je bila že v mladosti zatrta, zato je senzibilna in živi v nostalgčnih razmišljanjih in spominih, ki jih spodbuja vsakodnevno uživanje alkohola in pomirjeval. Dialektika njunih odnosov temelji na razmerju do Moškega, ki je sin oziroma nečak. Kot interniranec leta 1981 pa v dogajanje ne posega, zato ohranja avtorica romana fabulativno dinamiko z nejasnim izmenjavanjem Anninih in Krystyninih razmišljanj. Vsekakor gre za roman toka zavesti. Ta zavest pa je mračna, patološka, eksistencialistično tragična, ker je v polariteti med dobrim in zlom zmagalo nad njo zlo, ki se imenuje poljska revščina, poljski socializem, poljski značaj. (if)

Čingiz Ajtmatov: TNALO, Zbirka Nova obzorja, Založba Obzorja Maribor, Maribor 1989. Prevedel Janez Stanič. Delo, ki spominja na živalsko moraliteto Jacka Londona ali pa zgodbo o Lessie, z elementi Dostojevskega in B. E. Ellisa, je napisal Kirkiz, pripadnik majhnega naroda, ki živi pod pokroviteljstvom bratskih sovjetskih narodov. Glavni junak se sprašuje po končnih odgovorih in se jim s tem vse bolj oddaljuje, sreča fatalno žensko, ki ravno tako proučuje neko vrsto konoplje, enega glavnih izvoznih artiklov PLO, Kolumbije, morda že jutri tudi Sovjetske zveze. Tu dobi pisec alibi za pisanje o narkomanih, ki jih pri nabiranju in sušenju listov (»dve uri, ne več«) lovijo iz helikopterja, prav tako kot volkove, katerih par dirja sem ter tja in krade otroke. Ajtmatovo pisanje dokazuje, da je tudi po porazu socialistične ideologije svet v SZ urejen po NKVD-jevski logiki – vse je z vsem povezano. Roman se konča kačursko – eden od junakov ubije sina, pusti ženo samo in gre v samoto. Pisanje o »zaščiti okolja« in »ekologiji« na zavihku je tako potrjeno. (vl)

David Leavitt: EQUAL AFFECTIONS, Weidenfeld & Nicolson, New York 1989. Hardcover \$ 18,95. Tretja knjiga princa bratpackovske pisateljske generacije prinaša nekaj občnih mest »novih izgublencev« (mamila, rokenrol, hladni družinski odnosi) in nekaj občnih mest Davida

Leavitta (omenimo le poglavitno, gay odnose, ki imajo tokrat svojo protiutež v lezbištvu). Razpad sveta se uteleša v razpadu družine: družinski materi mož pobegne z drugo žensko, otroka (homoseksualec in lezbijka) ne razumeta bolečine, ona pa že dvajset let umira za rakom, dokler navsezadnje ne sklene zamenjati vere in iz Judinje postati katoličanka. *Neu Konservativ?* Ne, pravi ameriški družinski roman, temu ustrezno dolgočasen. Za šarmom Leavittovih kratkih zgodb, recimo *Territory*, tu ni sledi. Updike is better than that! (ab)

Nikolaj Tolstoj, Matjaž Klepec, Tomaž Kovač: VETRINJE–TE-HARJE–ROG, Založba za alternativno teorijo, Maribor 1990. Trilogija o zloglasnih dogodkih v Sloveniji neposredno po koncu vojne se začne s tekstom zgodovinarja Nikolaja Tolstoja, vnuka slavnega pisatelja, ki na podlagi dostopnih zgodovinskih virov poskuša rekonstruirati zaplete in diplomatsko igro ob vrnitvi slovenskih domobrancev in drugih vojnih premagancev nazaj v Jugoslavijo, kjer jih je večidel čakala zanesljiva smrt. Tolstoj se pri rekonstrukciji izročitve opira na gradivo iz britanskega vojnega arhiva in med drugim postavlja domnevo, da je šlo za pogodbo med lokalno britansko vojaško oblastjo in komunisti, po kateri naj bi se partizanske enote umaknile iz Trsta in s Koroške, v zameno za prepuščeno ozemlje pa dobile v roke svoje nasprotnike. Druga dva dela trilogije, ki sta pod pokroviteljstvom emigracije že pred leti izšla kot samostojni knjigi, prinašata pričevanja očitancev o slovenskem krvnem davku v množičnih pokolih, »ki so zasenčili celo sramotni podoben primer v Katynu« (Tolstoj). Iz zgodovinskega spomina izbrisana, ekspatriirana pričevanja o anonimnih grobovih, na katerih se je utemeljila nova Jugoslavija, naposled dobivajo dolgo odtegovano domovinsko pravico. (vs)

Izgnani pesniki spet doma!

TO DREVO NA TUJEM RASTE

Antologija slovenske zdomske poezije
zadnjih štiridesetih let

od Tineta Debeljaka do Andreja Rota

ALEPH 1990

Naročilo: 100 din s položnico nakažete na žiro račun RK ZSMS 50101-678-47163 (za Aleph). Kopijo položnice pošljete na naslov ALEPH, RK ZSMS, Dalmatinova 4, Ljubljana. Knjigo boste prejeli po pošti najkasneje v tednu dni.

Bertold Brecht in Kurt Weil v eni osebi!

Jani Kovačič: JAZZ

Izbrana pesniška dela Janija Kovačiča

ALEPH 1989

Naročilo: 30 din s položnico nakažete na žiro račun RK ZSMS 50101-678-47163 (za Aleph). Kopijo položnice pošljete na naslov ALEPH, RK ZSMS, Dalmatinova 4, Ljubljana. Knjigo boste prejeli po pošti najkasneje v tednu dni.

Spoštovani bralci in naročniki revije *Literatura*!

Obveščamo vas, da smo zaradi še vedno naraščajoče inflacije bili prisiljeni dvigniti ceno posameznih števil in celoletno naročnino. Kakor predvidevamo, nam 'bo s tem in še nekaterimi drugimi ukrepi uspelo zagotoviti nujna denarna sredstva za plačilo tiskarskih storitev in avtorskih honorarjev. Cena posamezne številke tako zdaj znaša 50,00, celoletna naročnina pa 240,00 din.

Za vaše razumevanje se vam najlepše zahvaljujemo!

Uredništvo *Literature*

