

LITERATURA

UVODNIK

Matevž Kos

POEZIJA

Uroš Zupan, Aleš Šteger

PROZA

Rudi Šeligo, Vinko Möderndorfer

INTERVJU

Andrej Hieng

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Vid Snoj, Aleš Debeljak

ZADNJA IZMENA

David Malouf

FRONT-LINE

K. Kovič / Kalčič / M. Novak

Mos / Borovnik

ROBNI ZAPISI

SEPTEMBER–OKTOBER 1996

63–64

Uvodnik

- 1 Matevž Kos: *Kdo se boji fašizma?*

Poezija

- 6 Uroš Zupan: *Temni angel*
11 Aleš Šteger: *Svatba*

Proza

- 16 Rudi Šeligo: *Tri poglavja iz romana* Rešta
27 Vinko Möderndorfer: *Pisatelj*

Intervju

- 42 Andrej Hieng: *Dve vrsti ljudi sta mi zmerom sprožali zehanje: ideologi in pisatelji*

Enciklopedija živih

- 56 Vid Snoj: *Religioznost v dramatik* Stanka Majcna
93 Aleš Debeljak: *Neskončni hodniki postkolonialne imaginacije*

Zadnja izmena

- 113 David Malouf: *Spominjanje Babilona*

Front-line

- 127 Vanesa Matajč (K. Kovič: *Profesor domišljije*) / Matej Bogataj (Kalčič: *Numeri*) / Mitja Čander (M. Novak: *Zverjad* / Samo Kutoš (Mos: *Uničevalci svetov*) / Ženja Leiler (Borovnik: *Pišejo ženske drugače?*)

Robni zapisi

- 151 Baxandall / Bertens / Cankar / Chopra / Dahl / Hatfield / Kocbek / McEvan / Muck / Nooteboom / Rendell / Slivnik / Troyes

UVODNIK

Matevž Kos

Kdo se boji fašizma?

Pošast hodi po Slovenskem – pošast fašizma. Zajedla se je v vse pore družbenega življenja. Obenem je, fašizem očitno še ni dokončno zmagal, postala ena velikih tem publicističnega protifašističnega odpora, porojenega iz duha civilne iniciative. Pa tudi poligon za aktualne politično-ideološke, strankarske in še kakšne spopade. Debata o njihovi vsebini, formi in dramaturgiji seveda ne sodi na strani "mesečnika za književnost", želel bi pa opozoriti na prizadevanje enega prvoborcev novodobnega slovenskega proti-fašizma, sociologa kulture in književnosti Rastka Močnika. Njegova posebnost je namreč ta, da vprašanje o fašizmu neposredno povezuje z debatami o nacionalni substanci, predvsem z literaturo, ki stoji na njenem oltarju. Z Močnikovim vpogledom v zadevo je precej spektakularno vstala od mrtvih "prešernovska struktura". Le da zdaj kot objekt negacije. Subjekt te negacije je Močnikovo fašizem razkrivajoče teoretsko oko.

Kakšna je *logika* pogleda, ki detektira vdor fašizma v osrčje domačije? Saj smo vendar, takole od daleč rečeno, vsi proti-fašisti. Ali pa je na delu svetovnozgodovinska ironija in je naš načelni protifašizem dejansko generator fašizma?

Močnik je svoje, evidentiranje (slovenskega) fašizma namenjene spise leta 1995, na vrhuncu protifašistične sezone, ki pa ji še ni videti konca, zbral v knjižici *Extravagantia II: Koliko fašizma?*. Rdečo nit razpravljanja pojasnjuje v uvodu: gre za delo odpora, nastalo v imenu tistih, ki "vedo, da je življenje še kaj več kakor sovraštvo, tesnoba in vojna". Teh "nekaj

analiz" je napisal zato, "da bi naredili konec mori stoletja". In "da svet, ki ga zapuščamo, ne bi bil slabši kakor takrat, ko smo se rodili". Močnikovih osem analiz potemtakem prinaša resnico, ki osvobaja. Takšna resnica zahteva ukrepanje. Osvobajajoče mišljenje je zato *praktično mišljenje*. Vznik praktičnega mišljenja je pri Močniku v neposredni, posledični zvezi z "vzponom skrajne desne politike" in s "fašizacijo vladajoče kulture". Vmesni sklep: s tema "perečima vprašanjem" se mora spopasti "napredno človeštvo".

Le da ostaja nepojasnjeno in neizrečeno, kaj je ta fantom svobode – "napredno človeštvo"; v čem je njegova "naprednost", od kod prihaja, kam gre in, ne nazadnje, kdo je avtoriziran, da govori v njegovem imenu? Katera je tista misel, ki bi utegnila "naprednosti" podeliti njen izvorni, *metafizični* smisel?

Koliko fašizma?, osrednji Močnikov spis, razgrinja analitično podlago za protifašistični angažma. Avtorjevo orožje proti fašizmu je, po njegovih besedah, sinteza marksovske teorije ideologije ter freudovske teorije množične psihologije in analize jaza. Kljub tem preverjenim, na številne pojave apliciranim aparatom teoretskega diskurza pa ostaja identificiranje slovenskega fašizma devetdesetih, Močnikovega "objekta" analize, precej ohlapno. Bolj ali manj sinonimno, brez posebnih distinkcij, v vsej knjigi namreč srečujemo pojme fašizacija, fašizem, novi fašizem, "fašizem" in še kakšnega. Močnik enkrat razpravlja o fašizmu kot strukturni potezi družbe kot celote, drugič zgolj o "fašizoidnih učinkih". Tovrstno poljubnost nato naredi za nepomembno z radikalnim rezom: z globalno zoperstavitvijo fašizma in antifašizma kot edine prave svetovnozgodovinske alternative. Ne vzpostavi, kaj šele tematizira pa razlike med totalitarizmom in demokracijo. Zato se lahko – taktično morda spretno, strateško pa zavajajoče – izogne razpravi o komunizmu. Kot da komunizem ne bi bil *tudi* totalitarizem, pa čeprav tisti, kot smo se učili v šolah, "s človeškim obrazom", "po meri človeka" in kar je še tega.

Ideološko-retorične sintagme, kot so na primer "napredno človeštvo" na eni strani in "belogardisti in njihovi vajenci", "kulturniški fašizem", "vampirji s smetišča zgodovine" in podobni osebk, na drugi strani k prepričevalni moči Močnikovih argumentov o dejanskosti slovenskega fašizma ne prispevajo veliko. Celotno razpravljanje s (predpostavljenega) teoretskega diskurza prenašajo na raven ideoloških stereotipov in stigmatizacije, tj.

proizvodnje, ne pa *teoretizacije* fašizma. Močnikova "teoretska" proizvodnja fašizma gre obenem z roko v roki s predsodki in koketiranjem s podobo sveta, kakršnega je prikazovalo nekdanje "uradno" zgodovinopisje, eden vogelnih ideoloških kamnov komunističnega gospostva. Njegova "metafizična" utemeljitev je bila ideja zgodovine kot zgodovine razrednih bojev, se pravi, potovanja "naprednega človeštva" (v Močnikovem primeru: "ljudstva Slovenije") skozi zgodovino do "samega sebe". Iz "kraljestva nujnosti" – kot se glasi legendarna Marxova (oziroma Engelsova) te(le)ološka razlaga, parafrazirajoča Heglovo *Znanost logike* – v "kraljestvo svobode".

Svojevrstna, konzumente literarnih besedil še posebno zadevajoča in nasploh zanimiva teoretska inovacija je Močnikova definicija leposlovja. To je namreč "tisto pisanje, ki se je že emancipiralo od ustnosti 'pesmi in plesov', a se še ni emancipiralo v konceptualnost" (!). Skupaj z narodom, to, z Močnikovim besednjakom, "izmišljeno vele-družino", je literatura bolj ali manj anahronističen ("pred-konceptualen"?) pojav. "Sodobna šolska književnost" je na primer "shramba, v kateri ni shranjeno nič", ta nič pa je – očitno ravno zaradi svoje ničevosti – "glavno orodje kulturne hegemonije", "nacional-šovinizma" in kandidat "za manjkajoči vmesni člen fašizacije". Gorivo, substanca "slovenskega fašizma" ni nič bivajočega, temveč *nič*. Fašizacija postkomunističnega slovenstva devetdesetih je torej proces, utemeljen v dialektiki *postajanja* – *ne-biti* v *bit*. Merilo fašizma, nebivajočega, da je, in bivajočega, da je toliko bolj, je Močnikova spekulativna teorija fašizma.

Vlogo slovenskih pisateljev (očitno ene ciljnih skupin proti-fašističnega rezoniranja) v demokratizacijskih procesih osemdesetih let Močnik mimogrede pojasni na nenavadno zvijačen način. Njihov "antagonizem do 'oblasti', ki ga je proizvajala ritualna deklamacija, je izvir iz fascinacije z oblastjo". In ker je to tako, "književni establishment" v bojih za demokracijo – v nasprotju z "alternativo, subkulturo in kontra-kulturo" – "ni mogel odigrati nikakršne vloge". Še več: "kulturniški fašizem" je "najbolj izzivalni del

* To analitično pojasnilo (ali pa zgolj "freudovski spodrsrlaj") bi po "strukturni" analogiji lahko prevedli v enako močno, angažma državljana Močnika zadevajočo formulacijo, da na primer njegov antagonizem do fašizma, ki ga proizvajajo teoretski rituali, izvira iz fascinacije nad fašizmom. Itn.

sedanje epizode fašizma." Nezanemarljiv dejavnik "fašizacije" so tudi "naprave šolske književnosti in njeni zastopniki". Vendar ne "sami na sebi", temveč v navezi s "populističnim desnim ekstremizmom". Kar bi pa lahko pomenilo, da so te iste "naprave" lahko tudi dejavnik "demokratizacije" (kot protipola "fašizacije"), seveda v navezi z elitističnim levim ekstremizmom oziroma projektom t. i. radikalne demokracije, v kateri ljudstvo vlada "neposredno" (od tod tudi siceršnji pleonazem "ljudska demokracija").

Namesto da bi Močnik, sicer "materialistični teoretik", razvil koherentno analizo "materialne podlage" današnjih populizmov in ekstremizmov (bodisi "levih" ali "desnih"), življenjskega sloga večine Slovencev, obogatenga z nekajdesetletno samoupravljalno teorijo in prakso življenja, ali pa strukturnih sprememb t. i. "tranzicijskih" družb, se zadovolji z moralistično konstatacijo: "Da lahko šolska književnost /.../ pomaga pri fašizaciji, je pravzaprav šokantna ugotovitev." *Pravzaprav.*

Problem pa ni samo "sedanji fašizem kulturniške birokracije", temveč je, pripominja Močnik, v luči "svetovnozgodovinskega pomena kardeljevstva", "avtentične revolucije" in "samoupravnih dosežkov" "pravzaprav omejen" tudi "sistem parlamentarne demokracije". *Pravzaprav.*

Ena izmed zanimivejših poant Močnikovega "diskurza" je, da fašizem na Slovenskem stoji in pade s pisatelji (Močnik: "književnimi proizvajalci"). Ti lahko dosežejo svojo človeško emancipacijo samo tako, da se, mladomarksovsko rečeno, emancipirajo od svoje pisateljske narave. Močnik, "teoretski proizvajalec", jo okarakterizira s sintagmo "učbeniška književnost". Emancipacija slovenskih pisateljev od pisateljevanja je po tej železni logiki ključ za emancipacijo slovenske družbe (Močnik: "ljudstva Slovenije") od fašizma.

Močnikova teza o tem, da je književnost (v svoji "učbeniški" različici, kot "literarni kanon" ali pa kar kot "ona sama") eden glavnih spodbujevalcev, motorjev fašizacije novodobnega slovenstva, je na trhlih nogah najmanj iz treh razlogov. Prvič, ker Močnik (kot že rečeno) ne ponudi nikakršnega vpogleda v "materialno bazo" slovenskega fašizma. Drugič, ker ne pojasni, ali so slovenski pisatelji, se pravi, eden izmed členov "duhovne nadstavbe", zanj *fašisti* kot empirične osebe, tj. kot nekakšen poseben, kljub individualni različnosti homogen "sloj". In tretjič, ker z nobeno konkretno, eksemplarično analizo ne razgrne analitičnega orodja, ki bi ponudilo nekaj trdnjših ar-

gumentov in ne zgolj provokativnih namigov v prid "dejstvu", da je *fašistična* (kot "element fašizacije") ravno *slovenska* literatura oziroma *književnost* nasploh.

Naj, za sklep kratke zgodbe o fašizmu oziroma njegovi literarni ekspozituri, navržem tri pisateljska imena, ki nedvomno sodijo v vrh sodobnega slovenskega "literarnega kanona". Že samo s tem so, bi sledilo iz Močnikove ekspertize, neposredno ujeta v proces "fašizacije" slovenske družbe. Na primer Lojze Kovačič, Dane Zajc, Drago Jančar. Da bi teorija absurda, spodbujena z Močnikovim specifičnim razumevanjem literarnih besedil, prišla do svojega protifašističnega pojma, bi si morali zastaviti povsem naivno vprašanje: kje je, denimo, pri delu "fašizem" v Kovačičevem romanu *Resničnost*, ali v Jančarjevih zgodbah *Pogled angela*, ali v kakšni Zajčevi pesmi?

Če bi bil Močnik malce bolj iznajdljiv, bi, za svojo specifično protifašistično (iz)rabo, lahko navedel kar znano pesem Tomaža Šalamuna. Avtorja, ki je ne samo veteran slovenskega modernizma, temveč, v zainteresirani retrospektivi, tudi – fašizma. Provokativen, vsaj za "napredno človeštvo", je že naslov Šalamunove pesmi. Ponuja se kot kronski, "avtoreferencialni" dokaz slovenskega fašizma. Fašizma na literaren način brez dodatkov. Šalamunova pesem, na katero opozarjam, je bila natisnjena konec šestdesetih let v zloglasnem *Katalogu*. Nanj se je, tudi (če ne predvsem) zaradi Šalamuna, slovenska ekspozitura naprednega človeštva ob svojem času že odzvala.

Naslov Šalamunove pesmi se – preprosto in iskreno, idejo naprednosti in avtentičnosti slovenske revolucije omalovažujoč – glasi: *Zakaj sem fašist*.

POEZIJA

Uroš Zupan

Temni angel

TEMNI ANGEL

Temni angel se obrača v spanju in raste,
vsak centimeter v neskončnih miljah, vsako
sekundo v neskončnih letih. Dolgo že bedimo
v njegovem štetju časa. Vsa preteklost so nepremična
morja brazgotin, neuspele priprave na spremembo

vremena, vsa prihodnost le obljuba preluknjanih
nebes, molčeča povorka kamnov v ustih,
zapuščena odlagališča nerojenih spominov.
Še vem za uro, ko je prispel – bila je čista
pomota v zasnovi genetskega materiala,

napačno vpisano predavanje na katedri
Ljubezni. Delavci so vstajali na svojo izmeno,
ko bi morali spati. Megla je občeplala
na nasipih rjuh. Dimniki so v zrak
spuščali pepel živih in veliki požari

so lizali kožo lažnih zvezd. Nasedli
smo slepilu in obsedeli v učilnicah.
Na šolski predstavi, ki se je odvijala
pred nami, smo se bojevali z njegovim živim
delom, in ga premagali, pregnali

prek mej in naraslih voda, mu zapahnil
vsa vrata, ki vodijo v kri, in se zasidrali
v prepričanju, da smo rešeni. A zmotili smo se
– kar se je dogajalo pred nami,
je bila samo igra senc –. Angelov mrtvi

del nas je počakal v sanjah
in skupaj z zrakom vstopil v nas, in ostal,
zakopan, odporen proti urokom in
praznim marnjam znanosti, odporen
proti natančnim opisom jezika. In zdaj

raste, vsak centimeter v neskončnih miljah,
vsako sekundo v neskončnih letih. Včasih
ga ukanimo, ko nenadoma spremenimo
klimo v duhu in telesa darujemo mirnemu letu
ptic, drugačnemu pretakanju svetlobe. Tedaj

hipnotiziran doseže najglobljo mejo
spanja in celo tam, na zadnji palubi dna,
sanja sanje svoje neizogibne smrti.
A čez čas ga veletok vsakdanjika
zopet naplavi na površje, kjer s strašnim

smehom gospodarja ur začne ubijati Potrpljenje
in obglavljati Pozabo. In takrat smo že
skoraj na tem, da bi si kupili karto
za križarjenje po podzemskih rekah,
da bi pograbili premoženje svojih dobrih del,

si najeli stanovanje v noči in tam pomešali
bojno barvo končnega Upora z morjem
sopare, ki se dviguje iz kadi. Čeprav
smo postali izurjeni bojevniki, ki so si
zanj izmislili že mnogo sfinginih ugank,

agoniji ni videti konca. Teleskopi in
zvezdogledi so oslepeali, urni kazalci na
cerkvenih stolpih zarjaveli. Mogoče je treba
najti pravo vedeževalko, ki bo napovedala
natančen prihod Novega Jeruzalema, in bomo,

od samega žara pričakovanja, nanj preprosto
pozabili. Ali pa to ni potrebno,
ker je angel samo privid, ki v resnici
sploh nima utrdbe na naši življenjski črti.
In če je tako, kdo se potem obrača v spanju

in raste, vsak centimeter v neskončnih
miljah, vsako minuto v neskončnih letih?
In če je tako, kdo je potem tisti kretničar,
ki je naš vlak poslal na stranski tir
in zdaj iz daljave gleda, kako v prazni

dvorani sveta, kot ogromne vešče okrog luči,
krožijo naše vse gostejše in vse bolj izgubljene sence?

BRATA V OROŽJU

Nihče me ne pozna bolj kot ti. Nihče
te ne pozna bolj kot jaz. V delavnicah na
hrbtih oblakov sediva, variva svoje alkimijske
zvarke, se v bežnih srečanjih ogledujeva,

in si mahava v pozdrav. A če sva
iskrena do sebe, veva, da bi se, vsak
v oblasti svoje temne zvezde, vsak v oblasti
svojega daru, morala raztrgati. Kajti angelska

narava je, čeprav se z vsako izgovorjeno
besedo nagibava k njej, tudi tukaj
podrejena človeški, in vezi s svetom so,
zahvaljen bodi, Gospod, še vedno zavezujoče in

čvrste. Na skrajnem robu, kjer zemeljske ure
počivajo upepeljene v žari, pa plasti jezika najbolj
krhke in lomljive, in prostora le malo,
premalo za dva. A midva se ne

sprašujeva, le primerjava mitologiji,
si polagava iste zeli na opeklino, ki sva
jih dobila od velike hitrosti,
plavava vzporedno kot delfina,

ki imata pred sabo še ves svoj svetli in temni čas.
Človeški rodovi se ozirajo v nebo. Svetloba umrlih
zvezd pa pada skozi okna najinih delavnic, in reke
južno od prihodnosti mirno tečejo naprej.

PRAH

Kako dihajo reke svetlobe,
ko ugrizneš v prepovedan sad?

Kakšno ime ima gorska veriga,
pred katero se končuje imperij Slasti
in za katero se začenja imperij Krivde?

Ali te, ko jo prečkaš,
oblje drugačen glas
za besedo ljubezen in besedo izdaja
kot v tvoji materinščini?

Iz kakšne snovi je greh?
S kakšnim zvokom
se kri v žilah
drobi v prah?

Koliko časa rabi vonj
odpirajoče se rane,
da prodre iz globine?

In kako se takrat, ko prispe,
premešajo karte prihodnosti
s kartami spomina?

Aleš Šteger

Svatba

Tedaj sva se dokončno zbližala.
 Nihče ni mogel prekiniti tega srečanja,
 Nihče zmotiti zapiranja najinih oči,
 Oči ženina in neveste pred poročnim poljubom
 V Kani Galilejski, trenutka, ko se pod neonskimi lučmi
 Porodnišnice nad porodno mizo zaprejo škarje,
 Da bi ob izteku dvajsetega stoletja prerezale popkovino,
 Naredile prehod v svet med materjo in sinom.

Dva sva bila in s tem, ko sva bila dva, sva postajala eno.

Spustiti svojo težo, vdati se,
 Biti nekdo drug: sliši se udarec, igra slanih
 Zračnih mehurčkov okrog tvojih lic, astralni zvoki,
 Ki čakajo spravljeni globoko v tišino, potem prvi gib,
 Premik nog in luč, luč nad gladino, svetloba,
 Skozi katero si padel in h kateri te žene,
 Tebe, ženina, k drugemu poljubu v Kani Galilejski.

Ozrl sem se. Nikogar več ni bilo za mano.
 Nikogar ob meni. Sam, čisto sam,
 Brez vsega, kar me je kadar koli naučil,
 Brez vsega, kar sem si kadar koli pridobil.
 Sam, čisto sam, plavajoč po KärntnerstraÙe
 Navzdol, proti operi: morje ni bilo nikoli poprej,
 Nikoli pozneje tako kristalno jasno,
 Nad mano so cvrkutali galebi in frfotale neobremenjene besede,
 Svetle besede, besede kot ÷ito, kot kruh.
 Sonce je stalo visoko v Kani Galilejski
 In tedaj sem sam, čisto sam videl, da plava pod vodo
 Nekdo drug z mojim telesom, da nekdo drug
 Premika moje ude, nedolžne deÙke dlani in stopala
 Med skladi morskih kristalov in modrine.
 Sam, čisto sam: pustil sem se mu, da me je plaval,
 Nazaj gor, proti izviru; ničesar nisem mogel storiti
 Proti njemu v meni, proti meni v njem,
 In nič je bilo največ, kar sem
 Lahko kadar koli storil.
 Prepustil sem se mu in le še slišal,
 Kako me je odnašalo med uličnimi muzikanti
 S hrbtom naprej proti Grabnu.
 Tam sem odprl oči in nagnil usta
 Za tretji poljub.
 Odprl sem oči:
 Ti si bil tisti, ki je plaval z mojim telesom pod vodo.
 Ti si premikal moje ude, moje otroÙke dlani,
 Moja stopala, kot takrat, ko sem tekel skozi ÷ito
 In je nekdo drug tekel z mojim telesom.

 Bilo mi je osem ali devet let.
 Ogenj ni nikoli poprej, nikoli pozneje
 Premogel tolikšnega zlata, stoletne sanje
 Alkimistov, revnih mo÷, potuhnjenih v svoje
 Polnočne izbe, so bile razlite čez tiste

Hektare zlata, ki so ranili Boga s svojo umrljivo lepoto.
In jaz sem tekel. Tekel skozi ogenj.

Že stoletja sva bila na poti. Otok je bil
Poseljen samo z nama in od daleč
Je bilo videti prihod megle.
Beli ploščati kamni so pokali pod najinimi stopali
In bilo je, kot da bi stopal po drobnih
Otroških dlaneh, ki so se oklepale zemlje
V molitvi za dež.
Potem sva jih zagledala.
Bile so ovce, bele ovce, privezane z levim parkljem
Za makijo, z desnim za smrt.
Bele ovce sva zagledala, ko je megla zalila tudi tebe,
In sem šel sam, čisto sam mimo
Pobešenih ovčjih oči, namenjenih za gostijo,
Žalostnih oči, oči, ki me jih je bilo strah,
Da ne bi planile in pregriznile
Žitnega stebela v mojem grlu.

Nihče, niti morje, ne joče tako,
Kot jočejo tisti, ki umirajo živi.

Bilo mi je osemnajst ali devetnajst let,
Ko sem jih zagledal na obzorju.
Kot megla so prišli. Megla v Kani Galilejski.
Megla med vpitjem medicinskih sester
In kričanjem matere, ki ji megla požira
Njenega otroka, njenega sina na koncu popkovine.
Na koncu dvajsetega stoletja.
Osemnajst ali devetnajst let mi je bilo.
Blejanje ovc ni moglo prikriti brnenja
Velikih nožev, ki so želi za zaprtimi vrati.

To so bili kombajni, kovinski Kiklopi z očmi,
Ki se zlatijo v krvi. Z očmi,
Ki so prišle jest krvavo meso na gostijo.

Tekel sem. Tekel njim naproti, proč od njih.
Bil sem popolnoma prost, a vsak nov korak
Me je odslej ranil, vse, česar sem se dotaknil,
Me je odslej ranilo.

Kiklopi s kovinskimi zobmi in z noži namesto resnice.
Elegantni Kiklopi, Kiklopi, ki si ob
Oranžnih neonskih lučeh nočnih lokalov
Kupujejo svojo usodo.
Spustiti svojo težo, vdati se,
Biti nekdo drug: tolikokrat sem te ranil,
Tolikokrat sem šel čez, sem šel mimo,
Se plazil po bližnjicah v tvojo sen.
Tolikokrat, dokler te nisem zagledal.
Bil je nekdo drug namesto tebe,
Ta drug, ki nas hrani in uspava,
Ki polaga krono iz elektrod med naše lase,
Ko sedimo na električnem prestolu, čakajoč,
Da nas vsak hip znova usmrti tok naših spominov.

Odprl sem oči in videl tvoje srce, mati.
Tvoje srce. Izrezali so ti ga živi iz prsi in roka,
V kateri je še utripalo, je segla iz
Televizijskega ekrana in mi ga ponudila.
Ponudila mi ga je, na, je rekla,
Na, sprejmi svojo usodo, sprejmi jo, je rekla,
Bodi, kar si.

Žanjci so se smejali, mati, smejali so se,
Ko sem jim iztaknil oko.

Bilo mi je osem ali devet let.
 Ogenj ni nikoli poprej, nikoli pozneje
 Premogel tolikšnega zlata, stoletne sanje
 Alkimistov, revnih mož, potuhnjenih v svoje
 Polnočne izbe, so bile razlite čez tiste
 Hektare zlata, ki so ranili Boga s svojo umrljivo lepoto.

Megla naju zajema, naju, sama, čisto sama
 Zajema megla, in ko naju zajame, ko
 Znova potoneva pod gladino, vidiva
 Drug drugega spati v drugem,
 Vidiva Kiklope spati mirno sredi žita,
 Vidiva spati svate za obloženimi mizami,
 Spati zdravnike v posteljah spečih bolnikov,
 Vidiva utrujene može spati med strupenimi zvrki
 Njihove domišljije, in potem, ko se
 Ozreva v spanju, ko se ozreva še niže, navzdol,
 Vidiva, kako na morskem dnu mirno spijo ovce,
 Kako na njihovo belo dlako pada moder, tisočletni dež,
 In potem vidiva le še, kako čisto se dotakneta najina nosa,
 Kako mehko se podrgneta najini lici,
 Kako se počasi zapro najine oči
 In se ogenj štirih ustnic zbere v poljub.

PROZA

Rudi Šeligo

Tri poglavja iz romana Rešta

NOHT IN KLADIVO

A medtem se je – kot da strašljiva zavzetost filozofovih besed ni mogla pokriti vseh potreb – ob vzhodni strani dvorane, nasproti določno zamejenega prostora, na katerem je potekal obred Mukijinega očiščenja, k malemu, vrtljivemu človeku po prstih, tiho, da še obilje rjavovišnjevih kril ni zašumelo, nagnila drobna dekliška postava z obrnjenim pentagramom na čelu, mu nekaj kratkega zašepetala v uho in takoj odletela kot puhasto peresce, ki ga odnese že senca manjše sape. Učinek očitno ni manjkal, kajti človek je še dodatno oživel, zajel ga je žafranasti val nestrpnega gibanja, si s kazalcem pobežal po uhlju, s sredincem in palcem tlesnil in se kar odločno napotil k sosednji, zdaj medlo pričujoči podmnožici, kjer je drobna, ista in anorektična dekliška postava, ki ji je bilo očitno naloženo ponovno tkati, šivati pretrgane niti nevidnih sporočil, že šepetala v uho srednje velikega človeka, ki ga je bilo osupilo in preplašilo suho poklanje v koraku desne noge. Tako zdaj odločno sproženi, nadrobno vrtljivi človek, ni mogel zgrešiti, ni mogel stopiti mimo, pa tudi ne zgolj slučajno naleteti na človeka, ki ga je iskal in ki mu mora razodeti, kaj ga tare in dela zelo nemirnega. S korakom, ki ve, do kam hoče, se je ustavil na razdalji, ki mu je omogočala, da je s svojimi očmi preskakoval s človekovega desnega kolena na štirioglate brčice in nazaj. Rekel je:

"Mene je presunilo tisto, kar ste pripovedovali o pokanju desnega koraka.

Dalo mi je misliti, nekako z zadoščenjem sem dojel, da se te čudne reči ne dogajajo tako poredko, kot bi si človek to mislil takrat, ko se zgodi prav njemu. Premalo se pogovarjamo, preveč smo sami, sami zase zadržimo, kot da nas je sram, da nas te nerazložljive *sinhronicitete* izbirajo, prav nas, prav mene, ali pa prav vas, saj je mogoče, da je v ozadju kakšen ključ, ki temelji na kakšni človekovi slabosti, na kakšni nepoštenosti, ali kar je še huje, na kakšnem sramotnem dejanju, morda daleč nazaj, mogoče še v otroških letih in mogoče potem pride izbor za čudno dogajanje kot kakšna kazen. Ker torej mislim, da si je treba izkušnje izmenjati, bi vam rad povedal, kaj se je te dni meni zgodilo.

Bilo je lepo jutro in še lepši dopoldan, ptiči so žvrgoleli in visok zračni tlak je v človeka vlival dejavno voljo. Tako sem tudi jaz velikokrat stopil skozi vhodne dveri ven in not, ven in not, kot da sem se zunaj zmeraj spomnil, kaj sem notri pozabil, in se zato nemudoma napotil nazaj not. Ko se je to ponovilo mogoče že sedmič, sem bogve zakaj z levo roko nekaj zakrilil nazaj in pri tem s palcem zadel ob kapico vijaka na dverih. Moram povedati, da smo jih prav pred kratkim zamenjali in mizar, ta ni bil najboljši, je privil železno okovje kljuge z lesnimi vijaki, tako da zdaj ostri rob kapice vijaka štrli nad železno ploščico. In prav tja sem v svoji hlastni lahkomiselnosti z vso silo zasadil noht, da sem kar malo zarjovel od bolečine. Tekel sem pod pipo in mrzlo vodo in stiskal palec, da je izza nohta primezela kapljica nekakšne sokrvice ... Ker pa se vsaka stvar zgodi trikrat, se mi je zgodilo, da sem isti palec že proti večeru, ko sem že pozabil na vrata, zataknil v priporo vrat pomivalnega stroja in jih naglo zaloputnil, da sem moral gor položiti mrzle obkladke. Ležal sem pozno v večer na svoji postelji čisto pri miru in čakal, kdaj bo tretjič usekalo. Rekel sem si, če se ne ganeš, se boš mogoče izognil. A ko je čas neusmiljeno tekel naprej in sem še zmeraj samo gledal svoj poviti palec, sem bil zmeraj bolj prepričan, da je takšna možnost prazen čvek in da se zakonu trojke ni mogoče izogniti. A kako se bo zgodilo, ko negibno ležim in palca ne odmaknem od oči? To me je žrlo in ne bom vas utrujal z variantami, ki sem jih predvideval. Lahko vam povem, da se niti ena od njih ni uresničila, ampak spanca tudi ni hotelo biti. V tesnobnem pričakovanju jutra, ko bom vendarle moral vstati, v togoti, ki je v meni rasla zaradi neznanega, ki pa se mora zgoditi, sem sesut od tega temno neznanega vstal, se nezmotljivo napotil po stopnicah

v klet, tam imamo zasilno delavnico, položil palec na klado in udaril s kladivom po njem. Vidite, zdaj je v gipsu in bilo je res trikrat."

"Žal mi je za vaš prst," je rekel ledeno srednje velik moški, "ne vem pa, zakaj morate to pripovedovati prav meni."

"Vaše pokanje v desni nogi ..."

"Dajte no," ga je ustavil. "Saj sem vendar ugotovil, kaj je bilo. Zelo banalno, zelo enostavno."

MARHOLDA SLEČEJO

Zdajci pa je Di Džejeva ženska rekla Pesniku, s katerim sta se poznala že davno, že iz cvetlične davnine (a o tem pozneje), da mora biti tu nekje, v bližini še kakšen izhod, ki ni kot *exit* iz kinodvorane, ampak samo lažni izhod, ki vodi v kakšen vzporeden prostor za vzporedno dogajanje, kajti takšno visokodržavno delitveno slavje je priložnost ne le za sklepanje poslov in veselje, ampak tudi za obračunavanja in skrivne, naglo šušteče potešitve teles in – seveda le včasih – vzkipele duše. Pesnik, ki je zmeraj bolj hlastno praznil kozarce, ne meneč se za njih lastništvo in organoleptične lastnosti vina, se ji je še zmeraj mehko in z dopustljivim nasmeškom celega obraza prepuščal. Dovolj je bilo, da je s prsti na njegovem komolcu zaigrala nevidno variacijo, je že šel, je že hodil, ne za njo, marveč spredaj, a prav tja, kamor so mu blazinice njenih prstov dopovedovale.

Stopila sta skozi žametno zaveso na vzhodni strani dvorane in se znašla v temi. Vsaj tako so jima nemara povedale oči v prvem hipu, ko so bili odsekano udušeni tudi glasovi dvorane, svetil, *light showa*, *mirror balla*, *magnuma*, bridko-razposajeno pričujočega človeštva in žvenketa krmilnega pribora. Potem pa sta le ugledala spredaj – kot v rovu in megli – medlo rdečo lučko, ki pa ni osvetljevala ničesar okoli sebe, še zraka ne. Torej sta se morala napotiti tja, saj kakšni razumni bitji bi pa sploh bila, ko bi se premikala stran od edine lučke brezpotne teme? Tam pod lučko so bila potem vrata, pod vrati ozka črtica svetlobe iz neznane notrine in za njimi zdaj pridušeno grozeči, zdaj rezki, jasno povedni človeški glasovi. Ženska, voditeljica, ga je z rahlim vprašajem v ozadju pogleda spodbujala, on pa se je še naprej samo vsedopuščajoče nasmihal, skorajda že režal, da mu

je morala naglo položiti dlan na usta in mu od blizu, zelo iz oči v oči dopovedovati skozi trobljo našobljenih ustnic svoj večni ššššššššš, št!, to naj bi njegovo neodgovorno in razpuščeno, celo srečno, ne pa docela nestrupeno hahljanje pritisnilo ob zid konspiracije. Potem ko je važno in z navzgor sunjenim spodnjim žnabljem nekajkrat zmajal z glavo, kot da kaj razume, se je ona sklonila k ključavnici in za dolge čase prikovala svoje oko na njeno odprtino. Še dejstvo, da se je Pesnik za njenim usločenim hrbtom spet in spet režal in skozi kačje sike kot ob navdušenem rojstvu nove in nove domislice posmihal in pozneje tudi šaril nekaj po njeni napeti oblini, je ni moglo odmakniti ali vzravhati. Mogla pa je videti in slišati:

Na sredini z navadno žarnico spod stropa razsvetljenega polprostora brez oken in dodatnih vrat je stala miza. Na njej je sedel samo v spodnji majici in v gatah gospod Marhold, ki ga je na videz poznala in je moral biti nekakšna pomembna osebnost z javnih slik in ekranov. Okoli njega so na stolcih – torej niže – sedeli štirje tipi v lepo zlikanih, večerno trdih oblekah japijevsko petelinjega kroja, in samo eden med njimi je imel kravato razrahljano in kar tri gornje gumbe srajce odpete. Drugim trem kaj takšnega še ni na misel prišlo, še zmeraj so hoteli biti podobni poskočno pričujoči pomnožici mladih dedcev iz *Dvorane steklenih biserov*, čeprav sta dva zelo naglo kadila in nespodobno puhala dim gor v malo potečega se Marholda. Ta pa je bil še zmeraj v kondiciji nekakšne dostojanstvenosti, v drži nekakšne polkljubovalnosti, saj je bil s celim gornjim telesom, z obilnim prsnim košem vred naslonjen nazaj na desno roko, ki se je kot ena sama kita ali tetiva opirala na zloščeno ploskev črne mize. Tudi ta drža mu je že sama po sebi pridvigovala brado in glavo v višino, s katere je potem zrl dol in tako dol tudi odgovarjal na zadana mu vprašanja in velelniške klicaje.

Ta, ki je imel nemara zaradi zagnanosti razrahljano kravato, je zdajci vstal in si v nekakšnem vodoravnem obupu scela z obema rokama tesno potisnil lase tesno v lobanjo: "Samo podpiši, samo zavrti številko, nič drugega," je rekel z zadrževano jezo, da so se slišale pavzice napora med besedami. "To smo se že davno dogovorili! Kako nas moreš zapuščati zdaj, ko je napočila ura, zdaj puščati na kahlji." – "Samo načelno dogovorili," ga je suho in od zgoraj navzdol zavrnil gospod Marhold, "to je toliko kot namera, to še ni sklenjeni posel." – "Ampak," je zelo mirno, prav nič

prizadeto dodal sedeči mladeč kakšnih štiridesetih let, ki je sicer burno kadil, v drugi roki pa držal belo listino, ki niti malo ni trepetala v pičlo osvetljenem zraku, kot se to v podobnih priložnostih prav rado zgodi, vseeno pa skozi ključavnico ni bilo videti nobenih črk na nji. "Ampak," je rekel, "glede na to načelnost smo mi napovedali začetek oddajanja na današnji praznični večer. Glejte, gospod Marhold," je rekel s težo argumenta na jeziku in opozoril na obilno uro *Camel* na svojem levem zapestju, "čez dvajset minut mora steči! Vse je pripravljeno, v studiih sedijo voditelj, novinarji, snemalci, čakajo samo še na telefonski znak in emisija največje zasebne postaje bo stekla. Samo podpis in – evo! – mobilni," je rekel z učinkovitim poudarkom, da je zraven njega sedeči nekadilec takoj pomolil zavratno in hitro orodje, iz katerega je štrlel kovinski štcelj, v višino nad mizo. Od tam pa je spet prišla zavrnitev: "Nič ne bo, oddajniki bojo ostali nemi. Nobenega signala ne bo!" A ta, ki je potrpežljivo molel mobilni proti njemu, je že imel odgovor pripravljen: "Ne samo načelna obljuba, Marhold, mogel bi se spomniti še na kaj drugega, Marhold, še kaj drugega je bilo." Te besede so se zarile v ta prostor odlagališča tako pomenljivo, da je moral Marhold odgovoriti zdaj bolj človeško, manj suho in leseno kot poprej: "Zgoljufali ste me, delnice so usekale v prazno, sklad je bil izmišljaja, ničla z zvanečim imenom!"

Zdajci je začel oni še bolj naglo krožiti okoli viseče luči in mize z Marholdom in okoli nje sedečimi japiji, ki jim je bil poslovni uspeh cilj hrepenenja, fiasko, ki je grozil, če ne bi bilo tržno podprte "premiere", pa huda skrb, Damoklejev meč, ki bi utegnil presekati vzpenjajočo se krivuljo dobička. "Dobro, Marhold, dobro," je rekel z muko v glasu, da ne bi zinil še kaj drugega, "mogoče je bila napaka ... Ampak napake so zato, da jih popravimo," je skoraj odrešilno zadihal in vrgel oči na vse tri, ki so sedeli. – "Nič ne bomo popravljali, prav nič. Niste zanesljivi," je spet z občutkom premoči, pa tudi s takšno vprašljivo grimaso na obrazu izustil Marhold. Hkrati pa se je prav v tem trenutku razločno videlo, kako še zmeraj tudi malo ni spremenil položaja svojega telesa in kako je roka, na katero je bil naslonjen, še zmeraj neupogljiva tetiva in moral obenem, ki črpa moč iz globin, na katerih je stala ta ostudna miza.

V tem trenutku se Pesnik nad njenim telesom, ki je vse to slišalo in videlo, nad njenim usločenim telesom, ki je živelo tudi svoje brezbesedno

življenje, po presenetljivo dolgem molku spet nekako ptičje, nekako kljuvajoče, mokro in obenem že krotko zareži, da Di Džejeva ženska ritne globoko nazaj in se vzravna. Pesnik, ki mu ta gesta niti malo ne vzame sape, zleti skoraj v nasprotni zid, da je ženska takoj ob njem in ga tišči še bolj v zid ozkega hodnika, ki bi mogel v drugačnih krajih rabiti kot kakšna ulica *Ribje konzerve*, in mu od blizu, v brado, po kateri se razliva tudi malo njegovega nebogljeno strupenega hahljanja, in v usta, iz katerega to prihaja, ne pa v uho, napeto in s šepetom rotitve prigovarja, naj neha, naj obmolkne in obmiruje, ali mogoče hoče, da ju zasačijo, ali bi mogoče rad videl, da se razkrije, kako sta v temi prisluškovala pomembnemu dogodku, ki razkriva mafijske posle *klana*, in to prav zdaj, ko je razplet blizu, reče in ga z oblim delom kolena celo malo sune v podnožje trebuha, da bi se ja ozavestil in spregledal kočljivost celotne situacije, v kateri sta se znašla brez njune krivde, ali ne more malo počakati, če je že tako. Bo, bo, reče, on bo, in lahkomi selno prikimava njenemu obrednemu rotenju, ki ga je očitno opojilo, da se je dvoumno režanje prevesilo samo še v krotko hahljanje, zadržujoč nerazložljivi kompleks smejanja v notrini. Ali bo res, reče ženska in se napoti nazaj k ključavnici, da se nastavi v prejšnjo in znano lego.

Tam notri v tesni kletki ali malem obskurnem odlagališču kakšnega fundusa je bilo zdaj vse pripravljeno, že onstran klimaksa prepričevanja, položeno v vodoravno lego utolaženosti, ki napoči v človeku, ko je odločitev vendarle že za njim in pred njim samo še nepreklicna izvedba.

Dali so mu, gospodu Marholdu, piti, saj je bil žejen, rekoč, saj je žejen, to ga bo osvežilo, opogumilo, opametilo. Torej je opustil oholo izpostavitve telesa, podprtega s strumno tetivo, spustil je tudi glavo z višav, da ni več opazovala navzočih kot kakšen nižji svet. Preprosto in naravno je sedel na črno ploskev mize, da so kosmate noge z malo zverženima palcema spodaj skoraj razigrano zabingljale v slabo osvetljenem zraku pri dnu prostora. "Jasno," je rekel, "tudi spijemo lahko kozarček ali dva, čeprav posel ni šel ravno od rok. Spijmo ga za slovo!" – "Je, kar je," je rekel oni, ki je poprej molel listino predenj, belo listino, ki je zdaj izginila v nenavzočnost, mogoče kar v bližnjo prihodnost, ko bo na novo podkrepljena spet važna in bojo črke z nje žarele s pečatnim leskom. Očitno je bil glavni, čeprav se je oglasil zasoplo, ampak to najbrž zaradi kajenja. "Bo, kar se mora

zgoditi," je rekel in samo pogledal v razkurjenega japija z razrahljano kravato, ki je še pravkar tekal v krogu skromnega polmera, ki pa je zdaj nemudoma stopil do levega kota in od tam prinesel veliko kupo zlato rumenega in rujnega vina in ga nestrpno ponudil žejnemu prav pred usta. "Kaj pa drugi, kaj pa vi," je rekel Marhold. "Mi ne," je spet rekel glavni, ki niti namigniti ni več nameraval na kakšen podpis ali mobitel, "kao naj mi nazdravljamo, pokvaril si nam posel, da smo nasedla barka, kako naj se veselimo bankrota, zaradi tebe se osramočeni umikamo, čeprav v upanje, da za dežjem posije sonce, da si boš kaj kmalu premislil," je rekel, vstal in vzdignil negovano dlan v znak, naj se pitje vendarle že začne, saj je žejen, mar ne.

Marhold je nagnil, spil skoraj do dna. Odmaknil kupo, zamlaskal z jezikom, spet primaknil kupo, da bi se zagledal vanjo, še enkrat zamlaskal in jo odložil.

Vsi štirje, ki so ga oblegali, so se zazrli vanj in čakali. Nista minili niti dve drobnici minutici, ko se je Marhold zelo spremenil in rekel: "No, ja. Saj, saj," malo zardel in se skoraj natančno tako *frivolno* zahahljal kot maloprej Pesnik tam zunaj – lahkomišelnost razpuščeno, žgoče strupeno in krotko vdano obenem. Pa tudi po bradi je steklo malo tega hahljanja. Ker pa je še z glavo na mehkem vratu zaokrožil in celo sunil proti prsnici in proti levi rami in proti desni rami, je tudi jezik izplazil, da se je na mokrih in našobljenih ustnicah izkazal kot debel, klobasat in moker organ, ki ničemu več ne rabi.

Zdaj še namigniti ni bilo treba. Druga dva sta kar takoj postavila reflektor in beli paravan, ki odbija svetlobo od spodaj navzgor in razpršuje in mehča nabiti snop svetlobe, ki seka ven iz silnega svetlobnega telesa. Potem sta Marholda v celoti slekla, to pa dvakrat ni bilo naporno, saj je bil že doslej bolj pičlo odet, pa tudi njegovi udi so bili mehki in volja dobrotljivo voljna in uslužna. Takšnega in *skurilno* razsmejanega so spravili na vse štiri, v kotu, od koder je oni prej prinesel kupo, pa z enim samim sunkom s fotelja potegnili črno žametno zaveso. Pod njo se je prikazala lepo zaobljena mladenka srednjih let, opravljena samo v bele svilene nogavice in beli pas, na katerega so bile pripete ustrezne elastike, ki je očitno zelo potrpežljivo čakala na ta trenutek. Kakor hitro je bila odkrita in je smela glasno zavzdihniti, je takoj stopila pod luč in splezala na mizo. Brez

nepotrebnih besed ali navodil je zajahala srečno klečečega, srečno nasmejane- ga. Ko pa je hotel oni, ki doslej še ničesar ni bil rekel in se je zdelo, da je tja na stolec pribit, sprožiti veliki fotoaparati, je rekla: "Čakaj." Z desnico si je šla daleč nazaj v zatilje, zajela velik pramen čisto črnih las leve hemisfere in ga tako držala pridvignjenega nad uhelj, da je bilo njeno levo lice brez vseh motenj gladko vidno. Potem je rekla: "Zdaj sem." Od nekod je zadonela za takšne primere pripravljena ostra, na samih disonancah zgrajena glasba Da La Piccole (*Variacije za orkester*) in fotograf je utegnil narediti pravo množico posnetkov, preden je glavni rekel: "Še druga poza." Zdaj so srečno krotkega, kontaminirano zadovoljnega Marholda – ki pa je jezik že davno pospravil nazaj not – spet posedli, da so mu smele noge spet svobodno bingljati v podmizje. Ali bo lahko, so ji rekli, ona pa je spretno zlezla v njegovo brezvoljno naročje in poskočno razširjene noge stegnila za njegov hrbet. Fotograf je zdaj zelo oživel, ko je pritiskal, in si dajal duška z neustavljivimi kratkimi besedami: "Gut, gut, gut."

Ko je bila tudi ta ne prav enostavna poza končana in so ugasili reflektor, je glavni pogledal na uro *Camel* in rekel: "Koliko časa se razvija, ali ni to prav isti čas, v katerem bo prišel k sebi. To pa pomeni, da bomo začeli največ z enourno zamudo."

O ŠTETJU (NUMERI)

Pristopi k Pesniku, ki je zdaj ostal zgrožen, kot vkopan tam sredi korza in ni vedel kam, saj ga je Di Džejeva ženska zapustila in urno z zanesljivimi gibi sla ali poštarja odhitela, male maskirane, kot podlasica hitre, brezvetrne postavitve, ki bi mu utegnili nakazati smer prihodnosti, pa tudi ni bilo nikjer več videti. Pristopi torej k takšnemu, z bistvenimi primanjkljaji oteženemu Pesniku mladeč kakšnih 35 let, ne večji od 170 cm in ne težji od 80 kg. Čeprav je imel na sebi urno japijevsko oblačilo, po zadnji modi črn rekelc in štrafaste hlače, na katerem so se izmenjavale široke oranžne, rumene in rjave črte, je nosil v globini obraza nakakšno plemenito zamišljenost. Pristopi tesno k njemu, da v žvenketajočem se hrupu ne bi bilo treba preveč kričati:

Njemu, ki je pesnik, se bo to zdelo zelo nenavadno in čudaško, mogoče

celo nevarno patološko, ampak ravno zato, ker ve, da je pesnik čisto drugače ustrojen, čuti nepremagljivo potrebo, da mu pove, saj tisti, ki so mu po nagnjenju blizu, nikoli nič ne razumejo, še poslušati ne znajo, kajti velika bližina zapelje na stranpota, ne k onemu, čemur je bližina bližnja, poleg tega pa zametki nekega nagnjenja, lastnosti ali čustva še zmeraj niso to, kar je potem kulminacija, razvita oblika tega nagnjenja ali čustva, saj se na poti uresničevanja zametka dogodi prav toliko paradoksalnih in sovražnih obratov, kolikor je usodnih zank, *aporij*, čeri, ki tok sprevržejo v protitok, na poti uresničevanja *ideje*, ki tako nemalokrat postane krvoločna Hidra, ne samo do stvarstva, ki ga hoče poboljšati, da bi v nasprotju z bogom postalo sprejemljivejše, marveč tudi do svojih otrok, ki so ji vdani, in do ljudi, ki so za njeno uresničitev pripravljeni tudi umreti. Tu, v globinah tega *tu*, mora biti nekaj katastrofalno zmotnega in hkrati spolzkega, neoprijemljivega, ali je potem čudno, če človeku preostane samo še merjenje in tehtanje, reče.

Po teh premišljenih besedah je obstal in se zastrmel v Pesnika, kot da v njem ponovno preverja vredno podlago, klimo sprejemljivosti za tisto, kar se mu je kazalo kot urgentno. Po nekaj trenutkih takšne obojestranske molčečnosti – v kateri pa je Pesnik že tudi navzven izpričeval nemajhno mero otrplega strahu pred tem, kar mora priti – je oni naglo prešel na bistvo stvari. Njega mogoče to res ne zanima, gotovo pa on, Pesnik, nikoli ni opravil tako orjaškega dela v tako kratkem času, kajti teorija enostavnega naključnega vzorca je nagla in pohiti z ocenami, ko parametrov osnovne množice še sploh ni mogoče izmeriti. Tako mu more s precejšnjo zanesljivostjo sporočiti, da je ta hip v tej *Dvorani steklenih biserov* 480 do 500 praznovalcev; da je med njimi takšnih, ki so ženskega spola, 250 do 280; da šibkejša polovica, torej podmnožica moških, tehta v povprečju 82 kilogramov. (Ali vam je znano, spoštovani pesnik, kaj povprečje sploh je, reče. Vidite, reče, sploh ni težko, če bi vsi pričujoči tehtali enako, potem bi sleherni tehtal 82 kilogramov. Če bi imeli vsi enake genetske predispozicije, če bi potem vsi rastli v enako dobrih in kaloričnih okoliščinah in če bi se vsi enako v enako odmerjenem času hranili z enako hrano in prenašali v svoji duši enako količino skrbi, nagona po brzini in uveljavljanju, se enako razdajali in odzivali, enako trdo opravljali popolnoma enako delo – potem bi sleherni praznovalec tehtal natanko 82 kilogramov, nič več

in nič manj, reče, to je misel slehernega povprečja, ki ni nič drugega kot navadna aritmetična sredina, to pomeni, da je mogoče totalno množico, razpeto v živopisnost variacijskih radosti, razumeti le tako, da jo v mislih odpravimo in si predstavljamo en sam njen člen, ponavljan in štančan v neskončnost, reče spokojno.) 8 pričujočih je zapisanih nagli smrti, 130 srednjeročni, drugi so že stari ali pa jih starost še čaka; 26 je potencialnih samomorilcev, 13 elementov pričujoče množice je pripravljenih na uboj iz koristoljublja in nekaj med njimi je tudi takih, ki se ne bi ustavili pred umorom ... Ali mu, Pesniku, ta stran medalje ne ustreza, ali se mu mogoče zdi na praznični večer neprimerna, reče odrasli mladeč, prav nič suh, prav nič sive in tenke kože, ki pride na dan obraza, ko je njegov nosilec dolgotrajno zakopan med papirje in papirnate molje. Pa tudi nerazložno nemirnih oči, ki jih zasadi v obraz računalnik, nima.

Pesnik ni rekel nobene, samo dihal je sunkovito in z očitno povečanim strahom srepel vanj. Ni odmaknil oči od poročevalca, tudi zdaj ne, ko je odsekano sunil z roko na bližnjo mizo, zgrabil steklenico in zlil odrešilno substano, kar je je še ostalo, v razklenjena usta, zvrha, na dušek, brez stika ustnic z zelenim steklom.

V redu, če mu ne odgovarja, reče živi numerator, v tej dvorani – ki še malo ni zatohla, najhujše, kar ji je namenjeno, tako ali tako šele pride – v tej dvorani stojita ob korzu dva pulta miz v dolžini po 90 metrov, kot stoji drevored ob trški cesti. Na obeh straneh je v dosegu množične roke 365 steklenic vina in 52 vrčev ali plastenk raznobarnih sokov, reče in z elegantno ročno gesto pokaže na svoje štrafaste hlače, če veste, o čem srhljivem govorim, reče in se nenadoma zmede. Vsak današnji pričevalec je sklenjen kos usode, nad slehernim visi *mene tekel ufarsin*, slehernemu pripada ena sama gosto zelena, neprozorna steklenica, da kdor pričuje, nikoli ne ve, koliko je še do dna, do konca, ki mu pripada tako substanca od vrha do dna kot tudi življenje od rojstva do smrti. Tako je bilo mišljeno od prazčetka, od prvih merilnih naprav naprej, a zdaj je to drugače, pričevalcev je preveč, več kot steklenic, in pravilo samo še zmešano seka s svojim repom, okovanim s kovinskimi bodicami, ki nosijo strokovno ime *groza naključij*, reče ... Ah, ja, spet me je zaneslo ... Nadalje je na razpolago 500 do 630 kozarcev, kelihov in štucev. Če je na vsakem lestencu – po oceni seveda, saj so visoko pod kaloto, s podnožišča vsekakor

nepregledni, po sestavi nepreštevni – 720 steklenih ploščic, potem jih mrgoli v našem steklovinastem ozračju kar 21.600. Ker so ploščice urezane v obliki otroškega zmaja, so na vsaki po 4 brušene fasete, torej v nesmiselnem prostoru nad našim početjem mrgoli 86.400 robov, ki mehčajo in razpršujejo električno svetlobo.

In zdaj vam hočem – da vas ne bi več utrujal z manj pomembnimi podrobnostmi, čeprav so zanimive – zdaj vam bom izdal, zaupal strašno napako, ki se mi je bila v tem hrupu pričujočnosti skorajda zgodila. Namreč, preveril sem na nekaj naključno izbranih praznovalcih, da je modalno število luknjic za vezalke na čevlju 5 parov, torej 10 parov (seveda, seveda). Zaradi enostavnosti ugotovitve sem planil z glavo v zmoto (kdor skak, tisti hlap, seveda), kajti 480 do 500 členov pričujoče množice krat 10, torej 4.800 do 5.000 parov luknjic za vezalke pričuje tukaj v teh prostorih, v *Dvorani steklenih biserov*, praznično! A zabloda se je zgodila med potjo, v pozabi na spol! Ženske! Ženske ja nimajo luknjic za vezalke, ženske praviloma nosijo sponke ali brez! Streslo me je od groze pred napako, ki bi me skoraj pahnila ...

Zdajci, na tem mestu, je Pesnik zatulil.

Vinko Möderndorfer

Pisatelj

(Ljubezen do literature)

S prvim portretom mladega literata, z njegovo fotografijo, je velika zadrega, ki se vleče vse do današnjih dni; o pravi podobi njegovega obraza so bili napisani obširni članki, polemični eseji, in ko so razpravljalci že skoraj ugotovili, da pisateljev pravi in avtentični portret najbrž sploh ne obstaja, se nenadoma spet pojavi, kot bi priplavala z jezerskega dna, podobno kot pozabljen obraz utopljenca, fotografija neznanega človeka, ki spet za kakšno desetletje, do novega polemičnega eseja, prepriča ljubitelje literature, da je prav to tisti pravi umetnikov mladostni portret.

Bil je star devetnajst let, ko so v lokalnem časopisu, na straneh, namenjenih literaturi (v istem časopisu je svoje mladostne pesmi objavil pesnik Auden), priobčili njegovo kratko zgodbo. Navada je bila, da so na robu, levo zgoraj, tik pod naslovom, natisnili tudi avtorjevo fotografijo. In tako je šel mladenič prvič v življenju k fotografu. Oblekel je očetov suknjič, ki ga je mati, tik preden so zabili krsto, potegnili z očetovega trupla (ubit v rudarskih nemirih, zadet po naključju, nikoli niso izvedeli, ali je streljala policija ali pa ga je zadel zahrbtni in maščevalni strel očetovih kvartopirskih prijateljev?). Tak, v prevelikem suknjiču, ki je še smrdel po mrliču in žagovini, s katero je bilo napolnjeno dno krste, je sedel pred oko fotograf-skega aparata. To fotografijo je potem odnesel na uredništvo časopisa. Tam pa se je zgodila pomota. Njegovo fotografijo so pomotoma zamenjali s fotografijo mrtvega gasilca, ki je teden dni prej zgorel, ko so gasili senik.

Udrlo se je pod njim in padel je med goreče seno. Gasilsko društvo se je s kratkim člankom in s fotografijo nesrečnega mladeniča spomnilo svojega požrtvovalnega člana, ki je "v bitki z rdečim sovražnikom," mišljena sta bila ogenj in ognjena stihija, "dal največ, kar lahko človek da ..." Hkrati pa so na koncu članka diskretno povabili na veliko gasilsko tombolo, kjer bodo zbirali denar za novo gasilsko brizgalno. Na uredništvu časopisa pa so po nerodnosti obe fotografiji zamenjali. Tako je bila na levi strani pisateljeve kratke zgodbe natisnjena fotografija umrlega gasilca. Mladi pisatelj se ni dosti razburjal. To, da so mu priobčili zgodbo, je bilo zanj največ vredno. Tisti čas mu je umirala tudi mati. Hkrati pa se je ukvarjal s pisanjem daljše zgodbe. Nekakšne novele. Danes jo uvrščamo v sam vrh literature, ki se ukvarja s socialno tematiko rudarskega življenja. Seveda je v mladeničevi noveli rudarsko življenje opisano popolnoma drugače, kot to v istem času piše, na drugi strani oceana, Maksim Gorki; mladi pisatelj, kateremu je prva objava, pa čeprav s tujo fotografijo na robu, dala neverjeten literarni polet, popisuje težko življenje rudarjev s humorne plati, in tudi danes so nekatere strani v tej briljantni noveli še vedno sveže in duhovite, napolnjene z blago ironijo, ki ne poskuša sveta spreminjati, samo popisuje ga. Ravno ta smeh, ki ga je mladi pisatelj vtikal v mizerijo rudarskega vsakdanjika (znan je prizor, ko rudarji v predmestni gostilni pripravijo tekmovanje v prdenju), je bil začetek novega načina opisovanja socialnih razmer – prizori bede se menjavajo s prizori ljudskega humorja. Seveda pa prizor bizarnega, na prvi pogled vulgarnega tekmovanja, kjer zmaga tisti, ki spusti daljši prdec, sledi prizoru, kjer pisatelj z natančnostjo kirurga opisuje delovni dan v rudniškem jašku, tam se zaradi slabih varnostnih razmer, za katere je kriva uprava rudnika, udre strop in najmlajšemu rudarju, dvanajstletnemu fantu, zmečka obe nogi. Les, ki bi ga morali uporabljati za podporne tramove v rudniškem jašku, je šef izmene porabil za graditev ostrejša svoje hiše. Slab, krhek les pa je romal v rudnik (štiristo petdeset metrov globoko) kot material za podporne stebre. In mladeniču je težka skala zmečkala nogi pod kolenom. Pisatelj ni pozabil opisati tudi tega nesrečnega prizora, vendar ko beremo novelo, imamo občutek, da se je z večjo pisateljsko predanostjo posvetil popisovanju tekmovanja v prdenju. Žalostno nesrečo je sicer popisal natančno, toda brez moralističnih klicajev, brez revolucionarnih pozivov; nesreča je bila dejstvo sveta in tekmovanje

utrujenih rudarjev, ki v obmestni gostilni razdirajo svoje črne hece in štejejo sekunde dolgih prdcev, je bila še hujša obsodba sveta, v katerem zaradi dobička in podkupljivosti rudniške uprave mlademu fantu odrežejo noge pod kolena. Robati humor in sočnost, s katero ga je mladi pisatelj znal vnesti v sivi in brezizhodni rudarski dan, je v bralcu povzročila občutek, da je svet iz tira. Po smehu, ki so ga sprožili robate rudarske vragolije in okorni dovtipi, se je v bralcih naselila nekakšna jezava žalost, kot občutek krivice na primer ... Kombinacija smeha in groze rudarske brezizhodnosti je bila pomembna eksplozivna zmes pisateljeve mladostne novele, pa tudi tista posrečena formula, zaradi katere so njegovo knjigo brali tako rudarji kot tudi hčerke lastnikov rudnikov.

Umirala mu je mati, v časopisu so mu objavili zgodbo, pa čeprav s tujim obrazom na robu, on pa je v vročici pisal novelo, ki bo čez nekaj let ponesla njegovo ime v višave literarne slave.

Mati je ležala v sobi pri oknu. Gnilo ji je drobovje. Trebuh je imela napihnen. Kot gora je kipel spod sive rudarske odeje (nekoč, ko je še živel njegov oče, so namesto plače dobili nekaj sivih odej, ki so pikale po koži, in če si se ponoči pokril z njimi, si se zjutraj zbudil z velikimi rdečimi mdeži povsod tam, kjer se je gole kože dotaknila groba tkanina). Mati je gledala skozi okno. Nepremično. Njen sin, mladi pisatelj, je v sosednji sobi vročično pisal svojo literarno mojstrovino. V roki je mečkala časopis s sinovo zgodbo. Ni je prebrala (ker ni znala brati), ampak ji je bilo žal (njej edini), da na fotografiji, v levem robu zgoraj, ni obraza njenega sina. Ne bo se mogla pohvaliti pri sosedih: "Poglejte! Moj sin! V časopisu, moj sin!" Prišel je k njej in sedel na rob postelje. Imela je steklene oči. Teža sive rudarske odeje, s katero je bila pokrita, jo je bolela. Rekla mu je, naj jo odkrije. Težko da je, je rekla. Boli jo, ko tkanina tako pritiska nanjo, kot težka skala, ali še bolje, kot voz črnega premoga, je rekla in se celo poskušala nasmehniti. Potegnil je preparelo odejo z njenega života. Zagledal je materin napeti trebuh. Zlezel je spod srajce. Bil je siv. Bil je napet kot boben. Bil je mrtev. Dotaknil se ga je. Zastokala je, kot bi ji potisnil nož v drob. Takrat se je zaslišalo. Bila je dolga, dolga sapa, ki je pribrbotala iz maminega napihnjenega črevesja. In potem še ena in še ena ... Zasmrdelo je po trohnobi. Blagodejnost je preplavila materin obraz. Ni je več tako zelo bolelo. Zaprla je oči. Morda bo zdaj lahko celo zaspala. Trebuh je

malce uplahnil in dobil spet rožnato barvo. Vstal je s postelje. Zazrl se je v daljavo. "Takoj se vrnem," je rekel in odšel nazaj v drugo sobo, kjer so na mizi ležali drobno popisani listi. Ravno kar je končal s prizorom, ko so mlademu fantu v bolnišnici odrezali obe nogi. V zadnjem odstavku je fant jokal, pa ne zaradi odrezanih nog, temveč zato, ker je vedel, da bo izgubil službo in da ne bo mogel plačati računa, ki ga bo zdravnik takoj naslednji dan poslal njegovi družini (najbrž jim bodo zaplenili pohištvo). Pisatelj je z vročičnimi očmi pohitel nazaj k pisanju. Vedel je, kako se bo nadaljevala njegova novela. Rudarji bodo šli v gostilno ...

... stari Jost, tisti, ki je po ozki rudniški opravi vlekel ubogega Bloomovega sina z razcefranimi nogami proti vrhu šahta, se je na stolu rahlo nagnil vkraj. Gostilna je v hipu obmolčala. Obrazi so postali smrtno resni. Celó dim, ki se je sukljal pod zamaščenimi senčniki oljenk, je obmiroval. Nekdo je dvignil roko. Vse je še bolj otrpnilo. Potem se je stari Jost prijel za rob mize, se napel v obraz, da so mu žile na čelu izstopile, se še bolj nagnil v stran, zdaj je sedel na klopi pošev, samo še na eni ritnici, in – prrrrrrdnil ... Obrazi so zarežali, roke zaploskale, kozarci zacingljali in dim se je spet zasukljal nad plamenom oljenke. "Tako," je rekel stari Jost, "čim budnejši si, tem daljši je tvoj prdec ..." Smeh je še bolj zagorel med njimi. Klop pri vratih se je obrnila in pet rudarjev s šusmanom vred je telebnilo na tla. Valjali so se v žagovini in se držali za trebuhe. Krohotali so se na smrt. Zunaj pa je bila noč. Najmlajša Bloomova hči je prek ulice tekla v župnišče. Po župnika. Za vsak slučaj.

Mati je zaprla oči. Sape iz njenega života so še nekajkrat tenko zapiskale. Ni več vedela, ali je še zaklicala za svojim sinom, "Rada bi, da ostaneš pri meni, dokler ne umrem," ali pa je za njim to zaklicala samo še v svojih ugašajočih mislih ...

Še preden je zaprl vrata za sabo, je mati umrla.

Pisal je vso noč. Šele zjutraj, ko je v bližnjem rudniku zapiskalo za konec nočne izmene, se je vrnil v sobo in videl, da je mama mrtva.

Ko so jo devali v krsto, je bila kot presušena deska. Trda in ravna. Mizar (izdeloval je tudi krste) in mladi pisatelj sta jo prišla vsak na svojem

koncu; njen sin za vrat, mizar pa za peti, tako, kot desko, sta jo položila v krsto (spet vonj po žagovini, ki vpije poslednje človeške sokove, ki v smrtni sprostivti pribrbotajo iz trupla). Materi je uplahnil trebuh. V sobi se je pozibaval sivkast vonj po strohnjenem mesu.

Pokopal jo je naslednji dan.

S pokopališča grede, je v poštni nabiralnik spustil debelo kuverto s svojo končano novelo. Čez pol ure je že sedel na vlaku, ki je pihal skozi rudarsko pokrajino. Rudniška brezna so, kot brazgotine v zelenkasti pokrajini, švigala mimo njegovega obraza. Mislil ni na nič.

Prazno.

V glavi prazno.

Kot da se še ni rodil.

Založnik je bil navdušen.

Knjigo so tiskali čez pol leta. Res da v majhni nakladi in na slabem papirju, pa vendar ... Založnik je iskal pisateljev naslov ... Pisal je pisma, neodprta so se vračala. Potem mu je urednik lokalnega časopisa povedal, da jim je prav isti pisatelj pred kratkim poslal zgodbo in da so jo objavili. "Fino," je bil navdušen založnik, "pošlji mi fantovo fotografijo, jo bomo natisnili na platnicah njegove knjige." Tako je bila fotografija zgorelega gasilca znova natisnjena pod imenom mladega pisatelja.

V pristanišče je prišel ponoči. Velika tovorna ladja, ki je na celino vozila premog, je čakala v pristanišču. Zavlekel se je med kupe črnega premoga in takšen, ves oblit s črno brozgo in oblepljen s premogovim prahom, je naslednji dan stopil na celino.

"Kdor se s premogom rodi, se mu črno prav vse življenje od vsepovsod cedi ..." je pozneje ironično zapisal v neki svoji kratki zgodbi.

Pot do mesta je bila dolga in hladna. Vozil se je z vlaki in vozovi, psom je kradel hrano iz njihovih skodel na kmetijah ob poti, hodil je peš in se izogibal orožnikom, ki so se na kolesih vozili po podeželskih cestah in preganjali takšne, kot je bil on ... Nekako je le prišel do predmestja. Nekako je preživel. Nekako je na obrobju mesta našel hišo in tam so ga vzeli na skupna ležišča. Nekako se je zrinil na mestno tržnico in ves dan prekladal zaboje in košare z zelenjavo, ki je z vlakom prišla z juga. Ponoči je pisal ob soju oljenke. Podnevi garal na tržnici, tam je pozno popoldne,

ko so zapirali svoje "štante" tudi največji trgovci z zelenjavo, pobiral uvelo solato, gnile krompirje in razdrobljeno cvetačo ... To so potem on in drugi stanovalci hiše na obrobju mesta skuhal v nekakšno čorbo, zabeljeno s svinjskim lojem. Nekega večera, ko se je utrujen sklonil, da bi s kanalske rešetke pobral paradižnik, ga je zaskelilo pod komolcem. Kri se je pocedila in zdelo se mu je, da je konica razbite steklenice škrtnila ob kost. "Pustiiiiii!" je zaslišal, "Jaz sem ga prvi zagledal," za hip se mu je zatemnilo, potem pa se je dvignil (še preden je pritekla kri iz scefrane rane) in zagledal prazni in od lakote votli obraz nekega človeka, "paradajz je moj!" je zverinsko zakričal človek, spustil stekleno konico, pograbil paradižnik in stekel med prodajnimi mizami ... Ta prizor je ponovil v eni svojih najbolj pretresljivih zgodb, samo da ga je napisal v prvi osebi. On je bil tisti, ki je za košček kruha zabodel drugega, prav tako sestradanega človeka (nekakšna literarna transformacija: zabodeni se spremenijo v klavca, paradižnik v košček kruha, resnična zgodba pa v socialno agitko; čeprav, to moramo že priznati, zgodba je, čeprav socialno angažirana, eden najboljših primerov svoje literarne zvrsti in kot taka ima v svetu literature tudi danes nedvomno svoje mesto). Tistega večera ni pisal. Skelelo ga je v rani. Čez kakšen dan se mu je rana zagnojila. Pisal in delal je lahko samo z levo roko. Desno je imel povito v umazane cunje. Na rano so mu v hiši polagali pasjo mast in jo posuvali s pepelom. Postal je levičar. Z levo roko se je naučil pisati ravno tako dobro kot prej z desno. Trudil se je. Vedel je, da nima časa čakati. Po možganih so se prekopicemale zgodbe, ki so hotele ven.

Podnevi je delal, z desno roko premetaval španske paradižnike, ponoči pa je z levo roko pisal (tri strani na noč) svojo novo knjigo. Knjiga bo imela naslov Vračanje, ali Vračanja, ali Vrnitev ... Vedel je, kaj mora pisati, vedel je, da mora imeti knjiga naslov, ki bo povezan s potjo, z vračanjem, z odhodom, s prihodom ... Dobil je hudo vročino. Roka mu je otekla. Šef delavcev na tržnici, mlad Arabec, ga je nagnal. Ko se je ves v vročici vrnil, da bi neusmiljenega Arabca z belimi zobmi še enkrat poskusil preprositi, naj ga vendar pusti, da še kakšen dan preklada košare z zelenjavo, pa čeprav samo z levo roko, ga je ta z eno samo vehementno in energično potezo prijel za rame, ga zasukal in brcnil v rit. Potem je naslednjih šest dni samo še pisal. Z levo roko in v strašni vročici. V vročici ustvarjanja podob z dolge poti, ki je vse bolj postajala nekakšna literarna kalvarija, in v svoji

čisto pravi, telesni vročici, tisti razgorelosti telesa, ki se mu po koži spuščajo rdečkasti madeži, ki mu sluznica v ustih in grlu žari, da se pisatelj duši pri vsakem dihu, toda še vedno, kot da ustvarja svoje poslednje delo, po šestnajst ur na dan, samo ob nekakšni mlačni juhi, po kateri plavajo koščki gnile zelenjave, piše drobne črke svoje literature. Njegovi sostanovalci ga poskušajo prepričati, naj preneha, naj se vendar ustavi, naj gre k zdravniku, zbrali so celo denar za pregled v bolnici, on pa je imel vedno bolj žareče in motne oči, samo pogledal jih je prek ramena, kot da zre v daljavo svojega romana, se sklonil nazaj k rumenim listom rokopisa, zaključvalo mu je v roki, pa tega ni več čutil, in pisal in pisal ... Ko je izgubil zavest, padel s stola in si ob robu mize razbil glavo tik nad levim ušesom, je bil roman končan ...

Zbudil se je v bolnici čez kakšen teden.

Imel je triindvajset let in odrezali so mu roko v ramenu.

Skoraj je umrl. Njegovo suho in izčrpano telo se je še dolgo časa bojevalo s smrtjo. Samo pisateljev obraz je bil svetel, zadovoljen, poln tiste življenjske energije, ki nas prežari takrat, ko končamo pomembno delo.

Bolnišnica je bila velika in umazana. Napol nekakšno zavetišče za reveže in brezdomce. Bolnišnico so vzdrževale zdolgočasene žene velikih tovarnarjev kot nekakšen odpustek za bogatenje svojih družin. Tako je ženska srednjih zrelih let, dvajset let starejša od mladeniča z odrezano roko, prvič in usodno srečala pisatelja. Njen mož, otrok nista imela, je bil lastnik ene največjih železarn v državi (ker je sodeloval z okupatorji, so mu čez petindvajset let železarno podržavili, on pa se je v svoji pisarni, stekleni mansardi tik nad plavžem, ustrelil v usta). Njegova žena, imenujmo jo Konstanca, čeprav ji ni bilo tako ime, je dvakrat na teden hodila v bolnišnico, tam je skrbela za bolnike, umirajoče in reveže. Ko je spoznala pisatelja z eno samo, levo roko, je začela prihajati v bolnišnico vsak dan.

Pisatelj je ozdravel ... Se na novo rodil. Predvsem zaradi Konstančine materinske skrbi in tudi zaradi ljubezni, ki se je iz dneva v dan, iz minute v minuto, porajala med njima. Priskrbela mu je stanovanje v umetniški četrti velemesta, daleč proč od mondenega podeželja, kjer je v gradiču, obdanem z drevoredi stoletnih hrastov, stanovala s svojim možem. Še preden

se je pisatelj s svojo starejšo prijateljico, takrat že ljubico, prvič sta se ljubila v prazni operacijski sobi bolnišnice, na novega leta dan vselil v svoje novo stanovanje na Rue Saint Germaine 117, sta se z mercedesom, letnik 1914, najnovejši model, zapeljala v predmestje, kjer je pisatelj takrat, ko je izčrpan izgubil zavest, padel s stola in si prebil glavo nad levim ušesom, pustil končani rokopis (več kot osemsto drobno popisanih strani) svojega romana ... Bil je razburjen, kot da se odpravlja na zmenek z dekletom ... Ko sta prišla v ulico, med sive in vegaste hiše, sta zaman iskala opečnato bajto s poševnim podstrešjem. Na njenem mestu je bil zdaj črn kvadrat ožganega zemljišča. Kar je ostalo od hiše – opeka, nekaj tramov – so odnesli sosedje in uporabili za graditev svojih svinjakov in kokošnjakov, vse drugo pa bodo zakurili v dolgi zimi, ki bo prišla.

Naslednjih pet let ni napisal niti vrstice.

Ko se je Konstanca ločila od svojega moža, je bil to velik škandal. Mož ji je zapustil stanovanje v centru mesta, šest sob s služinčadjo, nasproti opere, in od časa do časa ji je pošiljal draga darila s svojimi posetnicami, stotinami vrtnic in s patetičnimi vrsticami: "Vse ti odpuščam! Samo vrni se k meni." Ona pa je živela svoje prenovljeno življenje z nadarjenim pisateljem, ki se je z levo, edino roko naučil tako rekoč vse, celo vdeti nit v šivanko, pa čeprav mu seveda, zaradi množice služinčadi, tega sploh ni bilo treba. Bil je popoln levičar. Res da levičar po sili, saj mu je kruto življenje, kot nekakšno odkupnino za roman, vzelo eno roko, potem pa mu je nepredvidljiva usoda v obliki slabo ugašene cigarete v podstrešni skupinski sobi vzela še rokopis romana. Pisatelj je bil prepričan, da je napisal mojstrovino. Vedel je, da mu je med pisanjem tistih osemsto strani dolgega potovanja v sivo bleščavo nekega jutra žarel drob, da so bile v tistih besedah kaplje njegove krvi, meso njegovega mesa ... Nič hudega, si je mislil, knjigo bom napisal še enkrat. Še enkrat bom prepotoval vso tisto pot. Še bolje jo bom napisal. Vendar ne ... Ponovitev ni mogoča. Enkratnost se ne ponavlja. Izgovorjeno pade v prostor in se ne vrne več na ustnice.

Poskušal je.

V šestsobnem stanovanju, za lakirano bidermajersko pisalno mizico, s kovinskimi obtežilniki za papir v obliki bronastih samorogov, z zlatim peresom, ki mu ga je kupila Konstanca ob prvi obletnici njune ljubezni,

s svileni haljo na svojem vedno bolj rejenem telesu in s srebrnim pladnjem na robu pisalne mize, na njem pa črna kava v porcelanasti skodelici in pa gosta smetana v drugem lončku – ne, v takšnem svetu ni mogel ponoviti svojega potovanja ...

Pisal pa je zgodbe ... Kratke zgodbe, ki naj bi se nadaljevale, pa se nikoli niso ... Priobčevali so jih v časopisih s pripisom "nadaljevanje prihodnjič", pa tega prihodnjič ni bilo, bila je spet druga nedokončana zgodba in spet "nadaljevanje prihodnjič". "Že, že, talentiran pisatelj je, ni kaj, to moramo priznati, ampak, spoštovana gospa Konstanca," so drug za drugim, sicer z drugačnimi besedami, govorili uredniki, "dobro veste, da sem vedno cenil vašo družino, toda v nedogled ne moremo objavljati nedokončanih zgodb ..."

Mnogo let pozneje, pravzaprav čez dobrih petdeset let, so prav te nedokončane zgodbe postale kulturna knjiga neke generacije. Čas se je zamenjal. Čas, ki je prišel čez mnogo desetletij, je občudoval nedokončane zgodbe. Odprtost konca je postala smisel časa, smisel in poetika osemdesetih let... Takrat, ko so literarni sladokusci izbrskali in pravzaprav prvič odkrili levorokega pisatelja, je bila Konstanca že starka; vmes se je vrnila k svojemu "železarju", vmes je postala njegova častitljiva vdova (ona ga je našla tistega jutra, leta petinštirideset, ležal je za pisalno mizo in modrikast dim je plaval nad razneseno lobanjo), zdaj pa je bila osrednja oseba na tiskovni konferenci pisateljeve prve knjige nedokončanih zgodb. Novinarji so jo spraševali marsikaj, ona pa je na vsako vprašanje odgovorila enako. "Škoda, da je tako malo napisal." To je ponavljala, vse dokler je ni njena osebna medicinska sestra, možača s svetlimi brčicami pod nosom, z vozičkom vred odpeljala iz dvorane.

"Škoda, da je tako malo napisal."

"Škoda, da je tako malo napisal."

"Škoda, da je tako malo napisal."

Pisatelj pa je v tistih, za Konstanco tako srečnih letih, obupno poskušal še enkrat napisati svoj že napisani in izgubljeni roman. Zdelo se mu je krivično, da ga je izgubil, saj je vendar zanj dal svojo roko! Potikal se je sprva po stanovanju, potem po bližnjih ulicah, potem po vsem mestu. Posedal je po gostilnah, z edino roko grabil natararice za njihove napete

prsi, zapravljajl Konstančin denar in se v pijanosti hvalil, kako piše svoj veliki in pomembni roman, v resnici pa je od časa do časa napisal kakšno kratko in nedokončano zgodbo, ki pa s pravim in živim življenjem ni imela prav ničesar skupnega (in ravno zato so te zgodbe postale tako zelo slavne prav v osemdesetih letih, v obdobju postmodernizma). Konstanca mu je kupovala knjige, ga vodila na razstave, iz njega je hotela narediti uglajenega in popolnega pisatelja (pa čeprav brez ene roke). Nekoč mu je kupila knjigo, v kateri se neki človek zjutraj zbudi in ugotovi, da se je spremenil v hrošča, pri tem pa ga sploh ne moti to, da je hrošč, skrbi ga predvsem to, ali bodo to preobrazbo opazili drugi ... Pisatelj je bil ves iz sebe. Rekel je: "Nisem vedel, da lahko tudi tako pišeš ..." Bil je pretresen. Kar naprej je prebiral tisto knjigo. Knjiga pa je nanj naredila še pomembnejši vtis. Iz zgodbe o preobrazbi je ugotovil, da se je takrat, ko je končal svoj izgubljeni rokopis, po pomoti zbudil v napačnem svetu ... V svetu, ki ga ne more in ne zna spraviti v nobeno zgodbo. Izgubil je roko. Izgubil je leta. Izgubil je pisavo. Izgubil je sebe.

Spomnil se je na rudarsko pokrajino. Na zelene hribe, razjedene z rudniškimi jaški. Spomnil se je na vonj po premogovem prahu, na tisto belkasto svetlobo, ki je prosevala skoz okno na posteljo, kjer je umrla njegova mama. Spomnil se je na fanta, ki mu je skala v globini zemlje (štiristo petdeset metrov globoko) zdrobila obe nogi. Spomnil se je na očeta, kako je prihajal ponoči pijan domov, na njegov kotel, kjer je na skrivaj kuhal žganje iz gnilega sadja, ki ga je pobiral iz prahu ob cesti, ko se je vračal iz rudnika domov.

... očeta sem videl prvič in edinkrat jokati, ko sem imel osem let. Oče je bil silak. Obraz razjeden, roke velike kot dve hertišafli. Kadar je udaril, in udaril je takrat, ko je bil pijan, je bolelo še dolgo. Ni bil človek, ki bi jokal. Kadar sem se cmeril, me je rahlo lopnil po tilniku in rekel: "Jokajo samo stare babe!" Tistega dne je prišel iz rudnika prej kot po navadi. Bil je mrk. Sedel je v kot pri oknu. Hotel si je zviti cigareto, pa so se mu tresle roke in tobak se je razsuval med njegovimi koleno. Potem je zajokal. "A veš, da so prišli orožniki pome ... Dol, v šaht ... Abzer jaška jih je pripeljal ... Rekli so, da sem kradel ... Tisto prekleto gnilo sadje ob cesti ..." In je zahlipal še huje. Iz sramu, mislim, da iz sramu, in si pokrtil obraz ... "Ležalo

je ob cesti ... Kako naj bi bil vedel, da je njihovo ... Mislil sem, da je gnilo sadje od vseh ..."

Takrat sem prvič in zadnjič videl jokati svojega očeta.

Jokal je kot stara baba.

Pisatelj se je spomnil tistih smešnih rudarskih tekmovanj, gostilniških šal, grobosti, ki se preliwa s smehom in glasnim krohotom, spomnil se je tistih obrazov, ki so utrujeni od vsega, s prežganimi pljuči in oteklimi jetri, ždeli v njegovem spominu ... Spomnil se je, da jih je zapustil, namesto da bi pisal o njih ...

In tako je nekega jutra odšel.

Konstanca je na bidermajerski pisalni mizici pod pozlačenim obtežilnikom v obliki samoroga našla vrstico: "Sem šel iskat zgodbo."

Konstanca se je vrnila k možu.

Za pisateljem pa je izginila vsaka sled.

Govorili so, da so ga videli v Moskvi, na kongresu pisateljev, kako je z govorniškega odra s svojo edino roko žugal proti zahodu. Novinarji, ki so prihajali od tam, so pravili, da so v tamkajšnjih časopisih videli njegovo ime, ki mu je dodal še ime Vasiljevič ali Vladimirov, da so brali njegove zgodbe, da pa se ne spominjajo več, o čem so pripovedovale. "Veste, tam vse zgodbe govorijo isto," je Konstanci rekel prijatelj novinar.

Potem je prišlo desetletje, v katerem je bila velika vojna, v katerem se je Konstančin mož ustrelil v usta ... To desetletje je pogoltnilo vse in vse na novo izpljunilo ... Konstanca ni ničesar več slišala o mladem pisatelju. Šele mnogo pozneje, čez leta, ko se je svet spet utiril, je poslala svojega tajnika na veleposlaništvo države, v katero je odpotoval njen mladi prijatelj. Hotela je njegov naslov. Hotela je zvedeti, kaj se je zgodilo z njim. Niso ji odgovorili. In ko je nekaj let vrtala in vrtala, z mnogimi pismi, zvezami in prošnjami, so ji odgovorili: "Človeka s tem imenom nikoli ni bilo v naši državi. Zelo nam je žal." Vendar Konstanca ni odnehala. Z izginotjem svojega prijatelja se je začela ukvarjati sistematično. Imela je dovolj časa. Imela je dovolj denarja. In imela je goro spominov na mladega in obetavnega pisatelja (spomini, ki jih je poskušala oživiti, so bili nekakšen motor njenega vedno bolj dolgočasnega in izgubljenega življenja). Poskrbela je, da je

predsednik države, v katero je pred desetletji odpotoval njen pisatelj, dobil njeno pismo, ko je bil nekoč na meddržavnem obisku. To je bila drobna in preprosta prošnja ...

... leta osemintrideset je moj prijatelj, pisatelj odpotoval v Vašo državo, tam se je čez nekaj let za njim izgubila vsaka sled ... Rada bi vedela, kako je z njim in ali je še živ ... Če je mrtev, bi rada prižgala tu, v najinem mestu, svečko spomina nanj. Prosim, pomagajte mi iz negotovosti ...

Predsednikov kabinet je čez nekaj mesecev odpisal z isto vsebino kot pred leti: "Človeka s tem imenom nikoli ni bilo v naši državi. Zelo nam je žal." Konstanca se je sprijaznila, čeprav ga ni nikoli nehala čakati. Še takrat, ko je umirala v domu za ostarele in se ji je povsem omračil um, je ponavljala: "Škoda, da je tako malo napisal. Škoda, da je tako malo napisal. Škoda, da je tako malo napisal."

Ni znano, ali je pisatelj sploh vedel, da je takrat, ko je po materini smrti zapustil svoj rojstni kraj, pri mali zasebni založbi izšla njegova novela s fotografijo zgorelega gasilca na platnicah. O tej svoji noveli ni nikoli govoril. Niti Konstanci ne, ko ji je v nespečnih nočeh vročično pripovedoval svoje literarne sanje. Svojo prvo novelo je imel za izgubljeno. Za izgubljen in ponesrečen literarni poskus. Danes pa vemo, da je "Rudarska zgodba", tako se novela imenuje, ena najzanimivejših literarnih pripovedi, nastalih v dvajsetih letih tega stoletja, ko je revolucija delavcev in kmetov v oddaljeni ruski zimi še žarela s pravim in rdečim plamenom. Mladi pisatelj pa je imel svojo prvo novelo za dokončno izgubljeno in za slab vajenski izdelek.

Enkrat samkrat, ko se je ves skesan, prekrokan in z breznomo žalosti v očeh, po brezupnem večdnevem pijančevanju vrnil nazaj v Konstančino naročje, je spregovoril nekaj, kar bi lahko bilo povezano z njegovo mladostno novelo ... Ležal je ob Konstanci, ji hlipal v golo ramo in klujuvalo mu je v roki, ki je ni več imel ... Takrat je rekel, da mu je žal ... "Zakaj," ga je vprašala Konstanca, "zakaj ti je žal?" Kar hlipal je in se izgubljal v pijanskih solzah. Preden je zaspal, pa je kljub vsemu izdaval, tega se zjutraj ni hotel (ali mogel) več spomniti, da mu je žal, ker ni bil ob materi, ko

je umirala ... V sosednji sobi je izgubljal čas s pisanjem neke bedaste zgodbe, ki ni bila nič vredna ... Mama pa mu je umirala in on ... "Prasec!" je slinasto kriknil in se udaril po obrazu. "Prasec izdajalski! Zaradi ničvrednih besed sem pozabil na njeno smrt!" In se je še nekajkrat, z vso pijansko močjo, udaril po licu, potem pa je padel s postelje in zaspal v dolgem, nezavestnem hrčanju.

Prav tako ni znano, kam je leta osemintridaset izginil. Nobenega dokaza ni bilo, da je zares odpotoval v daljno deželo srpa in kladiva, kjer naj bi, kot je mislil, našel prave besede za svoje prave zgodbe ... Ko so se v osemdesetih letih začeli zanimati zanj in za njegovo delo in so ustanovili celo društvo z njegovim imenom, je stekla širša akcija, ki naj bi raziskala njegovo življenjsko pot. Od časa do časa se je pojavil kdo, ki je postregel z domnevo, da enoroki pisatelj še živi v daljni tajgi, kamor so ga pregnali med velikimi zgodovinskimi čistkami in pomotami, nekdo drug pa je prišel spet z domnevo, da pisatelj še danes živi, pod drugim imenom in kot časten državlján na Nevskem prospektu številka 26. Spet tretji je trdil, da so enorokega pisatelja ubili v kletah moskovske tajne policije kot enega izmed tisočev zarotnikov pri načrtovanju umora velikega vodje. In tako naprej in tako naprej in tako naprej.

Toda, kljub vsemu, usoda se je še enkrat poigrala z njim. Rokopis izgubljenega romana, za katerega je pisatelj mislil, da je zgorel v tisti predmestni hiši, medtem ko je on ležal v bolnišnici, se je po petdesetih letih čudežno našel. Ne ve se, kako, kar pojavil se je v bukvarni starega Žida. Vlačil se je po podstrešjih, zavrt je bil v stare cunje, malce obgrizen od miši, nekaj strani je bilo izgubljenih, nekaj nečitljivih, vseh drugih osemsto in nekaj strani pa kljub desetletjem na svojem mestu – v porumeneli kartonski škatli za klobuke. Rokopis so pregledali strokovnjaki in na velikem simpoziju, ki so ga organizirali v čast pisatelja, priobčili, da so našli dragoceni rokopis, ki pa da je ne samo edino obsežno delo skrivnostnega pisatelja, temveč tudi eno izmed najboljših literarnih mojstrovín tega stoletja. Osemsto strani potovanja v globino človeške duše. Prepotoval ga je mlad človek. Na svojem brezkompromisnem potovanju je raztrgal svet na koščke in ga znova sestavil. Z jasnostjo mojstra secirnice in s prodornostjo zvezdogleda se je zazrl svojemu stoletju v obraz in poskušal izpovedati Resnico.

... pot je bila dolga in nagrmadena s človeškimi telesi. Valili so se drugo prek drugo. Potovali so od kraja do kraja. Odganjali so jih s psi. Vmes so umirali in obležali ob poti. Otroci so se spremenili v starce in nekdo je s kamnom potolkel nekoga, ker je mislil, da ima v malhi skorjo starega kruha, pa so bile samo cunje. Videl sem to, ko sem se spuščal niže in niže. Izza žičnatih ograd so zarezali debelolični gospodje in njihovi psi so se trgali z verig. Smrdelo je po odplakah in ribe so obračale svoje mrtvo bele trebuhe. Na obrazu so se mi naredile rjavkaste kraste. Bil sem njihov in padal sem proti dnu, ki ga ni in ni hotelo biti ...

"Ni čudno," je dejal neki poznavalec literature, "da ni napisal ničesar več. V tem delu je povedal vse." Spet drugi poznavalec pa je ironično pripomnil: "Tako dobro je pisal, da mu je odpadla roka."

Konstanca, ni ji bilo tako ime, toda vseeno jo imenujmo Konstanca, je umrla. Na koncu je pomešala vse. Mislila je, da je strežnik v norišnici njen sin, ki ga ni nikoli imela, in da je ona nihče drug kot sirska princesa Tevta, ki pa sploh ni bila sirska princesa, temveč rimska ...

Izdali so knjigo pisateljevega izgubljenega in čudežno najdenega rokopisa.

... čedalje bolj sem prepričan, da naše življenje vodijo nepredvidljive sile. Toda te sile niso Bog. To ni nikakršna vnaprej določena volja. To je ... To je, kot če se udre strop v rovu poleg glavnega šahta in si ti samo kakšen meter stran, skala pa zdrobi telo tvojega prijatelja, s katerim si se na opavi še ravnokar pogovarjal, in ti je on, zdaj tvoj mrtvo zdrobljeni prijatelj rekel: "Čuj, prinesi mi mojo torbo, tamle, pri hertšafli leži ..." In si šel in se sklonil po njegovo platneno boršo, v tistem hipu pa se je na prijatelja udril strop. Švapli so kovinsko zadoneli, ko so prazni butali drug ob drugega in premog, pomešan z zdrobljenim kamenjem, je šprical okoli ... To je tista sila ... Usoda? ... ki kar tako, brez kakršnega posebnega vzroka določi: "Ti si, tvoj prijatelj havar pa ne bo več ..."

Ne, doma nismo nikoli verjeli v Boga. Imeli smo ga v kotu nad mizo, to že, in oče, kadar se je pijan vrnil iz jaška, se je dolgo v noč pogovarjal z njim. Zmerjal ga je in ga v solzah rotil, pripovedoval mu je rudarske vice in mu jezno žugal. Mama pa se je včasih na skrivaj pokrižala pod

Njegovo podobo. Ko je umirala, ni niti enkrat pogledala v njegov kot. Vsaj mislim, da ni. Ko je umrla, me ni bilo zraven. Neka sila me je odgnala od nje. Neka čudna sila mi je šepetala zgodbe, ki so se mi takrat zdele pomembnejše od materine smrti. Ta sila, včasih sem ji rekel: Ljubezen do literature, danes bi ji raje rekel: Zagledanost vase, ljubezen do svoje lastne nesmrtnosti – me je odgnala v sosednjo sobo in tam sem do jutra pisal neko popolnoma nepomembno zgodbo. Moja mama pa je medtem enostavno umrla (čisto sama). Nič se ni zganilo. Bog v kotu ni niti pomežiknil. V meni ni utripnila prav nobena skrivna žila in nobena beseda, ki sem jih v trenutku njene smrti zlagal drugo poleg druge, ni zatrepetala...

Knjiga je bila že skoraj natisnjena, zanimanje zanjo je bilo veliko, hkrati so pripravljali še izdaje v nekaj evropskih jezikih, pa uredniki še vedno niso imeli pisateljeve fotografije. Edina fotografija, ki so jo našli v Konstančini zapuščini, druge je zažgala, je kazala enorokega pisatelja v hrbet, kako se z levico naslanja na kamnito balkonsko ograjo in zre na ulico. Prazen rokav, kjer bi morala biti desnica, je mahedral ob telesu. Prazen rokav pa še ni dokaz pisateljeve avtentične podobe. In zato so bili uredniki prav srečni, ko so njihovi poslušni in pridni uradniki izbrskali prvo izdajo prve pisateljeve novele s fotografijo mladega gasilca na naslovnici. "Ja, to je on! To je njegov resnični obraz!" so bili navdušeni.

Tako je obraz zgorelega gasilca znova zaživel ob izidu izginulega rokopisa, za katerega je bil sam pisatelj za svojega življenja prepričan, da je zgorel.

Obraz zgorelega gasilca in iz pepela pozabe izbrskani rokopis enorokega pisatelja sta tako vnovič zaživela in dokončno (za vse čase) postala eno.

Nekaj manj znanih rudarskih izrazov:

Šusman – tisti, ki razstreljuje skale, *hertšafľa* – velika lopata v obliki srca, *šaht* – navpični jašek, *abzer* – nadzornik v rudniku, *švapl* – vagon, *ručna* – lesena drča za premog, *opava* – delovišče v rovu, *laufarpy* – rudar vajenec, *piker* – pnevmatsko kladivo, *havar* – kopač, *lerhavar* – pomočnik kopača.

INTERVJU

Andrej Hieng

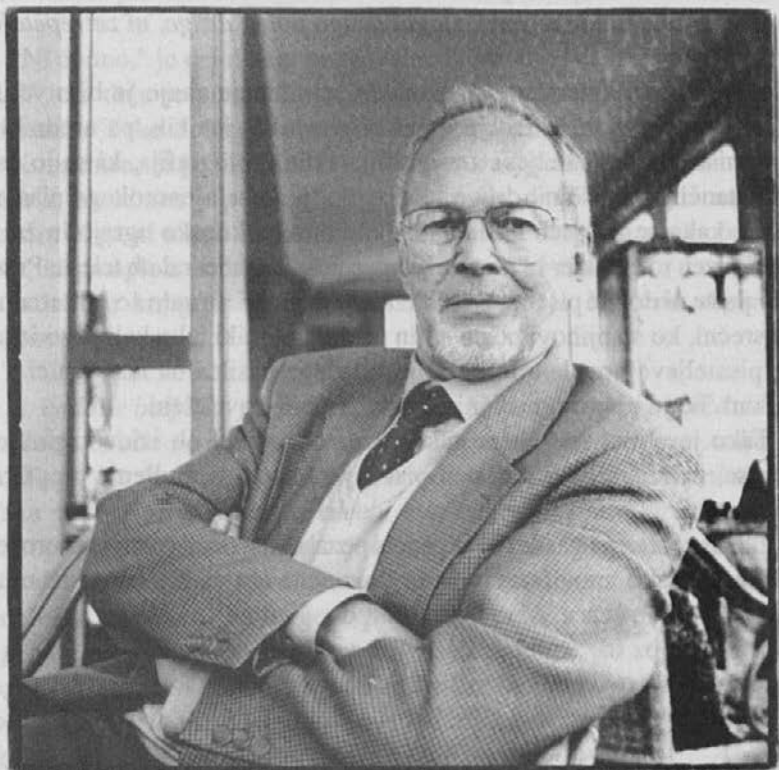


Foto: MIHA FRAS

Dve vrsti ljudi sta mi zmerom sprožali zehanje: ideologi in literati

Dve vrsti ljudi sta mi zmerom sprožali zehanje: ideologi in literati

Verjetno bo zadostovalo, če o **Andreju Hiengu**, pisatelju, dramatiku, scenaristu in režiserju, preprosto zapišemo, da je klasik sodobne slovenske literature. Sam skromno pravi, da je v številnih pogovorih že tako vse povedal.

Literatura: Gospod Hieng, kaj zdaj berete?

Hieng: Kaj berem? Po stari navadi pestro ali mešano, kakor pač pravimo taki metodi. Kadar sam pišem, berem kriminalne romane pa zgodovino, to je včasih podobno, kajne. Zdaj sem v miroljubni fazi. Prebral sem knjigo Ane Šomlo *Hazari ili obnova vizantijskog romana*, s katero sta mi avtorica in pisatelj Milorad Pavić vsaj nekoliko pojasnila intencije in metodiko romana *Hazarski rečnik*; s to knjigo – z *Rečnikom* – sem imel težave, kakršne imam z vsakim delom, zasnovanim ekvilibristično ali enigmatično. Bog varuj, da bi kdo mislil, da se spuščam v kritiko! Sploh nisem kritik, in če že koga kritiziram, potem sem to jaz sam, siromak brez posluha ali glušec na eno uho ... Tak sem, prestar za učenje. – Tule zraven Ane Šolmo: knjižica o Čajkovskem, avtor Everett Helm, skromno in razumno. Vse moje branje bi ostalo na ravni obligatnih informacij, če ne bi bil vzel v roke prevodov iz Mallarméja Borisa A. Novaka. Kar lepo "pogovorno" bom povedal: sapo mi je vzelo, strmel sem! Naj omenim, da nam je o Mallarméju večkrat govoril naš gimnazijski profesor Anton Debeljak in nam ga prezentiral kot čudaka, čigar delo je pravcati vzorec neprevedljivosti. (Sam se je ubadal z njim.) Tako sem se Novakovih prevodov lotil s precej nezaupanja. Kakšno presenečenje! Milo in hkrati nevarno šumotanje Mallarméjevih stihov se je v slovenski prepesnitvi – ki ji res ne moremo reči kar prevod – mojim ušesom oglasilo kot enaka, enako vznemirljiva, enako zavrtna glasba, kakršno sem slutil v originalu. (Morda bi moral reči, da sem jo slišal skozi zastor, ker nisem dovolj obvladal jezika.) Kakor koli že, tokratno doživetje je bilo veliko. Pri tem se ne morem izogniti majhni kritiki – na rovaš kritike. Mar res ni nikogar med našimi kritiki in glosatorji in brezštevilnimi esejisti, ki bi iz znanja obeh jezikov napisal komentar k velikanski avanturi Borisa A. Novaka? Zase lahko znova povem, da sem se od naših prevajalcev mnogo učil in morda tudi naučil; Novakov Mallarmé bo med "učbeniki" na zelo

uglednem mestu. In ker naštevam knjige teh dni, naj vsaj omenim zbirko meditacij in anekdot Paula Valéryja *Degas Danse Dessin*, v kateri je nekaj očarljivih prizorov z Mallarméjem.

Literatura: Zaradi vaših novel oziroma njihove "pohujšljivosti" je, kot neke pripovedujete, Zihlerl prepovedal celo številko Mladinske revije. Po drugi strani ste – spet se opiram na vaše pričevanje – nekako v tistih časih prejeli za neko kratko zgodbo, dolgo trinajst do štirinajst tipkanih strani, honorar v višini dveh mesečnih plač knjigovodje. Torej je bil pisateljev socialni položaj takrat v primerjavi z današnjim bistveno drugačen in notranje bolj zapleten, kot je morda videti na prvi pogled: imel je možnost dobrega zaslu^{ka} (vsekakor boljšega kot danes), a še prej se je moral izmakniti ideološki natezalnici. Kako vam je to uspevalo? Ste kdaj že ob samem pisanju pomislili na cenzuro in besedila raje sami nekoliko "porézali"? Je morda kakšno iz teh razlogov ostalo v predalu? Verjetno vas je oko oblasti kot pripadnika "deplasiranega" (meščanskega) družbenega razreda in bivšega domobranca še posebno budno opazovalo ...

Hieng: Oh, koliko vprašanj ste nametali predme! Bojim se, da bova midva in bralci, seveda, slabo postreženi, kajti med trenutkom, ko se takole pomenkujeva, in situacijami, ki naj bi jih vzdignila iz pozabe, leži pol stoletja osebne in obče zgodovine: marsikaj se je razkadilo, veliko se je izgubilo med novimi problemi, celo pozlatilo se je to in ono, jaz pa sem nezanesljiv pričevalc, ni ga take sorte sodnika ali policaja, da bi imel kaj veselja z mojimi izpovedmi. Mozaik se mi stežka sestavlja, kompozicija se mi prikaže v zadnjem trenutku in je v slednjem pomenu ultima ratio, ritmi se mi spreminjajo, bojim se, da bi koga dolgočasil, bojim se tudi demantijev, v slepeči luči vidim ta ali oni prizor, s holandsko, s flamsko natančnostjo razbiram poteze na obrazih ljudi, katerih imena sem zdavnaj pozabil, pomnim blamaže, pomnim pohvale in žalitve, ljubezenske nežnosti in sitnosti, kroje oblek, barve las, vonje pudernic, mačke, pse, papagaje – s kronologijo, ki je večkrat tudi in predvsem ideologija, pa je križ božji! Glejte, morda je moja strastna želja, da bi napisal dober roman, zakoreninjena, pomensko in "čutno", v potrebi, da bi se naučil z enim pogledom definirati prostor pripovedi. Sem površen? Morda sem res, ampak podrobnejša analiza naju bi utegnila pripeljati v rašomonstvo in na tisto znamenito Borgesovo razpotje. (Še huje: na prag tako imenovane "avtopoetike", to, jasno, nima nobene

zveze z avtomobili in avtomobilizmom, je pa novodoben vehikel.) Ko sva se prvikrat pomenkovala, sem vam skušal skicirati povojno obdobje s kar najmanj samopomilovanja, solunaštva in tradicionalne Blut und Boden sentimentalnosti, kakršna je zdaj spet v modi. Pravil sem vam o Ziherlu in o res enormnem honorarju, ki ga je, enkrat in edinkrat, napisal na ček blagi Ferdo Kozak. Male anekdote, tako rekoč zgodbi za vnuke. Po premisleku, kaj sem pravzaprav nakladal, sem si priznal, da bi se dalo povedati marsikaj drugega in drugače: o temni navzočnosti ali vsepričujočnosti policije, o kateri se je govorilo šepetaje, o prenapolnjenih zaporih, o nacionalizacijah, o vojaških disciplinskih bataljonih, o "družbeno koristnem delu", torej o taboriščih, pa o totalni blokadi meja, ko se nam je knjižica, imenovana potni list, v domišljiji prikazovala kot nekakšen Kolomonov žegen, o strahu, zavoljo katerega še mnogo let pozneje noben Celjan ni upal prav ničesar ziniti o taborišču na Teharjah ... In tako naprej. Zdaj imamo na kupe knjig, ki opisujejo takratno strahovlado. Spričo tega ne bi bilo prida koristno, če bi še midva razpletala; tudi je res, da osebno nisem imel kakih zelo hudih izkušenj ali pa mi jih moj domišljavi značaj pač zdaj ironično transformira in pomanjšuje. Seveda sem doživel kar nekaj zoprnih izpadov, reciva napadov, ki sem jih preboleval z že omenjeno domišljavostjo, z nekakšno vnaprejšnjo prepričanostjo o svoji pisateljski izvoljenosti, z neodjenljivo družabnostjo, z burkaštvom. Imel sem skromne potrebe za sprotno življenje; dva dni sem, recimo, jedel v restavraciji Slon, potlej pa dva dni nič, brez otožnosti in depresij. Imel sem srečo, da so me kot pisatelja tolerirali, kajti pismoukom tiste dobe se menda ni zdelo nič nevarno in pohujšljivo, če se mlad avtor ubada s psihološkimi deskripcijami. Ker je moja prvo knjigo v srbščini beograjska kritika sprejela z aplavzom in ker je takrat to v Ljubljani na uradih kar nekaj veljalo, sem imel mir, tiskali so me, tudi so prišli prvi prevodi v tuje jezike ... Veliko naključij, veliko lahkomiselnosti, moje, precej sreče.

Sprašujete, ali sem kdaj kako besedilo prirejal in friziral. Nikoli, celo bi si upal reči, da me k temu nikoli nihče niti ni silil; pokojni Miško Kranjec mi je zavrnil – brez posebnih razlag – dve zgodbi, čez čas mi je za obe poslal honorar, kot da ju kupuje na zalogo. (Zanimivo, da se ne morem spomniti, kako se je imenovala tista publikacija Prešernove družbe, kjer naj bi imeli pod Kranjčevim direktorovanjem tako zalogo. Vseeno!) In

kaj sem napravil z odklonjenimi umotvori? Kdo bi pomnil? Morda sem jih ponudil drugi firmi. (Glejte, iz dvojine sem prešel kar lepo v množino! Baharija! Saj takrat sploh nisem toliko pisal, erotični in krokarski nemiri so me gnali proč od mize in pisalnega stroja.) Lani je Slovenska matica izdala moje zgodnje novele; menim, da ni med njimi nobene, ki bi kazala sledove frizerskih škarij.

Literatura: *Iz memoarskega zapisa Vitala Klabusa, ki je skupaj z Venom Tauferjem urejal Revijo 57, sem razbral, da uredništvo, sestavljeno iz samih zvenečih imen literarnega življenja, ni delilo enotnega mnenja o vaši literaturi, nasprotno, med člani uredništva so nastale celo ostre polemike o njeni objavljalivosti. Kakšen je bil vaš odnos do Revije 57 in poznejših Perspektiv? H kateremu (če sploh kateremu) krogu literatov ste se takrat prištevali?*

Hieng: Gospod Vital Klabus je napisal zelo zanimivo in dragoceno pričevanje o *Reviji 57* in *Perspektivah*; v njem je tudi poročilo o kritiki mojega pisanja, ki sta ga sestavila Marjan Kramberger in Klabus za neko številko *Revije 57*. Zadnja leta vse bolj cenim Klabusovo esejistično in prevajalsko delo, na tisto kritiko pa sem, po pravici povedano, pozabil. Med nekim srečanjem mi jo je sam omenil, celo z obžalovanjem. Zdelo se mi je, da njegova kavalirska gesta sploh ni potrebna, kajti trdno sem prepričan o koristnosti v s a k e ocene, če ni ravno pristranska, se pravi strankarska, in če ne sega v človekovo zasebno sfero. Poleg tega ne poznam dolgotrajne in "vrtajoče" zamere. Šibek značaj? Že mogoče, ampak jaz si s tem ne bom grenil življenja, saj je v naši deželi vse preveč močnih karakterjev, ki jim mladostne užaljenosti do sivih las vrtajo razjede v želodec. Skupini, o katerih govorite, skupini dveh revij, sta pač skupini in njuni pripadniki se oglašajo skupinsko, zmeraj v skupnostnem interesu, aktivistično, komaj kdaj s povsem svojim glasom. Verjemite, da nadvse cenim politični, ideološki, zgodovinski pomen *Revije* in *Perspektiv*, saj sta tedve reviji v naše javno početje prinašali prve nekoliko svobodnejše opcije; vštric z ideologi so se pojavili tudi nekateri pomembni pesniki, predvsem véliki Gregor Strniša. (Pozneje sva skupaj uprizorila njegovo dramo *Samorog*.) No, da pri večini perspektivovcev nisem bil posebno priljubljen, je bilo pač v naravi stvari, se pravi v naravi skupinske vneme, ki praviloma ni tolerantna.

Sprašujete me, h kateremu krogu literatov sem se takrat prišteval. K nobenemu, kolega! Bil sem individualist najbolj dekadentne, najbolj purgarske sorte, in dve vrsti ljudi sta mi zmerom sprožali zehanje: ideologi in literati. Cehovstvo. Esnafovanje, kot bi rekel kak Andričev junak.

Literatura: *Nekje ste se označili za "malomeščana z boemsko preteklostjo". Kako se spominjate svojih mlajših let, prežetih z boemstvom? Se vam je kdaj zdelo to obdobje vašega življenja kontraproduktivno?*

Hieng: Ta "malomeščan z boemsko preteklostjo" je seveda "bonmot" in bergla v konverzaciji; možakar moje sorte se ne sme preveč spakovati z "duhovitostjo". Le pogledjte, kako smo v samih narekovajih! Boemstvo mojih mladih let predvsem ni serija sentimentalnih igrivosti kakor pri Murgeru in potem pri Pucciniju, marveč beg pred sivino in grožnjami totalnega enoumja, nekakšno švejkovstvo. Hodili smo po lokalih, ker so nam vsiljeni podnajemniki zmanjšali stanovanja. Marsikdaj smo bili naivni, še večkrat lokavi in tudi strupeni, kot da bi nas potegnil iz kake Montherlantove drame. Cinično smo pomežikovali, če nam je kdo s povzdignjenim glasom prednašal – kako neumen izraz, pardon! – odlomke iz heroičnih biografij Stefana Zweiga ali Romaina Rollanda, po tihem pa smo vendarle hrepeneli po heroični, čeprav kašljajoči usodi. Nadomeščali smo marsikaj, kar se nam je izmuznilo iz normalnega poteka otroštva in pubertete, ker sta bili tedaj vojska pa revolucija. Klavirji so šli iz hiš, preproge, slike, rjavih čevljev ni bilo v prodaji, a Izidor Cankar je trdil, kako pravi kavalir tudi k poletni, k platneni obleki nosi samo črne šolne. Manšete na srajcah so se razprezale, bela srajca je veljala deset pik s preskrbovalne karte plus petnajst dinarjev, no, steklenica fruškogorskega bisera pet pik in sedem dinarjev – kar neverjetno je, kakšne oslarije si človek zapomni – in zmerom smo si imeli še marsikaj povedati, iz gostilne smo se selili v bar Nebotičnik ali pa smo sredi noči nadlegovali koga, ki je imel kaj prostora v stanovanju in kakšno kapljo v steklenici, vse je bilo kot v temle rotirajočem stavku, ker so noči, navzlic omejitvam cestne razsvetljave, sijale od prijateljstva in od ljubezni ... Punktum! Nekje se stavek mora nekako končati, naše noči pa so se po navadi razlivala v besedno prezasičenost, ob zori seveda. – Prejle sem vam že povedal, da se nisem kaj prida družil s pisatelji in pesniki, ker so se mi po večini zdeli abotni ali koruptni. Nekaj jih je seveda bilo, nekaj najboljših je odšlo med zvezde. Prišel sem v leta, ko vlečim

za sabo poln avtobus pokojnikov. Včasih mi prihajajo v sanje in mi jih ozarijo. Jakob Savinšek, najmočnejši, Herbert Grün, najmilejši, Dino Radojević, najblodnejši. O ženskah in o živih ne bom govoril. Sploh sva prišla do roba sentimentalnosti; ne pozabite, prosim, da se starci hitro razcmerijo ... Hvala za uvidevnost! Nič kaj uvidevno pa ni, da me sprašujete, ali je bilo to obdobje mojega življenja kontraproduktivno. Še zdaj se hranim iz njega, tisti dnevi in tiste noči so moja "mizica, pogrni se".

Literatura: *Med drugimi ste prijateljevali z Dušanom Pirjevcem in Vitomilom Zupanom. Kot kakšni osebnosti sta vam ostala v spominu?*

Hieng: Za označitev teh dveh prijateljev bi potreboval precej več časa in prostora, kot ga imava na razpolago, ni hudič, da ga ne bom kdaj še našel; tudi se mi vsiljuje pomislek, da bi utegnila moža zaradi družbene relevantnosti potisniti v kot celo vrsto ljudi, ki so bili v mojem življenju, v moji intimi enako ali še bolj pomembni. (Povedal sem že: ničesar o živih, zameram bi ne bilo konca, seznami se rešujejo z abecedo, to pač ni ustrezno, celo natančno ne; o ženskah – in ženske so sol, so kvas usode – pa kavalirji stare šole sploh ne pričajo, pravniško rečeno "v izogib" kake njihove ali svoje lastne blamaže...) S Pirjevcem sva preživela bonace in viharje precej dolge skupne "plovbe"; kakor je pač v naravi spomina, mi je ohranil največ norčavih in veselih spominov, čeprav bi skrbnejša analiza odkrila, da sva ves čas kolovratila iz družbe v družbo pod pritiskom nemirov, med katerimi je bil poglaviten mučen, svinčeni senci podoben premislek, kako je v ječi skupnemu prijatelju Vitomilu Zupanu. Mislim, da ni bilo dneva ali noči, ko se ne bi vsaj za kratek čas sprehodil skozi naše pogovore. Med poznejšim profesorjem Pirjevcem in mojim sopotnikom Ahacem je bržkone kar dosti razlike. Jaz pomnim vretenastega, nemirnemu hrtu podobnega duhoviteža, ki se je rad poigraval s paradoksi, ki je, če se je količkaj dalo, ustvaril smešen prizor v vsaki družbi, ženskarja in ostrojezičnega šarmerja, humorista, smejalca, ampak tudi neumornega delavca in včasih, ob hitrem prehodu, temnega melanholika. Skupaj sva gledala Tatijev film *Gospod Hulot na počitnicah*. Po projekciji smo sedeli v Unionski kleti in se še celo uro smejali: kot bi bilo včeraj, vidim njegov rdečkasti čop las, kako poskakuje, pa njegovo malce pegasto kožo, ki se rdeči od navala veselo vzvalovljene krvi: potem pa kar naenkrat hipec svojevrstne zresnitve, srep pogled v rob prta, zamrmrani stavek: "Ampak zadaj je tudi nekaj zelo, zelo zavratnega..."

Poudarjam, da je trajalo samo en hip in da smo se vrnili v smejanje. – Vitomil Zupan je bil čisto drugačen človek. Predvsem je treba vedeti, da je bil zavoľjo svojega arestantskega trpljenja galionska figura naših generacij. (Malo mlajšim je bil to Pučnik, upravičeno.) O Vitomilu smo razmišljali kot o možu, ki nam nenehno v zavest kliče vprašanja o svobodi in krivicah. Ko se je po toľiko letih vrnil med nas, je bil prav gotovo v mnogočem spremenjen, predvsem pa bolj ranljiv in nemiren, kot smo pričakovali. Odtlej sva se dvakrat spoprijateljila in dvakrat v jezi razšla; nikoli nisem mogel ugotoviti, iz česa so njegove zamere, vsako raziskovanje v tej smeri pa je bilo nehasno. In seveda je treba povedati, da so to atmosfersko menjavo izkusili mnogi prijatelji. Včasih se mi je zdelo, da je iz ječe prinesel temo, jezo, nezaupanje, pesimizem, zoper katerega ni našel zdravila, čeravno ga je kdaj pa kdaj iskal na smešnih krajih in pri popolnoma neustreznih ljudeh. Bil je nekakšen blodeči vitez. Premišľujem, kako ogabno, a kako tudi bedasto ga je purgarski publiki prezentirala boljševistična inkvizicija: slikali so ga kot ciničnega zločinca, v resnici pa je bil vseskoz vitez, v dobrem in slabem pomenu, ki ga prinaša ta položaj; bil je izvrsten prijatelj in užaljen prijatelj, bil je donhuan in hkrati trubadur, bil je posmehljivec in goreč moralist, bil je zaničljivec, a obenem pravi samaritan. Iz teh nihanj so se izmotavale, sodim, mnoge nerodnosti v njegovih medčloveških odnosih in nekatere prostodušnosti, lahko bi celo rekli naivnosti, v njegovem impozantnem pisateljskem opusu. – Seznanila sva se po posredovanju Antona Sovreta. Potem sem spoznal družino njegove žene, eno najlepših človeških združb – grozna beseda, oprostite, naglica – kar sem jih imel priložnost srečati v življenju. No, Vitomil se je bil tistikrat ravno vrnil iz taborišča v Gonarsu, a je ravno zato poudarjal eleganco in gosposčino: nosil je čisto nov, golobje siv homburg klobuk, bambusovo sprehajalno palico in rjavo-bele madžarske čevlje. Oh, Vitomil! Takoj mi je dal v branje sveže pečeni roman *Klement*, to me je potrdilo v upanju, da nismo samo nekakšna ovčarska ali gruntarska književnost, ki bo do pamtíveka vandralla iz Litíje do Čateža. Nedavno sem bral, kako je pametna gospa označila Iva Andrića: "Oh, veste, Andrić je gospod, ki včasih tudi piše ..."

Literatura: Znani ste po tem, da vrednotíte tudi svoje delo (tako na primer dajete večjo težo svojim romanom kot dramatiki). Kakšno naravo ima distanca, ki jo avtor zavzame do svoje stvaritve? In še podvprašanje:

katero vaše delo se vam zdi najboljše in zakaj?

Hieng: Verjemite, da ni spakovanje, če vam povem, da na tedve vprašanji ne znam prav odgovoriti. Distanca do svoje lastne stvaritve? Velika. Daljen spomin. Ko opravi korekture – konec avanture. Nikoli ne berem svojih del. Čudna sramežljivost, ker po drugi strani, recimo, rad gledam stare fotografije, svoje ... Hudič vedi, kako je s to stvarjo! Katero moje delo se mi zdi najboljše? Moji hčeri in moji vnuki. Ja, ljuba duša, kaj naj vam pa drugega odgovorim?

Literatura: *Znano je, da se pred pisanjem po navadi posvetite natančnemu študiju faktografije, povezane s snovjo, ki jo želite ubesediti. Kako vstopajo posamezna empirična dejstva v umetniško besedilo? Kakšno vlogo igra v vašem pisanju avtobiografskost? Zanimivo bi bilo slišati kakšen konkreten primer ...*

Hieng: Nekaj študija in priprav mora menda že biti, ko se spravljaš k delu, ampak vse bolj se mi zdi, da si podatke v glavnem sproti iščem, ko sem že "na poti". To je pravzaprav razumljivo, saj pišem brez natančnejšega načrta in se mi zgodba oblikuje v igrivih obratih domišljije, iz značajev, atmosfere in dramaturške nuje. Veliko konceptov, tistih iz avtobusa in družabnega čenčanja in pokrajinarskih zamaknenosti, se mi sprevrže in samo zavrže, vsak "hic Rhodus, hic salta" se konča v mivki ali žagovini – naj govorim malo po atletsko. Zdaj imam zvezek podatkov za nadaljevanje mojega romana o Feliksu. Kakšne bedarije imam tam zapisane! Hočete vzorec? Evo! "Oklepna oborožitev ital. vojske 1938. Mussolini je trdil, da ima tri oklepne divizije in med njimi tudi 25-tonske tanke. V resnici sploh niso imeli oklepnih vozil, težjih od 3,5 tone... Benito Mussolini und Giavaccino Forzano Hundert Tage mit Werner Kraus und Gründgens hat am Berliner Staatstheater Premiere..." Kaj bom od tega porabil? Bomo videli. "Robe" je veliko, hrana pada z mize, apetit je majhen, domišljija večja. Kadar je nuja, letim v univerzitetno knjižnico, da si pogledam novice v starih časopisih, pa to, kakšno je bilo na opisovani dan vreme, to je zame precej pomembno, marsikdaj in za marsikaj mi rabi tudi moj stari leksikon. Mojster Sovre mi je nekoč, ko sem ga spraševal nekaj o grških tragikih, rekel: "Zanesite se na Mayerjev leksikon, letnik 1910." Če pošljem don Alonsa, junaka romana *Obnebje metuljev*, na ekspedicijo, moram seveda vedeti, katere reke tečejo po Venezueli. Andreesov atlas, Mayerjev leksikon.

In tako naprej. – Sprašujete: Kako posamezna empirična dejstva vstopajo v umetniško besedilo? Odgovarjam: Selektivno, zelo previdno. Izbrati je pač treba tiste podatke, ki so bistveni in ne motijo sugestivnosti podobe. Lovci bi rekli: Skoz veje ne boš streljal na srnjaka! (To je sploh nemarno, brutti, stupidi cacciatori!) Naša nenehna skupna skrb – spraševalcev in mene – zadeva tako imenovano avtobiografskost. Bržkone se bom ponavljal, ampak naj bo! Brez osebne izkušnje ni nobene slike, prav nobenega značaja, prav nobenega dramskega obrata, nobene krajine, nobenega sneženja, nič... Toda: nikoli nisem napisal besedila, ki bi bilo v pravem pomenu besede avtobiografsko. To je vse.

Literatura: *Menite, da je pisatelj "dolžan" težiti k nenehni inovaciji tako znotraj svojega lastnega opusa kot v primerjavi s širšim literarnozgodovinskim kontekstom ali pa lahko pripoveduje na že znan način že videne zgodbe?*

Hieng: Če vas prav razumem, me speljujete med probleme literarne teorije in klasifikacije. Naj vam kar precej povem, da vam ne bo uspelo. Zmerom sem se zelo zanimal za modo, za oblačilno modo in za trende v popevkarstvu. Dednost: moj ded, oče moje mame, je bil trgovec s konfekcijo. Mode v umetnosti me popolnoma nič ne zanimajo, grozna mi je misel, da bi sam tuhtal, ali sem realist, ali ekspresionist, ali modernist, ali postmodernist, ali futurist, ali dadaist, ali reist etc. Prejle sem vam že povedal, kako so davno nekoč z grajo izrekli mnenje, da drsim v freudovstvo. (Tako nekako.) No, jaz o Freudu takrat res nisem še skoraj ničesar vedel, Freud in psihologija in psihoanaliza pa se vlečeta za menoj vse do šolskih učbenikov. Nenehna inovacija ...? Vsaka nova stran je, po moji sodbi, inovacija. Če skušam pognati stroj, če skušam dramatizirati pripoved, si moram izmisliti ritem, ki bo kondenziral podobe in prispodobе, včasih moram spremeniti barvo pridevnikov, in to pač tako, kot jaz vidim barve, ne pa kar po metodi Saint-John Persa ali Rimbauda, ki ju sicer zelo ljubim, morda moram detronizirati glagole v korist debelega, sočnega samostalnika, pod katerim se tresejo deske na prizorišču, morda ukinjam uzakonjeno interpunkcijo, nemara se špičasta, dolgonosa frajla priziblje med nas štokljaje na samih veznikih ... Same znane ukane, boste bržkone dejali. Morda res, vendar nikoli iz ambicije, da bi napravil "pastiš".

Literatura: *Kako ste sprejemali in sprejemate kritike svojih del? Opažate kakšno posebno razliko med nekdanjo in sedanjo slovensko literarno kritiko?*

Hieng: Kritiko sem vedno sprejemal s kancem strahu in z obilico tolerance, češ: če si sam prisvajam pravico, da pišem, kot mi je kljun zrasel, naj še on, učeni razsodnik, štemplja po svoji pameti. Sem se iz ocen kaj naučil? Včasih celo to, vendar redko. Stare zgodbe, antikvarne situacije. Tako kot nam, se je bržčas zdelo avtorjem 19. stoletja, ko so se srečevali s študijami velikega Saint-Beuva; ta mož je bil, recimo, prepričan, da je Flaubertova *Salambo* predimenzioniran operni libreto. Kaj moremo? Sicer pa sem vam o vseh teh rečeh dovolj izčrpno pripovedoval v odgovoru na vaše tretje vprašanje. Moja glavna misel je ta: kritika ne more biti dobra, če jo skuha več pregretyh glav, kritika ni vojna napoved ali mirovna pogodba. Naj dodam: bolj ko se bo kritika otesla ideoloških motorjev, više bo letela.

Literatura: *Nekje ugotavljate, da je za vašo dramatiko v nasprotju z romanom kot enciklopedično tvorbo, torej totaliteto nekega sveta, značilna tezna naravnost, s tem je zelo blizu eseju oziroma v vašem ustvarjanju privzame njegovo siceršnjo funkcijo. Velik del vaših dram govori o slavnih slikarskih mojstrih in njihovih usodah. V nekem intervjuju navržete: "Domišljam si, da precej dobro poznam slikarstvo, tudi kiparstvo – o tem bi si upal govoriti avtoritativno." Iz vsega skupaj sklepam, da slikarji in slikarstvo niso naključno zašli v vaše drame in da lahko govorimo celo o "esejih o slikarstvu".*

Hieng: Resnici na ljubo budi povedano: precej časa se že poigram z mislijo, da bi našel založnika, ki bi bil pri volji izdati knjigo mojih televizijskih dramoletov o slikarjih. Mislim, da so igre o El Grecu, o Goyi in o Petkovšku svojevrstni in v mnogih pogledih aktualni eseji; splačalo bi se jih natisniti z nekaj reprodukcijami, to bi jim povečalo tržno atraktivnost. Morda bi moral razmisliti, kako Petkovškovo zgodbo nadomestiti z besedilom o Velázquezu, da bi bil pred nami enotnejši niz – trije Španci. Velázquez bi moral šele napisati. Težak pisateljski problem: Velázquez je bil tako srečen, očitno harmoničen človek, da je težko okoli njega splesti zgodbo. Morda komedijo? Temeljito moram premisliti. Vidite, besede premisliti in razmisliti se mi kar ponavljajo, to ne obeta nosečnosti in srečnega poroda... Dobro, da nisem tako vraževeren kot je moja hčerka Barbara: zarečeni kruh in podobno ... Ko sem se loteval igre o Goyi, sem

stal pred problemom, kako voditi dialog, v katerem je protagonist docela gluha oseba. Soudim, da mi je uspelo, torej bi mi utegnilo uspeli tudi nekaj razburjenja okoli lepega slikarja lepih infantinj.

Literatura: Večino svoje "delovne dobe" ste preživeli kot svobodni pisatelj. Kako ste doživljali prednosti in slabosti takšnega položaja? Kakšna prihodnost v socialnem smislu čaka po vašem mnenju slovenske pisatelje in njihovo literaturo?

Hieng: Ne smete pozabiti, da sem počel vse mogoče! Pisal sem za teater, za radio, za televizijo, skupaj s Štiglicem sem potipkal goro papirja z raznimi scenariji in literarnimi snemalnimi knjigami, vmes sem tudi režiral po raznih teatrir, predvsem pa: imel sem požrtvovalno in gospodarno in pametno ženo, ki je kot kak izraelski državnik pilotirala letalo našega gospodinjstva. Marsikomu so se moje odločitve zdele na moč lahkomišelnice. Ko sem se poročil, sem opustil službo, v nasprotju s tem, kar napravi večina preiščenih moških, ki se ob poroki odločijo za službo; imel sem šestinideset let, lotil sem se prvega romana ... in tako naprej. Oba z ženo sva morala biti "in gamba", kot pravijo Italijani. Če pomislite, da sem ves, kar me je, po naturi lenuh in potepuh, nekakšen stric Dolef iz Jurčičevega *Desetega brata*, so moje odločitve, a tudi rezultati, bržkone res presenetljivi. No, moje četrstoletne svobodnjaške izkušnje ne morejo biti za model, pa vas prosim, da me nikar ne izzivajte, naj prerokujem, kako bo našim pisateljem v prihodnosti. Eno samo stvar bi poskusil svetovati mlajšim kolegom: kdor piše tako rekoč vse zvrsti, utegne shajati, drugi ne. Lirski pesnik se mora roditi, kot so včasih rekli, z zlato žlico v ustih ali pa si mora pred gastrično katastrofo preskrbeti ustrezno sinekuro.

Literatura: Ste si kdaj zaželeli postati župan? Konec koncev to ni le bolj ali manj skrita želja znatnega dela slovenskih pisateljev, ampak nasploh mnogih Slovencev ...

Hieng: Županstva mi nikar ne obešajte! Seveda župane zelo cenim in občudujem, posebno še, če pravočasno poskrbijo za smeti in za sneg; župan pisatelj Ivan Tavčar je svoje naloge menda nekoliko zanemarjal, rekoč: "Bog ga je dal, Bog ga bo vzel!" (Sneg.) Bojim se, da bi bil jaz ravno take sorte, zlata veriga pa bi mi morda pristojala. In enako vsem Slovincem.

Literatura: Vaša literatura je bila izredno dobro sprejeta v bivšem

jugoslovanskem prostoru.

Hieng: V Beogradu so mi prevedli in natisnili, kar sem važnejšega napisal. Še zdaj ne morem razumeti, kaj se je zgodilo s tem narodom, kako se je pognal v zle in strašne mite, kam ga vodijo njegovi preroki. Najin pogovor je predroben, da bi mogla razvozlati strašni urok. Kdaj drugič. Kako bi mogla po šalah, ki sva si jih privoščila, seči s pogledom do Srebrenice?!

Literatura: *Za roman Čudežni Feliks ste dobili nagrado kresnik za najboljši roman leta 1993. Seveda pa je bila ta nagrada le ena med številnimi, ki ste jih prejeli za svoje ustvarjanje. Kakšen odnos ste imeli in imate do nagrad? So vam pomenile pomemben imperativ? Omenil sem nagrado kresnik: kako gledate na letošnje zaplete glede nje in ali sta njen ugled in pomen po vašem mnenju z njimi devalvirala?*

Hieng: Nagrad je bilo res veliko; ko ste me spomnili nanje, sem jih v mislih preletel eno za drugo in se čudil. Pravzaprav moje pisanje ni tako, da bi na prvi pogled izzivalo priznanja, saj je v njem mnogo intimističnega in tudi antiaktivističnega, aktivizem pa predvsem vleče in vzbuja aplavze. Doslej si še nisem belil glave s tem problemom, bom pa premislil in vam ob priložnosti sporočil svoje pogruntacije. Sprašujete me, ali so mi nagrade predstavljale pomemben imperativ. Tega ne bi mogel reči. Nekakšna spodbuda so že, ampak nikoli odločilna. Hipokritsko bi bilo, če bi skomigoval z rameni, prav tako pa bi bilo nestvarno, če bi dejal, da se je zaradi njih premaknila ena sama vejica v mojem pisanju. – Kako je bilo z letošnjim kresnikom, resnično ne vem. Spominjam se, da so v časopisih nekaj osirali prejšnjo žirijo, v kateri sem bil tudi sam. Krivično. Zadostovalo mi je.

Literatura: *Glavni junak Čudežnega Feliksa je judovski deček. Kakšen je vaš odnos do judovstva? Kaj vam na njem najbolj imponira? Kakšne so vaše osebne izkušnje z Judi?*

Hieng: Vprašanje, ki ga zastavljate, je zame tako veliko in tudi tako pomembno, da se ga ne upam lotiti v okviru najinega intervjuja. Judovstvo je magistralen pojav v zgodovini človeštva. Pomor, ki so ga v nemškem tretjem rajhu zagrešili nad aškenazi, je morda največji zločin in največja tragedija v tem stoletju, polnem zločinov in tragedij, od Atlantika do Pacifika. Odpirajo se mi novi, predvsem psihološki problemi. Ker vem, da me boste na koncu vprašali o nadaljevanju mojega romana o Feliksu, naj vam kar

vnaprej povem, da so ti problemi bariera, pred katero se ustavljam. Seveda so posredi tudi še čisto tehnični, kompozicijski, celo stilistični zadržki, prava estakada je problem o izrekljivosti ali neizrekljivosti nekaterih strahot. Prejle sem se hvalil, da nisem vraževeren. Na tej točki sem, zato vas prosim, ustaviva pomenek, ne siliva naprej.

Ljubljana, avgust 1996

Mitja Čander

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Vid Snoj

Religioznost v dramatici Stanka Majcna

I

Kaj mora takoj na začetku pritegniti pozornost literarnega zgodovinarja, ki namerava v skladu s pravili svoje discipline obravnati delo Stanka Majcna pod določenim tematskim vidikom? Pravzaprav bi bilo povsem ne glede na to, katerega izmed možnih vidikov bi izbral, zanj vredno pozornosti tole dejstvo, ki nemudoma in hkrati merodajno vzpostavi literarnozgodovinski kontekst, celo, če pobliže pogledamo, literarnozgodovinsko obravnavo samo: da je Majcnovo zgodno delo skoraj od začetka tesno povezano s katoliško literarno revijo Dom in svet, ki jo je na pragu prve svetovne vojne začel urejati Izidor Cankar. Še zlasti pomembno bi bilo to dejstvo za vidik, naznačen v naslovu.

Za literarno zgodovino, kot smo je vajeni, bi utegnilo biti oporišče, tisto mesto sredi nekega življenjskega toka, ki daje prvikrat in hkrati določujoče uzreti avtorja skupaj z njegovim delom. To pomeni: uzreti v prvi spoznavni povezavi, ki avtorja potegne iz tega toka, iz poljubnega posamezniškega življenja, ter ga, vežoč ga vase, daje prepoznati kot avtorja tega in tega dela. Zato to ni preprosto dejstvo, saj odpira pogled na literarno okolje, glede na katero avtor z delom dobi svojo prvo določitev, ter omogoča, da ga vpneemo v širši okvir dobe. Kolikor tako vpeljuje literarnozgodovinsko obravnavo, je že samo literarnozgodovinsko.

Kaj nam torej to "dejstvo" utegne govoriti? Da je Cankar, ko je postal urednik revije, hotel uresničiti željo mladega katoliškega literarnega kroga,

da bi se slovenska katoliška literatura osvobodila domačijstva in dosegla raven literature, ki jo je ta krog v skladu s tedaj na Slovenskem že zakoreninjeno delitvijo duhov uziral v znamenju drugega, svobodomiselskega svetovnonazorskega porekla. Hkrati bi to Cankarjevo preosnovanje revije lahko spravili v literarnozgodovinsko pomenljivo zvezo s sklepom 23. mednarodnega evharističnega kongresa, ki je leta 1912 zasedal na Dunaju, češ da je krščansko vsebino mogoče izraziti v vseh, tudi najmodernejših slogih. Navsezadnje pa bi lahko sklepali, da je Cankar obetavnega sodelavca našel prav v Majcnu, saj je ta objavljal redno in izključno v Domu in svetu.

Od tod lahko zgodovino Majcnove literarnozgodovinske obravnave povzamemo takole.

Zaradi pripadnosti tej reviji in njeni novi literarni usmeritvi sta ga križarja Tine Debeljak in France Vodnik, literarna kritika naslednje generacije katoliških piscev, že v tridesetih letih označila za "katoliškega ekspresionista". A kot pripominja Goran Schmidt, osrednji raziskovalec in interpret Majcnovega dela, smemo v tej oznaki, ki jo je za nekatere katoliške pisce po moderni sprejela tudi literarna zgodovina, prepoznati le sinonim za "prenovitevno katoliško literaturo"¹. Oznaka "katoliški ekspresionizem" ni bila pravzaprav nič drugega kakor zaščitni znak, geslo za literarni nastop, vendar pomenljiva toliko, kolikor je izražala hotenje modernosti.

Po drugi svetovni vojni se o Majcnu ni obširneje pisalo; v dokaj dolgem obdobju je treba izvzeti samo Tineta Debeljaka med slovenskimi izseljenci v Argentini in Marjo Boršnik na Slovenskem. Kolikor skopo se je literarna zgodovina ukvarjala z njim, je v skladu z drugo opredelitveno možnostjo, ki jo je literarna kritika odprla že v dvajsetih letih, njegova dela večinoma postavljala v bližino literarnih smeri s konca stoletja in prepoznavala ekspresionizem samo na ravni posameznih prvin v njih.² Preučevanju Majcnovega dela je namenila več pozornosti šele v osemdesetih letih ter ga v skladu s svojim načelnim in poglobitnim zanimanjem skušala tudi in predvsem literarnosmerno temeljiteje opredeliti. Tedaj je Majcnovemu

¹ Goran Schmidt, *Oris življenja in dela Stanka Majcna (1888–1970)*, v: Stanko Majcen, *Kasija; Prekop; Revolucija*, Ljubljana 1988, str. 212.

² Seznam piscev navaja Schmidt, nav. d., str. 212.

delu izrecno odrekla, da bi kakor koli spadalo v ekspresionizem (oznako "katoliški ekspresionist" je tik pred smrtjo zavrnil tudi sam), in njegova dela opremila z natančnejšimi literarnosmernimi oznakami. Tista, ki je korenito pretrgala z uveljavljenim označevanjem Majcnovega dela in uvedla jasneje določene periodizacijske pojme, je bila primerjalna literarna zgodovina.

Na primer: Marja Boršnik poimenuje Majcnovo prvo ustvarjalno obdobje, ki naj bi doseglo vrhunec v letih 1920–1925, "realistični ekspresionizem", pri čemer prvotni oznaki odvzame konfesionalni predznak; zaobrnjeno, a glede na sodobno literarnosmerno pojmovnost enako nejasno označuje prvo fazo njegovega drugega ustvarjalnega obdobja (1942–1945) za "ekspresionistični realizem", drugo (1949–1956) pa za "moderni realizem".¹ V istem literarnozgodovinskem obzorju Franc Zdravec tudi še v osemdesetih letih vztraja pri tradicionalnem slovenističnem iskanju ekspresionističnih prvin v Majcnovem delu.² Drugačno obzorje pa v svoji primerjalni literarni zgodovini odpre Janko Kos. Glede na evropske zglede in literarni razvoj sploh preleti nekatere Majcnove zgodnejše drame, pri čemer jim podeli različne literarnosmerne oznake in sklepa, da je podlaga Majcnovi dramatiki tega časa "naturalizem, prepojen včasih z dekadenci, včasih s simbolističnimi prvinami".³ Prav tako tudi Lado Kralj Majcnove zgodne dramatike ne uvršča v ekspresionizem, ampak opaža kvečjemu posnemanje ekspresionistične metaforike v *Apokalipsi*, Majcnove drame pa razdeli na tiste, ki se po svoji dramski tehniki zgledujejo pri Maeterlinckovi simbolistični dramaturgiji, in one druge, zanimivejše s stališča današnje recepcije, ki se po svoji dramski zgradbi opirajo "na Ibsenovo analitično ali družbenokri-

¹ Marja Boršnik, *Stanko Majcen v drugi ustvarjalni dobi*, v: Stanko Majcen, *Izbrano delo II*, Maribor 1967, str. 477, 480.

² Franc Zdravec, *Ekspresionistične sestavine Majcnove dramatike*, Slavistična revija 31/1983, št. 4. str. 457–479.

³ Janko Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana 1987, str. 216.

tično dramaturgijo"¹.

Vendar se zdi, da Majcen kljub temeljitejšemu literarnozgodovinskemu rešetanju in literarnosmernemu razvrščanju ostaja (četudi ne v vseh svojih delih in spet ne v vseh enako) katoliški ali vsaj krščanski pisec. Prav to pa upravičuje tekst, ki sledi: ne bo nam šlo za še izostrenejšo literarnosmerno opredelitev Majcnove dramatike, ampak bomo premislek, ki bo posegal po literarnozgodovinski in splošni literarnovedni pojmovnosti ter sezal tudi skozi njeno, usmerili v razbiranje tiste podobe religioznosti, s katero se srečujemo pri Majcnu. Pri tem bomo pozorni na delo, tj. literarno delo, v razliki do avtorja, ki jo literarna zgodovina navadno še zmeraj brez zadrege premošča v skladu s svojo tradicionalno metodologijo. To pomeni, da Majcnove krščanskosti (v ožjem smislu, ki zadeva avtorja, njegovo življenje in branje) ne bomo uzirali v določeni metodološki zapreži z religioznostjo, kot se kaže v njegovih dramah. Ta zaprega prisiljuje življenje in literaturo v kavzalno, ali, še raje, kavzativno, tj. povzročevalno zvezo, ki postavlja: kar je kdaj bilo v avtorju, to je tudi v delu, in hkrati: kar je v delu, to ima svoj vzrok v avtorju.

V resnici utegne biti vez med avtorjem in delom rahlejša ter se v takšnem pojmovnem zgrabljenju pogrobi. Zato se bomo skušali ogniti tudi "dvojnemu sklicu" na avtorja in junaka dela ter ločevati med avtorjevo izjavo in govorjenjem tekstov. Sicer si ne bomo mogli privoščiti nadrobnejšega branja Majcnovih dram, ampak samo kako interpretativno razprtje in presojo, morda kako razbirajoče prebranje. Zato bo tekst, večidel pisan v obliki komentarja, *commentatio* v smislu "priprave", "pripravljalnega premisleka", lahko ponudil predvsem napotila za nadaljnje interpretiranje in presojanje Majcnovih dram. Ta pa se utegnejo posrečiti toliko bolj, kolikor večja bo v njih mera razbora, kajti presoja se mora izrekati iz razbora v tekstu zbranega govorjenja, da ne bi oblebdela nad tekstom kot zgolj poljubno razsojajoča sodba. A ne nazadnje je za nas pomembno predvsem to, kako se v teh dramah kaže religioznost, se pravi: kdo je – med *dramatis personae* Majcnove dramatike – religiozni junak?

¹ Lado Kralj, *Majcnova dramatika, "Zeitgeist" in možnosti današnje recepcije*, v: Goran Schmidt (ur.), *Majcnov zbornik*, Maribor 1990, str. 108.

II

Religioznost se kaže kot problem v dejanju in še zlasti v besedi dramskih likov že v Majcnovi prvi dokončani drami, enodejanki *Čudež* (1915), najdeni in natisnjeni šele pred kratkim.¹ To, da je religioznost, način, kako biti religiozen, resnično *prikazana kot problem*, o katerem se misli in govori celo na način teološkega disputa, dela to dramo, kot v svoji interpretaciji ugotavlja Schmidt, za težno dramo. V njej prevladuje spopad mišljenj, in sicer tako, da nastopi likov v dramskem dejanju sem in tja zapadejo postaviti teze ali antiteze, zaradi česar vsi liki ne dobijo realnih psiholoških potez; najzgovornejši primer, ki ga navaja Schmidt, je dekla Beta, ki teološko razglablja o pravi veri. A čeprav Schmidt v teznosti te drame vidi pomanjkljivost, ji vendarle prisodi literarnozgodovinsko pomembnost, ko pravi, da "je ta dramolet med najzgodnejšimi slovenskimi bogoborskimi besedili"². Hkrati postavi dramo v bližino "krščanskega eksistencializma", ki ga "bolj v smislu osebnega prepričanja kot pa literarne usmeritve"³ opaža tudi v Majcnovem poznejšem delu.

Oznaka "bogoborsko besedilo" natančno zadeva to prvo Majcnovo dramo. Bogoborstvo pri tem poimenuje način, kako v razmerje z Bogom stopa glavni junak drame: to je način, v katerem religioznost odstopi od prave vere, ki jo v drami od začetka zastopa tezogovorka, dekla Beta. Ta način je torej odstop s pomočjo tiste *re-ligio*, "za-veze", prek katere se glavni junak sicer še vedno obrača na Boga in veže nanj utemeljevanje svoje tubiti, vendar tako, da Boga, ki se sam ne kaže in ostaja skrit, hoče prisiliti k odgovoru, k neposredni, odgovorni odgovornosti.

Glavni junak Vazil se na vojsko odpravi zato, da zaveže Boga, da bi zaradi te žrtve povrnil njegovi hromi hčeri in storil, da shodi. Bog čudež

¹ Primerjaj o tem uvodni del teksta Gorana Schmidta *Eksistencialistične prvine v Majcnovem prvem celotnem dramskem besedilu "Čudež"* (1915), Dialogi 26/1990, št. 4-5-6, str. 66-69.

² Nav. d. str. 72.

³ Goran Schmidt, *Oris življenja in dela Stanka Majcna (1888-1970)*, str. 244.

res naredi, kot to izpričujeta delovanje in vera drugih likov, a ne zato, ker bi ga k temu zavezovala Vazilova žrtev, ampak zaradi vere, ki ve, da sama ne zmore ničesar, pa še to po posredniku, duhovniku Martinu. Toda Vazil ta čudež zavrne in s tem zanika tudi Boga: "... to vse da bi bila igra enega samega bitja z nami, ki je toliko večji in močnejši od nas, da se z nami igra, dela, kadar se mu zazdi, take 'čudeže'? Ne, nikdar!"¹ S "Čemu?", torej brez prvotnega motiva, pa vendar – kljubovaje – se vrne na bojišče.

Bogoborstvo se v drami konča z bogotajstvom. Vendar iz konca laže prepoznamo začetek: če se boj z Bogom konča v tajeju Boga, ki se bogoborcu ni razodel, ampak je zanj na bojišču, kamor ga je hotel zvabiti, ostal skrit, se je moral začeti z *izzivom*. Takšen izziv, izziv Boga k razodetju, s katerim bi bil izzvan odgovor, pa je prav tisto dejanje, ki vzpostavlja *zavezanost človeka Bogu s človekovo za-vezavo Boga*.

Ta *re-ligio* se mora končno razdreti. Kajti kar ni neposredni odgovor na izziv, za to religioznost, ki je v temelju zavezovalna, za-vezanost s tistim za-, ki najprej in predvsem iz človeškega izziva veže Boga na človeka, ni odgovor: čudež ni čudež. Čudež se odklanja zahtevi, ki jo na domnevno zavezljivo stranko naslavlja enostranska pogodba, ter se naklanja in je čudež samo za vero, ki se ne poskuša odkupiti z ničimer drugim kakor s samo sabo. Za-vezanost, ki je zavezovalna in je torej to, kar je, prav po svoji lastni za-vezavi, ne da bi bila sama kako drugače *zavezana*, se tako v globini temelja razkrije kot nereligioznost.

Ostrina izziva Boga je v Majcnovi drami sicer ublažena s tem, da ima bogoborstvo vseskozi uspešno protiigro v pravi veri; vanjo končno prestopi tudi hroma deklica. Izziv Boga, če se ozremo na druge slovenske bogoborske tekste, pa ostane brez takšne protiigre šele v Mrakovi "himnični tragediji" *Herodes Magnus* (1977).

Ta drama je tudi širše literarnozgodovinsko zanimiva, ker v njej Herod kot izzivalec Boga nadomesti Judo Iškarijota, ki ga moderno izročilo evropske literature z "biblično snovjo", od Klopstockovega epa *Mesija* (*Messias*, 1748–1773) naprej, ne prikazuje več kot pohlepnega izdajalca, ampak kot prisiljujočega izzivalca judovskega mesije ali celo kot žrtvujočega se pomoč-

¹ Stanko Majcen, *Čudež*, Dialogi 26/1990, št. 4–5–6, str. 66.

nika v odrešenjskem dogajanju, ki Jezusu omogoči, da se pokaže v božji slavi.¹

Evangeljska pripoved o Herodovem pomoru otrok iz bojazni, da se je rodil prihodnji kralj, je v Mrakovi "himnični tragediji" predelana v dramo Herodovega izziva Boga: naj se skriti Bog, če bo umorjen Božji Sin, končno vendarle izkaže in odgovori, pa čeprav s kaznijo, ki bo zadela storilca. Pri tem protiigra izzivu ne prihaja iz drže, ki bi bila od začetka čelno nasprotna izzivalski, ampak se ji med dejanjem postavlja nasproti toliko, kolikor izziva ne vzdrži.² A če beremo dramo v njenem izvornem literarnem kontekstu, v katerem je okvirjena z drugimi dramami *Bibličnega ciklusa*,³ ostrina izziva tudi v njej otopi. Izzivu namreč, ki mu v tej prvi, uvodni drami daje ostrino pravi pascalovski molk veseljstva, kontekst ne vrača odmeva. Drame, ki sledijo, se sredotežno nanašajo na velikonočno žrtvovanje Božjega Sina, učlovečene Božje Besede, ki kot še kako jasno Božje sporočilo preobrača smer celotne zgodovine, ne da bi bilo tragično v grškem smislu.

Še tale pripomba: brez pridržkov lahko sprejememo Schmidtovo ugotovitev, da Majcnov *Čudež* spada med zgodne slovenske bogoborske tekste, to pa ne velja za njegovo vzporejanje glavnega junaka Majcnove drame s starozaveznim očakom Abrahamom v tistem smislu, kot je Abrahamovo ravnanje, žrtvovanje sina Izaka, razumel danski religiozni mislec, "eksistenecialist" Søren Kierkegaard, s tem ko ga je vzel za davni pričevalski zgled

¹ Primerjaj geslo *Judas Ischarioth* v Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1988 (7., izboljšana in razširjena izdaja), str. 375–378.

² Tomo Virk v tekstu *Izziv iz obupa. Herodes Magnus Ivana Mraka* (Revija 2000, 17/1985, št. 29/30, str. 25–26) interpretira izid te igre in protiigre takole: "S tem, ko navkljub očetovemu ukazu ne ubije Jezusa, Antipater izbriše Herodov izziv. Antipater bi moral Jezusa ubiti in tedaj bi se Bog po Herodovi logiki moral dvigniti, moral bi pobrati rokavico, s katero ga izziva Herod, in se izzivalcu – v obliki kazni – neizbrisno in nepozabno pokazati. Vendar sedaj Bogu tega ni treba – pomorjeni otročki zanj niso dovolj velik razlog, da bi se moral pokazati. In ravno zato šele postane Herodov pokol strašen zločin, najgroznejši zločin, kar si ga je moč zamisliti, saj je popolnoma nesmiseln, popolnoma absurden."

³ Mrakov *Biblični cikel* zajema še "himnično trilogijo" *Proces* (Človek iz Kariota, Veliki duhovnik Kajfa, Prokurator Poncij Pilat), "himnični misterij" *Janez Evangelist* in "himnično tragedijo" *Apostol Peter*.

– drznemo si reči "moderne" – religioznosti. Schmidt povezuje imenovana lika prav v njuni *religiozni* odločitvi za nasilno, neetično ravnanje, ki krši zapoved "Ne ubijaj!": kakor gre Majcnov Vazil na vojsko ubijati, tako Abraham dvigne nož nad sina – iz religioznega nagiba. Tudi v Majcnovi drami naj bi bil zato "moralni imperativ pred vero suspendiran, v čemer lahko slutimo Kierkegaardovo stališče"¹.

Vendar gre tu za temeljno različni religioznosti: v Majcnovi drami za zavezovalno za-vezanost, iz človeškega izziva vežočo proti Bogu, v starozavezni pripovedi pa za zavezanost, ki prihaja iz *Božjega klica človeku* in je, ko ta klic doseže človeka, vselej že zavezana od Boga.

Erich Auerbach s pretanjenim čutom za edinstveno religiozno uglašenost starozavezne pripovedi opozarja, da ta ne daje nobene navedbe in opisa kraja in časa ter opušča vsakršno notranjo in zunanjo, telesno in značajsko karakterizacijo lika. Zato v ospredje stopita Božji klic in Abrahamovo zaslišanje klica: Bog "iz neznanih globočin oziroma visočin nenadejano in zagonetno poseže na prizorišče in vzklikne: Abraham! (...) Kje se nahaja (Abraham – op. V. S.)? Tega ne vemo. Sicer pravi: Tukaj sem – toda hebrejska beseda pomeni zgolj 'glej me' ali, kakor prevaja Gunkel, 'poslušam' in nikakor ne bo pomenila resničnega kraja, na katerem stoji Abraham, ampak njegov moralni kraj v razmerju do Boga, ki ga je poklical: tukaj sem v pričakovanju tvoje zapovedi [*deines Gebotes gewärtig*]."² Auerbach ugotavlja, da lik tudi v nadaljevanju ostaja *hintergrundig*, "ozadnji", medtem ko se pripoved osredinja na izvršitev zaklicanega Božjega povelja.

V tej pripovedi, ki torej v nobenem pogledu ne osvetljuje lika, ampak s poudarjanjem klica, zaslišanja klica in izvršitve zaklicanega povelja podaja izvorno religiozno dejanje kot dejanje zaveze med Bogom in človekom, je judovsko, krščansko in celo muslimansko izročilo razbiralo Abrahama kot "očeta vere". Vendar tudi Kierkegaard ne presliši Božjega klica Abrahamu, prvaku v veri, ampak je ta klic zanj predpostavka za religiozni stadij kot prekoračenje etičnega, ki mu, nasprotno, prvi in zadnji kriterij

¹ Nav. d., str. 70.

² Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946, str. 12–13.

postavlja človeška racionalnost. Kierkegaard namreč navede prav ta Abrahamov "Tukaj sem", še prej pa kot refren dvakrat ponovi: "Toda Abraham je verjel," namreč v Božje povelje, ki ga je zaslišal, in pristavi: "Verjel je v nesmiselno."¹

Razlika je torej drugače. Etika, kot jo od starozavezne pripovedi predaja judovsko-krščansko izročilo, je vselej že v religioznem izkušana in s tem *religiozna* etika. Njen izvor ni nič drugega kakor *poslušnost*, prvič izpričana pri Abrahamu: ne pokorščina zaradi kake "psihološke" poteze v značaju, recimo suženjske nagnjenosti k odvisnosti, ampak poslušnost, ki je najprej in predvsem zmožnost zaslišati Božji klic, poslušnost, v kateri potem pravično dejanje sledi Božjemu navodilu, ne da bi imelo kakršno koli upravičenje v zgolj človeški modrosti; tako je Abrahamovo dejanje upravičeno v Božjem navodilu in pravično, na pravi način uravnano, samo po njem oziroma, ko deluje v človeško nedogledanem, vzdolž njega. Nasprotno Kierkegaard kot moderni religiozni mislec izhaja iz že izvršene *novoveške ločitve etike od religije*, ki je etiko postavila v območje samozakonodajstva racionalnega uma. Prav takšno etiko želi hkrati preseči s tem, da v starodavni pripovedi o Izakovem žrtvovanju, ki si je v rabinskem spisju zaradi svoje religioznoetične utemeljevalnosti prislužilo celo tehnični izraz *akeda*, vnovič prisluhne Božjemu klicu. Vendar ta zdaj v njegovem ušesu prav iz zornega kota posvetovljenega etosa kliče k povsem "nesmiselnemu", protiracionalnemu dejanju. Pri tem se mu v prisluškovanje oglašja in razbrano souglašuje ena izmed temeljnih sestavin protestantskega kredo, Luthrova teologija Božjega klica, z njo pa tudi vzklík, ki ga je Luther vzel iz obtoževalnih govorov starozaveznih prerokov in ga naobrnil na človeški um: *Die Hure!*, "Vlačuga!"

Ozrimo se še na drugi Majcnovi zgodni drami, ki s svojim dejanjem segata v religiozno. Napisani sta bili nekaj let pozneje, a sta kljub temu iz istega pisateljskega obdobja, ki ga je Majcen leta 1925 – med drugim tudi zaradi spremenjene uredniške politike Doma in sveta, kot ugotavljajo literarni zgodovinarji – sklenil z molkom, trajajočim vse do druge svetovne

¹ Seren Kierkegor, *Brevijar*, srb. prevod, prevedel D. Najdenović, Beograd 1990, str. 44.

vojne. Literarnovedno bolj poglobljeno pa je dognanje, da ti drami po svoji zgradbi ne izpolnjujeta načel aristotelske dramaturgije, a da to ni posledica premišljene kršitve,¹ ampak ne povsem presnovljenega, iz raznorodnih virov sestavljenega vpliva.

Nadaljujmo od tod: navezavo na pravkaršnje poskuse modernizacije pri razvijanju dramskega dejanja je vsekakor mogoče opaziti v *Dedičih nebeškega kraljestva* (1920); s podnaslovom *Sanjska igra v treh dejanjih* namreč posnema znamenito Strindbergovo delo, a nas, če upoštevamo sklop prizorov v drugem dejanju, napotuje tudi na Hauptmannovo dramo *Hannele gre v nebesa* (*Hanneles Himmelfahrt*, 1894),² ki nosi podnaslov *Traumdichtung in 2 Teilen*, *Sanjska pesnitev v dveh delih*. Prav tako lahko željo po slogovno sodobnem oblikovanju dramskega dejanja prepoznamo v *Apokalipsi* (1923), ki je kot enodejanka še bliže Čudežu, pri čemer v njej, tako kot v *Dedičih nebeškega kraljestva*, za povrh naletimo na še bolj skope didaskalije, ki ne dajejo niti enega samega podatka o konkretnem času in prostoru, v katera je postavljeno dramsko dejanje (v Čudežu: Galicija, 1905).

Glede na to, kar teorija drame pojmuje pod nazivom "dramski motiv", je izmed vseh predlog vsekakor najpomembnejša Hauptmannova drama: motiv (predsmrtnega) videnja (deklice, ki je predtem šla v vodo) se pojavlja v več Majcnovih dramah, vsakič v drugače odmerjenem deležu. Nanj je najtesneje vezano sanjsko videnje v drami *Dediči nebeškega kraljestva*, v katerem se glavni junakinji Dani, tako kot Hannele, zapovrstjo prikažeta mati in Jezus, le da Jezus v Daninem videnju privzame podobo zdravnika in da njeno videnje ni predsmrtno. Na različici istega motiva pa naletimo tudi v Majcnovih dramah iz medvojnega časa: v dramatizaciji naslovne zgodbe prozne knjige *Bogar Meho* (1944), ki nosi naslov *Bogar Meho in Marija* (1944), in drami *Brez sveče* (1944). Za obe velja, da sta tako kot nekatere druge njegove poznejše drame pisani nekje na obodu moderne

¹Primerjaj Lado Kralj, nav. d., str. 107.

²To navezavo omenjata dva literarna zgodovinarja: Franc Zadavec v *Zgodovini slovenskega slovstva* (VI: *Ekspressionizem in socialni realizem*, Maribor 1972, str. 257) in Janko Kos v *Primerjalni zgodovini slovenske literature* (str. 216).

psihološke in družbenokritične dramatike,¹ v kateri se je na Slovenskem po Ibsenovem zgledu sicer prvi preizkusil Ivan Cankar. Vendar sta še zlasti pomembni pod vidikom religioznosti. Prva nam čisto na koncu uprizori predsmrtno videnje, v katerem se vaškemu umetniku Mehu namesto matere in Jezusa prikaže Božja mati Marija, medtem ko nam druga pred oči ne pripelje videnja, ampak smo malo pred koncem priča predsmrtnemu izpovedovanju v otroških letih domnevno karizmatične Viktorije, in to po njenemu poskusu, da bi se utopila.

Toda poskusimo najprej zgodnejši drami prebrati v tistem, kar v njej pod vidikom religioznosti kaže naprej.

Apokalipsa prinaša lik bogotajca v Nasilnem človeku. Ta je v prevratniških razmerah z več drugimi, med katerimi se znajde tudi pop, zaradi suma zarotniškega sodelovanja s sovražnikom postavljen pred vojaško sodišče; potem ko ga doleti obsodba, z bogotajskim krikom "Ni ga!" umori popa, ki se je med čakanjem na zaslišanje ves čas skliceval in opozarjal na resničnost Božje sodbe, a se njegovo besedovanje, zastavljeno v govornem načinu starozaveznega preroka, večine ni dotaknilo in so ga zarotništva osumili celo nekateri izmed tistih, ki so bili po nedolžnem osumljeni tudi sami.

Nemara utegne zadeti tale presoja: za religioznost v Majcnovi poznejši dramatiki ni pomemben ta bogotajski lik, ki povrh tega čisto na začetku zakriči "Ni ga!" in je tako v svoji nedramatični enoznačnosti pravzaprav že na začetku dejanja tam, kjer je na koncu, ampak neki drug lik – deklica Dana v *Dedičih nebeškega kraljestva*. V tej drami, ki se godi v nekem zasedenem mestu med vojno, si deklica, čeprav tudi sama sirota, naloži materinsko skrb za šest begunskih otrok. Ko izbruhne nalezljiva bolezen, kljub ukazu vojaškega poveljnika noče oddati enega izmed njih, svojega brata, zanj pa se na koncu izkaže, da ni zbolel za to boleznijo.

¹ Majcen, recimo, ob svoji drami *Matere* (1945) v gledališkem listu ljubljanskega Državnega gledališča s pošteno skromnostjo pravi: "Slike so to iz življenja mojega kraja, napisane brez pretenzije, da sem zgradil dramo. Urezal bi se profesor, ki bi hotel ob tem delu dijakom razložiti zakone dramske arhitektonike, to je, tiste umetnosti, ki so jo utemeljili stari Grki in klasiki raznih literatur prignali do nekega vrha." (Navedeno po Marja Boršnik, nav. d., str. 466.)

Predvsem glede na to, da deklica brez vsakega pomisleka in omahovanja ščiti domnevno obolelega brata, bi se komu utegnila zazdeti moralen, nemara v tem že kar pretirano enoznačen, moralističen lik. Vendar se njene besede, ki so sploh zadnje v drami, glasijo: "Kajpak, sedem jih je bilo, sedem jih mora ostati. In sedmega imam najrajši. Nima človeških oči, ne more povedati, kar bi rad, vendar je ves... ves... (*Zamaknjeno.*) Moj... moj..."¹ Vse do sèm se zdi, da deklica skoraj kakor živa delujoča teza ravna v skladu z drugo največjo zapovedjo krščanske etike, zapovedjo ljubezni do bližnjega. Kljub temu ni povsem tako.

Druga zapoved ljubezni je po Jezusovi besedi v evangeliju enaka prvi, zapovedi ljubezni do Boga: "Na teh dveh zapovedih stoji [*krématai*] vsa postava in vsi preroki" (*Mt* 22,40).² Ista beseda tudi razodevajoče veleva, naj bo vsakdo, ki se spreobrne in zaživi v skladu z novozapovedanim, kakor otrok: tedaj bo "največji v nebeškem kraljestvu" (*Mt* 18,3–4). Otrok je v evangeliju ta, ki ga Jezus najbolj ljubi in čigar delež je nebeško kraljestvo. Toda: tisti sedmi izmed dekličinih otrok, izmed – rečeno z naslovno metaforo, ki ima neizgledljivo novozavezo podlago – "dedičev nebeškega kraljestva", tisti, ki ga dekličina ljubezen do bližnjega postavlja najvišje, v resnici ni otrok, ampak psiček.

Kot pove didaskalija, deklica govori te besede *zamaknjeno*. Ljubezen do bližnjega, kot se razkrije na koncu sicer v okvir evangelijske etike postavljenega dramskega dejanja, skupaj s to zamaknjenostjo, pa tudi s poprejšnjim sanjskim videnjem, v natančnejši presoji prevesi lik glavne junakinje na stran – recimo mu tako – religioznega posebnega.

S tem likom se napoveduje osrednji lik Majcnove poznejše dramatike. Čeprav "etični" lik, če lahko tako imenujemo enega izmed njenih religioznih likov, v nekaterih Majcnovih poznejših dramah, kot sta *Matere* (1945) in *Revolucija* (1952), nastopa tudi sam, v celoti gledano, vendarle ni religiozni

¹ Stanko Majcen, *Dediči nebeškega kraljestva*, Dom in svet 33/1920, št. 11–12, str. 273.

² Navedeno po *Sveto pismo nove zaveze*, Ljubljana 1985; za grški izvirnik primerjaj Nestle-Aland, *Novum testamentum Graece*, Stuttgart 1979 (26., predelana izdaja).

osrednjež. Kadar namreč nastopa skupaj z likom religioznega posebneža, sicer bolj ali manj dejavno deluje, vendar je navadno prav na pobudo prvega odzivajoče se vpotegnjen v delovanje (na primer v drami *Brez sveče*). Razvoj dramskega dejanja v resnici s svojim dejanjem in nehanjem spodbuja prvi lik, ki bi ga glede na dosedanje literarnozgodovinsko interpretacijo Majcnovih literarnih likov smeli ali celo morali imenovati "mistični" lik.

Vendar je razlikovanje med likoma, ki ga vpeljujemo še pod okriljem tega nasledstva, v resnici le zasilno in začasno. Že ker se mistika na splošno nikakor ne izključuje z etičnostjo (medtem ko etika po drugi strani ni nujno mistična), lahko z "etičnim" likom merimo le na religiozni lik brez "mističnih" potez v Majcnovi dramah. Ves smisel tega razlikovanja pa je, da nam obrne pozornost na religioznost "mističnega" lika, ki se nam tako napoveduje kot osrednji religiozni lik Majcnove dramatike.

III

Taras Kermauner v doslej najboljšežnejšem pisanju o Majcnovi dramatiki trdi, da je Majcen "poleg Mraka in Strniše največji slovenski religiozni dramatik"¹. Sicer je Kermaunerjeva interpretacija, tako kot navadno, divja: misel v svoji hlastni razlagalski gnanosti nenehno, od odstavka v odstavek in celo stavek, preskakuje od zgodbe ene Majcnove drame k zgodbi druge, k dramskim zgodbam drugih slovenskih dramatikov in vsakič znova tudi v psihološki, sociološki in politični kontekst slovenstva, pri čemer se izpeljuje in razgublja v različnih smereh. Vendar v povzetku beremo, da je glavna téma Majcnove dramatike "evangeljsko krščanstvo", ki naj bi ga v slovensko zavest spravilo prav Kermaunerjevo delo.² S tem dobimo zadostno pojasnilo, zakaj Kermaunerjevo zanimanje bolj od "mističnih" religioznih likov Majcnovih dram pritegujejo "etični": ker naj bi Majcen ravno prek njih vzpostavljaj, spet s Kermaunerjevimi besedami, "etično evangeljsko krš-

¹ Taras Kermauner, *Majcnova dramatika v kontekstu slovenske dramatike. Monografija II*, Ljubljana 1992, str. 116.

² Nav. d., str. 248.

čanske" vrednote, v katerih bi slovenstvo moralo najti kriterij svoje prave vrednosti. To pa hkrati pomeni, da je takšno razpeljevanje misli, ki vodi v zamotanje nepretrgano preskakujočih kontekstnih prevezav, vendarle postavljeno pod neko vodilo.

Kermaunerjevo napotilo za branje Majcnove dramatike je naposled ideološko, izhajajoče iz vodilne ideje, ideje o evangelijskem pokristjanjenju slovenstva kot tistega interpretamena, ki je pogoj vsega, kar se, najsi bo še tako razveznjeno, govori o dramskem tekstu in njegovih kontekstih; pri tem se govorjenje teksta prilikuje interpretovemu govoru. Zato bomo za vodilno nit pri poskusu razbranja "mističnega" lika v Majcnovih dramah raje vzeli že omenjeno Schmidtovo interpretacijo Majcnove medvojne kratke proze, tako imenovanih legend, ki prepričujejo evangelijsko pričevanje o Jezusu in Jezusa vpeljujejo tudi v svet sodobnega slovenstva, ter z njimi povezanih drugih zgodb.¹ Kajti v tej interpretaciji je ne nazadnje razgrnjena prav "Majcnova mistika".

Schmidt za nas pomenljivo pravi: "Za Majcna-mistika v še večji meri kot njegova proza govori njegova dramatika."² Hkrati ugotavlja, da so z Majcnovo (tj. avtorjevo) mistiko določeni "sveti" junaki, ki jim kot religioznim izbrancem, likom ljudi s posebno religiozno občutljivostjo, odkriva poreklo v simbolizmu.³ Ker se ta ugotovitev nanaša tudi na Majcnovo dramatiko, je treba pripomniti, da se prapodoba simbolističnega dramskega junaka, Maeterlinckov *l'averti*, "posvarjenec", ki zmore zaznavati delovanje skrivnostnih, do človeka večinoma neprijaznih sil v svetu, duhovnozgodovinsko razlikuje od mističnega spoznavalca krščanskega izročila: njegovo posvarjenstvo je v nasprotju s spoznavalstvom, naperjenim onstran vsega,

¹ Schmidtova izdaja knjige *Bogar Meho. Zgodbe in legende* (Maribor 1994) pripaša pod razdelčnima naslovoma *Zenin. Podobe iz svetega pisma nove zaveze* in *Zenin. Podobe iz življenja Gospodovega* tudi tiste Majcnove legende iz medvojne časa, ki niso bile zajete v prvotno izdajo.

² Goran Schmidt, *Majcnov "Bogar Meho"*, v: Stanko Majcen, *Bogar Meho. Zgodbe in legende*, Maribor 1994, str. 346.

³ Primerjaj nav. d., na primer str. 311.

kar biva, potopljeno v mistiko narave.¹ Nasprotno to, kar bi v Majcnovih dramah lahko imenovali "poklicanost" in "zaukazanost", nikakor ni izraz literarnega podviga, ki bi, dvigajoč se k miselnim do-sežkom krščanskega izročila, skušal to izročilo okviriti tako, kot nam to daje slutiti maeterlinckovsko posvarjenstvo. Marjeta, morda "najpoklicanejši" izmed Majcnovih dramskih likov, je v drami *Ženin na Mlaki* (1944) preprosto poklicana od Gospoda in zanj: že na začetku spregovori o svojem poklicanju za nuno in potem vseskozi uravnava svoje delovanje glede na ta svoj "Poklicana sem", ki postane merodajen za celotno dramsko dejanje.

Vendar "Majcnova mistika" v Schmidtovi razgrnitvi dobi še drugačno opredelitev. Zato smemo Schmidtove besede, ki smo jih navedli, vzeti kot poziv k temeljitejšemu premisleku tako imenovane mistike v Majcnovi dramatiki. S tem tudi sprejemamo ta poziv, pri čemer bomo za vodilno nit, kot rečeno, vzeli prav to razgrnitev.

Po Schmidtovi presoji se je kratka proza Majcnu na splošno bolj posrečila kakor poezija in dramatika, v svoji umetniškosti pa se še zlasti visoko vzpne v legendah. Pri tem Schmidt ugotavlja, da je Majcnov izvirni prispevek k modernizaciji te literarne zvrsti dosledno izpuščanje čudeža. Majcnova legenda namreč ob tem, da ne pripoveduje čudeža, v Jezusu podaja lik, ki se v stiku z religiozno nerahločutnostjo in mišljenjsko grobstjo ljudi vedno znova znajde v kočljivem položaju in je, še več, po svoji človeški naravi vselej v zadregi, tako rekoč *katà sárka* zbehan v samem sebi.

To, da čudež kot takšen odpade, pa daje Schmidtovi interpretaciji človečenja Jezusa v Majcnovih legendah odločilno smer. Tako dobi v "počlovečenju Jezusa", kot to poimenuje Schmidt, pozitivno interpretativno osmislitev sama brezbožnost ljudstva, ki v Majcnovih legendah s svojo

¹ Glede Maeterlinckovega razumevanja lastne dramatike na ozadju grške in krščanske primerjaj njegov uvod k zbranim dramam (*Theatre I*, Pariz 1921, str. IX): "V temelju [*Au fond*] najdemo idejo krščanskega Boga, spojeno z idejo antične usode, stisnjeno/potisnjeno nazaj [*réfoulée*] v nepredirno noč narave, od koder ji godi [*se plaisant*] prežati, mesti, temniti načrte, misli, čustva in skromno srečo ljudi." Mar to ne pomeni, da je nevidno, na katero kaže vidno, zajeto, "stisnjeno" v naravo tako, da ta prav s to stisnitvijo dobi mistično razsežnost, ki je tu nakazana z metaforo "nepredirne noči"? Mar Maeterlinckova dramska poetika s tem ne povzame Usode grške tragedije in Previdnosti krščanske drame v Naravi?

dosledno neprejemljivostjo za božje sicer bržkone prispeva k človečenju nekdanj v čudežu razodevajočega se Boga. Prav v tem je torej poglavitni interpretativni odklon glede na tekst: *brezbožnost ljudstva postane argument za nujnost drugačnega delovanja Boga in celo drugačnega Boga samega*. Res je, da čudež v pripovedi izostaja: legenda ga sicer omeni, a kot dogodek nikdar ne pripoveduje. Vendar ob izostajanju čudeža v pripovedovanem dogajanju *interpretacija izpeljuje*, da mora Jezus, sicer "bog po svoji moči", k človeku priti tako, da se v tej svoji moči, čudežu, ne razodene, torej le s svojim sporočilom ljubezni. To pa pomeni, da kot doslejšnji sploh ne more priti, ampak je drugi prihod lahko le *parousía* ljubezni, namreč: v vsakomur prebujene ljubezni brez Boga v slavi. Od tod končno izhaja tudi sklep, da se Jezus Majcnove moderne legende sam odreka čudežu kot Božji moči in skuša človeka nagniti k tistemu, kar je v njegovi lastni moči, k ljubezni: "Za Majcna Jezus tako rekoč nima več božjih atributov, ampak je samo še osebni vzor vseodpuščajoče ljubezni..."¹

Kljub razvrednotovanju Božjega delovanja in človečenju Jezusa pa Majcnova legenda o njem še vedno pravi: "Gospod". Presodimo: njena pripoved se sicer marsikdaj izgublja v slabi nedorečenosti, a kljub temu ni ubrana v takšni nereligiozni skrajnosti, v kakršni, recimo, Friedrich Nietzsche uvrsti Jezusa v psihološki tip idiota, otročjega človeka v smislu romanov Dostojevskega, ki se je instiktivno odvrnil od vsakršnega boja v življenju in izključil vse sovražno, tako da "pozna blaženost (slast) edinole v tem, da se ničemur, nikomur več ne upira, niti hudemu niti zlemu – ljubezen kot edina, kot *poslednja* življenjska možnost"².

Zato ni nietzschejanski tekst, kot to izpeljuje interpretacija, ampak je nietzschejansko zaobrnjena ona sama. Po eni strani vzdolž pripovednostnega izostajanja čudeža niža Jezusa, medtem ko po drugi viša človeka, ki sprejme sporočilo ljubezni, v samopreseženega človeka, človeka nad človeško

¹ Nav. d., str. 351.

² Friedrich Nietzsche, *Antikrist. Prekletstvo nad krščanstvom*, prevedel Tine Hribar, v: isti, *Somrak malikov ali Kako filozofiramo s kladivom; Primer Wagner. Problemi glasbenikov; Ecce homo. Kako postaneš, kar si; Antikrist. Prekletstvo nad krščanstvom*, Ljubljana 1989, str. 302–303.

množico, z utemeljitvijo, da bivati v ljubezni nikakor ni zmožen vsak. Po ljubezni sta končno celo izenačena: ta, ki sporočilo ljubezni sprejme, je mistik, in tisti, ki ga prinaša, "prvi mistik". Mistika je torej v zadnji posledici nadvse vzvišena etika, volja, ki se v ljubezni kot najvišji vrednoti opre na človeku lastno moč. Da pa "Jezus Majcnu seveda je bog po svoji môči"¹ in da kljub temu velja: "razrešen je vse metafizike in transcendence, razrešen je vsega nedoumljivega in kontradiktornega, kar bi mu lahko očitali že v kanonskih evangelijih"² – to lahko še najprej razumemo kot sodbi, ki ju povezuje logika interpretativnega stopnjevanja navzdol.

Vrnimo se pred interpretativni odklon, ki smo mu sledili. Kaj je torej mistika?

Za Schmidta je mistika najprej to, kar je mogoče prebrati tudi v marsikaterem slovarskem geslu: posameznikov stik z Bogom. Tej danes splošno sprejeti in hkrati, kolikor poudarja *individualnost*, neizbežno dvoumni opredelitvi mistike pa Schmidt pri opredeljevanju "Majcnove mistike", ko se spusti v interpretiranje njegovih del, pridruži tale iz teksta dobljeni kriterij: zavračanje Cerkve kot posrednice in odklanjanje njenega zakramentalnega življenja.³ Ta kriterij je v resnici odločilen za Schmidtovo razgrnitev mistike v Majcnovi kratki prozi in deloma v dramatiki, ki je, vzeta kot dokumentiranje primerov, zelo bogata, vzeta kot "fenomenološki" opis literarnega junaka, pa dovolj zanesljiva.

Ker se takšen zaris likov pojavlja v več Majcnovih delih, ga Schmidt hermenevitično upravičeno povezuje z Majcnovo lastno držo, in sicer povsem *ne glede* na to, da Majcen sam, kolikor je znano, mimo svojega literarnega dela ni zapustil nobene kritične izjave o Cerkvi. Toda: zakaj Schmidt opredeljuje tega posebnega religioznega junaka za mistika? Sicer se zdi, da se zavračanje univerzalizma posredniške Cerkve lepo ujema z mističnim "individualizmom". Toda: ali je takšno zavračanje sploh lahko kriterij mistike?

Duhovnozgodovinsko je krščanska mistika stvaritev prvih stoletij po

¹ Nav. d., str. 349.

² Nav. d., str. 310. Podčrtal V. S.

³ Primerjaj nav. d., str. 266, 267, 292, 329.

Duhovnozgodovinsko je krščanska mistika stvaritev prvih stoletij po Kristusu, v temelju zaznamovana s pričevanjem o vstalem Kristusu: čeprav Bog v lastnem liku poslej v zemeljskem območju izostaja, je sama vendarle, rečeno z besedami Tomaža Akvinskega, ki jih utegnemo zaslišati kot ok-simoron, *cognitio dei experimentalis*, "izkušensko spoznanje Boga". Zgodba krščanskega mističnega spisa je popotovanje duše, ki se vedno znova izrisuje kot dvig iz sveta in vsega zemeljskega, v katerem duša sledi vstalemu Kristusu v zedinjenje z Bogom *épékeina tês ousías*, "onstran bitnosti", torej onstran vsake razsežnosti biti. Res je sicer, da je mistika cerkvenih očetov prevzela grško filozofsko izrazje in si iz izročila, ki v svojih začetkih sega k Platonu, prisvojila celo osnovno shemo vzpona duše onstran bitnosti, vendar očetje, kot pravi Andrew Louth, "še zdaleč niso nekritično prevzeli platonističnih predpostavk o sorodnosti duše z Božanskim"¹: zaradi nauka o stvarjenju iz nič so namreč dušo v njeni ustvarjenosti uzirali kot korenito različno od Boga. Platonova prisposoba za Idejo dobrega, imenovano tudi *tò theïon*, "tisto Božje", s katerim se onstran bitnosti zedini duša, je sonce, medtem ko v mistiki cerkvenih očetov duša, ki hrepeni po motrenju obličja vstalega Kristusa, tudi tedaj, ko je združena z Bogom, spoznava le Božji mrak. V moči izkušnje tega mističnega ne-spoznanja se govorica osvobodi filozofske pojmovnosti, ki ogovarja le bitnost, in dobi naravo simbola, ki na-kazuje Božjo presežnost nad razsežnostjo biti. Kot pravi Louth, pa je v tem izročilu treba razumeti tudi špansko karmeličansko mistiko 16. stoletja, mistični nauk Terezije Avilske in Janeza od Križa, kajti še posebno v Janezovi *nox obscura*, "temni noči" duše, spet prihaja do besede, sicer resda v bolj čustvenem kakor teoretičnem ključu, patristična mistična téma Božjega mraka.²

Tu moramo biti še posebno pozorni na mistiko Terezije Avilske: to, da je Majcen že pred drugo vojno bral mistike in da je v letih med vojno

¹ Andrew Louth, *Izvori krščanskega mističnega izročila. Od Platona do Dionizija*, prevedla Nike in Gorazd Kocijančič, Ljubljana 1993, str. 268.

² Primerjaj nav. d., str. 246.

in po njej prevajal Terezijina dela,¹ je v resnici osrednji *literarnozgodovinski argument* za "Majcnovo mistiko". Pri tem moramo ta *argumentum* razumeti kot "dokazovalni razlog". Kot takšen na splošno utemeljuje vez med avtorjem in delom tako, da ju postavlja v vzročno-posledično razmerje, s tem pa tudi že zasnuje dokazovanje in dobi vrednost metodičnega napotila. Pozitivistična literarna zgodovina, recimo, si je vzročno-posledično razmerje, v katero je postavljala avtorja in delo, predočala z naravoslovnim zakonom ohranitve snovi: kakor se snov v organskem in anorganskem lahko še tako preobraža, a se nikdar ne izniči, tako se tudi v delu, četudi preobraženo, vselej ohrani to, kar je bilo v avtorju.

Dokazovalni razlog torej s tem, da postavlja logično razmerje vzroka in posledice, načeljuje od tod izvedeni logistiki. To, kar ta postavka na-kazuje, je treba do-kazati. A če je postavljeno to, kar je prav v njegovi nakazovalnosti treba dokazati, je takšen razlog že začetek dokazovanja. Kar je v avtorju (povzročevalno), to je tudi v delu (povzročeno); kar je postavljeno kot povzročevalno in povzročeno, pa je treba dokazati s "kako" povzročenosti.

Načelno ima lahko vsako avtorjevo branje vrednost dokazovalnega razloga. Toda v smotnejši literarnozgodovinski metodologiji dejansko dobi to vrednost samo tisto branje, ki ga je iz avtorja mogoče kot pomembno ali celo merodajno dokazati tudi v delu. Dokazovalni razlog je torej to, kar postavlja, kaj je treba do-kazati, in hkrati tisto, kar je tako postavljeno mogoče dokazati kot vsebinsko pomembno ali merodajno. Obrazec se spremeni: kar je v avtorju, to je tudi v delu, vendar ni vse, kar je že prej bilo v avtorju, enako pomembno v delu.

Dokazovalni razlog v našem primeru postavlja: če je prvo (v Majcnovem branju) mistika, je potemtakem tudi drugo (v Majcnovem delu) mistika. To hkrati postavlja v dokazovanje kot merodajno. Zato dokazovanje, ki

¹ Čeprav je Majcen kot prevajalec podpisan samo pod prevodom Terezijinega življenjepisa, je Schmidt ugotovil, da je prevedel tudi drugi njeni deli, *Pot popolnosti* (*Camino de perfección*) in *Notranji grad* (*Moradas del castillo interior*). Vsa tri so izšla med letoma 1974 in 1980, prevedena pa naj bi bila že v letih 1944–1947. Primerjaj Goran Schmidt, *Eksistencialistične prvine v Majcnovem prvem celotnem dramskem besedilu "Čudež"* (1915), str. 67.

ga zasnavlja ta dokazovalni razlog, potrebuje interpretacijo. Vendar interpretacijo, ki se ne ukvarja s "kako" povzročenosti, ampak s povzročenim samim, se pravi z "vsebino" dela, po drugi strani prav ta dokazovalni razlog spravlja v okvir literarnozgodovinske metodologije.

Schmidt najprej navede dokazovalni razlog za "Majcnovo mistiko", branje mistikov in prevajanje Terezije Avilske, potem pa ugotavlja, da je besedo "mistika" v zvezi z Majcnovimi legendami prvi uporabil Debeljak, vendar "v prenesenem pogovornem pomenu besede kot samo nekaj čudnega, skrivnostnega in neoprijemljivega, ne pa v teološkem pomenu. Ta navidez drobna razlika je značilnost katoliških recenzij Majcnovih legend, saj se tako izognejo religiozno problematični vsebini."¹ Glede na to tudi konkretno ubesedi nalogo same interpretacije, postavljene v literarnozgodovinski okvir: "Pojav je imenovan, ne pa tudi ekspliciran."

Schmidtova interpretacija je predvsem eksplikacija, razgrnitev mistike. Kot takšna glede na metodični zastavek pojasnjuje tisti "to v delu", "mistiko", ki jo je katoliška literarna kritika sicer imenovala, a se, če sledimo navedenemu namigu, vanjo kot v nekaj *sumljivega* ni drznila drezati. Nadaljujmo: mistika ji je bila nemara sumljiva zato, ker je v slovenski miselnosti, ki se je v 19. stoletju svetovnonazorsko izoblikovala in hkrati razcepila, tudi katoliški svetovni nazor utrpel vpliv novoveškega racionalizma, tako da mu je v stremljenju k pregledni krščanski idealistiki kot vodilu za praktično življenje "prišlo pod kožo" razsvetljsko stališče do mistike. Immanuel Kant, recimo, v skladu z novo jezikovno rabo, ki se je uveljavila v 18. stoletju, govori o "misticizmu", češ da je "preskok (salto mortale) pojmov k nemisljivemu", "sanjaštvo", "um ubijajoč" in da "zablodeva v zanesenost [*schweift ins Überschwengliche hinaus*]"².

Interpretacija, ki razgrinja tisti "to" temeljne postavke ("Kar je v avtorju, to je tudi v delu"), vsekakor dobi posebno draž: postane razkrivanje zamolčanega. To pa v Majcnovi kratki prozi in dramatikni ni morda sanjaštvo,

¹ Nav. d., str. 285.

² Navedeno po geslu *Mystik, mystisch* H.-U. Lessinga v Joachim Ritter in Karlfried Gründer (ur.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 6. zv.: Mo–O, stolp. 270.

ki ga kot prekršek zoper mišljenjsko doslednost prezira Kant, ampak religiozno individualizem s proticerkvenim predznakom.

V tej zvezi je predvsem pomembno, da se mistika Terezije Avilske, ki bi nam glede na omenjeno postavko morala veljati za tisti "kar v avtorju", umešča v izročilo krščanske mistike. Kot smo pokazali, je pglavilni kriterij tega izročila, glede na katerega se izkušensko spoznava Bog, meta-ontološki *épékeina tês ousías*, in sicer v želji po motrenju obličja vstalega Kristusa. "Individualizem" kot življenjska drža mu je tuj: čeprav se mistikova duša posamič dvigne v zedinjenje, velja, da, prvič, ni nošena iz sebe in svoje zmožnosti, ampak po Božji milosti, drugič, da je nošena v želji po motrenju obličja, ki jo deli z občestvom verujočih, in tretjič, da se izpoved izkušenega vselej cerkvenostno, občestveno preverja, in če je naposled sprejeta kot skladna z likom skupne želje, postane živo jedro verovanja ožje in širše cerkvene skupnosti. Zato Terezija Avilska poudarja, da stopenj pri dvigu duše ni nujno toliko in da niso nujno takšne, kot jih je popisala v svojih delih, skratka, da so dušni itinerariji lahko tudi drugačni, vendar je cilj kljub različnosti poti vselej isti. Tudi če velja ugotovitev, da poleg molitve "zelo redko dopušča tudi druge oblike mističnega pristopa, na primer liturgično življenje"¹, njena mistična pot po svojem temeljnem ustroju, želelni naperjenosti k obličju vstalega Kristusu in zemeljskem iztočišču v potrjujočem zavetju občestva (ne glede na pomanjkljivo razumevanje nekaterih tedanjih cerkvenih mož), spada v izročilo krščanske mistike, ta pa nikdar ni imela ničesar skupnega z zavračanjem Cerkve, njenih duhovnikov, bogoslužja in obreda. V izvornem, puščavskem duhu Karmela, gore, kjer je bil prerok Elija po bibličnem pričevanju deležen Božjega prikazanja, se je mističarka lotila celo prenove karmeličanskega reda v vrhunski motrilni red *znotraj* Cerkve, pri kateri ji je v moških samostanih izdatno pomagal Janez od Križa.

Od tod izhaja, da Schmidtov kriterij za "Majcnovo mistiko" ni vzet iz duhovnozgodovinskega ustroja krščanske mistike, ki ga je deležen tudi

¹ Jacques-Guy Bougerol in Jean-Pierre Renneteau, *Prosjački redovi*, v: Marie-Madeleine Davy (ur.), *Enciklopedija mistika I*, hrv. prevod, Zagreb 1990, str. 386.

mistični eros Terezije Avilske. Proti-, mimo- ali pa zunajcerkvenost so namreč veliko prej poteze, ki naznačujejo nekaj drugega: svobodomiselstvo ali, še raje, svobodomiselnost.

Svobodomiselstvo kot dediško obliko novoveškega mišljenja na Slovenskem v razpravi *Znanost in vera kot kulturni problem* (1984–1985) zelo temeljito obravnava Janko Kos. Njegova osnovna ugotovitev je, da je slovensko svobodomiselstvo, ki ga v zgodovinskem loku od Franceta Prešerna do Dušana Pirjevca prepoznava, recimo, tako v mišljenju deklariranega kristjana Edvarda Kocbeka kakor tudi v mišljenju deklariranega ateista Josipa Vidmarja, po svojem ustroju vedno *religiozno*. Zato v sklepu razprave govori o slovenskem svobodomiselstvu kot o "svobodomiselni religioznosti".

Ta označitev je temeljnega pomena za to, kako v duhovnozgodovinskem kontekstu slovenstva razumeti pojav, ki ga zgodovina filozofije in zgodovina religij sicer poznata pod nazivom "svobodna misel". Kos v uvodnem delu razprave religioznost skupaj z religijo opredeli za "razmerje človeka do nadčloveških sil", v sklepu pa pripominja, da je "v nekoliko natančnejši presoji mogoče religijo razumeti kot sistematizirano, dogmatizirano in organizirano obliko takšnega razmerja, medtem ko naj religioznost označuje predvsem čisto, ponotranjeno, vsebino tega razmerja na ravni doživljanja, čutenja in mišljenja"¹. Medtem ko je v religiji pod vidikom sistema oziroma dogme na eni strani in organizacije na drugi v tej ubeseditvi mogoče uzreti krščansko teologijo in katoliško Cerkev, je religioznost glede na to, kako nastopa v širšem kontekstu Kosove razprave, še najprej treba razumeti iz nasprotstvenega razmerja do njiju, z eno besedo: do cerkvenosti. Vendar Kos te religioznosti ne opredeljuje samo kot proticerkveno, ampak tudi kot religioznost "zunaj Cerkve".

Naj zdaj del tega, kar ponuja Kosova razprava, zastavimo v kratek premislek. Ta kaže, da se takšna religioznost iz cerkvene občestvenosti izloča zato, ker je zapadla drugemu temelju, novoveškemu jazovskemu subjektu v njegovi samoutemeljenosti, izsebni nasenapotenosti in samovseb-

¹ Janko Kos, *Znanost in vera kot kulturni problem* 7, Sodobnost 23/1985, št. 12, str. 1122.

nosti. *Ego* namreč pri Renéju Descartesu, prvem mislecu novoveškega subjektivizma, postane *sub-iectum*, "tisto spodaj ležeče", glede na katero je postavljeno vse drugo, pri čemer navsezadnje tudi Bog lahko obstaja le kot *cogitatum* u-temeljujočega mišljenja.

Zapadlost, v kateri se izločujoča se religioznost vzpostavlja kot notranjost v razmerju do zunanosti religije, se pravi do oblik cerkvene občestvenosti, torej lahko razumemo tako, kot da jo novi temelj priteza k sebi in preustrojuje, čeprav kot religioznost ni izšla iz njega. To, da je "svobodomiselna", pomeni, da se njena svobodnost lahko izrazi v odporu do cerkvenosti: tedaj jo občuti kot prisilo, *od katere* si načelno in izrecno jemlje svobodo. Lahko pa v svoji zapadlosti novemu temelju preprosto vnaša v cerkveno izročilo svojo lastno predstavnost kot tisto notranje, ki se ne preverja več v občestvu in se prek vsakokratne preveritve ne potrjuje več v gotovosti vere. Nanj se poslej opira religioznost.

Naj torej ta miselnost poprime to ali ono obliko, je zanjo značilno, da si nikdar ne drzne iti v novi temelj in se iz njega metodično oziroma korenito razprostoreti. Zato jo je v tem smislu treba vzeti kot *svobodomiselnost*, se pravi kot neko ne-temeljno, a v slovenstvu globoko navzočo miselnost, *svobodomiselstvo* pa kot obliko, v kateri se ta miselnost povnanja in izjavlja za proticerkven svetovni nazor.

Vendar v našem primeru svobodomiselnosti ne bomo dokazovali iz avtorja, kot ga pojmuje literarna veda in s pomočjo njenega pojma vzpostavlja literarna zgodovina. Majcen o mistiki in Božji prisotnosti pravi celo tole: "Zadnja leta ne iščem več bogov med leposlovci, temveč med mistiki. (...) Ustavil sem se ob človeški, ne umetniški govorici, in tu sem jo našel – med pristnimi, preprostimi mistiki."¹ Ta avtorjeva izjava nas skoraj zapovedujoče napeljuje k temu, naj povzamemo témo mistike za njegovimi dosedanjimi interpreti in v "mističnem" liku prepoznamo nemara kar "preprostega mistika", kot glavnega junaka svojega poznega branja poimenuje sam.

Še več: iz avtorja ne moremo dokazati svobodomiselstva še zlasti zato,

¹ V pismu Marji Boršnik z dne 25. 4. 1970. Navedeno po Goran Schmidt, *Oris življenja in dela Stanka Majcna (1888–1970)*, str. 244.

ker Majcen, kot rečeno, sploh ni zapustil nobenih izjav o Cerkvi. A tudi če bi jih, *nam* ne bi šlo za takšno dokazovanje in bi se skušali ogniti privajenemu "dvojnemu sklicu", ki ga omogoča vselejšnja literarno-zgodovinska vzpostavitev avtorja iz njegovega literarnovednega pojma. Takšen sklic namreč nastopi tedaj, kadar imamo pred sabo avtorjevo (neliterarno) izjavo in govor junaka dela, po možnosti glavnega ali pa tistega, ki, kot se zdi, govori podobno avtorju, ter to, kar izjavlja avtor, hkrati pripišemo junaku in narobe; tako, na primer, govorimo o "Majcnovi mistiki", medtem ko obravnavamo govor ali dejanje junaka dela.

Nasprotno je pred nami kot pozornosti vredno tisto, kar se izpričuje v delu, ne da bi avtorja postavljali v povzročevalno razmerje z delom. Avtor, tj. pisec, sam *stoji v nekem pisalnem vetru*. V literarnem delu, kakršno je tudi drama, pride do besede več glasov, ki se oglašajo najprej in predvsem drug glede na drugega, ne da bi bili nujno podaljšek avtorjevih ust; njim je treba prisluhniti. V večglasju, v govorih, v katerih vzšumeva in žubori govorjenje teksta, naj se potem izpriča tisto, v čemer je pisal pisec, tudi če je to poskušal obvladati s svoje (avtorske) strani. Kadar jih namreč govori več, je govorjenje dovolj zgovorno.

Predpostavka pri interpretativnih razprtjih, ki sledita, in poskusu razbranja Majcnovega religioznega junaka bo Schmidtova interpretacija. Sicer uporablja "dvojni sklic", tj. sklic na "Majcnovo mistiko" in "mistični" lik, vendar je njena prednost pred drugimi v tem, da to tako imenovano mistiko razgrinja po kriteriju *proticerkvenosti*, pa ne v enem samem, ampak v več delih, in ne da bi se pri tem lahko oprla na kako avtorjevo izjavo.

IV

Naj ta kriterij, proticerkvenost, takoj nekoliko ublažimo – v zunaj-cerkvenost, kriterij svobodomiselnosti. Zakaj? Za to najzgoščeneje govorijo besede, ki jih v drami *Brez sveče*, eni izmed Majcnovih slovenjgoriških dram, izreče nihče drug kakor župnik:

Dvoje krščanskih življenj imamo – o drugačnih sploh ne govorim, saj smo zgolj kristjani med seboj. Eno je po obredu, drugo je brez njega. (...)

Eno je ob sveči, drugo brez nje – bi lahko kratko rekel. Saj je sveča obredni rekvizit, da se tako izrazim, pri krstu, pri poroki, pri smrti...

(...)

Obrednik je to, sem rekel, ne sveto pismo, In vendar je Cerkev tista, ki ga je izdala in zapovedala. Že ve, zakaj. Ono drugo življenje, življenje brez sveče, je lahko – lahko, rečem – globoko krščansko, globlje od našega ob sveči, tako globoko, da edini Gospod ve za njegovo skrivnost in ga ljubosumno prikriva očem. A varno ni. (...) Ne obsojajte takega življenja – mislim na poroke –, odkrijte glave, moški, ženske, pokleknite – mislim na smrti – toda ne sledite ga! Držite se obreda, držite se sveče!¹

Ta govor, izgovorjen v tretjem dejanju, je na sredi te petdejanke in hkrati prav na sredi omenjenega dejanja. Župnik ga izgovori na poročnem slavu glavne junakinje Viktorije. Njegovo osnovno sporočilo je, da naj bi poroka njo in otroka, ki ga nosi, privedla v zavetje krščanskega zakona, življenja ob sveči. Vendar govor izraža stališče cerkvenega moža do življenja brez sveče sploh, življenja, ki ga ob rojstvu, poroki in smrti ne spremlja in potrjuje cerkveni obred. To stališče *ni odklonilno*, kar pomeni, da zunaj-cerkvenost za Cerkev samo, kot je prikazana v tej drami, ni vnaprej sporna kot proticerkvena. Nasprotno: izgovorjeno povzema skrb obeh cerkvenih mož, župnika in škofa na vizitaciji, ki poroko dokončno uredi, tudi za takšno življenje, se pravi njun namen, da se to življenje spravi v cerkveni okvir. S soočenjem Cerkve, ki posvečujoč potrjuje z obredom, in življenja brez obreda pa nas drama napotuje na vprašanje o *exousía*, tisti "oblasti", ki je po novozaveznem pričevanju prešla s Kristusa na njegove učence in Cerkev.

Exousía v novozaveznem kontekstu ohranja prvotni grški pomen "zmožnosti" v smislu moči za nekaj, za neko dejanje.² Še več: *ex-ousía* je po

¹ Stanko Majcen, *Brez sveče. Drama v petih dejanjih*, rokopis II (1951), SAZU, str. III/9–III/10.

² Primerjaj geslo *exousía* W. Foersterja v Gerhard Kittel in Gerhard Friedrich (ur.), *Theological dictionary of the New testament*, ang. prevod, Grand Rapids, Mich., 1985, str. 238.

svojem novozaveznem smislu najprej neko "imeti-moč-za", torej *imetje* moči, iz katerega šele izide neko dejanje, pri čemer "moč" tu ne govori v smislu telesne ali duševne sile, ampak – kot "moč-za" – v smislu "prave-do". Se pravi: *exousía* je imetje pravice narediti nekaj, pravo-močje, ki ne stopi v veljavo šele z razsodbo, ampak je lahko celo pred zakonom. Kolikor se namreč to imetje pravice nanaša na Kristusa, je izvirna Božja oblast, izvirnejša od postave, ki je bila judovskemu ljudstvu dana od Boga po Mojzesu. Kolikor pa se nanaša na učence in Cerkev, je od Boga dano imetje pravice, da ne živijo več po judovski postavi: evangeliji, na primer, poročajo, da je Jezus na sobotni dan šel s svojimi učenci skoz žitna polja in jim je bilo kljub izrecni prepovedi postave dovoljeno smukati klasje in jesti zrnje (Mt 12,1–8, Mr 2,23–28, Lk 6,1–5). V *Prvem pismu Korinčanom* je celo rečeno (6,12): "Vse mi je dovoljeno." A čeprav to dovoljenje ukinja judovsko navado, še zlasti *obredni* predpis, ne razveljavlja, recimo, desetih zapovedi, jedra postave. Nasprotno: v smislu Jezusovega rekla, da postave ni prišel "razvezat [*katalúsai*], ampak dopolnit" (Mt 5,17), postavlja deset zapovedi na novi dve, ki sta odslej prvi: ljubezen do Boga in ljubezen do bližnjega. Svoboda od postave ni etično brezredje, ampak je to, kar je, samo kot svoboda v Kristusu.

Po Kristusu dana *exousía*, dovoljenje, da se ne živi več po judovski postavi, tj. po judovski navadi oziroma obredu, hkrati daje možnost za nastanek krščanskega obreda. V Novi zavezi sicer ni določen in opisan obred, je pa zapisano dovoljenje za obred: Kristusovo lomljenje kruha na večer pred smrtjo, edino dejanje, ki spominja nanj, je v resnici prej božjeoblastveni prelom z judovskim predobednim obredom, pooblastilo za krščansko evharistijo. S tem se postavlja temeljno vprašanje: ali Cerkev ravna v skladu z *exousía*, ki ji je bila dana, samo tedaj, kadar po dovoljenju, vsebovanem v njej, oblikuje in obhaja obred, sicer pa pripravlja in vključuje vanj tiste, ki so zunaj, ali pa svoboda v Kristusu, ljubezen, seže mnogo dlje, tudi prek obreda? Še natančneje: ali ima ta svoboda tudi zunaj obreda oblast od Boga ali pa za to nima dovoljenja in si tedaj prilašča Božjo oblast, *exousía* Kristusa samega?

Kakšno je glede na to govorjenje teksta?

Župnik govori: obred sam ni stvar Svetega pisma, ampak obrednika. Tudi ni vprašanje v tem, ali je obred potreben za religioznost, saj je po

njegovem "dvoje krščanskih življenj". Vendar je življenje brez sveče, ki je lahko globoko religiozno, hkrati nevarno. To je rečeno *glede na* občestvo verujočih, na njihovo življenje ob sveči.

Ta ozir v župnikovem poročnem govoru ni izražen po naključju, ampak je vanj prišel kot navodilo za ravnanje, ki v resnici speljuje skrbno pozornost stran od nevarnega življenja. Župnik sam sprva kljub skrbi, da bi nevarno življenje privedel k obredu, ni silil s poroko, ampak je Viktoriji zaradi njene omahljivosti dal na izbiro tudi spokorniški samski stan. Šele škof je bil tisti, ki se je odločno zavzel za poroko in za sabo povedel tudi župnika, potem ko se je dal poučiti, da se o tem, kako njen ženin ni oče njenega otroka, med ljudstvom nemara še ni razvedelo. Po svoji škofiji sicer hodi kakor navaden popotnik in se, kar nedvomno priteguje na tem liku, čisto po ljudsko pomenkuje, da bi videl neponarejeno stanje v njej. Vendar ga je v tem primeru prav ozir na ljudstvo odvrnil od vsake uvidnostnosti, v kateri bi mogel spoznati, da ni iskrene pripravljenosti za poroko, ampak samo različni motivi zanj (pri Viktoriji je to skrb za otroka na poti, pri Majarju, otrokovem očetu, hotenje, da drug priženi njegovega otroka itn.), ter hkrati preudariti, da je, če ni pripravljenosti, moč zakramenta nična in nevarno življenje še nevarnejše. In prav ta ozir na ljudstvo, ki krni uvidnostnost za izgubljeno ovco ob "devetindevetdesetih, ki niso zašle" (*Mt* 18,13), spregovori zdaj sporno, čeprav še ne do kraja sprto z drugim pogledom, v župnikovem govoru.

Drugi pogled je kaplanov. Kaplan ljubi Viktorijo, in ker ve, da tudi ona ljubi njega, od začetka oporeka neiskreni sklenitvi poroke in od Viktorije pričakuje, da bo kljub nezakonskemu otroku na poti ostala samska, v prostovoljnem celibatu kakor on. Potem ko se Viktorijino življenje kljub poroki zasuka na slabše in je iz očetove hiše pregnana v hlev, pa je pripravljen odložiti celibat. Vendar je prav ona, ki je živela brez sveče, zdaj tista, ki v imenu zvestobe njegovi prvotni odločitvi, odločitvi za duhovništvo in spoštovanje celibata kljub ljubezni do nje, zavrne njegove zanosne besede: "Cerkev je prožna, vera nima mej. Končno bo kraljestvo božje zajelo vse, ki so se kdaj borili zanj, v njem in izven njega. Cerkev ni mačeha in čuti

s svojo deco..."¹

Odločitev cerkvenega moža za zunajcerkveno življenje, ki jo zadrži prav spoštovanje zunajcerkvenega dekleta in pravkaršnje žene do njegove cerkvenosti, tako v drami ne nastopi kot ljubezenska odločitev, ampak kot odločitev, ki je predvsem *etična*: šele njegovo povsem brezozirno dejanje v pomoč bližnji v stiski, za katero vidi zmožnega le sebe, bi lahko, če bi ga ona sprejela, omogočilo izpolnitev njegove ljubezni do nje, ki jo je dotlej zmogla zadrževati obredna zaobljuba. To ga dela za "etični" lik. Prav etika takšnega dejanja pa mora v skrbi, ki se ne ozira več na to, kar Cerkev z obredom potrdi, končno priti v odkrit spor z ozirom, ki vodi druga cerkvena moža v njunem ravnanju.

S tem da Viktorija, potem ko se je poskusila utopiti in so jo potegnili iz vode, še pred smrtjo, ob kateri je spet brez sveče, poprosi kaplana, naj prevzame skrb za njenega otroka, je spor dokončno izzvan tako, da obe strani loči vsaksebi: na župnikovo prepoved, da bi lahko kot duhovnik sam skrbel za Viktorijinega otroka, kaplan z otrokom zapusti Cerkev. Župnik tedaj to imenuje "bagatela" in pravi: "Vam ni bagatela, in spoštujem vas zaradi tega, ali pred mnenjem ljudi ste malenkostni."²

Cerkev se v drami naposled izkaže za ustanovo, ki jo iz kočljivega položaja v njeni skrbi za človeško življenje odločilno povede ozir na ljudstvo. Župnik kot cerkveni mož sicer izreče razumevanje za skrb, ki cerkvenemu možu ne pripada, a jo vendarle povsem nedvoumno izgovori kot malenkost glede na to, kaj utegne reči ljudstvo.

Presodimo: drama ni tendenciozna, vsaj kolikor lika cerkvenih mož – škof v svoji ljudskosti in še zlasti župnik v svoji razumevajočnosti za človeško odklonljivost – ne izdajata tistega ploščenja, ki bi ju stisnilo v oklep avtorjeve vnaprejšnje nasprotovalne sodbe o Cerkvi. (V svoji razumevajočnosti sta župniku v drugi slovenjegoriški drami *Bogar Meho in Marija* podobna župnik in stric, visok cerkveni uradnik: Mehovega odklanjanja, da bi poleg Jezusa upodobil tudi Marijo, ne obsojata kot krivoverstvo,

¹ Nav. d., str. IV/6.

² Nav. d., str. V/11.

katerega ga dolži vsa srenja, ampak sta s tem odklanjanjem zmožna potrpeti, pri čemer župnik Meha sprva zagovarja pred ljudmi, stric pa mu nakloni novo priložnost za izdelavo kipa, in šele potem, ko ta svoj kip postavi na ogled in ga razočaran spet umakne, župnik – značilno – spregovori o pohujšanju ljudstva in ga bolnega zapusti na smrtni postelji s prepuščajočim vzklikom: "Bog se usmili grešnika!")

Vendar se visoki zastavek, ki je v igri v drami *Brez sveče*, vprašanje o meri cerkvene *exousía*, kljub temu izgubi zaradi tega, kar pride do besede tudi skoz osrednji župnikov govor: zaradi ozira na ljudstvo, ki bi se ob življenju brez sveče lahko pohujšalo. Dramsko dejanje vsekakor sproži in spodbuja "mistični" lik, Viktorija, s svojim zunaj-, a nikakor ne proticerkvenim življenjem, tako da se vzdolž njega postopoma razvije spor, v katerega stopi "etični" lik, kaplan, s Cerkvijo in se, kot mož znotraj Cerkve, končno proti Cerkvi odloči za zunajcerkveno življenje. A če dobro presodimo, tudi njegovi odločitvi, oprti na "vero brez meja", pri preizkušanju mere svobode v Kristusu odvzame nezvedljivo in sporno dvoznačnost tisto, kar je na strani predstavnikov Cerkve odločilo spor: ozir na ljudstvo. Prav glede na to v drami ne nastopa le kot uvidevnejši, ampak sploh šele zares kot "etičen" lik, lik, ki je po svoji besedi in dejanju *nesporen*.

Kaj pa "mistični" lik? O Viktoriji sicer župnik nekje pravi, da je bila kot otrok karizmatična, vendar njeno življenje, ki ob smrti, tako kot ob rojstvu, ostaja brez sveče, v resnici ne pozna mistične spoznavalske izkušnje. V nasprotju z Dano, likom iz drame *Dediči nebeškega kraljestva*, ki mu je v nekaterih prizorih sicer prav tako za model Hauptmannova Hannele, nima videnja, ampak v predsmrtnem izpovedovanju kaplanu pove, da je nekdaj na paši govorila z Bogom, "ki ne govori"¹, se pravi, da si je zato namesto Boga odgovarjala sama, a hoče zdaj Bogu zamolčati misel, na katero je prišla, torej *svojo misel*, da je ljubosumen na svojega duhovnika in da se iz ljubosumnosti maščuje tako, da ji ga jemlje: "Toda to je skrivnost, velika skrivnost. Gospod ne sme vedeti, da jaz to vem..."² To pa pomeni,

¹ Nav. d., str. V/8.

² Nav. d., str. V/9.

da skrivnost po tej njeni predstavi ni nič takšnega, česar sploh ne bi bilo mogoče izreči, ampak je to, kar ona sama utegne zamolčati v svojem pogovarjanju z Bogom, samogovoru, v katerem se je postavljala zdaj na eno, zdaj na drugo govorsko stran, nadomeščajoč na oni drugi strani negovorečega Boga.

Lik posebneža, ki v domeni religioznega govori in deluje po svoje, se tu torej neizgledljivo pokaže kot lik obstranca, ki je v tem "po svoje" zunaj Cerkve. A kaj bi kljub temu lahko bilo "mistično" na takšnem liku? Poklicanje (Marjete v drami *Ženin na Mlaki*) in zaukazanje (Mehu v drami *Bogar Meho in Marija*) nimata svojega prizora, ampak oba glavna junaka samo poročata o tem in v skladu s poročanim tudi ravnata, ne da bi bilo brez ovinka v odstopno naknadnost poročila podano izkušeno samo. V primerjavi z mističnim spisjem kot zvrstjo krščanske literature, ki v simbolni govorici podaja popotovanje duše nasproti zunajsvetni epifaniji vstalega Kristusa, za Majcnovo (v najširšem smislu "moderno") dramatizacijo "mistikovega" življenja potemtakem ni značilno samo to, da ni osredinjeno na mistično izkušnjo samo, ampak da, čeprav prikazuje osrednje dogodke iz tega življenja, povezane s poklicanjem ali z zaukazanjem, dosledno izpušča prvi, vpeljevalni prizor takšnega poklicanja ali zaukazanja, Božji klic ali ukaz in človekov odgovor, ohranja pa videnje.

Lik, ki tako združuje oboje, je bogar Meho.

Na začetku drame zavrača nadležno prigovarjanje in očitke ljudi na račun svojega dela ter o tem, da kipa Marije ne sme narediti kadar koli, poroča takole: "Ukazano mi je, in ne bom prelomil ukaza."¹ Potem ko kip poskusi narediti, govori, da se je temu ukazu izneveril, ker je prisluhnil drugemu ukazu, človeškemu naročilu, ki sta ga s svojo potrpežljivostjo uveljavila prav cerkvena moža. Bolnemu in skrušenemu v umetniškem stremljenju zaradi neuspeha, ki ga ima za posledico neposlušnosti prvotnemu ukazu, se mu nato tik pred smrtjo vendarle prikaže Marija. Pri rem se nam takoj in povsem neodvrtljivo postavi vprašanje, *na kateri način* je prikazanje resnično.

¹ Stanko Majcen, *Bogar Meho in Marija. Legenda v treh dejanjih*, Nova mladika 2/1971, št. 10, str. 368.

Prisluhnimo govorjenju teksta. V prvem dejanju, ko župnik med pregovarjanjem, naj Meho kip vendarle naredi, spomni na to, da mu je dvanajstletnemu pokopal mater, Meho odgovori: "Niti besedice več o tem!" in v pojasnilo pristavi: "Skrivnost je. Matere so skrivnost."¹ Poleg tega župnik imenuje Meha "otrok".

Govor enega izmed dramskih likov bi nas tako lahko napeljal na pomisel, da zgodaj osiroteli Meho v svoji otroški duši postavlja lastno mater na Marijino mesto. Tedaj bi bilo skrivnostenje matere v njegovih besedah preprosto izraz *zamenjevalne psihične projekcije*. Toda s tem bi naše vprašanje dobilo prehiter, iz enega glasu v tekstu izcejen odgovor.

V tretjem, zadnjem dejanju didaskalija o prikazanju poda prikazen takole: "... Mati božja, kakor jo poznamo po naših najlepših likih." Tekst v tej (avtorski) didaskaliji ne pušča dvoma, da ima dogajanje, o katerem govori, svojo korenino v bogarjevi duši in da je torej dušna resničnost. Edino, kar pri tem izrecno pove, je, da je lik bogarjeve želje Božja Mati, in sicer, kolikor je bogar, v umetniški upodobitvi. S te strani tekst torej ničesar ne pravi (ali noče reči) o tem, da bi bila takšna Božja Mati samo projekcija, blodna predsmrtna potešitev bogarjeve želje po materi.

Ali je torej želja umetniško upodobljenega lika Božje Matere mistična želja – ne želja, ki nekoč domačno izgubljeno išče v nečem drugem, ampak želja drugega kot drugega, uobličene v tem liku? Toda: mar ni v tekstu ne glede na to, kaj (avtor) hoče ali česa noče reči, *dušna resničnost, ki jo govori*, nekaj, kar je vsekakor resnično v duši, hkrati pa je to v *določenem* smislu le za dušo, v kateri se je znašlo? V katerem? – to je zdaj vprašanje. Vendar nikakor ne v tistem vulgarnem, v katerem je navadno vzeta "subjektivna resničnost", namreč kot resničnost, ki je določena in hkrati nasproti "objektivni resničnosti" tudi že okrnjena z nezavezujočo posameznostjo zrenja v budnosti ali snu. Videnje na koncu drame je resnično le za dušo v nekem drugem smislu.

Na splošno videnje spada v fenomenologijo religioznega izkustva, vendar v krščanskem izročilu ni nujno del tiste spoznavalske izkušnje, skozi katero je gnana mistična želja. Znana so videnja nekaterih krščanskih mistikov,

¹ Nav. d., str. 369.

med njimi tudi in še zlasti Terezije Avilske. Ta po lastnem pričevanju ni bila deležna telesnih, ampak tako imenovanih intelektualnih in imaginarnih videnj. Pri prvih ji je bilo dano občutiti Kristusovo navzočnost tik poleg sebe, ne da bi se ji Kristus prikazal v kaki podobi, tako da so to bila čista umska videnja, ki ne telesnim ne dušnim očem niso pokazala ničesar. Pri drugih videnjih pa so se ji Kristus in drugi nebeščani prikazovali tako, da se je njenim dušnim očem vselej dala videti neka *imago*. Zato moramo v teh "imaginarnih" videnjih videti najprej in predvsem *podobstvena* videnja¹ ter jih šele od tod razumeti kot domišljajska, nastala v domišljaji ali s sodelovanjem domišljaje, podoboprejemne in hkrati podobotvorne zmožnosti duše, ne da bi bila zato nujno zgolj iz domišljaje, torej neka u-mišljaja, to, kar si duša sama iz sebe pripelje pred oči.²

Toda glede videnj in drugih takšnih pojavov Terezija Avilska vedno znova poziva k *discretio spiritorum*, "razbiranju duhov", iz katerih prihajajo, poglobitni kriterij pri tem razbiranju pa je zanjo učinek. Le kadar videnje v dušo prinaša radost, mir in predvsem gotovost, da ni slepilo, ni od hudega duha, ampak od Boga, pri čemer se do takšne gotovosti ne more dokopati duša sama, ampak ji je ta skupaj z videnjem dana iz božjega izvora. A medtem ko so umska videnja vselej od Boga, so domišljajska v svoji podobstvenosti lahko tudi od hudega duha. Zato sme mističarka videnje angela, ki ji s puščico prebada srce, spoznati kot pristno šele po kriteriju učinka, ko se pokaže, da je "stalno delujoča spodbuda" v duši in da "ni več dvoma,

¹ Primerjaj, recimo, 9. poglavje 6. stanovanja v Terezijinem delu *Stanovanja notranjega gradu*. V izvirniku (glej Santa Teresa de Jesus, *Obras completas*, Madrid 1986) je podobstvenost teh videnj jasneje naznačena zaradi skupne latinske podlage v španskih besedah *visión imaginaria* in *imagen*.

² Terezija Avilska svoje nemara najznamenitejše podobstveno videnje v življenjepisu (*Življenje svete Terezije Jezusove kakor ga je opisala sama*, prevedel Stanko Majcen, Celje 1974, str. 229) opisuje takole: "Angeli se mi prikazujejo sicer pogosto, vendar vselej le tako, kakor sem to opisala pri prvi viziji, ne da bi jih videla. Tu pa je hotel Gospod, da vidim angela v telesni podobi. (...) V rokah angela, ki se mi je prikazal, sem videla dolgo zlato puščico ali kopje z ognjeno ostjo. Bilo mi je, ko da mi je to puščico nekočkrat zasadel v globino srca, in vselej, kadar jo je izdrl, sem imela občutek, kot da mi je z njo izdrl tudi najglobljo notranjost. Ko je odšel, sem vsa gorela od plameneče ljubezni do Boga."

da v gradu vlada gospodar, mogočnejši od nje same"¹. Drugače rečeno: šele ko se za videnje izkaže, da kakor ostroga spodbada mistični eros, je lahko v nazaj spoznano za pripomoček te želje v njeni gnanosti skozi spoznavalsko izkušnjo vse do nespoznavačnega zedinjenja, poroke duše z Ženinom.

Temeljno razlikovanje med mističnim spoznanjem kot motrenjem in nadnaravnimi pojavi, kot so videnje, razodetje, nagovor in duhovni občutek, sicer dolgujemo Janezu od Križa. Ta pa ne govori samo o "noči čutov", ampak tudi o "noči duha", v kateri se mora duša, ki je na poti k zedinjenju, otresti vsake navezanosti na takšne pojave. Kot čisto izgubo časa odklanja vsako preiskovanje glede izvora tistega videnja, v katerem se telesnim očem prikažejo "osebe iz onostranskega življenja". Kajti Bog se svoji naravi lastneje javlja duhu kakor čutom, in kadar so vmešani čuti, velja: "Zato se je treba vedno bati, da utegnejo biti take stvari prej od hudega duha kot od Boga."²

Od tod izhaja, da videnje samo po sebi nikakor ni kriterij mistike, ampak mora biti, kot to poudarja španska mistika 16. stoletja, vpeto v celovito spoznavalsko izkušnjo, da bi mu pripadlo dostojanstvo mističnega. V govorici mistikov bi zato lahko rekli, da je videnje bogarja Meha, pa tudi deklice Dane (v drami *Dediči nebeškega kraljestva*), podobstveno videnje dvomljivega izvora. Pri tem bi ga na sledi mistiki, stopajoč pred moderni zabris razlike med duhovnim in duševnim, mogli, morda celo morali pripisati hudemu duhu. Kajti to videnje je resnično le za dušo v tem smislu, ki ga *per negationem* izostri krščansko mistično izročilo, da je namreč tisto iz duše ugledano, v kar se duša usodno zagleda, in da je prav na ta način privid. Zanj je tedaj značilen zabris omenjene razlike, použitíje duhovnega v duševnem, kot spričevalo modernosti. A kako pride do tega zabrisa? V katero izkušnjo oziroma, spet vzeto v najširšem smislu, v katero mišljenje je vpeto to videnje?

¹ Sv. Terezija Avilska, *Notranji grad*, prevod oskrbele sestre karmeličanke v Mengšu (prevedel Stanko Majcen), Ljubljana 1980, str. 74.

² Sveti Janez od Križa, *Vzpon na goro Karmel*, prevedla Breda Cigoj-Leben, Ljubljana 1983, str. 126.

V drugem dejanju Meho govori stricu:

Kaj veste vi, kaj je to, podoba v duši? To peče, to žge, to se pretvarja in presnavlja v bolečinah – v krčih, ki vijo telo in dušo, se oblikuje in se ne zobliči nikoli. Obraz imaš pred seboj, poteze nebeško mile, senco pod očmi, pod vejicami senco sence – ko pa nastaviš dleto in dvigneš bat, so sanje ugasnile. In zopet se ti prikaže in zopet se ti nasmehne obraz iz teme. Že misliš, da ga imaš, že upaš, da te bo dleto ubogalo. Nastaviš, udariš – in je krivo. Krivo ali nekrivo – ne zaupaš si več, ko si si trenutek poprej še zaupal. Zato pa pravim: Ne moreš uliti lika, ki ti v duši trepeti, da ga uliješ, če ni čas za to. Najmanj pa ti more blagoslovljeni trenutek priklicati naročnik, gospod kmet, ki meni, da se klešejo kipi, kakor se sadi krompir ali seje repica.¹

Navedene besede govorijo o liku Mehove želje, ki je hkrati umetnikova želja, želja po umetniški upodobitvi tega lika. Vendar ta ni potešena z Mehovo lastno upodobitvijo, ampak šele po neuspešnem poskusu upodobljenja, v videnju tik pred smrtjo, v katerem se mu željeni lik, kot govori didaskalija, naposled pokaže v umetniški upodobitvi. Zato je pravkar navedeni odlomek "najmističnejši" v Majcnovem delu, kolikor govori o odtegovanju "podobe v duši", ki je, ko gre za umetniško upodobitev, ni mogoče zadržati, kot da ta podoba sploh ne bi bila v območju človeške moči, razen o pravem času po nekem ukazu; kar sledi, govori tedaj, najrazločnejše z glasom Meha samega, le o neuspehu, ki doleti poskus umetniške prilastitve podobe, nasproten temu ukazu.

Toda: ali tekst v resnici govori samo to? Nikakor ne. Pri tem ne mislimo na glas ljudstva, ki Mehovo odklanjanje, da bi izdelal kip Marije, vseskozi razglša za antimarijanstvo, protestantstvo oziroma krivoverstvo. Ta glas ni odločilen v govorjenju teksta. To, kar nima svojega glasu in se v tekstu govori, poda kot dejstvo, je, da vaški bogar Meho iz dneva v dan izdeluje križe z Jezusom.

To pa pomeni: kolikor je lik Jezusa za Meha že od začetka samo zadeva

¹ Nav. d., Nova mladika, št. 11, str. 406.

obrtništva, "podoba v duši", ki jo vseskozi zre v svojem umetniškem stremljenju, po drugi strani ni podoba Božje Matere *kot srednice* pri Sinu. Ta podoba ne izraža iz izročila krščanske mistike in ne vodi duše v zedinjenje s Sinom, ampak Marijo pred-postavlja Jezusu, pri čemer svobodno uporablja cerkveno izročilo. Tako Schmidt o legendi, ki je drami rabila za predlogo, po pravici pravi, da je v njej "Kristus izgubil zaupanje božje osebe, na njegovo mesto je stopila njegova mati"¹.

Vendar je "podoba v duši", ki pred-postavlja mater Sinu, že sama neka pred-stava. Niti za trenutek ni podoba, poznana tudi veliki mističarki kot umišljija, goli proizvod domišljije, ki sam po sebi ne daje nikakršne gotovosti in ga je v obzorju duhovnega mogoče razbrati kot privid, kamor bi duša lahko zablodila. Ta podoba je, nasprotno, kot to, kar je v duši, *postavljena pred vse drugo in s tem sama postane vir gotovosti*, tisto, kar kot najdragocenejše, celotno človeško življenje z umetniškim stremljenjem določujoče *najresničnejše* je v duši. Tako kot vodilna pred-stava merodajno postavlja pred in za tega, ki se hoče ustaliti kot "religiozni subjekt", zgledujoč se pri mišljenju novoveškega subjekta, ki ga je tu treba razumeti v širokem smislu kartezijskega *cogitatio*, kot vsakršno delovanje celovitega umstvenega sklopa. Čeprav je mišljenje svobodomiselne religioznosti, kot že rečeno, ne-temeljno, se to, da ga novi temelj priteguje, torej kaže tako, da za svoje podvige v religioznem *vendarle najde gotovost v sebi*. Takšno mišljenje si kot predstavljanje izstavlja gotovost v tisti pred-stavi, v kateri se to, kar je v duši in zato dušno, mimo vselej spremenljive (ne)jasnosti duha za-gotovi kot duševno. Duševno je dušno, ki se samozagotovi ne glede na duha.

Naj se "podoba v duši" še tako odteguje stremljenju po umetniški upodobitvi, v tekstu niti enkrat samkrat ni govora o tem, da bi bila sporna. Kot vodilna in merodajna pred-stava zapre obzorje duhovnega in ne potrebuje preverjanja v izročilu, na katerem se vzpostavi. Glavni junak sploh ne pomisli, da bi ta podoba, kolikor je neskladna z likom skupne želje krščanskega občestva, lahko bila zgolj umišljija, ter kljub nasprotovanju drugih in zdvoqljenju nad svojo umetnostjo ne podvomi o njej. Didaskalija, mesto

¹ Goran Schmidt, *Majcnov "Bogar Meho"*, str. 330.

avtorjevega vstopa v tekst, je le znamenje, da je videnje, v katerem je ta podoba končno uprizorjena v svoji umetniški upodobitvi, zagotovljeno in da je s tem postalo povsem gotova "psihološka" resničnost. V mišljenju, kot ga izgovarja, govori in izpričuje Majcnova drama, kakega pomisleka o vsem tem sploh ni več. Zato je "podoba v duši" tu ime za svobodomiselno religiozno gotovost.

Videnje je, tako kot "podoba v duši", ki se v videnju šele zares pokaže, *duševna* resničnost.

V duševnostnosti obeh se izpričuje svobodomiselnost.

To naj zadošča za sklep interpretativnih razprtij v okviru našega premisleka. Ta morda zdaj vzbuja vtis, da se je zaletel *proti* avtorju in njegovi vednosti, čeprav se ob tem ne izteče, recimo, v psihoanalizo avtorjevega nezavednega. Utegne ga zadeti očitek, da si "Majcnovo mistiko" zainteresirano prisvaja v svoj namen, ali pa še mnogo tehtnejši ugovor: da tudi in še zlasti tedaj, ko se interpretativno spusti v tekst, preprosto nastopa s stališča vednosti, ki je drugačna od avtorjeve in se mora prav zato uveljaviti proti njej, če hoče sploh kaj povedati o tekstu, kar ne bi bila gola parafraza, govorjenje naokrog o tem, kar tekst govori (avtorsko) neposredno. Ta ugovor je naperjen zoper nasilje interpretacije sploh, češ da drugačna vednost tekstu vselej vsili pogoje, po katerih ga bere, kar pomeni, da hoče, če lahko tako rečemo, na bojišču, ki ga vnaprej po svoje spremeni, prevladati nad avtorjevo vednostjo, v premočevanju in prevladanju potrditi sebe ter se končno zadobiti kot več-vednost. Interpretiranje je torej v skladu z neizprosno razkrivalno logiko takšnega ugovora uprizoritev boja za moč nad tekstom, v katerem se vednost pokaže kot oblika volje do moči.

Pod tako ubesedeni ugovor bi se danes lahko podpisali mnogi, ki so se, najsi bo kjer koli že, pripravljene nenaivno srečevati s hermenevtičnimi problemi, med njimi nemara tudi zagovorniki poststrukturalizma, ki v literarni vedi razglaša "smrt avtorja". S tem se ta smer odpoveduje interpretaciji, pri čemer z ukinitvijo avtorja, poroka smisla, osvobaja tekst kot generator označevanja, ki z vsako označevalno kretnjo raztrosi pomen. Za arbitrarno raznorodnost označevalcev, dano z golo materialnostjo jezika, velja, da v pomenjanju teksta dopušča kvečjemu učinke smisla, se pravi sledi, ki ostajajo za poskusi avtorskega obvladanja označevanja, da pa sama po sebi

ni vezljiva v noben smisel, v nobenega duha: je sicer berljiva v označevalnih verigah, ki se v tekstu verižijo druga v drugo in tečejo v vse smeri, ni pa interpretabilna.

Naš premislek ni, natanko gledano, ubran v nobenem izmed teh proti. Sicer kaže na nevzdržnost pojmovanja, ki vzpostavlja avtorja kot instanco nadzora nad govorjenjem teksta: to je tedaj samo-stojna instanca nad literanim tekstom, ki je bržkone ena izmed postav subjekta, kot jih vsepovsod izpostavlja novoveško mišljenje, da bi si iz njih pred-stavilo in priredilo različna področja človeške dejavnosti.¹ Vendar ta premislek za nevzdržnostjo avtorja dopušča pisca in njegovo držo, morda "držo v duhu", naj bo ta še tako spremenljiva in za pozornost težko vzdržljiva in naj bo govor o njej prav v takšnem primeru, kot je Majcnov, ki nam, četudi ne edini, navsezadnje priča o duševljenju duhovnega, videti še tako sumljiv, celo protisloven. *Pneûma pneî* (Jn 3,8): tudi tako nemara *duhovi duh*. O avtorju je tu sicer rečeno mnogo, o piscu in njegovi drži skoraj nič. Vendar zunaj duha, pa ne le zunaj krščanskega, navsezadnje ne bi bila mogoča niti interpretacija.

Ta premislek hkrati kot *com-mentatio* so-misli izročilo, in sicer izročilo krščanskega mističnega spisja: ko ga pripušča k besedi, tega ne počne v potrditev svoje lastne vednosti, ampak v opozorilo, kako je to, kar je duhovno, venomer nezagotovljeno, kot takšno izročeno naprej ter s tem za vednost in vednostno razdelavo nezgrabljivo v sebi lastnem.

Mističnega, skrivnostnega literature same se resnici na ljubo ne dotika; to ostaja slej ko prej nadvse zaželeno. Toda: ali je sploh mogoče mišljenje prepadajoče skrivnostnega literature? Vsekakor ne, kolikor si to vzame za tematski predmet in ga tako vnaprej razskrivnosti. Za dopustitev skrivnostnega, pa naj bo to krščanska ali katera druga literatura, je prej potrebno *raz-védenje* literarne vede kot celovite vednosti oziroma znanosti o "predmetu literatura", razvédenje, ki mora njena znanja izničiti v navzočnosti stvari same, da bi jim dalo mero.

¹ Michel Foucault na koncu svojega v temelju programskega teksta *Kaj je avtor?* (v: *Sodobna literarna teorija*, ur. Aleš Pogačnik, str. 40) piše: "Avtor – ali kar sem poskušal opisati kot avtorsko funkcijo – je brez dvoma le ena od mogočih specifikacij subjektive funkcije."

Aleš Debeljak

Neskončni hodniki postkolonialne imaginacije

Daleč od smrti romana*

Ko je z odra *Britanske zveze založnikov*, ki je spomladi leta 1996 praznovala svojo "gala" stoletnico, stopil George Steiner, znameniti zagovornik klasične književne tradicije, je indijsko-britanski pisatelj Salman Rushdie v enem izmed mnogih "varnih stanovanj", kamor se mora zatekati pred militantnimi muslimani, že skiciral beležke za odgovor na Steinerjev nastop. Junija istega leta je Rushdiejev esej *Še enkrat v ohranbo romana* izšel v vplivnem ameriškem tedniku *The New Yorker*. V njem je Rushdie pokazal, kako globoko se njegova vizija sodobnih romaneskni možnosti razlikuje od Steinerjeve nostalgije po "zlati dobi" romana.

Steinerjev govor se je namreč osredotočil na žalostinko za romanom kot popolno umetniško formo, kakršno je poznala vsaj "tradicija novega" v herojski dobi modernizma. Njen vrhunec z Mannom, Joyceom, Proustom in Faulknerjem je bil hkrati že tudi poslednje zavetišče književnosti, ki se še ni bila prisiljena kosati z novinarsko reportažo in tekmo izgubljati tako, kakor jo po Steinerjevem pesimističnem mnenju izgubljajo današnji romani.

Pindar je prvi samozavestno izjavil, da bo njegova oda živela še dolgo

* Spremna študija k slovenskemu prevodu romana *Otroci polnoči* Salmana Rushdieja, ki v zbirki XX. stoletje izide spomladi 1997 pri Cankarjevi založbi v Ljubljani.

po propadu mestne državice, katere voditelji so naročili njeno pisanje, Salman Rushdie pa se – drugače kakor Steiner, ki misli, da je tovrstno stališče ob koncu dvajsetega stoletja groteskno neustrezno – zlahka prepozna v Pindarjevi veri v univerzalno moč umetnosti. Noče se namreč vdati pritisku družbene zanemarljivosti, estetske samozadostnosti in idejne zastarelosti, ki naj bi kakor mora pritiskale na možgane romanopiscev, ustvarjajočih danes, ko naj bi *menda zgodovinski trenutek za roman že dokončno minil*.

Rushdie v svoji apologiji romana privlačno provokativno opozarja, da Steiner in z njim mnogi "žalujoči ostali" pravzaprav *obnavljajo standardno heglovsko temo zahodne književnosti*, namreč temo o "smrti romana". Hkrati pa Rushdie ne brez ironije osvetljuje redko upoštevana dejstva, da sta tudi *Iliada* in *Odiseja* v svojem času dobili slabe recenzije in da dobre literarne umetnine pogosto doleti kritika drugih dobrih pisateljev (Aristofan, ki je Evripida odpravil kot "zbiralca klišejev"; Virginia Woolf, ki je za Joyceov roman *Ulikses* trdila, da je "podhranjen"; Zola, ki je zavrnil Baudelairove *Rože zla*; Charlotte Bronte, ki je odklonila sleherno vrstico spod peresa Jane Austen itn.).

Rushdie torej zagovarja vitalnost sodobnega romana, tega pa – to je njegovo temeljno sporočilo – ne smemo opazovati le v okviru evrocentrične *napetosti med središčem in obrobjem*, v skladu s katerim naj bi danes estetsko učinkoviti in socialno pogumni romani prihajali le s Karibov, iz Latinske Amerike, vzhodne Evrope in z Indijske podceline. Skratka, prihajali naj bi iz tistih kultur, ki jih "zahodne oči" nujno vidijo le skozi očala *intelektualnega in simbolnega imperializma*, s katerim je Zahod nadomestil nekdanjo politično dominacijo ali pokroviteljski odnos do "dežel v razvoju".

Rushdie je namreč prepričan, da na temelju variacij o zatonu smisla, kakršnega je danes zmožen iznedriti zahodni roman, ni mogoče že kar avtomatično sklepati o zatonu romana *tout court*. Seveda, od pisatelja Rushdiejevega formata drugačnega stališča sploh ni mogoče pričakovati. Z obsežnim, v mnoge jezike prevedenim, vrtoglavo uspešnim, z mnogimi slovečimi nagradami ovenčanim in nezadržno privlačnim ustvarjalnim opusom in hkrati s svetovljansko vznemirljivim življenjem med Bombayem, Cambridgeom in Londonom namreč Rushdie nadvse nazorno uteleša *postkolonialni roman*, katerega zgodovina se prekriva s tonečo veljavo evropskega romana, o katerem govori Steiner.

Z drugimi besedami, Rushdie v svojih esejih in literarnih umetninah zagovarja brstečo raznoličnost neizkoriščenih oblikovnih in vsebinskih možnosti, ki jih priklicuje *postkolonialni roman*, za katerega so značilne predvsem poteze transnacionalnosti, večjezičnosti, razsrediščenosti in interkulturnosti. Se pravi, da so za *postkolonialni roman* značilne tiste poteze, ki nemara – kot ne pozabi sugerirati Rushdie – že uhajajo španskemu škornju tradicionalnega evrocentričnega pogleda na romaneskno umetnost. Salman Rushdie je namreč pisatelj eksistencialne razseljenosti *par excellence*; pisatelj duhovne, ne le fizične diaspore; pisatelj, ki ga ne zanima samo formalni "dialog kultur", ki je navdihoval še Henryja Jamesa, Josepha Conrada in E. M. Fosterja. Rushdie se mnogo raje osredotoča na eksplozivni opis nastajanja svoje lastne razsrediščene identitete, pri tem pa – mobilizirajoč še neuporabljene simbolne potenciale – sprevrča standardno fonetično, skladiščno in slovnično sliko angleščine, ki jo meša z različnimi registri jezikov Indijske podceline, urdu in hindi.

V slavo hibridnih tradicij

Rushdie namreč z vidika svojega "življenja in dela" ustvarja na križišču *indoangleške tradicije* (angleško pišoči Indijci), v kateri kot intelektualni emigrant z bivališčem v Veliki Britaniji piše o trenju jezikov in ras v bivšem imperiju na eni strani. Na drugi strani pa nesramežljivo izkorišča slogovne dosežke *postmodernizma*, ki je zlasti v britanski kulturni sferi, sumničavo razpoloženi do novitet, potreboval precej časa, preden je v osemdesetih letih spodrinil veneče vrtove realizma, kot opozarja Allison Lee v knjigi *Realism and Power* (1990).

Rushdie je vsekakor zgled "mednarodnega" avtorja, ki piše v času, ko roman še nikoli ni bil manj nacionalna forma. V knjigi esejev, *Namišljene domovine* (Imaginary Homelands), izdani leta 1991, to držo zgovorno opiše: "Morda je ena izmed prijetnejših svoboščin literarnega migranta to, da si lahko sam izbira starše. Moji starši, ki si jih izbiram napol zavestno, vključujejo Gogolja, Cervantesa, Kafko, Melvilla, Machada de Assisa. Se pravi, izbiram si poliglotsko družinsko drevo, s katerim se merim in kamor bi mi bilo v čast soditi."

Poleg teh individualnih slogov pa Rushdie išče navdih še v neki nič manj pomembni, "presežni" modrosti zahodne tradicije, do katere ima – ne pozabimo – kritično ljubezenski odnos. Ni namreč le neposredni potomec umetniške pluralnosti, ampak ga ravno tako silovito določa tudi žlahtno staromodna *humanistična vera v moč ustvarjalne imaginacije*. Zanj Rushdie verjame, da zmore analizirati človeško usodo med razvalinami sodobnosti, o kateri s svojo "odgovornostjo forme" priča – tudi, če ne predvsem – roman kot odlično sredstvo za preiskavo in hkrati oblikovanje moralnih odločitev in posameznikove svobode.

Vztrajno, v Rushdiejevem primeru pa tudi medijsko nadvse "pokrito", delovanje *postkolonialnih romanov*, katerih estetski in miselni učinek sega mnogo dlje od včerajšnjega časopisja, nemara sicer res ne more *omejiti nacionalizma kot šovinizma*, tega zaklinjevalnega poudarjanja pripadnosti svojemu lastnemu narodu, ki ga množice dojemajo tako, kakor da je njihova nacija (če že ne izbrana, pa vsaj) boljša od vseh drugih. Vsekakor pa lahko *postkolonialni roman* dobro razgalja notranje delovanje tovrstne duhovne ozkosti, verjame Rushdie.

Za nacionalizem kot šovinizem namreč preprosto ni prostora v besedilih Rushdiejevih *postkolonialnih romanov*, teh *učbenikov jezikovnega ekumenizma*, v katerih si slikovito izrečena indijska psovka v istem angleškem stavku hiti podajati roke z zajedljivim opisom londonskega snobizma, oblikujoč tako *etiko odprtosti*, katere edini imperativ je upor proti sleherni diskriminaciji. Ta upor ni zanimiv le zato, ker se je odpovedal dušečemu objemu logične dramaturgije in razvidne realistične zgodbe. Tudi na ravni jezika je skušal doseči tisto točko, na kateri sta postala *urbani žargon* in *ulična bohotnost izraza* ravno tako privlačna, kot so privlačni briljantni *dosežki angleškega literarnega kanona* in popularna kultura Bombaya, središča indijske filmske industrije, pa tudi neizčrpna mitološka zakladnica hindujske in islamske religiozne tradicije. V Rushdiejevi pisateljski optiki se politična sporočila sončijo v enako intenzivni pozornosti, kakršno uživajo kulturni arhaizmi iz "radža", Indije kot največjega dragulja v kroni britanskega imperija, prežetega z mnogimi *občimi mesti* tistega simbolnega izročila, kakršno na primer pomeni E. M. Foster. Ta je vedno znova razoroženo ugotavljal, da ena sama zgodba ne more opisati *večglave pošasti*, imenovane *Indija*.

Rushdiejev opus v nekem prvem približku pravzaprav uteleša kritično refleksijo in hkrati ironično persiflažo tega Fosterjevega vzklika, v kateri odmeva nelahka dialektika očaranosti in odbojnosti, s katero so britanski pisatelji skušali "od zunaj" predstaviti indijsko izkustvo.

Tak kozmopolitski plamen *postkolonialne ustvarjalnosti*, v katerem nacionalna pripadnost ne pomeni nujnega pogoja za tehtnost umetniških vizij, danes žari po vseh svetovnih meridianih. Imena, so imena res pomembna? Nigerijski pisatelj Ben Okri v Londonu, čigar jezikovni slog se spogleduje z visokimi standardi oksfordskega *dona* in hkrati z mitskim izkustvom vaškega poglavarja Biafre; nobelovec, pesnik Derek Walcott, čigar radodarni karibski duh je s svojimi afriškimi, britanskimi in nizozemskimi prvinami zaznamoval tudi njegovo izredno spretno uporabo angleščine; odlični romanopisec iz Šri Lanke, Bookerjev nagrajenec Michael Ondaatje, ki ustvarja v Kanadi; Goncourtov nagrajenec Patrick Chamoiseau z Martinika, ki piše v kreolsko dišeči francoščini Antilov itn.

S stališča inovativnih vizij v svetovni književnosti v osemdesetih in devetdesetih letih prevladujejo namreč prav pisci, za katere *potni listi pomenijo nujno zlo, ne pa že tudi znamenja jezikovne in kulturne identitete*. V raznovrstnih poetikah teh (in drugih podobnih) pisateljev pa je vendarle napor, ki nas pooblašča, da jih navzlic vsej raznoličnosti beremo kot glasnike iste ideje. Ne družijo jih le odsotnost domotožnega samousmiljenja, tako značilnega za včerajšnje emigrante. Družita jih predvsem ambiciozni estetski in etični poskus, da bi v svojih delih – v katerih slavijo hibridnost jezikov in kultur – najprej v močnih literarnih podobah razgalili, nato pa ostri kritiki izpostavili tisto mentaliteto, ki se hoče utemeljevati na nevarnem pojmu *rasne ali nacionalne čistosti*.

Rushdie v romanu *Satanski stihi* (Satanic Verses), po izidu katerega (1988) se mu je zaradi nenehne grožnje s smrtjo korenito spremenilo življenje, na primer slikovito razkriva, kako niti ena skrajnost, namreč kulturna asimilacija oziroma utopitev, niti druga, namreč fundamentalistično vztrajanje pri lokalnih običajih, ne moreta biti uspešni pri celotnem oblikovanju identitete *mohadžirjev*, indijskih prišlekov v Veliki Britaniji. Rushdie se namreč odločno opredeljuje *proti ideologiji čistosti*, bodisi da gre za brezobzirni ekonomizem kakšne Margaret Thatcher bodisi za londonski priseljski geto, v katerem se je čas grozeče ustavil.

Rushdie in drugi *postkolonialni pisatelji*, za katere najbrž ni naključno, da – prisilni ali prostovoljni eksilanti – živijo v prestolnici bivšega "imperija, v katerem sonce nikoli ni zašlo", se namreč akutno zavedajo političnih in metafizičnih posledic čistosti. Vejo namreč, da ritualno sklicevanje na "pristno, nepokvarjeno, izvorno" obliko takrat, kadar se prižene *ad absurdum* in zajame množice (to pa se – kot je znano – zgodi hitro), vodi prek arijskega nadčloveka v pepel Auschwitza, prek srbskega "etničnega čiščenja" pa k razvalinam Sarajeva, kakor izrecno opozarja Shalman Rushdie. Njegov čudovito preprosti esej *Imaginary Homelands* ponuja spontani manifesto postkolonialnih idej in njihovih nosilcev, ki se sploh ne sramujejo Rushdiejevega ironičnega vzdevka za to psihološko in kulturno držo: *bastardi zgodovine*.

Zdi se, da oznaka dobro ponazarja estetske in socialne učinke križanja kultur, jezikov, tradicij in zgodovin, spričo katerih je slabšalni pomen besede "bastard" seveda mogoč samo takrat, kadar se kot poslednji kriterij odličnosti pojavi pač (rasna, nacionalna, plemenska) čistost. Zato je povsem odveč poudarjati, da se *zgodovina "čistih" oblik* v vzratnem ogledalu časa kaže tudi kot *zgodovina katastrof*.

Preden pa je Rushdie tudi na svoji koži boleče preskusil katastrofo "čistosti" islama, v imenu katerega je iranski teokrat, imam Ruholah Homeini, obsodil pisatelja na smrt zaradi domnevne bogokletnosti, ki naj bi jo bila v romanu *Satanski stihi* doživela Alahova avtoriteta, pa je Rushdie že imel za sabo dinamično biografijo in strmo vzpenjajočo se umetniško kariero. Le-tej sta tako smrtna obsodba, *fatva*, kot tudi osupljivo velika medijska pozornost, v kateri se je – grobo vzeto – samoumevnost evropskega individualizma soočila z nasilnostjo religioznega fundamentalizma, dodala neko nenavadno tragično razsežnost, v kateri *nimajo svoje usode le knjige, ampak tudi avtorji*.

Zgovornost biografije

Rushdie ima dovolj eksistencialnih razlogov, da se postavlja po robu slehernemu prepričanju o večvrednosti "čiste" identitete. Njegova družina namreč sama v sebi zastopa *hibridnost kultur*, ki jo avtor nenehno slavi,

saj izvira iz liberalnega muslimanskega okolja v gorskem Kašmiru, za katerega se potegujeta tako Pakistan kot Indija. Salmanov ded je končal študij medicine v Nemčiji, oče pa je diplomiral iz angleščine, arabščine in farsija na univerzi v Cambridgeu. Rushdie se je rodil 19. junija 1947, se pravi, v letu osvoboditve Indije spod britanskega gospostva, prav tako kot njegov junak iz romana *Otroci polnoči*. Otroštvo je preživel v cvetoče kozmopolitskem metropolisu, Bombayu, ki je Rushdieju neusahljiv vodnjak ustvarjalnega navdiha.

Oče, uspešen poslovnež, se je – kot mnogi drugi poglavarji muslimanskih družin – leta 1964 odločil za preselitev v Karači, bogato mesto v tedanji državi Zahodni Pakistan. K selitvi so ga spodbudili krvavi verski nemiri po delitvi Indijskega polotoka na muslimanski Pakistan in pretežno hindujsko Indijo.

Štirinajstletni Salman je – v skladu z očetovo željo in družinsko tradicijo – odšel najprej v Rugby, elitno zasebno šolo v Anglijo. Tam so ga zaznamovala trenja z drugimi otroki, trenja, kakršnih doma ni poznal: nenadoma je bil izobčenec, iz maziljenega dečka bombayske visoke družbe se je čez noč prelevil v obstranca, spričo rjave polti in pomanjkanja sleherne atletske spretnosti, tako zelo cenjene v britanskem šolskem sistemu, pa je postal tarča posmeha. Rasistični podtoni vsakdanjega britanskega življenja so se mlademu Rushdieju vtisnili v mehanizme spomina, pozneje pa jih je s pridom vtkal v svojo bohotno literarno imaginacijo.

Po maturi se je vpisal na zgodovinski oddelek na uglednem *King's College* na univerzi v Cambridgeu in tam ostal do 1968. Kot študent se je Rushdie odlikoval po svoji ambicioznosti in akademski nadarjenosti, hkrati pa si je prislužil ugled kot duhovit kozer, kakršnega se spominjajo tedanji kolegi. Z njimi je Rushdie vročično delil prevratna šestdeseta leta, stopal skozi "vrata percepcije" in se odzival na seksualno zapoved kontrakulturnih gibanj, pa tudi izkušal eksistencialno tesnobo in nemočni bes radikalnega protestništva spričo ameriške vojaške intervencije v Vietnamu.

Po končanem študiju je nihal med gledališčem, to se mu še danes pozna, saj na "živih" nastopih Rushdie bere svoja besedila v sijajni igralski maniri; med televizijskim novinarstvom, ki ga je leta 1988 spodbudilo k izdelavi odmevne *Uganke polnoči*, televizijskega dokumentarca o nerešenih problemih Indije štirideset let po osamosvojitvi; in med književnostjo. Nekaj časa

je delal kot pisec besedil oglasov v oglaševalski agenciji, o tem pravi: "Bil je neumno preplačan posel: delal sem le dva dni v tednu in vseeno udobno živel." Potem se je odločil za književnost, njegova eksistencialna vizija napetosti med kulturami pa si je kmalu poiskala edino ustrezno izrazno obliko: *široka epska freska, roman*.

Rushdiejev prvi roman *Grimus* (1975) govori o usodi nekega ameriškega Indijanca v kontekstu perzijskega sufijskega gradiva, roman *Polnočni otroci* (1980) pripoveduje o Indiji, *Sramota* (1984) o Pakistanu, *Satanski stih* (1988) o širšem konfliktu islama in modernega sveta, najnovejši Rushdiejev roman *Mavrov poslednji vzdih* (The Moor's Last Sigh), natisnjen leta 1995, pa najbrž vznemirja predvsem tiste hindujske razgreteže, ki – tako kot vsi fanatiki – berejo dvoumno stvarnost umetniškega dela skozi očala ene same resnice, se pravi, svete Resnice kot brezprizivne avtoritete. *Mavrov poslednji vzdih* namreč v osrednjem junaku Moreasu Zogoibyu razkriva alegorijo za bogastvo razlik, kakršno je na ibernskem polotoku utelešala mavrska civilizacija pred pojavom katoliške inkvizicijske gorečnosti, nato pa tudi Indijska podcelina pred prehodom v sodobno postkolonialno etnično nestrpnost.

"Fatva" med Vzhodom in Zahodom

Roman *Otroci polnoči* (1980) je leto po izidu dobil izredno zaželeno in prestižno nagrado, Booker McConnell Prize, ki je knjigo katapultirala v orbito mednarodnih uspešnic, Rushdieju pa finančno omogočila, da se je v celoti posvetil pisanju. Res pa je tudi to, da je Rushdie že pred Bookerjevo nagrado v elitnih literarnih krogih Londona užival ugled: bil je inovativen pisec, kritičen levičarski komentator Britanije pod Margaret Thatcher in prizadeven zagovornik azijske skupnosti na Otoku. Osrednjega pomena za vse njegove romane, v katerih tako ali drugače raziskuje socialne, psihološke, kulturne in nacionalne razsežnosti identitete, je čvrsto prepričanje, da *sovražstvo ni toliko problem žrtve, kolikor pomeni problem za storilca zla*: "Rasizem ni naš, ampak vaš problem. Mi preprosto trpimo pod dejstvom vašega problema," je Rushdie nekoč zabrusil institucijam angleške države.

Nemara ni odveč poudariti, da je roman *Otroci polnoči* poleg kritiškega

uspeha in bralske navdušenosti doživel tudi sodni škandal. Indijska voditeljica Indira Gandhi in njen sin Sanjay sta namreč tožila avtorja in založnika (Jonathan Cape) zaradi žalitve. Leta 1984 je sodišče odločilo, da se mora avtor javno opravičiti, založnik pa umakniti inkriminirani odstavek – o premierki in njeni vlogi v obdobju indijskega "izrednega stanja" – iz vseh prihodnjih izdaj, nad katerimi ima nadzor, s tem pa se je pridružilo odločitvam mnogih sodišč, ki so pravnemu pregonu in cenzuri izpostavila nekatere velike umetnine angleškega jezikovnega območja, kot na primer Joyceovega *Uliksa*, Lawrenceov roman *Ljubimec lady Chatterley*, ali pa Millerjev *Kozorogov povratnik*.

Rushdie ni niti z očesom trenil. Nasprotno: dilema o fikcijski oziroma resničnostni naravi njegove literature, ki si jo je zastavilo sodišče, ga je bržkone zabavala, saj je mejo med "resnico zunanjega sveta" in "resnico umetnosti" še bolj zabrisal. Posvetil se je novemu projektu. Že z naslednjim romanom *Sramota* (Shame), ki je izšel leta 1984, je uničujoče razkrinkal korumpirani totalitarni režim generala Zia Ul Haqa v Pakistanu.

Odziv na njegov naslednji roman, *Satanski stihi* (1988), pa je brez dvoma presegel vse meje civilnosti in sprejetih predpostavk za presojo umetniških del: še nikoli v novejši zgodovini ni bila kakšna knjiga izpostavljena tako surovi religiozno-politični kritiki. *Fatva*, smrtna obsodba, s katero je Homeini ponudil tri milijone britanskih funtov za Rushdiejevo glavo, je med fanatičnimi muslimani, ki romana večinoma sploh niso brali, sprožila organizirano kampanjo s podstavljenimi bombami v knjigarnah; v nekaterih azijskih in afriških državah so roman prepovedali; celo v Združenih državah Amerike zaradi strahu velikih založnikov (s finančnimi naložbami v arabskih državah) pred odzivi ni roman v množični žepni izdaji uradno nikoli izšel, kot poročam v svoji knjigi *Pisma iz tujine* (1992); umorili so Rushdiejevega italijanskega prevajalca, načrtovani umor japonskega prevajalca pa je spodletel. In tako naprej.

Tragičnih razsežnosti tega prekoračenega "praga strpnosti" ni mogoče zgrešiti niti od daleč. Azijski muslimani v Veliki Britaniji, ki jim je pisatelj tolikokrat posojal svoj odvetniško prenikavi glas, so namreč Rushdieja po deificiranem ukazu od zgoraj spoznali za religioznega heretika, čeprav Rushdie ni vernik, avtor pa je bil – oster kritik politične dominacije Zahoda nad "tretjim svetom" – v ironičnem obratu usode prisiljen sprejeti ponujeno

varstvo britanske države skupaj z "varnimi stanovanji", telesnimi stražarji in konspirativnim življenjem. V konfliktu, ki ga tukaj kajpada ne moremo podrobno prikazati, se je pokazalo vsaj tole: zahodna civilizacija ni enkratna zaradi pojma "človeških pravic", ampak predvsem zaradi *pojmovnih instrumentov avtokritike in samorefleksije*, s pomočjo katerih je mogoče analizirati, kritizirati in zavračati dejanja *Zahoda samega* (genocid, rasizem, imperializem itn.).

Kljub opozarjanju v najboljši tradiciji Walterja Benjamina, da *ni dokumenta kulture, ki ne bi bil hkrati tudi dokument barbarstva*, se Rushdie vendarle povsem nedvoumno zavzema za kritično prisvojitve evropske razsvetljenske dediščine, ne pa za njeno poenostavljeno in danes še kako modno zavračanje *en bloc*, kot to počnejo mnogi univerzitetni postmodernisti. Prav v tej razsežnosti, ki *more in mora ločiti seme od plev*, se skriva Rushdiejeva visoko artikulirana politična zavest, kakršno bi zaman iskali v delih številnih piscev iz postmodernističnega kluba, za katere socialnozgodovinski kontekst sploh ne obstaja, ker naj bi menda edino in izključno vlogo v oblikah umetniške imaginacije igral le jezik, kot opozarja Timothy Brennan v svoji analitični knjigi *Salman Rushdie and the Third World* (1989).

Evropa se v Indiji ponavlja kot farsa

Ne glede na to, kako se bo afera s *Satanskimi stihi* končala, in ne glede na to, ali bo posthomeinijevski iranski režim *fatvo* nemara le preklical, zahodne vlade nanj ne pritiskajo pretirano ostro, saj so strateški sodčki nafte očitno pomembnejši od individualne svobode – pa je mogoče reči, da roman *Otroci polnoči* pomeni izredno umetniško delo. Ni samo dramatično vplival na mlajšo generacijo indijskih pisateljev (Amitav Gosh, M. G. Vassanji); niso ga samo v angleškem kulturnem prostoru razumeli kot stimulativen odmik od prevladujoče realistične tradicije tako v britanskem kot v indoangleškem pisanju. Predvsem gre za to, da je Rushdie zastavil ključno vprašanje o *zmožnostih romana, da se izkaže kot eksistencialno prepričljiva, intelektualno pretanjena in hkrati reflektirana "priča" svojega časa in prostora*.

Rushdiejev pripovedni napor je v tem romanu posvečen ambiciji, da bi se postavil po robu tisti enostranski podobi Indije, kakršno so ustvarili

avtorji prejšnjega vala indijskih umetnikov, ki pišejo v angleščini (na primer znameniti Raja Rao), pa tudi avtorji britanskih romanov, pisanih v duhu številnih stikov z Indijsko podcelino. V to kategorijo na primer sodita popularni Rudyard Kipling ali pa neizogibni E. M. Foster, čigar junak Aziz iz romana *The Passage to India* se ironično pojavi na začetku Rushdiejevega romana. V isti kontekst sodi tudi Paul Scott s svojim romanom *Jewel in the Crown* (1967), ki je vsakdanji govornici imperija posodil znamenito in učinkovito metaforo. Rushdie celo povsem odkrito parafrazira Scottov estetski zastavek, ko tudi sam uvede tematizacijo pripovednega loka v obliki slikarske ikonografije.

V Scottovem romanu indijski princ kraljici podari krono iz draguljev, pri Rushdieju pa gre za sliko mladega sira Walterja Raleigha, ki sedi pri nogah starega mornarja in z iztegnjeno roko vabi k osvajanju novih obzorij. Slika je tako očarala starše junaka iz *Otrok polnoči*, Saleema, da so ga oblekli v skladu z modnim idealom angleškega gentlemana in mu vcepili nevarno naivno imperialno zavest, da lahko postane vse, kar hoče postati.

Tako zahtevna naloga, v skladu s katero mora Rushdie seveda nujno komentirati svojo vpletenost v tradicijo "romana imperija" in jo hkrati od znotraj spreobrniti, zahteva od pisatelja veliko domiselčnosti pri opisovanju podcelinske raznoličnosti, s katero se mora "ujemati" tudi kompleksna pripovedna metoda. Rushdie je problem dobro rešil.

Njegov pripovedni prijem so kritiki pogosto primerjali z Garcío Márquezom, pač zaradi očitnih podobnosti z izvirnim postopkom "magičnega realizma" kot posebne zmesi svobodne fantazije in realističnih posnetkov preverljivega zunanjskega sveta, zmesi torej, v kateri so poudarjeni tako konkretni zgodovinski namigi kot tudi imaginarni svetovi, ki kakor med osmozo povsem neopazno prehajajo drug v drugega. Na docela tehnični ravni ta primerjava vsekakor ima neko razlagalno vrednost, saj je njene rezultate mogoče opazovati tako rekoč na sleherni strani Rushdiejevega romana. Vendar je treba takoj poudariti, da je Rushdie sam zavrnil svoje navdušene kritike, ki so v romanu videli le fabulativni sijaj, kompozicijsko mojstrstvo in ekstravaganco neverjetnih dogodkov, povsem pa so zanemarili politično ost, ki se ji pisatelj seveda še zdaleč noče odpovedati.

Rushdie se je pri graditvi romana opiral na bogato tradicijo indijskih uličnih pripovedovalcev, ki so znali držati v šahu številno občinstvo ne

le s fascinantno vsebino, ampak tudi s stilistično spretnim prepletanjem različnih zgodb. Rushdie je tako stilsko formacijo skušal uresničiti v pisani besedi. Vendar Rushdie ni zadolžen le enemu samemu modelu pripovedovanja. Povsem odkrito se naslanja tudi na vrhunsko književno tradicijo Evrope in Azije (mitološke zgodbe sanskrske epike, parodični vložki Charlesa Dickensa, enciklopedizem Jonathana Swifta, ironični komentarji Laurencea Sterna, razkošno tkanje *Tisoč in ene noči*, Cervantesov radikalizem, labirintska struktura J. L. Borgesa, jezikovni eksperimenti Joycea in Becketta, paralelne montaže Günterja Grassa itn.).

Če česa Rushdieju ni mogoče oporekati, potem je to njegova močno razvita *zgodovinska zavest*, ki si ne more kaj, da ne bi pomenila neizogibne sestavine v metamorfozah identitete pri multikulturnem emigrantu, čigar življenje je drugačno od življenj ljudi, ujetih v spone lokalne tradicije. Še več: Rushdie ostrino svoje pripovedne britve zlasti razvidno usmerja prav v fundamentalizme vseh vrst. Posebno sistematično izpostavlja morečo ozkost fundamentalizma, poganjajočega iz islamske tradicije, ki ji duhovno pripada tudi sam, čeprav ni prakticirajoč vernik. Portret Imama v *Satanskih stihih* tako pomeni zgleden model sarkastične perspektive, ki pa pisatelju še malo ne brani, da ne bi na primer z isto natančnostjo kritiziral tudi ameriške fundamentalistične obsedenosti s "kreacionistično" (teološko) namesto "darvinistične" (znanstvene) teorije človeškega razvoja.

Rushdie se nikoli ne utruja opozarjati na eklektično kulturno dediščino Indije, kakor se razkriva v številnih rasah, jezikih, religijah in običajih v tej "največji demokraciji na svetu". V pisanju z vidika *konfrontacije med imperijem in bivšimi kolonijami* pa skuša Rushdie ostati pozorno strpen za posebnosti obeh nasprotujočih si in hkrati prežemajočih se kulturnih okvirov: *Evropa se v Indiji ponavlja kot farsa, vendar brez Indije ni mogoče razumeti niti Evrope*. Prav to vztrajanje pri naporni, konec koncev pa bržkone edino plodni drži Rushdieja tudi strukturno ločuje od prevladujočega metafizične podstat v delih zlasti afriških piscev, ki se obračajo samo v lokalno tradicijo, upajoč, da se bojo tako morda le osvobodili imperialne matrice. Dober primer take vrnitve h koreninam je morda znani kenijski pisatelj Ngugi Wa Thiong'o, ki se je v prid domorodskega jezika kikuju odpovedal celo angleščini, v kateri je prej ustvaril nekatere pomembne umetnine.

Rushdiejeva odprtost do angleške tradicije na eni in do indijske hibridnosti na drugi strani pa ni nekakšna preprosta kaprica. Nasprotno: gre za jasnoviden premislek, spričo katerega Rushdie ve, da bi odpoved angleščini in protislovnemu civilizacijskemu kontekstu, ki ga predstavlja, hkrati pomenila tudi odpoved svoji lastni, pa čeprav še tako nasilni (indijski) zgodovini, s tem pa se pred padcem v *past hromeče enostavnega folklorizma in regionalizma* ne bi bilo več mogoče rešiti.

Rushdie čvrsto verjame, da je treba zadevo obrniti in pokazati, kako je "radž" samo zadnja oblika v zaporedju tujega gospostva nad Indijo. Prav učinki zaporedja dominacij so pomembno vplivali na nepretrgano kulturno transformacijo, tako pa pomagali vzpostaviti današnji *čudovito mnogoplastni palimpsest, imenovan Indija*. Ta palimpsest se izroča bralcu Rushdiejevih romanov, v katerih Indijska podcelina – smeli bi reči – doživlja ne le svoj realistično zvesti portret, ampak se v njih sproti ustvarjajo vidiki njene identitete same.

Rushdie se ima namreč za člana neformalnega mednarodnega književnega gibanja, ki kritično izpostavlja protislovja v kulturni hegemoniji centra (London, Pariz) in v dolgotrajni zgodovine zahodnega političnega, ekonomskega in kulturnega kolonializma, o katerem je veliko pisal tudi na ravni neposredne esejistične refleksije.

Rushdie se je v članku *Imperij odpisuje strastno* (Empire Writes Back with Vengeance), natisnjenem v vodilnem britanskem dnevniku *Times* (3. julija 1983), brez lažnih iluzij lotil debate o književnosti, ki nastaja pod peresi prebivalcev nekdanjih kolonij, z bivšim centrom, zapletenim v kompleksno mrežo kulturnih vplivov, idejnih posredovanj in povratnih socialnih zvez. Naslov članka je "gibanju" celo podaril popularni in medijsko pogosto uporabljeni slogan. Ne po naključju. Rushdie namreč razpravlja o Indiji kot o hibridni in eklektični kulturi, hkrati pa opisuje močan vpliv prišlekov na tradicionalne navade britanskega prebivalstva, se pravi, da opozarja na prišleke, ki niso več le pasiven predmet žalitev, ampak dejavno sodelujejo pri preoblikovanju sodobne britanske zavesti, kot opozarja Andrzej Gasiorek v svoji obsežni študiji *Postwar British Fiction* (1995).

Indija kot prizma, skozi katero se lomi spekter odnosov med svetovnim Zahodom in Vzhodom, torej povsem nedvoumno leži v samem jedru Rushdiejevega pisateljskega zanimanja, ki ga določa razcepljena in podvojena

zvestoba. Metaforično ta razcep lojalnosti povzema Rushdiejev odnos do urbanega okolja, v katerem je zrasel. Bombay, avtorjevo rojstno mesto, s svojo pljuskajočo množico tradicij od parsijev, Judov, francoskih in portugalskih katolikov, anglikancev, hindujcev pa vse do muslimanov, se v Rushdiejevi estetski imaginaciji vzpostavlja kot steber mostu, katerega drugi lok sega do korenin islamskega načina življenja, se pravi, do tradicije, ki ji avtor pripada. Rushdie, potujoč po tem krhkem mostu od enega brega k drugemu, se na nobenem ne zasidra, tako pa najbolje razkriva dileme svoje ustvarjalne gnanosti.

Fantastična zgodovina, zgodovina fantastike

Roman *Otroci polnoči* v svoja razkošna nedrja zajema več kot pol stoletja socialne, politične in kulturne zgodovine Indije, katere "znamenja ob poti" vključujejo pokol na velikem obzidanem prostoru, imenovanem Jallianwallah Bagh, v Amritsarju leta 1919, ko je britanski general Dyer ukazal streljati v neoboroženo množico; razdelitev Indijske podceline leta 1947; Nehrujevo prvo petletko v 1956; državni udar Ayuba Khana v Pakistanu 1958; kitajsko-indijsko vojno leta 1962, indijsko-pakistansko vojno leta 1965, pakistansko državljansko vojno in nastanek Bangladeša leta 1971; ne izogne pa se niti uvedbi izrednega stanja v letih 1975-1977, ko je premierka Indira Gandhi, obtožena za lažiranje volitev, razglasila "izredno stanje", v okviru katerega ji potem seveda ni bilo težko obračunati s politično opozicijo.

Otroci polnoči je dosledno izpisan v prvi osebi ednine, s tem pa mu uspe v celoto organizirati na videz neskončen spominski arzenal junaka, čigar življenje se prekriva z usodo osamosvojene Indije. Pri tem ne gre le za Saleemov angamžma v javnih zadevah, ampak za samostilizacijo, v kateri on sam nastopa kot *metaforično utelešenje nove nacije*. Saleem hiti pisati spomine, preden se pod težo zbegane eksistence dobesečno razkroji v fragmente, pri tem pa si obupano želi, da bi v svoja fantastična izkustva s pisanjem vbrizgal nekaj reda, koherence in smisla, čeprav pred to nalogo vedno znova pada vznak.

Saleemovi (ne)uspešni napor, da bi s pisanjem ubežal absurdu, bi

bili bržkone povsem komični in tako manj zavezujoči, če ne bi njegova "komentirana memoaristika" imela najpoprej neke zelo specifične publike. Padma, nepismena vaščanka, ki živi s Saleemom, je namreč tudi njegova prva poslušalka, vendar se njena funkcija ne izčrpa v preprostem skrbništvu za junakovo eksistenco. Nasprotno: v pripovedni arhitekturi romana drži še kako *privilegiran položaj*. V skladu z zgodbenimi izročili vaškega življenja in spontane praktičnosti se Padma namreč osredotoča na linearno pripoved, s tem pa Saleema vsaj delno zasidra v realnost, da ga ne bi docela odnesel polet njegove osupljivo nebrzdane imaginacije. Taka napetost seveda ponuja možnosti za niz dvojnih odskokov, paradoksov, ironij in paralelizmov, kakršne bi bilo nemara mogoče videti v dvojicah, kot so pretanjeni intelekt vs. nepismeni "zdravi razum"; moč duha in impotentno telo vs. skromni duh in erotična silovitost; zasebnost družine vs. javnost političnega delovanja.

Roman skuša dati odgovor na izziv "večglave pošasti" in tradicionalne indijske bolezni po "popolnem zaobseganju resničnosti". Avtor za te poteze indijskega karakterja, o katerih je obsežno pisal Raja Rao, sploh ni nedovzet, vendar ga rešuje ironija, s katero mu uspe pokazati, kako *sleherna popolnost vedno temelji na praznini*, na luknji, ki jo zastopa ponavljajoča se metafora preluknjanega (perforiranega) papirja kot "otipljivega" znaka za krhkost osebne in nacionalne, zgodovinske in pripovedne identitete.

Avtor skuša speti nepovezane elemente in poiskati smiselne korespondence med dogodki, hkrati pa spodkopati mimetične predpostavke uveljavljenih pripovednih modelov, saj Saleemovo življenje včasih dobi značaj *melodramskega kiča*, ki ga dan za dnem bruhajo na plano bombayski filmski studiji. Ta strukturna razsežnost romana nas navaja k misli, da resničnosti same nikoli ni mogoče razumeti samoumevno, še posebno ne takrat, kadar se ponuja v obliki "zgodovinskih dejstev", za katera se hitro lahko izkaže, da so popačena ali izmišljena, s tem pa morda le del subjektivne pripovedi.

V romanu je avtobiografsko, zgodovinsko in imaginacijsko gradivo obravnavano enako, tj. med njimi ni vrednostne razlike. Še več: "zgodovinska dejstva" pa so načrtno izpostavljena popačeni optiki. Umor Gandhija je na primer napačno datiran, za to se pisec sicer opraviči, v isti sapi pa zatrdi, da bo Gandhi v njegovem romanu vedno umiral na napačen dan (da bi tako za potrebe pripovedi pokvaril filmsko predstavo). Čeprav je avtor skupaj z junakom "priklenjen na zgodovino", pa mu vendar ne moremo

povsem zaupati, saj nam ponuja napačne podatke o številu ubitih v pokolu v Amritsarju leta 1919, napačno imenuje Alija za nečaka preroka Mohameda, v resnici pa je bil njegov zet ... itn. Saleem se teh napak včasih zaveda, včasih pa tudi ne. Vodi ga namreč predvsem nejasna, a še kako doživeta zavest, da *roman ni nič drugega kot slogovna metoda, s katero "predelamo" brbotanje svojih spominov in tok zgodovine tako, da se prilega našim sedanjim potrebam*. Od agonije "zgodovinskih dejstev" do temeljite satire, ki odpira oči, pa je le še droben korak.

Tak kritičen posmeh Rushdie zlasti uničujejoče mobilizira pri opisih medijske vojne med spopadi Indije in Pakistana leta 1965, kjer pokaže na grandomansko pretiravanje medijskih trobent, pri tem pa grenko spoznava, da "prave" resnice morda nikoli ne bo mogoče odkriti. Prav v tem kontekstu, ki ima nemara univerzalne poteze družb v krčevitih vrtincih "prehoda" iz ene zgodovinske oblike v drugo, si Rushdie pravzaprav postavlja vprašanje, ki si ga, *mutatis mutandis*, po koncu navdušenja nad "žametnimi revolucijami" leta 1989 postavlja tudi intelektualna vzhodna in srednja Evropa: *Ali je moralno sprejemljivo gledati proč ali pa je nemara le treba zreti Meduzi preobrazb v oči?* V tem nevrvalgičnem vozlu politike, ki podpira estetizacijo umetnosti in potrebe po avtonomiji, dokler je ta varno razumljena kot oblika socialne pasivnosti, se Rushdie vendarle sooči z zgodovinsko vednostjo in etično odgovornostjo.

Rushdie namreč razvije kritiko "znotrajtekstualnosti", ko pravi, da tisti, ki zavračajo zgodovino, o njej ne morejo misliti kot o stvarnosti. Zato tudi ne more privoliti v trditev, da je "vse zgolj tekst" in da je mogoče za nazaj ustvarjati dogodke. V luči tovrstne kritike celo svoje delo podvrže analizi, saj se mu zdi, da ga je zanašalo v to smer, v kateri bi nenadoma držal svečo zasmehovani demagogiji političnih brbljavcev. V alternativni med spominom in bolečino na eni in pozabo in ugodjem na drugi strani se potemtakem Rushdie – kot sleherni pisatelj epskega kalibra – odloča za *spomin in bolečino*, ki mu zadoščata, da razkrije vse svoje ustvarjalne potenciale.

Še več: težko bi se bilo znebiti občutka, da Rushdie sugerira, kako je celo Indija kot taka, v teritorialnem smislu, le nekakšen umetni konstrukt, prav zato pa tako zlahka dobi podobo kolektivnih fikcij in spodletelih sadov podivjane imaginacije. S tega vidika torej ni nenavadno, če proces pisateljske *reinvencije resničnosti* zmore oblikovati kar zgodovino nasploh, tako pa

ponuja pisatelju oziroma njegovemu junaku pravzaprav tisto vizijo, v skladu s katero je mogoče ne le enostavno povedati zgodbo, ampak tudi *reformulirati zgod(b)ovino*. Kot pravi umetnik pa Rushdie seveda ne odpravlja ločnice med fantazijo in zgodovino: le pripoveduje, kako se ta meja nenehno premika v opisovanju travmatičnega zgodovinskega obdobja Indije, ki pomeni "novi mit, tako kot sta to bog in denar". Nič manj pomembna ni avtorjeva pogosta satira socialnih norm ali pa užitek v izumljanju besednih iger, ki se kopičijo v divjem ritmu simultanosti in kronologije, spričo katerega bogato ornamentirana romaneskna tekstura sicer lahko postane težko pregledna, nikoli pa ni nesmiselna.

Metafikcijska zavest

Otroci polnoči na prvi pogled utelešajo rodbinsko kroniko dobro stoječega muslimanskega okolja, v katerem bralec najbolj pozorno spremlja Saleema, vodilno osebnost tako imenovanih "polnočnih otrok", ki so dobili svoje ime pač zato, ker so se rodili na isto noč (le eno uro pozneje), kot se je rodila neodvisna Indija. To naključje ima svoj ključ: otrokom podeli magične sposobnosti in zgodovinski potencial, saj je njihova individualna in kolektivna biografija tesno sprijeta z usodo celotne Indije.

Kot otroci svojega časa "polnočnjaki" simbolizirajo vrtinec različnih ljudstev, ki jih ne združuje toliko skupna tradicija, ampak jih povezuje predvsem politični, če že ne metafizični odpor do "radža", spričo katerega pričakujejo preveč, in to prehitro.

A tudi takrat, ko Saleem na videz dejavno sodeluje v političnih vrtincih, večkrat postane le trpna žrtev okoliščin: zgodovinska bibavica ga naplavi v jezikovne nemire Bombaya; izgubi skoraj vso družino, za nekaj časa pa v eni izmed mnogih indijsko-pakistanskih vojn tudi spomin; obdarjen s čudežnim nosom deluje med pakistansko državljansko vojno kot vodja stezoslednih psov skozi atavistični sanjski gozd; zaide med komunistične čarovnike v New Delhiju, kjer se sooči s programom množične sterilizacije, zasnovane v okoliščinah "izrednih razmer", ki so odločilen udarec upajočim začetkom nove nacije. Totalitarna kontrola, opisana v romanu, pomeni odmev političnega programa, s katerim je indijska vlada dejansko skušala omejiti

družinske potomce le na dva otroka; se pravi, da je šlo za realno krut način, kako deaktivirati demografsko bombo.

Potem, ko se izogne preganjanju svojega večnega rivala, Šive, in uide kaznovanju "Vdove", ki ni nič drugega kot fiksijska reprezentacija Indire Gandhi, Saleem postane – v hiši svojih dobrotnikov in tovarni konzervirane hrane – "*mojstrski konzervator*" ne le zelenjave, ampak predvsem *osebne in nacionalne zgodovine*. Junakovo posmehovanje stricu Hanifu Azizu, ki vztrajno – čeprav brez upa na končno filmsko realizacijo – piše politično motivirani scenarij o omenjeni tovarni, s katero upravljajo ženske, nam v tem kontekstu zelo nazorno razkriva *prednost umetniške imaginacije pred politično-socialno mobilizacijo*.

Stricu, edinemu realističnemu pisatelju v Bombayu, je namreč postavljen nasproti zaslepljujoči blišč "Bolywooda" (bombayskega Hollywooda), stričeva proletarska gorečnost, ki se zmore izražati le v ideoloških formulah, pa dobiva svoje nasprotje v neskončnih možnostih metafikcije (trideset poglavij romana, trideset kozarcev vložene zelenjave). Kar spodbija enostavni paralelizem, je ravno ironična in komična spodvitost pisateljskega procesa, se pravi, natančno tista prednost, ki požene Saleema daleč čez stričeva omejena miselna in estetska obzorja, s katerim Rushdie kot pisatelj sicer deli mnogo političnih prepričanj. *Ideologija vselej pogreša prav moment humorja*, ki se izoblikuje lahko le v umetniški stvaritvi do mere, do katere "človek misli, bog pa se smeje", kot trdi Milan Kundera.

S tega vidika je potemtakem mogoče reči, da Saleem uteleša metaforo za kaotični postkolonialni razvoj Indije. Te metafore pa ni mogoče ustrezno razumeti, če ne upoštevamo tudi dejstva, da junak stoji in pade v paradoksalni navezanosti na svojega *Doppelgängerja*, Šivo, ki skupaj s Saleemom predstavlja tradicionalno indijsko *opozicijo prokreativne vitalnosti in uničevalne vdanosti v usodo*.

Prepletanje človeških in zgodovinskih silnic je v romanu uresničeno tako, da se fiksijski in realni svet prekrivata: sleherni pomembni dogodek ni le intimno povezan s Saleemom in njegovo rodbino, ampak je nanje celo izrecno osredotočen ali pa ga Saleem nekako motivira. Tako ne bi bilo napačno reči, da roman sugerira, kako je Indija pravzaprav dobila neodvisnost avgusta 1947 le zato, ker je bil takrat pač rojen Saleem. Za jezikovne nemire v Bombayu se zdi, da jih je "v resnici" sprožil junak.

Indijsko-pakistanska vojna je pojasnjena tako, kakor da je bil njen namen predvsem uničenje junakove družine. Tu gre za otroško vizijo naivnosti, po kateri otrok misli, da se vse dogaja zaradi njega, hkrati pa se nam slikovito razkriva tudi zmožnost pisateljske manipulacije in nadzora nad dogajalnim gradivom. Poigravanje s klišeji in manierizmi realističnega pisanja (detektivsko zbiranje dokazov, opisi podrobnosti, iskanje objektivne resnice) še dodatno zbuja iluzijo, da gre za *nevtralno poročilo o stanju*, ki pa se vedno znova sprevrača v proces, poln estetskega užitka nad pripovedovanjem, zaradi katerega šele vse je, kot je.

V tem kontekstu Rushdi seveda ne zamudi nobene priložnosti, da ne bi bralcu razkril, kako se pisec jasno zaveda implikacij svojega ustvarjalnega procesa, v katerem vznemirljivi recept o *protislovju med seksualno nemočjo in pisateljsko vsemočjo* le še dodatno začini sočnost romana. "Potujitveni efekt", junak romana je namreč že tudi njegov pisec, je nemara najboljši, ne pa edini signal postmodernistične romaneskne narave. Drugi in drugačni signali, ki kažejo, kako globoko je Rushdie potopljen v književno tradicijo, se kar kopičijo: junakov veliki nos nas ne samo po ovinkih aluzij, ampak tudi čisto neposredno usmerja na Cyranoja de Bergeraca, Lewis Carrol, duhoviti oče *Alice v čudežni deželi*, pa je zanesljivo vplival na nekatere obrobne figure romana, ki lahko po želji spreminjajo svojo velikost in hodijo skozi ogledala. Junak pisec včasih celo povsem neposredno prevzame vlogo kritika, ki z mešanico parodije in heroizma vodi bralca skozi lastno literarno stvaritev, dajajoč napotke prihodnjim razlagalcem, pri tem pa roman "prepozna" kot temeljno knjigo v marksistični, hindujski in muslimanski tradiciji: namreč kot *Grundrisse*, *Purana* in *Hadith*.

Metafora preluknjanega (perforiranega) papirja se zdi v tem spletu namigov še posebno estetsko zapeljiva: dobro namreč ironizira kulturo, katere temeljno gonilo je ravno *dialektika odkrivanja in razkrivanja*, kakršno na primer omogoča muslimansko ogrinjalo, ki utahuje in hkrati izdaja lepoto ženskega telesa: voajerizem se tu prehiteva, tekmuje in spopada z ekshibicionizmom, v katerem pisatelj razkriva več, kot govorijo dobesedno razumljeni stavki.

Roman, ki izvorno spaja moderno družinsko sago in pikareskno tradicijo Cervantesa, etično profiliranost *Bildungsromana* in findsiećlovsko mentaliteto, magijo pravljič in poročevalski realizem, pa je navzlic kaotičnemu

brbotanju najbrž predvsem ena sama velika hvalnica vitalni energiji upanja, ki se zmore obnavljati kljub velikanski teži zla: je hvalnica tisti ustvarjalni sili spomina in imaginacije, zaradi katere bo v *Otrocih polnoči* lahko sleherni potrpežljivi bralec poiskal svoje intimno zavetje, bržkone pa tudi navdih in oporo za svoje vzpone in padce srca, ki jim zgodovinski tok sicer daje okvir, ne more pa si jih v celoti in povsem podrediti.

Otroci polnoči je namreč knjiga, kakršne so izredno nenavadne v sodobnem svetu, pregnetenem po volji in postavi množičnih občil in oslabljene pozornosti, knjiga, ki kakor filigransko zapletena arhitektura indijskih mogulskih palač z vrtovi in vodnjaki, skritimi sobanami in senčnimi dvorišči, ponuja redko možnost, da z vsakim novim branjem tavamo po njenih neskončnih hodnikih, upajoče iščoč sorodne duše, kakršne zagotovo prebivajo v enem izmed mnogih hodnikov tega naporno lepega romana.

ZADNJA IZMENA

David Malouf*Spominjanje Babilona*

Kaj ga je prineslo k njim? Celo po več tednih, ko je postal pogled nanj v zaselku nekaj navadnega, so drug drugemu zastavljali omenjeno vprašanje, ali, to je bilo še bolj nerazumljivo, zastavljali so ga sami sebi.

Je bil povezan s črnimi? Kot obveščevalec, vohun? Se je izmuznil, kadar ga niso opazovali – imeli so delo, zato niso mogli biti vedno na preži – in se srečal z njimi? So ga skrivoma obiskovali ponoči? Mogoče niti niso prišli kot ljudje, ampak so imeli druge, manj vidne oblike srečevanja in predajanja sporočil, ki jih beli človek ni prepoznal, ker so bile zanj nedojemljive. Celo tistim, ki so bili možakarju naklonjeni, je šel na živce. Da ni ves tam, so govorili ljudje; s tem so mislili, da je neumen. Toda nekaterim med njimi je ta fraza, čeprav preprosta, pomenila nekaj mračnejšega: da je bil celo takrat, kadar *je bil* tam, v polni svetlobi, odvrčajoč pogled, a zavzet za pogovor, kolikor je bil pač sposoben zanj, napol drugje, tam čez, kot obzorje, ki ni ujeto v resničnem prostoru in se lahko začne kjer koli.

"Norca se dela iz nas," je izjavil Ned Corcoran. "Ne recite, da vam je na njem kaj všeč. Mene ne more prelisičiti."

Namrščili so se in obrnili stran.

Tu gori si se naučil uvidevnosti, toda Ned Corcoran ni bil mož, ki



bi to kaj prida spoštoval. Njegova predstava o dobrih sosedskih odnosih je bila, da je poslal enega svojih fantov (imel jih je celo krdelo), po navadi milo gledajočega osemletnika, sposodil naj bi si bil orodje ali kaj drugega, kar je potem končalo v njegovi shrambi. Čez nekaj mesecev je isto stvar, iz čiste velikodušnosti, lahko posodil komu drugemu, kakor da je njegova. Tudi nazaj jo je dobil. Ponjo je poslal istega plahega osemletnika, ki je stal z odprtimi usti, zasopel, medtem ko si jo iskal. Dopuščali so mu to majhno čudaštvo, a mu ga zamerili, kadar jim je Ned z vzvišenim tonom brezobzirno dopovedoval, da beli črnuhar izrablja njihovo dobrohotnost.

Jo je res?

Nekaterim možem, skorajda ves čas nesposobni razumeti, kaj bi jim rad čudak dopovedal, polni suma, da se s hihitanjem in zvijanjem in poskakovanjem po eni nogi hoče norčevati iz njih, je zavrela kri in začeli so ga suvati okrog; včasih tako divje, da jih je bilo treba obrzdati. Celo tiste, ki se jim je smilil, je bilo groza njegovih tako imenovanih burk. Kadar so se ga lotili izbruhi trzanja in jecljanja, so se vneto zazrli proti obzorju, in če to ni pomagalo, resno opazovali prah med svojimi čevlji. Bil je parodija na belega človeka. Če si mu povedal besedo za stvar, jo je lahko z veliko puhanja in pihanja ponovil, toda naslednjič si mu jo lahko znova vbijal v glavo. Bil je zgrešen posnetek, in ob pogledu nanj si se tudi sam počutil zgrešenega, vse skupaj pa je postalo neumno in polno dvomov.

Ubogi cepec, izgubil se je kot otrok. Bila je njihova dolžnost, zaradi tega, kar so bili ali za kar so se imeli, da mu, če je mogoče, pomagajo spet postati belec. Toda ali *je bilo* mogoče? Živel je med njimi, povsem srečno menda, več kot polovico svojega življenja: živel v divjini, razumel njihov jezik in njihove skrivnosti, vse *priskutnosti*, s katerimi so se ukvarjali. Ali zdaj resnično gledajo človeka, belega človeka, resnično polagajo nož v njegove roke in mu podajajo kruh, človeka, ki je –

Pretrgali so razmišljanje, da ne bi senca neizgovorjenega prešinila njihovih ustnic in postala dejstvo v njihovem svetu. Tudi če je bil, ni kazal nobenih znakov, prav nobenega. Ničesar ni bilo v njegovem toponosem, mežikajočem videzu in nedolžnosti, s katero je zagrizel v skorjo in jo začel obdelovati s svojimi zdelanimi, počrnelimi zobmi, to bi dajalo slutiti, česa vsega se je udeležil v teh šestnajstih letih.

Krenil je na pot bel. Nedvomno. Ko je začel živeti med črnimi – pri

trinajstih menda – je bil kot vsak drug otrok, eden izmed njihovih na primer. (To je bilo težko požreti.) Toda ali je ostal bel?

Pogledovali so svoje otroke, celo najmlajši med njimi so žlobudrali kar naprej, popolnoma domači v svojem jeziku, in potem poslušali ubogega pol ducata angleških besed, ki jih je izkašljajal ta možakar, in celo te tako nerazumljive in popačene, da si lahko samo ugibal, kaj pomenijo. In moral si si zastaviti težje vprašanje. Lahko to izgubiš? Ne samo jezik, toda *to*. *To*.

Kajti ko si ga včasih pogledal, dejansko ni bil bel. Mogoče je bila bela njegova koža, ne pa njegove poteze. Izraz njegovega obraza mu je dajal videz enega izmed Njih. Torej, kako je bilo to mogoče?

Duhovnik Frazer je poznal odgovor: ker so bili njegovi zobje skoraj do dlesni zlizani zaradi hranjenja s plodovi narave. Obrazna sestava belca izvira iz uživanja drugačne in bogatejše hrane. Zdrgnjeni zobje in zaradi njih razširjena čeljust so mu dajali ta videz domorodca.

Aha, tako je bilo s tem.

Ali pa – tudi to je ugotovil gospod Frazer in je bilo težje prebaviti – so bili krivi jeziki, ki se jih je naučil govoriti. Govoril je pet jezikov. Njegova čeljust se je v letih prilagodila novim glasovom, ki jih je morala proizvajati. Mogoče se je čez nekaj časa zato spremenil ves možakarjev obraz, tako kot je na primer pri Francozu oblika obraza drugačna kot pri Angležu ali Škotu, in je tako delil podobnost z drugimi, ki so govorili enako.

Kaj takega!

Ali pa oboje in hkrati še naprežanje v teh šestnajstih letih, da se je izražal z obrazom, se tako pomešal mednje in postal eden izmed njih, tega se je naučil s posnemanjem ali tehtanjem in je bilo povsem nekaj drugega kot izražanje belca, tako si je olajšal druženje z njimi. Ko je privzel ta novi jezik podob in obrazne mimike, ko mu je prešel v meso in kri, je izgubil svoj videz belega moža, še posebno, ker ga beli možje niso več mogli razumeti in je zato v njihovih očeh postal črn.

Razmišljali so o tem. Mogoče. Mogoče. Toda bili so bolj prevzeti od nečesa preprostejšega in bolj motečega, odkar se jim je posvetilo, da živijo na ozemlju, ki jim še ni razodelo vseh svojih moči.

Kaj ni bilo res (tega ni ugotovil gospod Frazer, ampak neki drug razlagalec globokoumnih stvari), da belci, ki predolgo živijo na Kitajskem,

dobijo čez nekaj časa poševne oči in sploščene obraze kot rumenokožci, Kitajci?

Opazuj ga, sedečega na soncu, s praznim, vase obrnjenim pogledom; nepremičnega, mrkega. Bodi pozoren na gubo v njegovem čelu. Sta bila v njej ugnezdena misel belega moža ali vedenje o nečem (česar niso imenovali), kar bi težko spočele misli belega človeka, kar se je, ko je neznan spomin švignil prek njegovega čela, pojavilo v prostoru kot stvar, ki si jo lahko *zavohal*. Kajti kljub drgnjenju z milom in mehkim volnenim srajcam ter hlačam, ki jih je Ellen McIvor poiskala in oprala zanj, je obdržal vonj, s katerim je prišel, vonj črnuha, napol po mesu, napol po blatu, moreč opomin, kaj morda tiči v njem in se ne da popraviti.

Že način njegovega gibanja je bil opomin. Lahko se je pojavil v sobi, preden si se tega zavedel, njegova stopala so komajda zašelestela prek mrzlega, umazanega poda. Z roko si segel za vrat, kot bi se nanj spustila muha. Toda tam ni bilo muhe. Obrnil si se in bil je *on*, režeč se na svoj trapasti, opravičujoči način, ves vnet, da ti povrne za strah, ki ti ga je povzročil. Potegnil je namočeno srajco iz milnice ali zamenjal vodo, medtem ko si sam pritiskal roke na prsi in čakal, da se tvoje srce vrne na svoje mesto pod rebri.

Seveda se nisi prestrašil njega. Bil je neškodljiv, vsaj tako so pravili, torej si jim verjel. Prestrašil si se misli, da naslednjič morda ne bo on. Da bo, ko se boš zdrznil in se ozrl v pričakovanju njegovega neumnega nasmeha, po tebi padlo rezilo sekire. Zaradi njega je postalo resnično, kar ni bilo doslej nič drugega kot grozljiv obris govoric, čeprav so govorice v zadnjem času imele tudi ime in število: ob reki Comet, devetnajst mrtvih. Kajti vsak hip – to je bilo dejstvo – bi jih lahko premagali. Najmočnejšim izmed njih so se pod zvezdami, kamor so se šli olajšat pred spanjem, razpetim in izpostavljenim noči, ob puku veje skrčila moda in popihali so jo, ne da bi otesli zadnje kaplje.

Celo če si podnevi naletel na enega izmed njih, ko se je pojavil od nikoder, kot bi zrasel iz zemlje ali iz teme, je bila to preskušnja človekove zmoglosti ostati čvrsto na nogah, medtem ko njegovo srce podivja.

Z njim so se vrnili strahovi, za katere si bil prepričan, da si z njimi opravil že pred leti: babbav, divji mož, popolna tema. In zdaj je tukaj, dva metra stran, trden in dihaajoč: zaradi njega postane vse, kar si kar koli vedel

o temi, o *vidni* temi, nič drugega kot senca, in vse, kar zmoreš zbrati za spopad, iz življenja na drugi, svetlejši strani – šilingi in peniji, očenaš, pol ducata melodij, ki so jih tvoji prsti znali izvabiti strunam na goslih, imena in starost tvojih otrok, tudi tistih pod zemljo, ženin dotik na tvojem golem trebuhu, plaha, blaga naklonjenost do samega sebe – izgubi moč in odpade pred duhom, ki prihaja od nikoder, ki je morda večji od tebe in sajasto črn onstran črnega, popolnoma negiben, zelo blizu, a hkrati, celo na razdalji petih čevljev, daleč stran, da ne moreš razumeti, kako je lahko tukaj, v istem prostoru, v istem hipu s teboj.

Tvoj pogled obstane na drobnih mušicah, ki lezejo okrog kotičkov njegovih podplutih oči in v presledkih skačejo dol, da posrkajo pot z njegovih ustnic. In groza, ki ti jo prinaša, ni samo njegov vonj v tvojem potu ali polpozabljen svet močvirij, ki se obema oglaša iz globin, ampak to, da se zanj, ko se tukaj srečata iz oči v oči, vse, za kar si prizadevaš, sploh še ni pojavilo na obzorju sveta, zato že hip nato vse obilje zbledi v tebi in je potem popolnoma izbrisano. In na koncu se srečata v zastrašujoči enakosti, ki strga s tvoje duše še zadnje krpe in te pusti tako daleč na robu samega sebe, da te je zdaj strah, da mogoče nikoli ne boš prišel nazaj.

Gemmy Fairley jih je tako vznemirjal zaradi mešanice strašne nenavadnosti in neprijetne podobnosti, kajti vsak hip je lahko osvetlil eno ali drugo plat; kot da je vedno tam ob takšnih srečanjih stal tam, toda njemu so bila v veselje in zanj je bil spopad objem.

* * *

Se je spremenil? Zdaj je sprevidel, da se najbrž je, saj so bili oni takšni kot vedno in se ni mogel strinjati z njimi.

Kdaj se je začelo?

Ko so se odločili, da sprejmejo Gemmyja. To je bil preprost odgovor, čeprav se je od tistega hipa med njimi odprlo področje nerazumevanja, sumničenja. Toda bolj ko je o tem razmišljal, bolj jasno je bilo, da je drugačnost vedno morala obstajati, kajti tudi on je bil takšen kot vedno; le da je bil prej slep za to ali pa si je stvar izbil iz glave zaradi stare želje biti sprejet – in zakaj ne? – ali iz strahu, da bi ostal sam.

Nikoli ni bil mislec in tudi zdaj ni postal eden izmed njih, toda začele

so ga obletavati čudne misli.

Nekatere izmed njih so bile grenke. Imele so opraviti s tistim, kar je videl, odkar je znal gledati, v srcih mož – čisto navadnih ljudi, kakršen je bil on sam; čutil se je, da tega ni videl prej. Kaj so imele s tem druge in bolj nenavadne misli, tega ni vedel.

Bilo je, kot bi doslej gledal svet, ne skozi svoje oči, iz sebe kot posameznika, ampak skozi oči družabnika, ki je bil vedno tam, celo kadar je bil sam; družabnega jaza, vedno zamočanega v toplino skupnosti, ki ga je varovala pred temačnimi rečmi in vso zaslepljujočo svetlobo stvari, toda prav tako pred vedenjem, da je tam zunaj kraj, kjer bi lahko posameznik obstajal sam.

Gazečega skozi do pasu segajočo travo je presenetilo, da vidi njene vršičke zeleno nanizane, kot bi svet zajela neka nova rast, ki je doslej še nikoli ni videl ali slišal zanjo.

Ko je pogledal od bliže, je bilo tam na stotine majcenih, lesketajočih se insektov, velikih za noht njegovega mezinca, kovinskih, mavričnih, in njihovo odkritje, nov sijaj, ki so ga dodali prizoru, ga je razsvetlilo – to ga je presenetilo – kot neke vrste vednost, do katere se je dokopal. Ni se dalo izraziti – to ga je zmedlo, a bilo hkrati razveseljujoče; za hip je bil popolnoma srečen.

Toda čutil se je sam sebi. Odrasel moški pri štiridesetih, z delom pred seboj, stoji sanjavo zamaknjen, razprostiraje roko, z dlanjo navzdol, prek hrbtov žuželk, ves začasno vsrkan v njihova drobcena življenja sredi draguljastega bleščanja.

Spet drugič, ob potoku, je dvignil pogled, tako naključno, in zagledal ptico. Lovila je ravnotežje na okroglem kamnu in potapljala kljun v lahkotno tekočo vodo, njeno sivo debelušasto telesce prav tako neugledno in nezanimivo kot vrabčevo (toda tukaj ni bilo vrabcev), glavica siva, z nekaj razmršenimi peresci.

Sam je sedel na večjem kamnu, prav tako okroglem, použivaje ostanek sendviča, s čevlji v blatu.

Toda njegova mirujoča kri je videla ptičji kljun, ki je risal dolge srebrne niti iz vodnega osrčja, iz zmešnjave vlaken, povezanih ali bežečih; in njegovi čevlji so bili brez teže, prav tako njegova roka z napol použitim kosom kruha, in njegovo srce, in bil je napolnjen z najsilnejšim in najpreprostejšim

veseljem nad stvarmi: kako je zrak premikal liste nad njim in je bil vsak list pripet na vejo, vrtel se je, a se kljub temu držal; in kako so plasti perja napravile glavo ptice sivo; in koliko časa morajo vodne niti tako gladko teči, od koder prihajajo, do koder koli že, mogoče onkraj obzorja, gredo – zapletajoče, razpletajoče, svobodno tekoče. In tudi tokrat je imelo silno veselje, ki ga je občutil, svojo motečo plat.

Stvari, ki se jih je začel zavedati, čeprav sveže in nedolžne, so ležale zunaj običajnega, vsaj tako je mislil; gotovo, saj ni mogel najti oblike, v kateri bi jih izrazil, zunanjih besed.

Njegovi ženi je ušlo zelo malo. Vedela je, da ni v njegovi naravi biti sprt s prijatelji in tako močno potopljen v svoje misli. Skrbelo jo je njegovo tuhtanje in kako zagrenjen je postal, ko se mu je prepustil, kakor da bi, enkrat odprta, ta vrata vodila v mračnejše predele, kot jih je mislil raziskati ali je vedel, da obstajajo.

Tudi ona je bila obupana, ker ju je odneslo tako daleč stran od njunih sosedov; sosedje so pomenili tu gori veliko. Pred njim je opazila spremembe v vedenju ljudi. Upirala se jim je – takšna je bila njena narava – in s tem morda vse skupaj še poslabšala. Mogoče je celo v svoji ogorčenosti podžgala v njem takšno gledanje na prijatelje, ki ga morda sam ne bi odkril tako zlahka ali tako kmalu, če ne bi videl, kako je prizadeta. Zdaj ji je bilo za to žal. Ni mu nameravala oteževati stvari.

Toda občutek, da nista razumljena, ju je zbližal. Tega ji ni bilo žal. Drug v drugem sta našla tolažbo in stvari, o katerih sta se pogovarjala, ne vedno naravnost, so obnovile domačnost med njima, ki jo je pogrešala v njihovem neizprosнем življenju tu gori.

Ves se je zazrl vanjo – tako je čutila. Zdaj je hotel vedeti, kakšno je njeno življenje onstran tistega, kar vidi in jemlje kot samoumevno, opranih srajc, hrane na mizi; raziskoval je njeno razpoloženje. Osupljivo je bilo zanj – to so dali slutiti njegovi poskusi – da je vedel tako malo in ni bil pozoren. Zdaj je včasih zaradi moči njegovega pogleda morala zardeti.

Bilo je, kot bi bila na začetku dvorjenja, zelo nežno, z njegove strani skoraj boječe, in zazdelo se ji je, da v začetku njunega spoznavanja ni bil takšen – preveč je bil prepričan o svoji zmagi ali pa mu je prehitro dala vedeti, da mu je uspelo. To ju je oviralo, da bi drug v drugem odkrila

bistveno. Zdaj je bila pametnejša. Dopustila mu je takšno obnašanje in se počutila kot dekle, mlajše, kot je bila v tistih prvih dneh; tudi bolj upanja polno.

"Velikokrat razmišljaš o domu?" jo je vprašal nekega večera.

Odšla sta, kot pogosto tiste dni, na vrh gorskega grebena, kjer sta lahko stala na mejah njihovega zemljišča, bilo jima je bliže zaradi njunih nedavnih težav. Bilo je ravno ob sončnem zahodu. Vse zahodno nebo je bilo potopljeno v plamene in luna, obrnjena narobe, je visela brezbarvna, skoraj presojna, v izbruhu takšnega sijaja, da si se počutil majhnega, skoraj pritlikavega. Obrnil je svoj obraz k njej in bil presojen tudi sam.

Vedela je, kam meri s svojim vprašanjem. V teh zadnjih tednih je začel razmišljati, ali ni bil njihov prihod sem, to veliko, nepreklicno dejanje, ki je določilo njuno in življenje njunih otrok, napaka. Dom se mu je naenkrat zdel zelo blizu.

Odvrnil je pogled z nje in zelo pozorno ogledoval majhno rožo, ki jo je bil moral odtrgati med hojo, saj je rasla na navadnem grmovju – stala sta v njegovi nebrzdani plimi; nekakšna metuljnica, zelo svilnata, bela in majhna, ki bi jo z lahkoto spregledal. Način, kako jo je držal, milina drobcene stvari v njegovi raskavi roki, in pozornost, ki ji jo je naklanjal, so jo ganile in oživile belino cvetlice. Ko se je ozrla, je vse pobočje žarelo od nje.

Kaj bi mu lahko rekla?

Razmere njihovega življenja tukaj so bile trše kot tiste, ki si jih je znala predstavljati doma, ker so bili tako drugačne. Celo odprtost, po kateri je hrepenela, je bila zastrašujoča. Bila je varnost v natrpanosti in starodavni umazaniji in hrupu, ki jo je cenila šele, ko je ni več bilo. Če se je bilo tukaj lahko izgubiti v brezmejnosti pokrajine, pod nebom, ki je bilo preveč odprto v smer neskončnosti, si lahko to naredil tudi (vsaka ženska je to vedela) v prostoru, nič daljšem kot pet korakov od stene do stene; da si se zalotil, kako se opotekaš po koči kot ujeta ptica, grabeč po čemer koli, kar ti pride pod roke, toplem čajniku, preplašenem otroku, srajci z vonjem po potu, da bi se uprl ciklonu, ki je izbruhnil v zadnji vrzeli in grozil, da te bo pometel naravnost skozi vrata v svet, kjer te nič, ne likalnik, ne imena tvojih otrok na tvojih ustnicah, ne bo moglo zadržati pred neizmerno, dvigajočo se prostranstvo tvojega diha.

Poznala je takšna občutja, pogosto, pogosto. Otroci so jih začutili v njej in se je izogibali. Zastrašujoča samotnost kraja je bila ta, ki jo je najbolj prizadela – odsotnost duhov.

Do njihovega prihoda nihče ni živel tukaj. Zato je bil zrak toliko redkejši, težji za dihanje. Dokler ni prišla v kraj, kjer je ni bilo, ni razumela, koliko je njeno razumevanje sveta odvisno od navzočnosti tistih, ki so bili tam prej, ki so zapustili znake svojega minevanja in prostore, še tople od dihanja – od prihajanja in odhajanja zdelan prag, žive meje med polji, ki so segale tisoč let nazaj, in imena še dalj; zlasti imena na nagrobnikih, ki so bila *njihova* imena, pod katerimi so ležale kosti, ki so ustvarile njihove in jim vdihnile življenje.

Oni bodo prvi mrtvi tukaj. To je naredilo smrt toliko samotnejšo, in samotnejše tudi življenje.

Kar je pogrešala, ne vedno, a včasih, ob kakšnem posebnem vremenu, sta bila majhna grobova, ki ju je bila morala zapustiti doli v Downs, v sveže izkopani črni zemlji, pod velikimi, tujimi drevesi, brez koga, ki bi ju obiskoval. To je bila resnična prelomnica; globlja kot zapustiti Airdrie ali iti prek morja z zavestjo, da se ne bo mogla nikoli vrniti.

Večkrat je, ko je bila osamljena, čeprav obdana z drugimi svojimi otroki, odšla in stala tam med zarjavelimi železnimi konicami v senci dreves, strmeč dol na kamne, od dežja marogaste, z imeni in datumi, v upanju, da bo, ko bo dvignila pogled, zagledala njega. Toda to se ni nikoli zgodilo. Če je včasih prihajal sem, in prepričana je bila, da prihaja, se njuna časa nista nikoli ujela. O tem nista govorila, ker je bilo tu gori več prostora med besedami, celo najpreprostejšimi, kot ga je bilo med predmeti.

Toda to je bila spet ena izmed sprememb. Včasih je čutila, tako kot zdaj, da stojita skupaj poleg dveh majhnih izboklin.

"Pogrešam Kate," je rekla zelo tiho. "In Alexa."

Prikimal je. V roki je vrtel majhno belo metuljnico. Potem se je sklonil in jo položil, zelo nežno, na eno izmed gomil.

"Oh, in enkrat sem videla vrhovodca," nič čuden se ji ni zdel ta preskok. "Vrv je imel napeto z enega na drug konec ulice in hodil je po njej, v širokih hlačah, s palico v rokah," iztegnila je roko, loveč ravnotežje in stopila korak ali dva nad zemljo. "Bilo bi sijajno videti kaj takega," je rekla.

Mislila je imeti kaj tako redkega, celo čudežnega, da bi lahko pokazala

dekletoma, kot je njen oče pokazal njej. (Oklepala se je očetove roke, ko je zasopla zrla gor v vrvohtodca, v njegova stopala, obuta v copate, hojo.)

"Kje je bilo to?" je vprašal.

"V Airdrieju."

"Koliko si bila stara?"

"Sedem. Mogoče osem. Starejša kot Meg."

"Kako je to naredil? Še enkrat mi pokaži."

Pokazala mu je. Izprožila je roki in naredila tri korake, zelo počasi, dvigujoč eno, potem drugo nogo, prek neravnih tal, nastlanih z vejevjem in suhim listjem, kot bi hodila deset metrov nad zemljo.

Sledil ji je z očmi. Potem je iztegnil roko in ujel njeno, kot bi se bal, da lahko pade.

"Vse bi dal, da bi to videl," je rekel. "Tebe, mislim. Da bi videl tebe."

* * *

Ellen McIvor se je prebudila. Z druge strani zidu je zazvenel eden tistih morastih krikov, ki so bili tako del noči tu gori, da ni v začetku naredila nič drugega, kot otrpnila napol v snu in prisluhnila, ali ni morda vznemiril otrok. Toda tokrat je bilo nekaj več. Več udarcev ob steno jo je popolnoma predramilo. Potegnila je roko spod odeje in se v temi dotaknila močeve, in planil je kvišku, z roko na puški. Izmotal se je iz postelje in skočil najprej k enemu, potem k drugemu oknu, medtem ko je ona, z divje razbijajočim srcem, položila noge na tla. Eden izmed otrok se je prebudil. Bila je Janet. "Šššt," je rekla in hitro vstala.

Deklica je sedla pokonci s široko odprtimi očmi v temo in gledala tja, kjer je pri oknu čepel njen oče, njegov obraz napet v medli svetlobi od zunaj, puškina cev mehko žareča. "Kaj je?" je zašepetala.

"Šššt," se je spet oglasilo.

Jock je bil zbežan. Videl je mrmrajočo skupino, toda pomikala se je stran od koče, ne proti njej, na okoren, podrsavajoč način, ki ga ni mogel razumeti; zmešnjava štirih, morda petih postav.

Podal je puško Ellen in začel vleči nase hlače in čevlje, medtem ko je ona, s pripravljenjo puško, zavzela njegov položaj ob oknu. Ničesar ni

mogla videti tam zunaj. Skupino je že požrla tema po bregu navzdol in razmišljala je, kaj je zagledal, da ga je vznemirilo.

Vzel je puško, se v poltemi nalahno dotaknil njene dlani, ji poslal svareč pogled, naj bo tiho, in odmaknil zapah pri vratih.

"Kaj je?" je spet vprašala Janet.

"Šššt, zbudila boš druge."

Šla je k vratom, jih za rezo odprla, toliko da je spustila noter poplavo mesečine in mešanico nočnih zvokov, toda nič več.

"Nič ni," je rekla. "Pojdi nazaj spat."

Odprla je vrata ravno dovolj široko, da si se zmuznil skozi nje, in bosa je zdaj, prav takšna, v spalni srajci, stopila ven in potegnila zapah za seboj.

Pazljivo, da ne bi zbudila Meg, ki je spala poleg nje, ali Lachlana, ki je že pomrmraval, je Janet spustila noge na tla in hitro stekla k vratom. Zelo pazljivo je dvignila zapah, in bosa kot njena mati, drzno stopila v neznanost dvorišča.

Bilo je spremenjeno, nič več domače zaradi mesečine in oglašanja nočnih bitij. Veliki oblaki so se ji zdeli bliže kot tisti, ki jih je gledala čez dan, in tla, ki so jih njena bosa stopala podnevi dobro poznala, so bila čudna, ne čisto varna. Zavedala se je vsakega kamenčka na njihovi neravni površini.

Njena mati je stala zelo mirno nekako na polovici brega, njena srajca se je rahlo premikala in temina telesa se je očrtavala v njej. Začudila jo je njegova obilnost, čvrstost, ki jo je dajalo slutiti, in nenadna naklonjenost do matere, ki je ni vedno občutila in jo je le redko izrazila, se ji je vlažno vtihotapila v grlo in komaj se je premagovala, da je ni poklicala.

Blago materine spalne srajce je bilo ena sama trepetajoča mesečina, toda telo znotraj nje je bilo temno, težko, globoko zakoreninjeno tam zunaj. Čeprav izpostavljeno, ni bilo videti ranljivo. Obšel jo je preblisk njenega lastnega telesa, temnega in drobnega v spalni srajci, toda to jo je razveselilo, ne prestrašilo.

Nikjer ni bilo sledu o očetu, ali o tistem, kar ga je pognalo ven, potlej njeno mater, potlej njo.

Stala je brez diha, tako se je vsaj zdelo, in mir, ki jo je prežemal zaradi odsotnosti vsakdanjega, dnevnega občutja, je bil povezan z napeto in krhko nenavadnostjo, ki se je dotikala sveta, in je bila takšna najbrž bolj zaradi

neke lastnosti, ki jo je sama prinesla iz sna, tako je razmišljala, kot zaradi igre oblakov v mesečini.

Jaz sem tista, ki vidi vse to, je pomislila.

To je, enako močno kot kar koli, prispevalo k tistemu, kar je videla. In s to mislijo je prišla naslednja: Jaz, ne Lachlan.

Naenkrat se je zavedela, da je zunaj v temi, medtem ko druga dva otroka spita v hiši.

Niti za trenutek ni ves ta čas pomislila na nevarnost.

Njena mati se je obrnila in se začela vzpenjati, za trenutek se je ustavila, pogledala nazaj in šla naprej; in ko jo je videla stati v temi tam zunaj, je ni pograjala.

Stali sta druga ob drugi in gledali, kako oče in Gemmy prihajata po pobočju navzgor, Gemmy opotekajoče, njen oče z roko okrog njegovih ramen, podpira ga. Oče je dvignil glavo in njegovega pogleda ne bo nikoli pozabila.

Vodil je Gemmyja proti njima in v njegovo prenočišče ob strani hiše.

"Janet, pridi zdaj," je prijazno rekla mati in se je, najbrž ne prvič, nalahno dotaknila, "pojdi spat."

Ko je Jock McIvor dosegel vznožje hriba, ni videl nič drugega kot zadnje sence njihovega umika. Vrnili so se prek potoka. Lahko jih je slišal, kako lomastijo skozi goščavje na drugi strani. Ni imelo smisla, da bi jim sledil. Moral je poskrbeti za Gemmyja, ki je bil premočen in drgetajoč in ga je moral napol vleči navzgor.

Najbolj se je bal, ko je tekel dol po bregu, da se bo zdaj moral soočiti z njimi iz oči v oči; končno bodo stali na odprtem. Prizanesti so si hoteli s tem, in njemu tudi, zato so pobegnili. Strahopetci, je žalostno pomislil. Toda ali ni bil strahopetec tudi on, zaradi olajšanja, ki ga je čutil? Tresel se je, toda tolažil Gemmyja, kakor je vedel in znal, in prvič se ni izmaknil, ko ga je možakar zgrabil in se obesil nanj.

Ko je nekje na polovici pobočja dvignil pogled, je zagledal svojo ženo. Ni se hotel srečati z njo. Opazila je to, se obrnila stran in odšla tja, kjer je stala Janet, bosa pri vratih.

Takrat ga je zajel resnični strah, resnična jeza. Da njegova žena in hči sredi noči stojita zunaj, stisnjeni skupaj pod mogočnimi oblaki na robu

teme, in gledata, kako vleče nesrečno, napol noro bitje stran od trenutka nesmiselnega mučenja, medtem ko se možje, ki so ga bili zakrivili – sosedje! – tihotapijo domov, da bi zlezli k svojim ženam v varne postelje.

Šel je mimo njiju in vlekel Gemmyja v zavetje lope. Prislonil je puško in se splazil z njim v ta zatohli, skrivnostno zaudarjajoči prostor, in naredil nekaj, česar za nič na svetu ne bi naredil še teden, morda niti uro nazaj: sedel je skupaj z njim v temi, in se, ko se je začel tresti, primaknil še bliže, potegnil staro, od moljev nažrto odejo prek obeh in poslušal neenakomerno dihanje moškega ob sebi in vonjal njegovo sapo, medtem ko je zunaj mesečina svetila na prazni prostor okrog koč, v kateri so čakali nanj žena in otroci.

Janet je ležala v temi in veliko časa je preteklo, preden je njen oče prišel noter. Slišala je, kako se slači in leze v posteljo, kako sta nekaj šepetala, toda ni mogla razumeti, kaj se pogovarjata. Zjutraj ni njen oče, strogega obraza in počasnih kretenj kot po navadi, rekel ničesar, in vedela je, da o tistem, kar se je zgodilo, kar je videla in česar ne, ne sme spraševati.

Čez dan je njena mati skrivoma pristopila k njej in jo poljubila, kot v potrditev nečesa med njima, za kar drugi ne smejo vedeti, celo Lachlan ne; toda ni vedela, kaj naj bi to bilo, in ko je pričakujoče pogledala mamo, je ta ni razsvetlila.

Mogoče je bilo mišljeno kot tolažba. Toda za kaj?

Mesto, kjer so se materine suhe ustnice dotaknile njenega čela, je zažarelo in še dolgo potem je čutila, kot bi tam nanjo prešla neka vednost.

Na ta trenutek je mislila pozneje – bolj kot na navadnejšega in razburljivejšega, ki je prišel kmalu za njim – kot na resnični trenutek svoje odraslosti.

Odlomke izbrala in prevedla ter spremno besedo napisala **Katarina Mahnič**

David Malouf se je rodil leta 1934 v Brisbanu v zvezni avstralski državi Queensland; oče je bil po rodu Libanonec, mati Angležinja. Študiral je na queenslandski univerzi in potem skoraj deset let preživel v Evropi, v Angliji je

tudi poučeval. Leta 1968 se je vrnil v Avstralijo in postal predavatelj na univerzi v Sydneyju, leta 1978 pa se je popolnoma posvetil pisanju. Odtlej živi razpet med Sydneyjem in italijansko Toskano.

David Malouf je izdal več zbirk pesmi, romane *Johnno* (1975), *Namišljeno življenje* (1978), *Otroška igra* (1981), *Odleti*, *Peter* (1981), *Harlandovega pol jutra* (1984), *Sijajen svet* (1990) in *Spominjanje Babilona* (1993), zbirko novel *Nasprotja* (1985), avtobiografske eseje z naslovom *Ulica Edmonstone 12*, gledališko igro in tri operne librete. Je eden najbolj priznanih in cenjenih sodobnih avstralskih pisateljev, za svoja prozna dela in poezijo je prejel lepo število tako domačih kot mednarodnih nagrad. Samo njegov roman *Spominjanje Babilona* je bil leta 1993 v ožjem izboru za prestižno evropsko Bookerjevo, leto pozneje v ožjem izboru za najbolj zaželeno avstralsko literarno nagrado Miles Franklin, leta 1995 pa je dobil francosko Prix Baudelarie. Letos je z njim postal prvi zmagovalec nove mednarodne dublinske nagrade IMPAC, najvišje denarne nagrade za literarno delo (sto tisoč angleških funtov).

Malouf je razgiban pisatelj, pravi mojster literarnega jezika, ki ga vznemirjajo temeljne, večne, povezovalne teme: odnosi med preteklostjo in prihodnostjo, stalnostjo in spreminjanjem, živalskostjo in človekostjo, predvsem pa vloga jezika kot posredovalca pri izpovedovanju izkušenj. Prav sporazumevanje je nekakšna rdeča nit, ki jo zasledimo v vseh Maloufovih delih; tudi v romanu *Spominjanje Babilona* igra osrednjo vlogo. Gemmy Fairley, belec, ki je pol svojega življenja preživel med avstralskimi staroselci, se po šestnajstih letih znajde v pionirski naselbini in povzroči zmedo, strah in razkol, pa tudi spremembe med njenimi prebivalci. Bel, pa vendar črn, ni doma ne tukaj ne tam; v stiku z njim in težavami, ki jih ima s sporazumevanjem, pa se številni zavedo svoje nemoči na tem področju.

V Avstraliji je pravkar izšlo Maloufovo najnovejše delo *Pogovori v Curlew Creeku*.

FRONT-LINE

Vanesa Matajč

*Profesor, mačke in potres*Kajetan Kovič: **PROFESOR DOMIŠLIJE. Ljubljanska zgodba**

Založba Mihelač, Ljubljana 1996

Pred sto leti je Ljubljano pretresel ne zelo usoden potres, katerega posledice so prebrisani mestni možje rahlo potencirali, tako da je cesarski Dunaj sočustvovaje razvezal državni mošnjiček. V materialnem pogledu je torej omenjeni potres Ljubljani prinesel precejšnjo korist. Dandanašnji se njegova koristnost nadaljuje vsaj v duhovnem smislu, saj je njegovo lansko obletnico spremilo četvero privlačnih besedil, dvojce novel (Lele B. Njatin in J. Hudečka) in dva romana: *1895, potres* (J. Virka) in letošnji, "zamudniški", Kovičev *Profesor domišljije*.

Poleg skupne temeljne motivne inspiracije družijo oba romana še vsaj ena očitna stična točka: oba namreč le kar najmanj zanima samo zgodovinsko dejstvo potresa, vpeljeta ga bolj ali manj šele v svoj iztek, v glavnini obeh pripovedi pa dogodek potresa ni zares zgodbeno funkcionalen. Tako pri Virku kot pri Koviču nastopa, vsaj v devetih desetinah besedila, kot prispodoba duševnega pretresa (zaljubljenih protagonistov) in samo pri Koviču na zadnjih nekaj straneh postane zgodbeno konstitutiven kot usoden poseg – preobrat v življenju njegove junakinje, hkrati pa tudi idejno konstitutiven kot ilustrativna sinekdoha človekovega položaja v svetu. Vsekakor pa je razglašeni spomin na potres pri obeh piscih očitno prebudil zanimanje za vpogled v meščansko Ljubljano s konca stoletja. Virk jo prikazuje prek mreže drobnih javnih dogodkov tedanjega časa, časopisnih

notic in nadrobne zunanje scenerije, Kovič pa jo mozaično gradi z opisom množice življenjskih usod, ki zadevajo ob usodo naslovnega junaka. Morda se zato tudi po formalno-tehnični plati njegovo besedilo razlikuje od Virkovega, ki začenja s principom "in medias res". Kovič svoje besedilo oblikuje na način, ki od daleč spominja na dramatiko: v uvodnih, sicer zgolj nakazanih poglavjih, sistematično, lepo po vrsti predstavlja značaje in življenjepise oseb, ki ustvarjajo zgodbeno dogajanje. Ta, na prvi pogled precej "surova", res ne zelo rafinirana tehnika (ki jo pozneje nadomestijo retrospektive) povzroča učinek svojevrstne didaskaličnosti, ki pa je dejansko formalni ustreznik motivno-tematskega "centra", ljubezenske – in življenjske – igre. Prvo, ljubezensko, skuša režirati Jernej Petrič, naslovni "profesor domišljije".

Jernej, profesor na trgovski šoli, človek s klavirno socialno provenienco in tudi sicer neimpozantna pojava, zanosno goji dvoje obrambnih mehanizmov: "znanstveno" preučevanje potresov (njegov rezultat naj bi bila sposobnost napovedovanja le-teh in torej preprečevanje katastrofičnih posledic) in ljubezensko pesnikovanje, s katerim bi rad vzdramil srce ugledne gospice, nesrečno poročene sestrične Ursule. Z navdihom, zrenjem svoje oboževanke, se oskrbuje v umetniškem salonu njene matere, ne da bi se Ursuli – ker se pač zaveda vnaprejšnjega poraza zavoljo svoje brezbarvnosti – kakor koli skušal približati. Ko pa se sreča z bivšim sošolcem, zdaj galantnim častnim konzulom Romunije in premožnim poslovnežem Kristijanom Ravbarjem, si naposled izdela altruističen, bolje: mazohističen načrt za osrečitev svoje dame. Po sistematični strategiji oziroma režiji jo "preda" socialno primernejšemu prijatelju. In tako steče lahkotna vodvilska igra, ki se nedolžno začne in naj bi se po kratkem osrečevanju Jernejeve "dame" enako nedolžno končala. Kot pa se pri človeških strategijah pogosto zgodi, v Jernejevo pedantno režijsko kolo zatakne palico usoda, ki irealno, idilično igro, kot jo prisposablja maškaradni ples, sprevrže v stanje odvrženih krink, v pristno "zimsko romanco". Usoda svoj zahrbtni postopek ponovi, tudi ko režijo vzameta v svoje roke Kristijan in Ursula. Tudi v življenju obrobni oseb, kot sta Jernejeva stanodajalka Amalija Kirn ali Ursulin soprog Feliks Bergant, prej ali slej v mirni dogajalni tok vsakdanjosti posežejo mučna presenečenja. Zato goji učinek presenečenja tudi posebna vsebinska kombinacija Kovičeve proze: v svojih idejnih podlagah namreč delno ohranja princip – ne ravno

strogega realističnega kavzalnega determinizma, ampak njegovo "zmehčano" različico, ki sicer občasno, predvsem v psihologiziranju, uveljavlja determiniranost junakov s socialnim izvorom in okoljem, a se bolj oprijema zgolj logične, verjetne in mogoče vzročne povezave dogajanja in osebnosti romanesknih junakov. V zgodbo, ki jo podlaga opisana idejna usmeritev, pa Kovič poudarjeno vnaša njeno popolno *nasprotje*: povsem nepredvidljive, človekov razum in načrte – in tako tudi realistični nazor kavzalnega determinizma – presegajoče dogodke. Ta kontrast je bržkone vsebinski temelj zadnjega Kovičevega romana.

Najbolje ga ilustrira razmerje med "znanstveno" nastrojenim naslovnim junakom in "presežnim" dogodkom dobesedno in metaforično razumljenega potresa. "Profesor domišljije" najprej – na nekako nižji ravni – propade kot ljubezensko-altruistični strateg, saj se človeška duševnost njegovega prijatelja in njegove "dame" pokaže kot zelo nepredvidljivo in neobvladljivo, zelo "občutljivo potresno območje": nosilci vlog v Jernejevi igri začno nenadoma drastično prepletati vloge z resničnostjo. Enako klavarno "profesor" propade kot amaterski seizmolog. Morda je prav zato, ker se upira in verjame v možnost racionalizacije sveta, upora slepemu naključju (potresa), karakteriziran kot "profesor domišljije". Kovič tovrstne ambiciozne – in očitno povsem fantazijske projekte prenapetega racionalizma – ljubeznivo ironizira: četudi je Petrič že končal svojo lično potresno študijo, bližnje katastrofe niti ne sluti. Pač pa so jo, kot pove uvodni odstavek, razločno zaslutile – ljubljanske *mačke*.

Ironija pretika sicer marsikateri odlomek *Profesorja*, zlasti tisti, ki popisuje profesorjev poskus sinteze seizmološkega in poetičnega navdiha v obliki vodnikovske "protipotresne budnice" ("Potresi so peklena stvar, store navadno velik kvar. /.../ Zato, o človek, v duhu čil, zatiraj moč peklenških sill!"). Ironija okrepljuje značilno Kovičevo distanco do pripovedovanega, poudarja pripovedovalčevo avktorialnost: najprej v eksplicitnih komentarjih dogajanja meščanskega vsakdanjika, družabnega življenja, nazorov in nravi, v eksplicitni psihologizaciji, ki, tako začinjena, ne učinkuje nadležno. Pojavlja pa se tudi na ravni same zgodbe, z implicitnim komentatorstvom, z izbrano leksiko. Prav ta najpogostejše omogoča distancirano presojo dogodkov, značajev in nazorov z zadržanim, skorajda suhotnim, a zelo rafiniranim "minimalističnim" humorjem, ki vdira v izrazito epični

slog.

Kombinacija tako vzpostavljajoče se distance in gladko tekoče, presenetljivo homogene zgodbe tudi v tej Kovičevi prozi torej ni zatajila. Mozaično grajena zgodba hkrati zelo nevsiljivo razkriva svoje idejne temelje oziroma dejansko vezno tkivo: postavljenost razuma pred zagonetno metafizično uganko človekovega položaja v svetu, njegovih spoznavnih možnosti – ali predvsem nemožnosti. Že sama minimalističnost individualnih zgodb, pripovedi o različnih življenjskih usodah, po svoje razvrednotuje njihovo posamezno, zasebno usodnost in pomenljivost: "Z vidika večnosti je navsezadnje vse to mrgolenje, ki se zdi mrgolečim tako pomembno, zgolj ples steklenih biserov v kalejdoskopu." Usodnost preobrata v Ursulinem življenju, pa tudi pomenljivost njenih "metafizično" obarvanih samospraševanj, dokončno relativira in razvrednoti sklepni, vsakdanji prizor mačka, ki huščne čez vrt. "Igra" je znosna le igralcu, ki hodi iz prizora v prizor in ne skuša uzreti (očitno nedoumljive) celote. Z vero v možnost celovitega vpogleda in režije "theatrum mundi" se lahko naivno opaja le domišljavi "profesor domišljije". To spoznanje o nespoznavnosti je v Kovičevem zadnjem romanu edino možno spoznanje, čeprav se (še) ne izteče v sodobni ontološki pluralizem. Pač pa sklep besedila podčrta popolno ambivalentnost samointerpretacije človeka, čigar pogled tava od up vzbujaajočega zarodka do resignacijo vzbujaajočega mrliča. S to svojo, zlasti v drugem delu besedila razraščajočo se idejno podlago kot tudi z ironično pripovedovalčevo držo *Profesor domišljije* vendarle presega raven na prvi pogled morda preprostega branja.

Matej Bogataj*Ljubezen nam je vsem v pogubo*

Uroš Kalčič: NUMERINova revija, Ljubljana 1996 (Zbirka Samorog)

Numeri so zbirka kratkih zgodb Uroša Kalčiča, nesporno enega izmed najvidnejših in najbolj hvaljenih predstavnikov generacije "nove proze", cenjenega tudi zaradi izredno (količinsko) pretehtane prozne produkcije, ki se ni nikoli uklonila sicer pogostemu imperativu po nenehni navzočnosti v literarnem prostoru. Tako so *Numeri* šele tretja Kalčičeva prozna knjiga, po zelo uspešnih fragmentih *Mehika* konec sedemdesetih in *Dokumentih o čričkih* sredi osemdesetih; izid *Numerov* moramo torej razumeti veliko bolj kot normalen dogodek v avtorjevem precej raztegnjenem ciklu in ne kot morebitno prekinitev pisateljskega molka.

Prve štiri zgodbe in dva dodatka, pogojno pa tudi zadnja in naslovna zgodba iz *Numerov* se pravzaprav vrtijo okoli istega zapleta in njegovih posledic; v restavraciji se natakar važi pred kolegom, da bo osvojil eno izmed gostij, ki se "kakor" blago dolgočasi s starejšim gospodom, s katerim je v neznanih odnosih. Tako iz zgodb razberemo vse faze spodletelih osvajanj, tega in vseh drugih, ki jih sproži ta dogodek, in to nam pravzaprav dokazuje, da je neznanka, okoli katere se vse vrti, prava fatalna ženska, fantazma, ki peha svoje oboževalce in zasledovalce v smešne in – seveda, zato se tudi tako reče – do konca usodne in končne situacije. *Numeri* se torej vrtijo okoli rašomonske rekonstrukcije v kar nekaj pogledih spodletelega randija, iz nekaj zornih kotov poskušajo približati in soočiti delne resnice

vpletenih in podati nekaj kot celotno sliko dogodka; ta pa ni velika in skrivnostna zadeva, prej nekaj duhovitega, lahkotnega, skoraj neobveznega.

Sploh pa v ospredju Kalčičevega zanimanja verjetno niti ni to, da bi še enkrat literarno pokazal, kako deluje mračni predmet poželjenja, kako in s čim zaslepljuje svoje oboževalce, saj se enako strastno loti tudi vseh drugih drobnih norosti iz patologije vsakdanjika, predvsem oklepanja reda, negovanja drobnih bivalnih in vedenjskih navad, ki sestavljajo rutino junakov in jim pomagajo preživeti v svetu – ki (jim) je očitno nepregleden, če lahko pri sklepanju o povsem vsakdanjih zadevah delajo takšne napake.

Fabula je torej precej preprosta, gre za drobna dogodka, enega v restavraciji in drugega na javnem stranišču, ki pa sta popisana tako, da vidimo pred-sodke vseh tistih, ki so vanje zapleteni, najpogosteje od znotraj, pri tem sproži pripovedovanje simulacija, da protagonisti pripovedujejo ali zapisujejo tisto, kar se jim je zgodilo. Opraviti imamo torej s (pretežno) prvoosebnimi pripovedmi, iz katerih je jasno, kje in kdaj je kdo kaj projiciral, dodal, si napačno razlagal, bil nesposoben speljati, pa je to spretno prikril in namočil druge. To, da imamo opravka s štirimi prvoosebnimi in eno avktorialno pripovedjo, pa Kalčiču omogoča preigravanje jezikovnih klišejev; tako imamo v prvi zgodbi *Vodnar v ascendentu (ali kaj podobnega)*, ki jo piše eden tipičnih piscev pisem bralcev, vsaj tri govore, ki so že po tisku ločeni eden od drugega. Najprej pripoved, ki nikakor ne steče, o ženski na mostu in njenem v javnem stranišču čudežno izginulem možu, potem nekaj, kar se bere kot trivialna, tolažniška ljubavna povest in kar naj bi piscu svetoval kot začetek njegov zdravnik, in to ves čas preseva skozi osnovno pripoved, stavki se zrcalijo in ponavljajo. Potem pa so zraven še komentarji, kje so klišeji zanesli zgodbo stran od resnice, če kaj takega sploh obstaja. In tako potem v vseh zgodbah, nekje bolj, nekje manj izrazito, vsekakor pa Kalčič ne zamudi nobene priložnosti, ki se mu ponudi, da ne bi zdrknil v prepoznaven žanr, pri tem je še posebno, na primer v zgodbi, ki govori o fantazijah o prvem ljubezenskem srečanju, dovzeten za nižje, trivialne žanre, za tiste, ki pravzaprav kreirajo življenjski nazor pretežno malih junakov. In zato ni nič čudnega, da se v enem izmed poglavij pojavi opis dramatizacije Gogoljevega *Nosu*, saj na groteskno in fantastično, zabebantsko atmosfero večkrat močno spomni izdatna ironija ob zmerni karikiranosti Kalčičevih osrednjih junakov. *Numeri* se nam tako kažejo

kot zelo natančna in glede na radikalni ludizem dokaj zmerna imitacija različnih govorov in govornih leg, ki pa ostaja v službi enotne zgodbe, bolj kot ne enostavne.

Ravno to enostavnost pa Kalčič poruši z razgrnitvijo "zemljevida" kompozicije in s podnaslovom, torej z dvema natančnima in od zunaj prinesenima postopkoma, s katerima razširi in razbije siceršnjo simpatično nepretencioznost pripovedi.

Pretežno zafrkljiv podnaslov Numerov "Nenavadna povest, polna skritih pomenov, o tem, kako je Teofil B. zaigral plašč in priigral dve buteljki muškat otonela" je tako popolnoma osupljiv, da deluje na prvi pogled kot napaka, saj nam sugerira, da je zadnja zgodba, popis izničitvenja jaza enega izmed junakov, ki se dokonča v norišnici, povezana ne le z junakom predzadnje zgodbe, ki mu mrzlične priprave na srečanje z neznanko jemljejo spanec in se njegova zavest zato počasi utaplja v nenadzorovanih govorih, ki jo nadomeščajo, temveč zaradi imena junaka tudi z natakarkjevo epizodo, da se zmeša tudi tistemu, ki je vse skupaj zakuhal – čeprav je res, da je ta najprej natakark, potem pa nekakšen pisatelj, pa saj to dvojje gre skupaj. Kalčič torej razširja konec na vse vpletene, na slehernika, in tako njegovo blago trivialno sporočilo o tem, da je mogoča združitev moškega in ženske v eno samo tedaj, če se moški izgubi, raztopi, da v imenu novega sestavljenega jaza spregovori ženska, le dobi nekakšno težo. *Numeri* torej ob tem, da so izseki, različni pogledi na eno samo zgodbo, govorijo tudi o neki drugi zgodbi, o tistem, kam stik z osrednjo žensko figuro nujno pelje. Čez zgodbe, ki bi jih sicer lahko kronološko nanizali in razvrstili, primerjali v njih podtaknjene podatke in s precejšnjo gotovostjo spregovorili o samem dogodku, torej povezne nekaj, kar to bistveno poruši – in to je identiteta, istost junakov in istost njihove usode, ki postane tako prazni označevalec, nekaj, kar je mogoče prilepiti komur koli in napolniti s katero koli vsebino.

Podobno je z drobnim trikom, skritim v kazalu, ki že kaže precej bolj urejen in premeten način Kalčičeve kompozicije, kot jo je zmogla "nova proza" v svojih pionirskih in heroičnih letih; gre namreč za to, da ležeta oba priključena dela, Dodatek in Dodatek k dodatku, ki sta pravzaprav organski del ene izmed zgodb in bolj na silo ločena od nje, na dve mesti v knjigi. Najprej sta konec ene zgodbe in hkrati, tako nam sugerirata Kazalo in prazna stran, tudi konec naslednje. Branje se torej zacikla, zvrne s konca

ene zgodbe v Dodatek, ki je pred samo zgodbo, zato nujno še enkrat v zgodbo in potem spet v dodatek pred njo – in tako naprej in nazaj.

Vendar se zdi, da tadva dovolj domiselna prireja poleg tega, da gre za izrazito manieristično in izredno sodobno kompozicijo, ki bi dejansko lahko producirala "skrite pomene" iz podnaslova, k branju ne prispevata bistvenega, ali pa vsaj premalo. *Numeri* tako ostajajo berljivo, zelo spretno napisano, pa vendar nekako nepretenciozno in zaradi minornega osrednjega zapleta nekako prazno branje, ki ga bolj poganjata stilna perfekcija in kompozicija, torej formalni elementi, kot polnokrvna storija.

Mitja Čander
Več kot zoološki katalog

Maja Novak: ZVERJAD

Opremil in ilustriral Stanislav Erman, Cankarjeva založba, Ljubljana 1996

Maja Novak se po uspešnih romanih *Izza kongresa ali umor v teritorialnih vodah* (1993) in *Cimre* (1995) tokrat predstavlja z zbirko kratke proze *Zverjad*. Gre za štirinajst pripovedi, nastalih med letoma 1991 in 1994, v katerih avtorica ohranja in hkrati nadgrajuje ter radikalizira že v romanih načrtano poetiko.

Pripovedovalsko pero Maje Novak se v *Zverjadi* suvereno giblje skozi najrazličnejše prostore in čase, vse od naše prisojne domovine danes in včeraj prek Pilatove Judeje, škotskih gradov in ameriških letovišč pa do pariških galerij in predmestij. Kljub motivno-tematski raznovrstnosti pa zgodbe v več pogledih sestavljajo koherentno celoto. Najprej že v odnosu do žanra: že za oba avtoričina romana je bila značilna z matematično natančnostjo izklesana žanrska struktura, ki je šele s premišljenimi odmiki od posameznih zakonitosti kriminalke subvertirala samo sebe in prehajala v tisto območje besednega ustvarjanja, ki mu po navadi rečemo visoka literatura. Tudi zgodbe iz *Zverjadi* večinoma sledijo v konstruiranju fabule, izbiri motivov in tem ter drugih elementih žanrske literature, a vendarle dovolj po svoje, da jih lahko prepoznamo kot občuten premik znotraj avtoričinega opusa. Tako se v njih ne pojavlja več zgolj kriminalka, ampak tudi obris drugih zvrsti, kot so na primer srhljivka, pravljica in groteska, ki pa so že precej oddaljene od "čistih" žanrskih modelov in se ob tem

često tudi stapljajo v sinkretične tvorbe. Že iz te generalne observacije je razvidna za pripovedništvo Maje Novak konstitutivna tehnopoetska lastnost: nenehna težnja po "literarizaciji" takšnega ali drugačnega žanrskega okostja, ki je v *Zverjadi* v primerjavi z romanoma še dodatno potencirana. Zanj sta značilna predvsem dva temeljna postopka.

Togo žanrsko ogrodje najprej zmehča velik odmerek ironije, razporejene po različnih ravneh besedila. Tukaj mislim predvsem na pripovedovalčev govor, ki predvsem osvetljuje govorčev način mišljenja, ga karikira in vselej relativizira njegovo suvereno pozicijo (na primer *Duhovi so Schroedingerjeve mačke*, *Zarota* itn.), ob tem pa smo – kadar privzame vlogo pripovedovalca nadpovprečno inteligentna oseba – deležni tudi številnih domislic, ki s humorno iskro neposredno presvetljujejo zunanji svet, včasih tudi njegovo aktualno politično razsežnost. Stil Maje Novak je v *Zverjadi* dejansko izdelan skorajda do jezikovne popolnosti in morda gre prav tukaj tudi iskati vzrok, zakaj avtorico ponekod detajliranje, eruditskost in igriva duhovitost tudi zanesejo čez rob stilne perfekcije v rahlo baročno pretiravanje, ki je samo sebi namen.

Za pripovedovalski pogled Maje Novak je torej značilen zajedljiv humor, najverjetneje kar skorajda vseobsegajoč cinizem. Zato ne preseneča, da je ob jedki ironiji, ki neusmiljeno in neprizadeto izničuje kakršno koli vrednost slehernega dejanja in bivanja, drugo, s prvim tesno povezano sredstvo rahljanja premočrtnih in predvidljivih žanrskih formul groteskno slikanje protagonistov in njihovih akcij, ob tem se sleherni vzvišeno-cinični nasmeh spremeni v spačeno grimaso: odstre se razgled na svet, poln neke neznane usodnosti in pogosto tudi fantastične nadrealnosti. Ob tem je treba pripomniti, da je ob upoštevanju znane, na latinskoameriški književnosti preskušene dualistične tipologije, ki ločuje med fantastičnim (na primer Cortazar) in magičnim (na primer García Márquez) realizmom, za *Zverjad* značilen prvi tip realizma, ki upodablja na razumu temelječi svet, v katerega vdre nepredvidljivo, iracionalno oziroma fantastično in preobrne dotlej logično-linearni potek dogajanja. V nasprotju s fantastičnim pa je pri magičnem realizmu dvojnost stvarnosti in domišljije, racionalnega in iracionalnega presežena že v samem temelju pripovednega sveta; v tem svetu so za vse njegove prebivalce leteče preproge pač nekaj povsem samoumevnega.

Ustroj pripovednega sveta kratkih proz, zbranih v *Zverjadi*, organsko

raste iz žanrskih zasnov in opisanih postopkov njihove "literarizacije". Ta svet, pa naj gre bodisi za banalizirano, s porabništvom zasvojeno meščanstvo bodisi za čredni mentaliteti nadredne intelektualce in druge "čudake", je v svojem temelju vzpostavljen na zakonitostih tako imenovane "zdrave pameti", ki pa se z razvojem dogajanja po navadi razkrije kot skorajda perversen, vsekakor pa za eksistencialno preživetje protagonistov nezadosten imperativ. V to racionalistično konstrukcijo se namreč vselej znova zažira nekaj radikalno drugačnega in nerazumljivega, pa najsi gre za konkretne "tujce", kot sta na primer gradbeni delavec Buco v *Propadu Pirnatove hiše* in shizofrenik v *Zaroti*, ali pač za duhove v zgodbi *Duhovi so Schroedingerjeve mačke* in vampirko v pripovedi *Vampirka*. Če sta prva dva, pogojno rečeno, "fizična fenomena – motnji" značilna za tisti tip kratkih zgodb v *Zverjadi*, v katerih so osrednji akterji reprezentanti omejene, do socialne drugačnosti vselej nestrpne množice, so fantastične prikazni in druga "psihotična" flora in favna kot drugost navzoče v tistih pripovedih, v katerih nastopajo v osrednjih vlogah nadpovprečneži, ki jih je čreda nekako že izobčila oziroma so se sami distancirali od nje. A v obeh primerih se – pa čeprav se lahko stik z drugostjo razplete v nasprotnih si smereh – z nizom kriznih situacij razkrije relativnost razuma bodisi preprostega zdravorazumarstva ulice, bodisi prevejanega intelektualizma. S sveta se odluči povrhnjica navidezne urejenosti in preglednosti, pokaže se njegova notranja resničnost, zaznamovana s podzavednimi vzgibi, strastmi in nagoni, ki nedoumljivo usmerjajo posameznikovo življenje in njegove odnose z bližnjimi proti neizbežni katastrofi. Razum pa se lahko v zanj na videz najboljšem primeru le še nemočno samonaslaja nad spretno dešifrirano skrivnostjo umorjenih trupel. Ali pač sprejme drugo možnost, ki je že tudi onkraj njega samega ...

V svetu *Zverjadi* ni odsotna le resnična ljubezen – če jo zaslutimo, se kaj hitro izkaže kot zgolj prazna navada ali celo koristoljubje – ampak sleherna pristna medčloveška komunikacija. A ne zato, ker bi bili ljudje tako skvarjeni, da se ne bi včasih po svojih najboljših močeh trudili razumeti in uživati v sočloveka. V pripovedni resničnosti Maje Novak je takšen stik že a priori nemogoč, človek je nepreklicno posameznik, brez sleherne možnosti preseganja železnega oklepa lastne samote. Tako lahko v sklepu zgodbe *Propad Pirnatove hiše* beremo tudi neposredno izraženo misel,

svojevrstno parafrazo sporočila Selimovičevega *Otoka*, ki zavrača Donne-Hemingwayevo prepričanje o človeštvu kot organski skupnosti: "– nikoli se ne moremo v nikogar živjeti; nikomur ne moremo prebrati misli; drugih ne moremo razumeti, v najboljšem primeru se jih lahko naučimo na pamet, in če se nam za trenutek zazdi, da smo bili pravilno predvideli tuje ravnanje, gre v resnici le za fenomen statistične verjetnosti; nihče ni nič drugega kot otok, položaj je brezupen in nekega jutra bomo drug drugega brez pravega vzroka s svojimi belimi pernicami zadušili v spanju" (str. 131).

In kaj konec koncev preostane tistim zverem iz *Zverjadi*, ki se ne morejo sprijazniti z vegetiranjem v brezdušnem zverinjaku? Kot poslednja možnost osmislitve njihovega bivanja se jim kaže privolitev v definitivno skrčitev sveta, torej odpoved njegovi razpoložljivosti ter urejanju po lastni podobi in torej – kolikor si ga seveda izbojujejo – odkrit umik v samoto, bodisi konkretno (družinski poglavar, vse življenje povprečnež, se bo z radikalno gesto iztrgal iz domačega pekla in se preselil na spokojni grški otok – *To zgodbo bi moral napisati Simeon*) ali duhovno (učiteljica se zateka v "fantazijski" svet igrač – *Športni dan*). Prav v slednji alternativni pa se ne nujno razbohota zgolj preprost sentimentalizem in resignacija, ampak se odpira tudi prej nakazana "druga" možnost, ki je že onkraj racionalistične paradigme in katere modus vivendi je odprtost za očem skrito in poetično razsežnost sveta, v kateri ne nazadnje korenini vsaka resnična umetnost. In znotraj u-toposa umetniškega dela se kosi raztrganega sveta spet spojijo v neko drugačno, a kljub vsemu osmišljeno celoto. In tudi zato je umetniško dejanje ob vsem drugem vselej tudi gesta osebnega revolta zverinjaku.

Zverjad Maje Novak je brez dvoma v vseh ozirih več kot zgledno izpisana zbirka kratkih zgodb. Ob tem pa se vendarle ne morem znebiti občutka, da so te – pa čeprav so nekatere med njimi morda celo antologijske (na primer: *To zgodbo bi moral napisati Simeon*, *Vampirka* in morda še katera) – kljub vsemu le nekakšna vmesna stopnja avtoričinega ustvarjalnega iskanja. Z radikalizacijo v njenih romanih "že videnege" (različnih postopkov mehčanja žanrske strukture) še močneje kažejo težnjo po doseganju drugačnega izraza, ki ne bo več zamejen z žanrsko strukturo, pa čeprav jo je vseskozi relativiziral, upam si trditi, da jo je že skorajda povsem razgradil in presegel. Prav zato s posebnim zanimanjem pričakujem naslednje delo Maje Novak.

Samo Kutoš
Neizkušeni gondoljer

Artur Mos: UNIČEVALCI SVETOV
 Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1996 (Zbirka Prvenci)

Kot za pretežni del sodobne poezije je tudi za Mosov prvenec značilno obsesivno ukvarjanje z Jezikom; prvi verz v zbirki se glasi: "Naučili so nas imenovati Stvari, / rekli so, da so Stvari zunaj." Nekoliko naprej pa zapiše: "Vsako bivanje je iluzija. / Govor je iluzija meje." V izvoru Mosovega pesništva je izkustvo padca iz predjezikovne, "neposredne" spojenosti s svetom v "pekel" – seveda že ironizirani, banalizirani pekel, za katerega se delijo vstopnice, v katerem so (med drugim) tudi avtobusi z japonskimi turisti, Blejsko jezero (*Odhod iz pekla*), izdajalski predstavniki ljudstva (*Potovanje k noči*) in, seveda, alkoholizirani japiji (*Smrt idola*), najpripravnejši simbol banalnosti umazane Zemlje (izraz je Mosov). V skladu s svojo filozofsko izobrazbo Mos ne ostane zgolj pri nekakšnem intuitivnem zajetju razkola med pred- in postjezikovno realnostjo, ampak ga utemeljuje tudi s filozofsko terminologijo: "Smrt je vzpostavitev Zavesti." Zavest in z njo povezana Zaznava (ki povezuje subjekt z objektom in hkrati zaznamuje neodpravljeni razkol med njima) sta nujni določili človekovega tujstva v svetu – in tudi tujstva med ljudmi: "Bila sva sredi dialoga, / nakar pristopi tujec. / Zaznava se nasiči s Stvarmi ... Umikava se v lasten monolog." Od "dialoga med prijatelji" ostane le še "klepet med znanci".

Nasproti temu postavlja Mos Pesnika (z veliko začetnico, seveda), "glasnika Bližine" z "Veliko Nalogo na robu zdravja". Pesnik mora "preživeti

napačen obstoj"; on je tisti, ki "v svoji ustvarjalni moči premaguje Razum" (tega grešnega kozla, ki ga zlasti sodobna filozofska misel napada z že kar groteskno zagrizenostjo) in "zares premaguje govorico." Mos ga postavlja v opozicijo z Govorcem, (samo)zadovoljnim z opisi svojega izkustva v "navadnem" jeziku; Pesnik mu na take opise odvrne: "Ampak to ni tisto, kar si videl, marveč tisto, kar si povedal." Pesniku rutinirana vsakdanja govorica ni nič svetega – kakor tudi ne svet, ki temelji na njej (očitno gre za nekakšno heideggrovsko pojmovanje govornice kot totalitete pomenov, ki nas nagovarjajo – v katerih smo – v zgodovinsko določenem svetu): Govorcu je rečeno, "naj ne izkorišča / večšin govora, naj torej zunanega in resničnega sveta / ne sprevača v Iluzijo. / Ampak Pesnik ne počne nič drugega." Skratka: Pesnik je pripravljen vedno znova razdirati ustaljena jezikovna in tako eksistencialna določila – kot nekakšen ničejansko pojmovani "glasnik" vesoljske Volje, ki obstaja zgolj v nenehnem spreminjanju in je lahko sebi spoznatna le prek medija Pesnika: "Zanima nas Pesnik, ne poezija. / Zanima nas ustvarjalna moč, ne ustvarjeno. / Zanima nas gibanje, ne mirovanje."

Da bi prikazali, kako uspešno Mos izpolni Nalogo, je verjetno najbolje, da povzamemo enega izmed odlomkov iz zbirke, nekakšno pesem v prozi, ki sodi v "pesnitev" *Zemlja in zaznava*. Gre za zgodbo o gondoljerju, ki ga nekega dne zajame morski vrtnec. Gondoljer in barka začeta pospešeno krožiti in drseti po vrtincu navzdol, vendar gondoljer ne utone, ampak se nenadoma spet znajde na povsem mirnem morju. "Njegova zaznava pa ni bila po tem dogodku nikoli več normalna, če lahko tako rečemo. Kadar koli bi se sklonil nad vodo, bi se morje začelo udirati v tla, in na koncu, ko bi moral zdrsniti v lijak, bi se znašel na tleh plovila, opomnjen."

To zgodbo – enega najlepših odlomkov iz zbirke – lahko razumemo kot nekakšen avtokomentar Mosovega pesniškega izkustva. Tudi Mosa namreč potegne vrtnec pesniškega samoopajanja z besedami in ustvarjanja svojega lastnega Teksta – vendar je ta Tekst le nemočen poskus ubesediti Neimenljivo preddiskurzivne, predsimbolne in predverbalne Resničnosti; na koncu tega poskusa se znajde lirski subjekt z rahlo vrtoglavico, a še vedno na trdnih tleh prozaične realnosti "zastekljenih, zaustavljenih bitij" (verz je s konca zbirke); Neizrekljivega mu (spet) ni uspelo ubesediti, v njem ostaja le spomin na vrtnec, na dnu katerega je pravo Bistvo.

Če se bo bralcu tega kritičnega zapisa prejšnji odstavek zdel hudo patetičen, mu je treba odvrniti, da tak patos zahteva sama Mosova intencija. V kakšnem smislu?

Metaforo o vrtincu lahko razumemo tudi v smislu, da upoveduje izkustvo prepustitve jeziku, odvrtničenju v igri besed, vrednot in pojmov. Tako lahko v Mosovi zbirki najdemo verze na primer o golobih z biftekom "seveda, strogo à la cart", einsteinovske ugotovitve, da "natanko iz končnosti svetlobne hitrosti / bi se lahko naučili razumeti omejenost medija," vse do globokoumne ugotovitve: "Na koncu blato in urin" (čas je že bil, da smo si to priznali). Za prve štiri pesnitve v zbirki je še nekako razvidna povezovalna rdeča nit (razen *Zemlje in zaznave*, ki je nekakšen kolaž kratkih pesmi v prozi), v drugi polovici zbirke pa se "pesnitve" povsem razpustijo v kvaziludistično zapisovanje daljših in krajših (eliptičnih) stavkov. Nedosegljivi mojster ludizma pri nas Tomaž Šalamun je v *Pokru* zapisal legendarna verza: "Bradlja Hegel rožice v naravi / trije so pojavi stvarstva" A tu se pokaže odločilna razlika: če so bili pri Šalamunu bradlja, Hegel in rožice postavljeni skupaj in izenačeni znotraj sproščene igre, ki je bila opozicija slovenski metafizično-moral(stič)ni, pa tudi politični obremenjenosti – šlo je, skratka, za *joke* na najvišji ravni –, gre Mosu zelo zares. Pesnik ni pri njem nekdo, ki z ludistično sproščenostjo ugotavlja, da so gobice pač težke v božjo mater, temveč je Pesnik z Veliko nalogo, ki tehtno ugotavlja, da "od realnosti ni ničesar pričakovati, / kajti realnost tudi je – ničesar" – in je pri tem povsem resen. Še bolj resen je, ko na primer zapiše pa(h)tetične verze: "*V razliko vpeta in znotraj nje / izpolnjena Nujnost, brezprizivna / kakor izginotje. Ah ...*" Rezultat takega pesnjenja je precej nesrečen križanec med napol asociativnim preigravanjem, resno "filozofsko" poezijo, trenutnimi refleksivnimi utrinki na najraznovrstnejše teme, poskusi zasnovanja osebne mitologije (sestavljajo jo osebe, ki se pojavljajo skoraj v vsaki pesnitvi: Tujec, Govorec, Pesnik, Deček ter vsenavzoči toposi Beseda, Govorica, Mesto) in še čim. Marsikateri verzi oziroma kombinacije verzov bodo bralca, ki je že kdaj sedel v predavalnicah filozofske fakultete, spomnili na grafite zdolgočasenih in deloma ciničnih študentov. Verjetno ni nikogar, ki se ne bi vsaj delno strinjal z ugotovitvami ("verzi") v stilu: "Na univerzah pa, zopet, znanje, razdrobljeno v teze, tezice in sporočilca. Med profesorji klepet, napuh. Grda stavba, ki jo ponujajo srednjeevropski klienteli," vendar

ni povsem jasno, prvič, ali je pesniška zbirka res najprimernejši forum za izražanje teh mnenj, in drugič, kako se to mnenje vključuje v projekt Velike naloge. Poseben problem so tudi "filozofsko" navdahnjeni verzi – od takih, ki zvenijo, kot da bi bili pravkar prepisani iz zapiskov na predavanjih ("Objektne investicije opuščene. / Ponovno vzpostavljeno primitivno stanje narcizma.") prek *commonplace* aforizmov iz zakladnice zgodovine filozofije ("*Vedno se primeri višja moč.*") do bolj ali manj banalnih *common sense* ugotovitev ("Moje življenje je takšno: zdaj je tukaj, / v Točki, brez oblike in brez vsebine, / naslednji trenutek lahko da ga sploh ne bo; / kadar izgine, izgine brez sporočila – / kakor da ga nikoli ni bilo, kakor da ga / nikoli več ne bo.") Prazna patetičnost *Uničevalcev svetov* izvira iz tega, da nas hoče Mos prepričati, da imajo njegovi preskoki med različnimi ravnmi celo pomen – in to ne sproščeno igrivi šalamunovski pomen, temveč mosovski "globoki", filozofski pomen.

Ne bi hotel, da bi ta kritični zapis izzvenel kot popolna zavrnitev Mosove poezije. Težava z zbirko *Uničevalci svetov* je namreč v tem, da je *polizdelek*, zapis razvojne faze avtorja, ki je še zelo daleč od tega, da bi se osvobodil deklaratornosti, ki jo poraja prevelika želja po izvirnem pesnjenju, in našel svoj izraz za svoje izkustvo. Kot njegovega gondoljerja je tudi Mosa zajel vrtnec – vendar to ni vrtnec preddiskurzivne svetovne Volje, temveč *hotenje* po tem uvrtnčenju, ki bi ga vsaj približal sicer nedosegljivemu Jedru. Za zdaj pa je Mosova poezija zgolj premlevanje izkustev, ugotovitev, tudi trditev *drugih* v povezavi s svojimi bolj ali manj vsakdanjimi občutki ("te moje žalosti") in refleksijami. Mos je avtor, ki je imel smolo – paradoksalno –, da je bila njegova knjiga izdana prehitro, preden je zmozel sintetizirati najraznovrstnejše elemente svojega izkustva; v tem pogledu je bila odločitev za daljšo formo še posebno škodljiva. Mosova poezija ima kljub vsemu nekaj sijajnih trenutkov – doseže jih v nekaterih verzih, v pesmih v prozi (ki v *Uničevalcih* sestavljajo pesnitev *Zemlja in zaznava*) – omenil sem že pesmi o gondoljerju ter o Pesniku in Govorcu – in v pesnitvah, kjer mu uspe ukrotiti nasičenost z besedami in jih vpeti v svojo (seveda zelo abstraktno) mitologijo. V zadnji pesnitvi, *Potovanje k noči*, se pojavljajo elementi magične obrednosti (srečali smo jo že na koncu druge pesnitve *Smrt idola*), zlasti v povezavi z gozdnimi podobami. Po Kermaunerjevo rečeno: pri Mosu se je (kvazi)ludizem iztekel v magizem oziroma osebni

mitologizem. Osebnost menim, da sta najplodnejši možnosti Mosove poezije prav v razvijanju osebne mitologije (v povezavi z magizmom) ter v kratki pesmi v prozi. Morda bosta tedve poti pripeljali do tega, da bi se Mos uveljavil kot avtonomna pesniška osebnost, ki bi našla sintezo med abstraktno filozofskimi in magično-mitičnimi temami. Te sinteze v *Uničevalcih svetov* – na žalost – še ni.

Ženja Leiler*Pa res, pišejo ženske (kaj) drugače?*

Silvija Borovnik: PIŠEJO ŽENSKES DRUGAČE?: o Slovenkah kot pisateljicah in literarnih likih**Založba Mihelač, Ljubljana 1995**

Številni sodobni literarni raziskovalci, ki vstopajo na teren ženskega v literaturi, v svoj "zagovor" radi navajajo izjavo Virginie Woolf. Zaradi pomanjkanja razlikovalnih pojmov v slovenščini jo navajamo v izvirniku: "A woman's writing is always feminine; it cannot help being feminine; at its best it is most feminine; the only difficulty lies in defining what we mean by feminine." Res, edina težava je določitev, kaj mislimo z *ženskim*. Na natanko to izmuzljivo, sledeč nepregledni množici raznovrstnih raziskav zadnjih tridesetih let, tako rekoč prazno in obenem zasičeno mesto *ženskega* v literaturi se (že) v naslovu svoje knjige odpravlja Silvija Borovnik. Prav njen izzivalni in modni naslov, vprašanje *Pišejo ženske drugače?*, pridela tudi temeljni nesporazum med bralcem in delom. S. Borovnik namreč nanj niti eksplicitno niti shematično ne odgovarja, ravno tako pa tudi ne govori o težavah, paradoksih in morebitni produktivnosti (ali kontraproduktivnosti) takšnega prikaza. Še več, značilnosti, ki jih pripisuje literaturi slovenskih prozaistk, bi brez posebnih težav lahko odkrili tudi pri njihovih *moških* pisateljskih sodobnikih. Ali drugače: šele potem, ko bi opravili temeljito moško-žensko primerjalno analizo, bi morda lahko spregovorili o morebitni *specifičnosti* (slovenske) literature, ki jo pišejo ženske. In tiste, ki jo pišejo moški. (Seveda pa vsaj za zdaj še vedno drži – če za hip zdrsnemo s kritiške

ravni – da moški in ženske so drugačni in da potemtakem morebiti tudi pišejo drugače. Težava pa je v tem, da utegne biti kakšna poteza, ki ločuje moškega od ženske, sem pa tja neprimerljivo, celo neprijetno manjša od tiste, ki ločuje moškega od moškega in žensko od ženske.)

Avtorica v uvodnem delu knjige, ki naj bi, vsaj po zapisu na zavihkih sodeč, pomenil načelen teoretičen uvod, piše, da se bo omejila na *"opazovanje ženske kot pisateljice in literarnega lika v novejši slovenski književnosti"*, zanimala pa jo bo predvsem *"umetniška literatura, ki jo pišejo ženske"*. Zanj – resda ob kratkem postanku ob zgodovini (ne pa tudi problematiki) tega pojma – uporablja zbirni pojem ženska literatura, *"misleč pri tem na umetniško literaturo, ki jo pišejo ženske, ne pa na feministično ali celo nekakšno 'weibliche Literatur' za razliko od 'Frauenliteratur'".* V tem duhu se pojem ženske literature izpiše v svojem pragmatičnem, uporabnem pomenu, ki je sprva znotraj globalnih literarnozgodovinskih korektur namenoma razložil pisateljice od pisateljev, da bi jih (spolno in še kako drugače) omejena luč literarne zgodovine sploh opazila. Pri S. Borovnik tako pojem znotraj nacionalne literature označuje leposlovje, konkretnije prozo, ki jo pišejo ženske. (Edina izjema v knjigi je poglavje o Svetlani Makarovič, saj naj bi šlo za ustvarjalko, *"mimo katere ne more nihče, ki se ukvarja s sodobno slovensko književnostjo, še zlasti pa ne, kadar jemlje pod drobnogled literaturo slovenskih književnic"*.)

Avtorica potem ves čas, enkrat brez navednic, drugič z njimi in tretjič ležeče, uporablja pojme, kot so sodobni ženski roman, ženski pogled, ženska izkušnja, ženska pisava in ženska perspektiva. O *sodobnem ženskem romanu* hkrati s spoznanjem, da je ta oznaka v *"splošni slovenski zavesti samo ime za trivialno literaturo"*, pravi, da sama pojma ne jemlje pejorativno. Na drugem mestu kot značilnost, ki, denimo, prozo Milojke Žižmond Kofol uvršča v *"okvir razumevanja sodobne slovenske ženske literature"*, določa avtoričino odločitev, *"da bodo 'junakinje' njenih novel ženske"*. Značilnost *ženskega pogleda* je na primer pri Marjeti Novak Kajzer v *"nekovencionalnih podobah"*. *Ženska pisava* pri Berti Bojetu Boeta pomeni *"način vzpostavljanja izgubljene (odvzete) prvinske ženske identitete"*, pri Mariji Vogrič *"osebno prizadet pogled na zgodovinska dogajanja"*, pisanje Lidije Asta pa pomeni *"prej žalostno kot razveseljujoče pričevanje o povsem zmedeni (stran)poti neke t. i. ženske pisave"*. *Žensko perspektivo* v poglavju o M. Novak Kajzer

celo označuje za "izraz ženskega doživljanja sveta, vendar brez sleherne sentimentalnosti in bojevitega feminizma". (To bi lahko pomenilo, da je sintagma "žensko doživljanje sveta" tudi zbir lastnosti, kot sta sentimentalnost in bojeviti feminizem; s tem, mimogrede, S. Borovnik predsodke, proti katerim občasno usmerja kritično ironične osti, tudi sama producira).

Težava, ki nastaja ob avtoričini poljubni rabi omenjenih pojmov, je predvsem posledica neupoštevanja številnih aktualnih socioloških, zgodovinskih, literarnozgodovinskih, (post)strukturalističnih, psihoanalitičnih, pa tudi lingvističnih in še kakšnih razprav, ki so in še skušajo tematizirati kategorijo *ženskega*. Ta se vključuje v širšo debato, vzpostavljeno – poenostavljeno rečeno – z razpadom novoveške sheme, ki se je legitimirala predvsem s podvojeno močnim subjektom, t. i. subjektom gospodarja. Njen razpad je med drugim proizvedel svet, v katerem je mesto *drugega* ostalo prazno. *Drugo* tako ni več domena prakse izključevanja, figure moderne par excellence, temveč postaja v današnjem času običajno stališče filozofije ravno klicanje, poslušanje *drugega*, s stališča moderne ne-subjekta ali šibkega subjekta. Glede tega se pojmi, kot je, denimo, ženska pisava, vzpostavljajo prav s kritiko subjekta kot absolutna. To pomeni, da pojem ženske pisave v tem kontekstu ni sinhroniziran s konkretno spolno ali biološko pisavo, temveč prej s pisavo *drugega*. Ta nima nikakršne podlage v spolni določitvi, temveč gre predvsem za variabilen seštevek postopkov najrazličnejših branj, zasnovanih na (nemalokrat povsem) različnih teoretskih premisah, za katere je danes značilno, da se osredotočajo na prebiranje *drugega*, odstotnega, izgnanega glasu iz (tudi literarnega) besedila ali govora.

Avtorica se potem ob napotilu, da je ena stereotipnih značilnosti pisanja o pisateljicah in njihovih delih tudi ta, da niso obravnavane v okviru družbenozgodovinskega konteksta, v katerem so ustvarjale (dejstvo, ki so ga najbolj bombardirale prav prve literarne študije, katerih cilj je bila revizija "moških" akademskih literarnih kanonov), loteva najprej nastanka in razvoja literature, ki so jo pisale ženske, vpliva feminizma na ta razvoj in položaja ženske v socializmu s "*posebnim ozirom na njeno literarno ustvarjanje*". Nato opozarja še na zgodovinski kontekst, v katerem so delovale prve slovenske prozaistke (Josipina Turnograjska, Luiza Pesjak, Pavlina Pajk, Zofka Kveder) in duhovnega ozračja ter literarnih značilnosti osemdesetih let. Ti orisi so z nekaj izjemami za zahtevnejšega bralca preohlapni in

premalo analitični. Še posebno, kadar gre za avtoričino navzkrižno in poenostavljeno povzemanje drugih raziskovalcev ali, kot pri rabi pojma postmodernizem, za pavšalne sklepe; ob analizi konkretnih literarnih del postane "postmodernizem" primerna oznaka za vse tiste literarne pojave, ki se tako na formalni kot vsebinski ravni oddaljujejo od značilnosti tradicionalne proze. Tako S. Borovnik najde eksplicitne ali implicitne postmodernistične značilnosti skoraj pri vseh obravnavanih prozaistkah, ki so svoja dela objavljale v osemdesetih letih: pri Marjeti Novak Kajzer, Berti Bojetu Boeta, Maji Novak, Katarini Marinčič, Leli B. Njatin, Tamari Doneva in Silviji Borovnik. Med naštetimi imeni bi morda o postmodernizmu lahko govorili (pa še to zelo pogojno in bolj na formalni ravni) pri T. Doneva in Maji Novak, nikakor pa ne pri Berti Bojetu Boeta ali celo pri Katarini Marinčič. (Najbrž ni vsaka parodija žanra, ironija, fragmentarnost, parodija miselnih vzorcev itn. že tudi postmodernizem.)

Najzajetnejši del knjige je poglavje *Ženska kot lik in literarna ustvarjalka v slovenski prozi osemdesetih let*. Tu avtorica s pomočjo citatov iz obravnavanih del interpretira romane Marjete Novak Kajzer, Berte Bojetu Boeta, Maje Novak, Katarine Marinčič, Nade Gaborovič, Zlate Vokač, Nedeljke Pirjevec, Marije Vogrič, Lidije Asta in Marinke Fritz Kunc, kratko prozo Lele B. Njatin, Milojke Žižmond Kofol, Tamare Doneva, Silvije Borovnik in Lidije Gačnik ter esejev Alenke Puhar. Tudi zaradi razlogov, ki sem jih že omenila, utegnejo biti te interpretacije oziroma analize za marsikoga precej vprašljive. Njihova pozitivna stran pa je povezana z dejstvom, da skuša avtorica na enem mestu predstaviti značilnosti ženskih likov (in ponekod njihovega odnosa do moških) v književnosti slovenskih pisateljic – to postavlja knjigo *Pišejo ženske drugače?* med prvo te vrste pri nas. Šibkost prizadevanja S. Borovnik pa je, da iz te detekcije ne sledi tudi sinteza ali vsaj ugotovitev o nezmožnosti takšne sinteze. Vzrok je morda tudi to, da so obravnavana prozna dela (z njimi pa tudi ženski literarni liki) med seboj sila različna in potemtakem ne napotujejo na neke zbirne značilnosti, ustrezajoče sklepni analizi o presečiščih, ki slovenske pisateljice na posameznih ravneh ločujejo od njihovih moških sodobnikov. In da torej ženske res pišejo drugače.

Avtorica v sklepnem delu knjige kot značilnosti literature, ki jo pišejo ženske, sicer prepozna pojavne, stilne, slogovne, motivne, tematske ipd.

lastnosti, ki pa jih, razen nekaj izjem, najdemo tudi pri njihovih moških kolegih. *"Sodobna ženska literatura"*, ki je sicer *"zelo raznolika"*, tako *"pogosto črpa iz pravljic in mitov"* (tudi M. Tomšič, F. Lainšček, L. Kovačič), *"z ironijo in sarkazmom razbija šablone"* (tudi B. Gradišnik, D. Rupel, F. Rudolf) in *"pogumno načenja tabuizirane teme s področja spolnosti, protestira zoper enostransko vzgojo deklet, izpričuje podrejenost žensk v družbi, spolno in vzgojno nasilje nad njimi"* (tudi V. Žabot, M. Tomšič, A. Morovič, M. Pevec). To *"pisanje o 'novih temah' pa je povezano z očitno, močno željo po novostih na slogovni in jezikovni ravni"* – tu meri avtorica na *"montažo in parodiranje različnih, tudi jezikovnih vzorcev"* (tudi B. Gradišnik, D. Rupel, I. Bratož, A. Blatnik, A. Šušlič). Med tematske novosti, ki bi jih morda res lahko pripisali delom pisateljic, a le s predpostavko, da, prvič, govorimo o slovenski književnosti, in, drugič, da ne gre za lastnosti, prepoznane z dedukcijo, temveč le za tematske lastnosti nekaterih opusov, pa bi lahko prišteli *"brezobzirno analizo ženskih vzorcev obnašanja"*, pojav *"motiva odtujenega, ranjenega odnosa med materjo in hčerjo"* (čeprav tudi na primer pri M. Pevcu) ter razkrivanje *"osebne prizadetosti pisateljic kot pišočih žensk spričo pogojenosti, nerazrešljive dvojnosti in razpetosti, v katerih so se znašle kot intelektualke"*. Najopaznejšo tematsko razliko pa S. Borovnik postavlja v *"delež skrbi za usodo naroda ali za politično"*, ki je *"v literaturi moških neprimerno bolj zajeten kot v literaturi, ki jo pišejo ženske"*. (Da je ta teza v drugem delu malenkost prehitra, bi pokazal natančnejši pretres besedil, denimo Berte Bojetu Boeta, Lele B. Njatin ali Nedeljke Pirjevec, ki, vsaj implicitno, prinašajo ravno ali tudi kritiko političnega). Sporna pa bi bila lahko tudi avtorčina teza, sicer navzoča že v številnih tujih razpravah o posebnostih ženskega pisanja, namreč da postanejo groteskne in ironične prvine *"funkcija ženskega načina opazovanja"* dejanskosti. Grotesko kot *"funkcijo opazovanja"* srečamo v literaturi v marsikaterem delu, ki skuša spodnašati ustaljene, stereotipne vzorce in odnose do sveta z nenavadnimi, popačenimi liki ali pojavi, da bi z njihovo predoziranostjo v subverzivni maniri opozorilo na t. i. globlji smisel (pri nas jo najdemo na primer pri Cankarju, Grumu, Strniši in Božiču). Ironija (in z njo seveda ironična pripovedovalčeva distanca) pa je z vsemi svojimi stilnimi različicami hvaležno sredstvo marsikaterega literarnega dela tudi v sodobni slovenski prozi. Glede tega bi težko sklepali, da se groteskne

in ironične prvine pojavljajo kot izrazita funkcija *"ženskega načina opazovanja"*, čeprav so te prvine v prozi pisateljic nedvomno navzoče, niso pa zanje nič značilnejše, še najmanj v nekem splošnem preseku. (Grotesknost in ironija kot načina opazovanja sta postala predmet aktualnih razprav ravno v zvezi z omenjeno debato o mestu *drugega*, izgnanega glasu iz besedila.)

Poseben (tako literarnoteoretski kot literarnozgodovinski) problem je tudi stališče, da se literatura, ki jo pišejo ženske, pojavi najpoprej kot izrazita izkustvena literatura, na žanrski ravni torej kot nekakšno avtobiografsko pisanje. To je po mnenju mnogih raziskovalcev sploh njena prepoznavna poteza, velikokrat prevedena tako v slabšalno kot favorizirano mišljeni enačaj med *žensko pisavo* in *"osebno prizadetostjo"*. (Ta naj bi bila pri pisateljicah sploh močnejše izražena kot pri pisateljih; to je seveda precej vprašljivo, čeprav ne gre zanikati, da so predvsem prva večja dela pisateljic, ki danes sodijo v kanon svetovne klasike, nastajala v družbenih razmerah, ki ženskam nikakor niso bile naklonjene. In potemtako v njihovih delih odsevajo tudi kot posledica *"osebne prizadetosti"*. A isto bi lahko trdili za tako rekoč vsa literarna dela.) Zato ni redkost, da številne razprave o literarnem ustvarjanju pisateljic posvečajo cele strani nekakšnim zagovorom, da kako delo resda presevajo pisateljčine dejanske izkušnje, ki pa so umetniško prežete ipd. Tako je denimo roman Nedeljke Pirjevec *Zaznamovana* po mnenju S. Borovnik *"umetniško predelana avtobiografija"* in N. Pirjevec *"o svoji zgodbi ni spregovorila kot vdova znane osebnosti iz slovenskega kulturnega in znanstvenega življenja, temveč kot pisateljica, kot ona sama"*, pri tem pa je, *"izrazila svojo pisateljsko moč, pa tudi svoj, ženski pogled na življenje, ki so ji ga pogosto uravnavali drugi. V romanu Zaznamovana je namreč ponovno pripovedovalka tista, ki oblikuje svojo pripoved tako, da z njo zaznamuje in razvija sodobno slovensko žensko literarno pisavo."*

Pasti, ki jih prinaša tako označevanje, so bile zlasti v sedemdesetih letih tarča številnih kritik t. i. študij ženskih podob v literaturi, ki so akt branja razumele kot komunikacijo med življenjem/izkušnjami avtorja in življenjem/izkušnjami bralca. *"Izkušnja"* in *"resničnost"* sta se v teh študijah, nemalokrat znotraj precej ideološko-politično obarvanega diskurza, pojavljali kot največja vrednota literature. To je sprožilo tudi dolgo debato o prevrednotenju subjektivitete in kategorije *"izkušnje"* v sodobni književnosti, ki pa seveda ni omejena, še manj pa značilnost le literature, ki jo pišejo ženske.

Nasprotno, prav kategorija "izkušnje"/avtobiografskosti postane predmet debate o ideološki naravi pripovedovanja, na strožji literarni ravni pa nekakšna opozicija med "reakcionarnim modernizmom" in "revolucionarnim realizmom". Tako se seveda tudi kategorije *ženski pogled*, *ženska perspektiva* ipd. kaj hitro prevedejo v ideološke oznake.

Pišejo ženske drugače? je delo, ki se kot celota ne vpisuje ob bok današnjim analitično in problemsko zastavljenim razpravam o *ženskem* v literaturi. Zato tudi ne presega modnosti svojega izziva. Ne posega namreč na območje analiz, ki se lotevajo vprašanj, ali gre pri posebni obravnavi literature, ki jo pišejo ženske, tudi za metodološki izziv ali pa "le" za tematsko razširitev znanstvenega interesa in osvetlitev zamolčanih mest posameznih nacionalnih literatur. Prispevek knjige k današnjim metaliterarnim razpravljanjem pa je predvsem v njeni razvezani enciklopedičnosti, v zarisu nekaterih glavnih postaj v zgodovini slovenske proze, ki so jo pisale (jo pišejo) ženske. V takšni obliki in iz takšne perspektive namreč še ni bila osvetljena.

ROBNI ZAPISI

Michael Baxandall: SLIKARSTVO IN IZKUŠNJA V ITALIJI V 15. STOLETJU. Prevedel in spremno besedo napisal Igor Zabel. *Studia humanitatis*, Ljubljana 1996. 15. stoletje sodi med tista obdobja, ki jih v vsej človeški zgodovini ni veliko. Kar nas danes najbolj navdušuje, pa niso goli dosežki, ampak celostno ozračje tistega časa, ki preveva dela renesančnih mojstrov, naj bodo slikarji, botaniki, politični oratorji ali filozofi. Nič čudnega torej, če sodobni zgodovinarji različnih disciplin v renesansi odkrivajo vedno sveže teme. Eden takih je umetnostni zgodovinar Michael Baxandall (rojen 1933), ki je začel kariero na londonskem inštitutu Warburg z odmevno knjigo o Giottu in oratorjih, lani pa izdal specialistično likovnoteoretično delo o sencah in osvetljevanju (*Shadows and Enlightenment*). Širše delo *Slikarstvo in izkušnja v Italiji 15. stoletja* pa se loteva analize nastanka in motivacije likovnih del. Posebnost knjige je njen način obravnave teme. V nasprotju z romantičnim gledanjem, ki v slikarjevem delu vidi izraz osebnega navdiha, estetsko svobodo ter preplet posnemanja in domišljije, Baxandall ugotavlja, kako zelo so bili v likovno ustvarjanje vpleteni drugi, spremljajoči dejavniki. Najprej meceni, ki je sliko naročil in plačal, najpogosteje bogat meščan, trgovec, opat ali škof. Avtor podrobno analizira odnos, ki je vladal med naročnikom slike in umetnikom, kolikor je ta odnos danes še mogoče rekonstruirati, predvsem na podlagi likovne figure in ohranjenih pogodb. Baxandall zagovarja sociološko poudarjeno zgodovinsko metodo, katere jedro je večplastnost motivacij in dejavnikov. Drugače povedano: tako slavljene umetnik, naj gre za Rafaela, Piera della Francesca ali Mantegna, je bil zelo daleč od tega, da bi slikal, kar bi mu

čudežno padlo na pamet. Takšno svobodo so (komajda, tudi o tem bi se dalo razpravljati!) dosegli slikarji modernisti. Renesančnega umetnika določa socialni kontekst, v katerem dela, njegove slike so navadno variacije teme, ki sta jo slikar in gledalec poznala že z drugih slik oziroma iz literarne, mitološke ali religiozne tradicije. Demitizacija slikarjeve avre? Nedvomno. Toda po drugi strani se je treba vprašati, ali ni renesančni umetnik prav zaradi vsestranske vpetosti v širši kulturni kontekst, kjer sta si vsakodnevnost in univerzalnost podajali roki, dosegel tako visoko formalno, izpovedno-estetsko in duhovno raven. Knjigo bogatijo številne reprodukcije. Za specialiste in ne, predvsem pa hvalevreden prispevek k humanističnim temam. (Igor Škamperle)

Hans Bertens: THE IDEA OF THE POSTMODERN. A HISTORY. Routledge, London, New York 1995. Komparativistični zanesenjaki, okuženi z virusom postmodernizma (PM), se bodo avtorja, sicer direktorja oddelka za ameriške študije na univerzi v nizozemskem Utrechtu in pisca številnih razprav o sodobni prozi, popularni kulturi in, ne nazadnje, teoriji PM, spomnili kot sourednika zbornika *Approaching Postmodernism* (1986), enega prvih mednarodnih poskusov razlage PM. Bertensova knjiga o zgodovini "ideje postmodernizma" v marsičem presega knjige in knjižice s temo PM, ki jih kot po tekočem traku v zadnjem desetletju natiskujejo zlasti v Združenih državah, očitno vse bolj tudi domovini literarnovednega imperializma. Bertensovo pisanje v strožjem teoretskem smislu sicer ne pomeni kakšne posebne inovacije; njegova odlika je predvsem v natančnem predstavljanju, klasificiranju in nato preglednem sintetiziranju "obstoječega". Avtorju v *Ideji postmoderne* ne gre za literarno zgodovino PM, temveč za zgoščen prikaz bistvenih metamorfoz znotraj ideje PM. Se pravi: za PM kot koncept, novo paradigmo. V prvem delu knjige Bertens natančno razloži in razloči posamezne pojave, ki so vsi tako ali drugače zadolžili teorijo in prakso PM pisanja: od tako imenovanega antimodernizma in "eksistencialističnega PM" v šestdesetih in sedemdesetih letih pa do novejših debat o PM, ki potekajo znotraj drugih umetnostnih žanrov, ne nazadnje filozofije (strukturalizem, poststrukturalizem, dekonstrukcija itn.), sociologije in politične misli. Ni odveč še opozorilo na obsežno bibliografijo in stvarno kazalo na koncu knjige – ponujata namreč vse, kar bi morali vedeti oziroma

prebrati o PM, pa za to še niste našli dovolj časa ali se niste upali vprašati. (Ana Marija Hočevar)

Izidor Cankar: S POTI. Spremna beseda Franc Zadavec. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996 (Zbirka Klasiki Kondorja). Nemara moram takoj priznati, da se mi zdi *S poti* najzanimivejše slovensko leposlovno delo, zanesljivo pa tudi tisto, za katero najbolj obžalujem, da na svoje sodobnike in dediče ni imelo večjega vpliva. Tistega, kar bi koristilo slovenski književnosti in s čimer bi se mogla dopolniti ob bolj zavezujočem branju Cankarjevega dela, je precej; različna zgodovinska obdobja bi mogla pridobivati različne poduke, od zapriseženosti estetskemu, ki bi koristila pri mehčanju prepolitiziranih pisav, do duhovnega in prizoriščnega kozmopolitstva, kakršno zaznamuje najbolj opažene pisave današnjih dni, v Sloveniji pa je deficitno. Vnovična izdaja v ugledni zbirki je nemara priložnost za popravke, ta priložnost pa bi bila še večja, če bi spremna beseda *S poti* predstavila ne le kot historičen tekst, temveč tudi kot delo, ki presenetljivo korespondira z marsičim, kar se v Evropi in svetu piše in bere danes. Na primer z deli Ceesa Nootebooma, Javiera Maríasa in še koga. (Andrej Blatnik)

Deepak Chopra: MLADO TELO IN NEODVISEN UM. Staranje je stvar odločitve ... Prevedla Lidija Saje. Vale Novak, Ljubljana 1996 (Zbirka Knjige iz Pegleznja). Ko sem nedavno obhajala svojih prvih trideset let, sem prav nič ljubeznivo pogledala vsakogar, ki si je drznil v svojem rojstnodnevem voščilu na glas oznanjati tisto trivialno o "še trikrat toliko". Kot da dobljena vsota let neskončno presega tisto, ki mi je dejansko poklonjena, in so torej želje več kot velikodušne. In ko teh "še trikrat toliko" ni in ni zmanjkalo, sem se trdno odločila, da bo to najmanj, kar imam namen doseči. A obstajalo je že nekaj manjših problemov, ki bi kanili močno ogroziti moj načrt: petnajstletnica predajanja nikotinskemu užitku je na obrazu že zarezala prve gube in mi ob malo hitrejšem koraku pognala srce s hitrostjo blizu svetlobni; številne nočne zabave so že dolgo potekale brez mene, saj je tretji tevednevnik pomenil prag mojih večerno budnih sposobnosti; in hrana ..., trendovska lahkost nikoli ni bila omembe vredna značilnost gurmanskih orgij naše familije. A ker je v vesolju vse na svojem mestu,

se, sicer nič hudega sluteč, pred odhodom na morsko poležavanje namenim v knjigarno, in glej, glej, s polic, ki se jih sicer po navadi izognem na daleč, se med množico vsakovrstne "kako premagati to in ono, pa tudi tisto" literature blešči napis *Staranje je stvar odločitve*. Saj sem vedela, si rečem, a kljub temu zapravila celo premoženje in se pod vročim avgustovskim soncem zatopila v branje. Priznam, prevod knjige, sicer v Indiji in ZDA izšolanega endokrinologa in direktorja kalifornijskega inštituta za medicino uma in telesa, se mi zdi več kot trivialen: *Ageless Body* se spremeni v *mlado telo* in *Timeless Mind* v *neodvisen um*, a tudi napisano pravzaprav ni nič manj trivialno. Namreč: nekako tako, kot je s telesom, kadar je z njegovo presnovo vse v redu, je tudi s človeškim umom: če ga kanite moriti s stresno čustveno presnovo, se bo voščilo "še trikrat toliko" slišalo kot največji cinizem, če pa vesolje, ribe in sploh vse sprejemate kot najnavadnejše stvari na svetu, se lahko takemu voščilu le pomilovalno posmehnete. Najmanj sto let vam ne uide. Natanko o tem vas prepričuje več kot tristo strani knjige. Pa holesterol, alkohol, cigareti, zamašene žile itn. gor ali dol. (Pina Kek)

Roald Dahl: ČAROVNICE. Prevedel Bogdan Gradišnik. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. Čeprav so skorajda vse Dahlove knjige postale objekti poželenja za mlajše bralstvo po vsem svetu, obveščeno o njihovi izzivalnosti, sta bržkone najznamenitejši že legendarna *Matilda* in omenjene *Čarovnice*. Zato ju je bilo treba pred kratkim obe ponatisniti tudi v slovenščini. Dahlova čarobna formula je verjetno to, da se čudežno, neverjetno, pravljичno dogaja v dobro znani vsakdanjosti in jo do dobra pretrese, tudi zato, ker se v njej obnaša kot čisto nekaj samoumevnega, tako v *Matildi* kot v *Čarovnicah*. Žilava norveška babica hladnokrvno dojame, da se je njen ljubljeni vnuk po nesrečnem incidentu z "damami Združenja za zaščito otrok" preobrazil v miš. Čisto mogoče bi lahko zadevo interpretirali tudi kot prisposodbo, če poznamo Dahlovo naklonjenost neki vrsti vzgojiteljev in učiteljev. To bi se prilegalo tudi njegovemu bizarnemu (večinoma, priznajmo, res nevzgojnemu) humorju, kakršen v njegovih novelah razveseljuje tudi odraslo bralstvo. (Vasja Linzner)

Jim Hatfield: KATASTROFA! KRIV! BOLAN! MRTEV! DZS, Ljubljana 1996. Avtorjev namen je bil verjetno dober. Šlo naj bi za učbeniške slikanice, ki povečujejo splošno razgledanost mladine o tako imenovanih tabu temah. Te pa so predstavljene s tako izrazitim smislom za spektakularnost, da celo zrele osebe, ki imajo za sabo prve hude izkušnje z naštetimi naslovi, potrebujejo skrajno ravnodušne želodce in precej črnega humorja. Čeprav naj bi bile navedene teme zamišljene resno. *Katastrofa* sistematično historično pregleduje najpomembnejše znane "apokalipse", na primer tragično utopitev dobrega ducata mimoidočih v vsebini, ki se je izlila iz cisterne sirupa. Znanstvene vzroke pojavov predstavlja nekaj stavkov ob velikem številu primerov. Knjiga *Bolan* opisuje nekakšno zgodovino medicine in deluje kot zbirka svežih šal. Edino tretja, *Mrtev*, zadovoljivo izpolnjuje didaktični koncept, prikaz nenavadnih obredij ob človeški smrti. Četrta, *Kriv*, je v tem kompleksu najbolj fenomenalna: precizno našteva razne zgodovinske kazenske kodekse ali pa pisca bolj kot kazni privlači sama vsebina prestopkov (Npr.: neki Njujorčan je ubil desetletno Grace, jo skuhal s korenjem in čebulo in pojedel. Na sodišču je izjavil, da ima rad otroke.) Založba je ob prevajalskem podjetju pozabila, da na tem področju tržišče zapolnjujejo že Novice. (Vasja Linzner)

Edvard Kocbek: DNEVNIK 1948. Cankarjeva založba, Ljubljana 1995. Dnevniki v Kocbekovem umetniškem opusu zavzemajo posebno mesto, saj avtorja predstavljajo v posebni duhovni preobleki – kot politika, umetnika in intelektualca hkrati. Še več: kot človeka, moža, očeta in prijatelja. Kocbekov slog se na nekaterih mestih v Dnevniki nagiba že kar k subtilnemu pisanju, čeprav je dokumentaren. Njegova reflektivna razmišljanja nam odpirajo vrata zgodovine v povojni čas; komentiranje in podoživljanje tuje in domače literature je polno entuziazma in gorečih občutij. Kocbek v *Dnevniku 1948* sledi političnim dogodkom, do katerih je velikokrat kritičen. Včasih ga razočarajo. Razočarajo pa ga tudi mnogi ljudje okoli njega. Zato ni nenavadno, da v *Dnevnik 1948*, ki je Kocbekova četrta knjiga povojnih dnevnikov, zapiše stavek: "človek je nepreklicno sam, sam." (str. 104) Skratka: knjiga, ki na izrazito osebni ravni razgrajuje politiko, umetnost in predvsem življenje nasploh. In s tem je Kocbek v vseh povojnih dnevnikih, predvsem pa v *Dnevniku 1948*, čudežen. (Gregor Podlogar)

Ian McEwan: TUJCA V BENETKAH. Prevedla Miriam Drev. Prešernova družba, Ljubljana 1995. Ian McEwan je eno vodilnih imen sodobne britanske proze, njegove romane pa povezuje minimalistično dogajanje in nekoliko groteskno, a praviloma srhljivo ozračje. *Tujca v Benetkah*, kakor se glasi slovenski prevod naslova *Comfort of Strangers*, sta moški in ženska, vsakdo s svojo preteklostjo (njena vključuje moža in otroke), ki prideta na brezciljni oddih in "se ljubita, čeprav ta hip ne". V Benetkah se srečata s svojevrstnim zakonskim parom in se iz dolgočasje začneta družiti z njima. Iz družinskih prizorov patologije, ki pestri posameznikov vsakdanjik, pa prenika vse radikalnejša S/M zgodba, in nič čudnega ni pravzaprav, da kmalu usodno vplete tudi njiju. (Da je knjiga izšla v zbirki *Za lahko noč*, je nemara založniška samoironija.) Z večšo ekonomiko izraza McEwan ustvarja izvrstne beneške vinjete, ki so nemara večja privlačnost za branje kot življenjske zgodbe nastopajočih. Vzemite knjigo s seboj na kak *Prince of Venice*: do pristanka jo boste prebrali tako vi kot vaš trenutni partner. (Andrej Blatnik)

Desa Muck: POD MILIM NEBOM. Mohorjeva družba, Celovec, Ljubljana 1996. Eno zgodnjih Desinih del, uspešnih in naglo ponatisnjenih, je obravnavani priročnik za pobege iz vsakdanje najstniške kaznilnice (zavistna učiteljica, tečna mama, oče godrnjavs), ki Vlasti preprečuje holivudsko pisateljsko kariero, Tanji pa odhod na Cape Canaveral. Avantura je na nekaterih svojih postajah, verjetno na podlagi avtoričine osebne izkušnje, podana na moč doživeto, čeprav je Desa svoje poznejše pisanje bolj zgostila, črno-belo slikanje oseb pa nadomestila s prepričljivejšimi, "karirastimi" liki, ki iz prejšnjih, kar prepotencirano enosmernih karikatur preidejo v duhovitejše večplastne groteske. V priročniku za pobege se to še ne zgodi, zato iz njega še zelo neposredno diši po Horaciju (*prodesse et delectare*). (Vasja Linzner)

Cees Nooteboom: RITUALI. Prevedla in spremno besedo napisala Tanja Mlaker. Cankarjeva založba, Ljubljana 1995. (Zbirka XX. stoletje) Šele z *Rituali*, izšli so leta 1980, se je nizozemskemu pisatelju uspelo izkoptati iz anonimnosti in osvojiti – zanimivo – najprej tuji knjižni trg, nato pa še domačega ter celo prepričati kakšnega filmarja, da je delo prevedel na

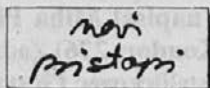
filmski trak. Osrednji motiv romana je zgodba Innija Wintropa, v kateri se zrealita njegovo iskanje smisla v na videz kaotičnem svetu oziroma njegov odnos do življenja in smrti. V najširšem smislu je to najbrž posredna kritika ujetosti življenja v kakršnih koli okovih že, tudi časovnih, v tem primeru razgrinjajočih se na ozadju dveh ritualov, katoliškega in budističnega, ki ju skušata utelešati formalno nepovezana oče in sin. Mednju, med Arnolda in Philipa Taadsa, povsem po naključju stopi Inni v dveh različnih življenjskih obdobjih, zapolni vlogo nekakšnega vmesnega povezujočega člena, se v odnosu do njiju odpre in osebno zori. Od svojih dveh ortodoksnih vzornikov in prijateljev pa se razlikuje po sposobnosti prenosa ritualne vloge v erotiko, kot da bi se mu ta pokazala kot edini sprejemljiv in dovolj provokativen življenjski princip. (Jasna Vombek)

Ruth Rendell: V KROKODILJEM ŽRELU. Prevedel Jože Stabej. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. Podobno kot *Sodba v kamnu* Ruth Rendell se tudi ta metaforično krokodilja zgodba ne bere kot čisto klasična kriminalka: bolj kot potencialno vznemirljivi fabuli se posveča vznemirljivejši psihologiji morilske matere in ob njej odraščajoče morebiti morilske hčere, materinega "klona", protagonistke, ki jo izvirni angleški naslov metaforično imenuje "crocodile bird". Ker se motiv ptice, ki kot edino bitje lahko varno koplje po krokodiljem žrelu, redno pojavlja v tekstu, je Stabejev ne čisto dobesedni prevod naslova skladen z besedilno rdečo nitjo in gotovo mikavnejši kot ornitološki termin. Tudi v tem romanu Ruth Rendell preučuje individuuum, ki je zaradi specifičnih okoliščin izločen iz civilizirane družbe, spet v povezavi z implikacijami branja in izobrazbe, a tokrat v obliki čistega antipoda Eunice iz *Sodbe*: Lisa, hiperizobražena v klasični književnosti, po materini volji odrašča tako daleč proč od sveta, da ga pozna le v njegovi umetniško stilizirani obliki – razen spolnosti in umorov, ki se godijo na posestvu Stove in ki jih ta protipol atavistike sprejema kot samoumevne, odrešujoče in nujne. Prepričljiva personalna perspektiva, ki jo le občasno pretrga vsevedni pisec, se kompozicijsko in tematsko navezuje na motiv Šeherezade, čeprav z zamenjanima vlogama tirana in žrtve. Suspenz premeteno poteka tako, da je dogajanje predstavljano (vsaj najprej) z očmi otroka, ki vidi, a ne razume. Tekst ima, z vsem naštetim vred, pravzaprav

kvalitete klasičnega romana, malce pa jih zamaje le razmeroma banalen konec. (**Vanesa Matajc**)

Danilo Slivnik: KUČANOV KLAN. Promag, Ljubljana 1996. Glede na to, da veljam za solidno poznavalko ozadja slovenskih političnih peripetij, no, vsaj soproj in tašča menita tako, si od Slivnika (zlasti od njegove informiranosti, pogojene spet z informiranostjo njegovih informatorjev) nisem obetala česa posebnega. Kot bralka Slivnikovih kolumn, najprej v Delu, nato občasno tudi v Magu, sem si o njem ustvarila nekolikanj ambivalentno mnenje. Mož zame ni ravno prototip novinarskega subjekta. Zna namreč biti precej primitiven – še posebno, kadar se postavi v vlogo vsevednega pripovedovalca in nekakšnega inženirja človeških duš, ki jih pozna bolje kot one same sebe. Sicer pa: junaka Slivnikove knjige sta dva. Prvi je Milan Kučan, predsednik Republike Slovenije, drugi pa so vsi tisti, bolj ali manj anonimni (in proti koncu knjige delno identificirani), ki se jim reče "klan". Kučanov, seveda. Slivnikovo detektiranje slovenskega postkomunizma, zlasti kar zadeva podobo, *vlogo* Predsednika in vseh njegovih mož na eni in Kučanovih politično-ideoloških protiigralcev na drugi strani, ni posebno spodbudno. Vsi vemo, da je bil Kučan šef slovenskih komunistov, se pravi, do konca zvest pripadnik domačega in internacionalističnega terorističnega gibanja itn. Slivnik dokazuje, da je mlada slovenska demokracija nadaljevanje tega terorizma z drugimi sredstvi. Eno izmed njih je "Kučanov klan" (novo ime za *Organizacijo*), neformalna združba subjektov in subjektov iz politike, gospodarstva, sodstva do znanosti, umetnosti, športa ... in celo Cerkve. Sama sem, kot vedo moje prijateljice, naklonjena vsem radikalnim akcijam. Konkretno: eliminaciji Kučanovega klana in s tem razbitju monopola političnega gospostva, kot ga dokazuje in plastično ilustrira Slivnikova knjiga. Toda pred akcijo se ne bi bilo slabo pozabavati še z nekaj tehničnimi vprašanji. Na primer: ali za zaustavitev izkoriščanja slovenskega človeka po Kučanovem klanu potrebujemo samo *novi* klan ali pa nič manj in nič več kot slovo množičnega slovenskega človeka od njegove lastne (post)komunistične substance? To bo pokazala prihodnost – prvič na bližajočih se volitvah. Po ustavi je njihov natančni datum določil predsednik republike. Se pravi: Milan Kučan. Še natančneje: Kučanov klan. Njegov protikandidat na volitvah: Danilo Slivnik. (**Ana Marija Hočevar**)

Chrétien de Troyes: PERCEVAL. ZGODBA O GRALU. Prevedel Vital Klabus, spremno besedo napisal Miha Pintarič. Mladinska knjiga, Ljubljana 1996. (Zbirka Kondor; 276) Zadnji izmed Chrétienovih petih verzniških romanov, nastalih konec 12. stoletja, ni preveden v osmercih. Založba se je odločila za prevod francoske prozne priredbe. Če posamezne prevodne odlomke primerjamo z nekaj desetnimi vzorčnimi izvirnimi verzovi, ki jih navaja spremna beseda, pa se vendarle zdi, da je pisec priredbe ohranil spoštljiv odnos do verzne izvirnosti, ki upesnjuje del bretonskega ali Arturjevega cikla starofrancoskega viteškega romanopisja. Ta seveda črpa snov iz keltskega izročila z mitološko simboliko, ki naj bi bila v času viteške kulture po Pintaričevem mnenju verjetno že nejasna. Vprašanje je, koliko ta trditev drži za motiv grala, saj je tudi v keltski mitologiji brez dvoma pomenil "sveto" posodo, krščanstvo pa je njeno isto funkcijo interpretiralo pač s svojo lastno vsebino. Tudi sicer ima spremna beseda ne le šibka mesta, temveč celo bele lise, zato je v "kondorju", ki ima navadno izčrpne, informativne ali interpretativno zanimive spremne tekste, ne bi mogli pričakovati, kaj šele ob kulturološko, literarno in celo sociološko tako pomembnem besedilu, kot je Perceval. Njegov spremni tekst namreč le skrajno skopo pove nekaj o etimologiji in recepciji zvrsti romana, o njegovi verzni strukturi, pesnikovem bivališču in silno splošnih vplivih na njegovih pet romanov. Preostanek zapolni interpretacija. O kredibilnosti interpretacij se dandanašnji najbrž ni več mogoče prepirati. Spremna beseda romana, ki je tako močno zaznamoval nadaljnjo srednjeveško književnost – kot celota ali vsaj z motivom grala – o sami legendi in simboliki grala v keltski in v krščanski religiji ne pove nič. Nič o nagli uveljavitvi srednjeveške zgodbe o gralu v sto petdesetih letih, pod mnogimi, domnevno celo orientalskimi vplivi. Nič o "kontekstu" Percevalove zgodbe, torej o vitezi okrogle mize. Nič o srednjeveškem fenomenu "amour courtois". Nič niti o mnogih upesnjevanjih in različicah, ki so nastajale po Chrétienu (Robert de Borron, kompilatorji Queste del Saint Graal, Wolfram von Eschenbach, Thomas Malory ... do sodobnikov, kot je Muschg) – če ne drugega, bi pričakovali vsaj tovrstne literarnozgodovinske podatke. V tolažbo nam ostaja sam roman, ki kljub starosti in kljub prozni priredbi ni izgubil svoje privlačnosti. (Vanessa Matajč)



Marko Juvan
IMAGINARIJ KRSTA V SLOVENSKI LITERATURI (1990)

POGLEDI NA BARTOLA (več avtorjev) (1991)

Vid Snoj
ZGODNOST (1993)

Matej Bogataj
KONEC KONCEV ... (1993)

Andrej Blatnik
LABIRINTI IZ PAPIRJA (1994)

Tomo Virk
BELA DAMA V LABIRINTU (1994)

Janko Kos
NA POTI V POSTMODERNO (1995)

Slavo Šerc
NEMŠKA KNJIŽEVNOST DANES (1996)

Uroš Zupan
SVETLOBA ZNOTRAJ POMARANČE (1996)

Matevž Kos
PREVZETNOST IN PRISTRANOST (1996)

Marko Juvan
PARODIJA IN SLOVENSKA KNJIŽEVNOST (1996)

LITERATURA



Milan Dekleva

JEZIKAVA RAPSODIJA, IMPROVIZACIJE NA NEZNANO TEMO

(pesniška zbirka)

Andrej Blatnik

TAO LJUBEZNI

(roman)

Dušan Merc

GALILEJEV LESTENEC

(roman)

LITERATURA

LITERATURA

Mesečnik za književnost

September-oktober 1996, št. 63-64, letnik VIII

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Uredniški odbor: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Milan Dekleva, Marko Juvan, Samo Kutoš, Ženja Leiler, Vanesa Matajc, Lela B. Njatin, Darja Pavlič, Vid Sagadin, Vid Snoj, Jani Virk, Uroš Zupan

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Uradne ure: torek od 20. do 21. ure na uredništvu

Izdajatelj: Literarno-umetniško društvo Literatura, Gosposka 10/I, 1000 Ljubljana

Žiro račun: 50100-678-46647

Polletna naročnina: s prometnim davkom 2100 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 840 SIT

Grafična priprava: T@V, Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

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