

LITERATURA

POEZIJA

Iztok Osojnik, Blaž Lukan, Aleš Šteger

PROZA

Peter Kolšek, Andrej Morovič, Gašper Malej

INTERVJU

Alojz Ihan

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Umberto Eco

ZADNJA IZMENA

Banana Yoshimoto

PREVOD

Pascal Quignard

BLITZKRIEG

Sodobna nizozemska proza

FRONT-LINE

Perčič / Perčič / Taufer

Snoj / Gluvić

ROBNI ZAPISI

OKTOBER 1994

40



Poezija

- 1 Iztok Osojnik: *Benjaminovi dotiki*
- 6 Blaž Lukan: *teksture ...*
- 9 Aleš Šteger: *Zaježitev praznine*

Proza

- 13 Peter Kolšek: *Potres*
- 16 Andrej Morovič: *Zakon 69*
- 30 Gašper Malej: *Prividi in pričevanja*

Intervju

- 33 Alojz Ihan: *Demistificirane igre sveta*

Enciklopedija živih

- 44 Umberto Eco: *Fikcijski protokoli*

Zadnja izmena

- 60 Banana Yoshimoto: *Kuhinja*

Prevod

- 65 Pascal Quignard: *Ime na koncu jezika*

Blitzkrieg

- 84 Tanja Mlaker: *Spleti in razpleti sodobne nizozemske proze*

Front-line

- 92 Perčič / Perčič / Taufer / Snoj / Gluvič

Robni zapisi

- 114 Akinari / Blaukopf / Carlson / Doherty / Ellis / Esterházy / Hribar / Kociper / König&Kremer / Moníková / Svoljšak / Tomc / Strniša / Mediteran v Sloveniji

POEZIJA

Iztok Osojnik

Benjaminovi dotiki

Kabalistična mušica

Oči, ki se dotaknejo na slučajni ulici,
in svet je nenadoma drugačen. Odprla
si dušo, v kateri je drhtela obljuba
bolečine, ki jo poznam. V megli, med

množico se je odprla notranjost cveta
žužkojedke. Temnooki metulj je zavel
v žrtev s tako globino, da do teme
zaječi ostro nebo. Obupno lepa pajkovka

sredi žive mreže. Zaman. Bil sem nedosegljivo
ožgan od silovitega sonca, le na pol priseben
sem taval po tvojem mestu, Walter, s čelom,

razmršenim od Popoldanskih senc. Hipen spomin?
Vedno bomo pijani prisluškovali vsaki naslednji
stopinji razkroja, obnemeli na osupljivih
prehodih, tavajoči po radodarni svetlobi, iznotranji ...

W. Benjamin na Ibizi

Napisano živi posebno življenje,
razpleteno v potovanjih,
kakor vedno znova
razkrivajoče se alegorije,
tisti gozd simbolov,
ki raste v posebej poudarjenih pogledih
na stvari.

Posamezni deli stavkov so razseljeni po različnih prestolnicah.
Kar se na prvi strani knjige zgane z očmi
Pražanke v getu –
po vseh spominih na grozljive
muke, Miriam (in angele na neodzivnih oknih),
je kasneje v Berlinu, v mestu,
kjer je živel ona,
*"za katero so ostale le stopinje v pesku, ki jih
počasi spira morje"* –
– opisani jo je seveda nesrečno ljubil –
vstalo kot žalostna priča padca prenikavega uma.

Tudi Nedosegljivi ga je zavrnil.
Za njim so
ostale besede, ki prestrezajo vsakdanjega.
In se spet na
različnih ulicah vračajo z novimi vodnjaki.
Segajoč
skozi napisano v posvetno tkivo in vzdolž mreže Božjega Imena
v nedoumljivo brezno,
razimenovanega angela – umrljivega človeka ...

Mlada breza

Kaj stori, da vse pozabiš in v obupu
ali v veselju neizmernem, v ljubezni
globoki, v spokojnem razumevanju,
izbruhneš v očitno? Nihče več ne

zmerja nedokončanih in tako
zemeljsko nepopolnih čapelj na vejah
nad reko. Vstopili smo, dežela se
na široko odpira pred nama, veter in

dež nama ližeta obraz. Prepoznala si se
in zdaj umirjeno navdušeno slaviš reko,
stavke krepke in njo, ki ti pogleduje

v očeh, kakor skozi brezokvirna okna,
vsa razkošno preprosta, v celoto neznanega,
pa tudi znanega sveta, ki v tem hipu deli bitje
in onkrajbitje z odsotno, vriskajočo na ves glas.

Ovešena z algami ...

Z vsako besedo razkriva poslednjo
skrivnost. Spogledujoči s sabo
popušča nad pokrajino ostre oči kot
galebe, da se na brezosebnem vetru

napijejo komaj opaznih skomigov.
Ah, gib, ki se zamaknjenemu
zdrzne v plečnih mišicah,
da se čez vsenebje dotakne dna neba.

Mar ni vstal in mrko gledal izpod
čela? S sabo se hranimo kot božja jajca,
jutri rojena v posmrtni in neobstoječe ptice,

danes pa izginuli služimo prehodnim vetrovom,
da si obrišejo mokre hrbte ob stene
notranjih nosnic, ko sredi pljuč izdihujejo
stavke, s katerimi dihajoči raste čez svoj onkraj.

**Moški z ohlapnimi kurci, ki citirajo Benjamina
(V. Č.)**

Isti teksti v različnih mestih razkrivajo
drugačne usode. Tudi oni potujejo in na
potovanjih rastejo. Brajde so, na katerih
se naseljujejo pogledi, telefonski klici,

nenadni podori in podobe življenja niso nikoli
več enake. Stare zgodbe postanejo prozorne.
Stopinje v pesku, vrezane ostro in skrivnostno
lepo v vlažno obalo, se skoraj hipoma

razkrijejo kot sledovi angelov tragične bolečine,
ki so popustili v slavljenju božjega imena in umrli.
Mar nisem toliko let kasneje v očeh praške neznanke

zagledal Benjaminovo zgodbo, še preden sem skoraj
hkrati vstopil v njegov distilirani judovski
lesorez. Oživel, v zdaj vrnjeni spomin na mistično
črko in srce razdrapano od nekoč grenkih bolečin.

Mlada ženska, Daša

Ta, ki se zamišljen ozre, temačen od
tišine. Berlin, dolga ulica platan,
drhtečih od dopoldanskega prometa.
Dopoldanske sence med zavrženim papirjem.

Rahla lisa, spotegnjena, anonimna
sled. Toda drugi anonimni se zdrzne in
skoraj boleče zastoka, ko se ga dotakne
neznana, temna roka ...

Naročje zasuto z mladim listjem, ki
poganja in poganja, drobni dotiki prstov
in obrazov, česar v glavnem sploh ne opazijo,

skrivenčeni od upravičene bolečine.
Angel, vsa prosojna od jutranjega sonca,
košate rože daleč na robu notranjega
neba, skoraj tihe. Na obali brezvidnega morja.

Krokar

Niže doli se je spustila pred znani
in ljubljeni obraz. Zaman smo jo spraševali
o njem. Ničesar ni znala povedati. Ponavljala
je le: Ljubezen v takem primeru ne pove nič.

Greli so jo njegovi dotiki, in ko je oblikovala
odrasle besede, so njegovi prsti grizljali pore
njenega bitja. Njegovi črni lasje so ji
ovijali sijoče oči in ji vijugali čez ličnice.

Glavo svoje notranjosti je pomočila v
molčeči, svetleči čeber. Oči se ji zvedavo
iskrijo, čez komolec se zliva kot na kakšni sliki

modrikasta senca, tako značilna za zatikajoč
molk, ki ga sili v slovenske stavke.
S prstom sem se dotaknila nedostopnega
v sebi in izginila. Zdaj sem ptica in pišem.

Blaž Lukan

teksture ...

"Tekst je tkanje."

R. Barthes

... mesta

... vrtinec na ulici odprtine v nebo sklenjena črta premikanja množice nekdanj rojenih nekoč umirajočih znaki ob cesti so puščice v nebo prepovedana smer namesto okrog mesta okrog sebe in nato navznoter do srčne zaklopke ki deluje kot brezšumna zapornica za čas ... simetrija dreves ob reki odkrita in skrita stojim na rokah ne vidim krošnje vidim korenine kako jih ziblje podzemni veter na podplat mi sede slepi metulj tudi zemlja ima vonj po svežem mleku tudi nebo je preorano od žarometnih rezil ... ni noči ki ne bi hotela več svetlobe namesto v zenice se nočni metulji zdaj zaletavajo v zrkla nebo je samo vsebina ogromne vezne posode ki sproti izenačuje vse z ničem ogenj s pepelom črto s krivuljo kamen z besedo kožo s hrbta dlani z mestom kot ga vidim z gradu trdno položenega na zemljevid noči ki ga ne more noben vrtinec več odnesti v nebo ...

... sence

... pusti prazen prostor za senco ki ne ve kaj naj počne z golim telesom nase vleče poglede stanujočih v zimski pokrajini na sedmi dan se skrije pred nepoklicanimi nase vzame grehe vseh nepokopanih živih in mrtvih ... na soncu se razpotegne kakor jegulja nosi na kup vse ostanke v koraku zastane se

zdrzne in huščne v nebo kot senca satelita odnese tudi naše življenje s seboj ... na kaj lahko tak neskončen spomin pripne svojo tenko pajčevino spleteno iz las bitij ki so ljubila ogenj namesto sebe le na kaj ... slediti stvarjem seznaniti se s someščani nebesnimi telesi sencami minljivih samicami divjih mačk in zveri na to pomisliti tisti hip ko se sesujejo vse poti ko senca svetlobe švigne v nebo ko ostane samo nebo brez sence ... pusti prazen prostor za telo ki ne ve kaj naj počne z golo senco ...

... brez barve

... ne sivozelena ne modrorumena ne črtasta ali pepita nobene barve in nobene tekočine še zrak je prozoren do neskončnosti bolijo oči bolijo besede za rebri na desno se ne sme pogledati na levo se ne more le stati je še mogoče na prstih stati in se držati za ograjo na ladji ki že pluje v pozno jutro ... svod se zavrti na glavo se zlije ocean in ribe letajo po nebu kakor pravkar rojene galaksije piš vetra na podplatih je močan jugovzhodnik je to pritisk je nizek v žilah utripa v ritmu sence na koži kakor oddaljen svetilnik na nikdar rojeni obali ... ni kobaltno sive ni okra ali karminsko rdeče le perforirana koža ki barva skozenjo odtoka po kapljicah po strehah hiš ali vozil vsak dih v nosnicah boli prsti so znova otekli besede iz prsi polnijo usta z redko slino ko se obrneš proč se curek pocedi v ukrivljen prostor pod teboj ... izgine čez čas privre iz praznine kakor svetloba ne modra ne ostra ne kovinsko rezka ampak bela pulzirajoča kakor neonski napis ki otopelo kliče v življenje ...

... bele polti

... telesni stražar na moji desni strani čezenj vržen plašč prejšnje strani prašne na pamet zapisane v zrak na zračno preprogo polno listja polno pesmi za brate in sestre v vigvami in iglujih ... temna polt je polt srečnih tistih ki sanjajo naj se jim nikdar ne zgodi kakor meni ki sem bil rojen bel bel bom

umrl na stolu za mizo v pomladnem mraku golorok in golonog na svetu zato da vztrajam do konca ... nikdar nazaj zlomil si boš vrat ne naokrog izpahnil si boš vrat naprej ja naprej za nosom za veliko ladjo ki zapušča pristanišče v tišini na njej vsi spijo sanjajo sanjajo kolikor jih je volja ladje drhtijo v snu bolj kakor v viharju nič se jim ne more zgoditi le na obrazu vedno močnejše starčevske pege ... na soncu se selijo mravljinačarji kenotafi bledijo na soncu mleko sivi mlečni prah se dviga po laseh po polti vsi smo nenadoma sive polti polti nesrečnih nosimo polt s seboj kot prtljago slačimo si jo kakor premajhen kombinezon spodaj smo samo še bolj sivi bolj sami ... sanjamo na drugi strani ekrana pot z odtisnjeno sledjo kjer so vetrovi odprti sanjajočim na ekranu le sledi žarečih nitk le mesečina iz boleče lobanje po ekranu rane brez slane krvi rane zašite s silicijevo nitko utripalko ... na budnih straneh se vse svetlika na spečih straneh mračni mir ki ga delimo z umrlimi z našimi dragimi brez nas v praznini hladne misli ... ne mislimo na to ne moremo nadaljevati steklene so oči to je nov svet ... kar sanjaj sanjaj obraz odtisnjen v razbeljeno dlan sanjaj sklonjen nad svojo podobo v vzvalovani ljubljeni koži zasvetlikaj se rdeče kot nitka na zaslonu vstani in vztrajaj danes se ti prihodnost spušča v lase kot jadralna padalka ... sanjaj to belo stran to belo sled to belo polt vse to ...

... šanghaja

... na čelu zvezda šesterokraka na srcu senca zadnje pomladi nebo je utrujeno od štetja umrlih ta kraj je zaklet ta kraj je zaklet ta kraj je šanghaj ... nasproti stojijo molčeči v njihovi prošnji je razcveteli mak od zidu se širi plesen in vlaga na vlak sede minulo življenje ki se odvije v nasprotno smer v ta kraj v ta kraj v šanghaj ... od solz so sprane noči čist zrak bliska v laseh telesa so polna semena za sanje v menjavi dneva se slišijo klici trpečih poklonimo se samotnemu kraju kraju šanghaju ... spet se v kletih snamejo sence s pesmi sonce plete dni in noči v šotore brez oken mreže zastirajo shojene mlake v oseeki pa vznikne iz ognja nesmrtni zmaj ki tuli vrni se tja vrni se tja vrni se v svoj sanjski kraj v kraj šanghaj ...

Aleš Šteger

Zajezitev praznine

*V začetku skrivala tema temo je.
Vsa voda je bila nerazločljiva.
(Himna o Bivanju in Niču)*

ZAJEZITEV PRAZNINE

Globoko brezno vode je v nebu. In mi?
Sem jaz med nami? Je naše oko
Postalo moje oko, da vidi lomljenje

Globine? Da vidi dvigovanje kamnov iz ust
Slepih na ravnino duše? In je postalo
Moje oko oko vseh zato, da se spomni

Ko je vse opazovalo, kako nastaja vse iz
Sebe? Globoko brezno vode je v nebu;
In nebo je padlo skozi tla, da bi bilo pri

Sebi. Skozi mene je padlo; in slišal sem:
Odpri si kri in jo posuj s kvarteti časa.
In slišal sem: Tekel boš; in krog boš, ki drži

Svetlobo. Med tabo in tabo se bodo gradili
Templji sna. Reke molka bodo vračale
Jezik k jeziku; razdaljo v pot. Okrog sebe

Boš tekel kot okrog Babilonskega stolpa.
Ptice bodo vzletale z njegovih strmih streh, se
Utekočinjale, in s sabo polnile odtise

Tvojih bosih nog v prahu, ki so tekle tam,
Kjer smo mi bili spočeti; nekje med začetkom in
Koncem, v globokem breznu vode, v katerem se

Ponovno dvigujejo in sestavljajo ruševine neba.

ROJSTVO SNA

Tvoje telo je še spalo v tebi, ko si
Odhajala, in sanjalo, kako sem v sanjah
Trikrat umrl, da bi lahko bil ponovno

Rojen v tvojih ustih. Kako sem tri-
Krat zrasel v drevo, da bi videl ogenj
Ki je na nebu sežigal svoje obraze.

Oči na nebu so se zaprle od silnega
Vetra; in grom se je s koreninami iz svetlobe
Zarasel v zemljo in zlepil pepel nazaj v il

In prah v prst. Pričel je padati dež, in
Trikrat rodil vodo. Po tebi se je vzpela
Svetloba, a še vedno si spala; in vse

Je spalo skozi tebe. Gozdovi in reke in
Veter so spali. In ti sama; tvoje telo
Je spalo in sanjalo v tebi. Odhajala si

Ko sem se rojeval tretjič v snu. Zrak je
Pričel govoriti, in jaz sem kot z besedami trkal
Z vejami in listi po gorečih stenah tvojih zob.

SPOČETJE TVOJIH DLANI

V zaprtem očesu morja, ki te opazuje,
Boš spočet. Dihanje ti bo zraslo med
Enačaji časa, in kamni bodo potopljeni
Vate. Skozi hodnik tvojega rojstva bodo vstopile

Vedeževalke, in ti prišile zdrobljene črte
Smrti na prazne dlani. Smeri tvojih obrazov
Ti bodo dale, in iglo, shranjeno v tvoj prebodeni
Jezik. Prvo oko ti bo vžgano po vzoru vode

In drugo po vzoru spanca. Sam boš
in delil se boš, da bi ostajal cel; drsel
Boš, da bi miroval. Tvoja usta bodo ubijala
Da bi postala nežna. Tvoj govor, tvoje besede

Bodo morale z rezili molka; bodo molile s
Hostijo, spečeno iz peska peščenih ur, med zobmi.
In tvoje telo bo topilo vpitje in dvigovalo šepet
Po nekogaršnjem nareku, dokler ne bo ogenj izlil

Visečih vrtov tvojega čela v morje, ki natančno
In mirno prešteva selitve tvojih dlani.

SREČEVANJE DVEH PROSTOROV

Zaklenjena sva med udarce najinih
Prostorov; med usta najinih besed. Najini
Sapi sta napolnili nebo, in kjer se
Dotikata, se lomi zrak in razmikajo
Obrazi. Oči se zapirajo iz strahu,

Da bi videle drugo jutro prvega dneva;
Morda poslednji trenutek pred neizrekljivostjo
Luči. Odpiram vrata neskončnih
Hodnikov, pritiskam na kljuke vek
In zmeraj znova vstopam, da bi te

Srečal klečečo v praznini. Da bi te srečal
In te razločil kot ljubezen od ljubezni;
Kot usta od besed. Zaklenjena sva,
da najine zenice prežgejo kožo, ki jih
pokriva, in stopijo stene mojega časa

S stenami tvojega. Poznati hočem mero
Zraka tvojih ust, visoke jezove tvoje
Duše, da bi razumel tvoj prostor kot prostor
Rojstva in prostor zrenja. Da bi razumel
Sikajoče klobčiče noči, ki se zvijajo skriti med

Tvojimi dlanmi, zakamenelimi v molitev.
Iz mojih besed teče voda in pada sol.
V tvojem molku je kri, in so slapovi,
Ki padajo name in me celijo z bolečino.
Zaklenjena sva med udarce najinih

Prostorov; med meje, ki razlikujejo isto
Besedo iz ust nikdar razumljenega sna.

USTA

Zlomila so se ti usta, da so ti besede popadale
Z zdrobljenimi očmi nazaj na jezik. Skozi rane
Se je svetloba izžigala iz prostorov tvoje duše.
Temne stene so se premaknile v votlinah

Preteklosti, in voda je odprla dlan, da bi se
Upepelila ob dotiku resnice. Peščena ura je
Obrnila svoje telo, in pesek ti je pričel polniti
Prste, da so lahko štelili čas in nosili

Ogenj obrazom, ki si jih sanjal. Obrazom
Ki bodo pojemali ostre delce ustnic iz
Tvojega glasu, ki ne prihaja več iz tvojih ust;
Kajti ti več nimaš ust. V vsakem drobcu;

V vsaki črepinji imajo tvoja usta sedaj tebe.

PROZA

Peter Kolšek

Potres

Večer je bil čisto v redu – zapletlo pa se je proti jutru.

Študentsko predavalnico je zajel močan, a enakomerno podolgovat tresljaj. Tako smo vedeli, da to niso običajni težki kamioni, ki so radi gugali občestno zgradbo. Ko je celo zadnjemu kontemplativcu postalo jasno, da gre za boljši primer pravega potresa, ki ga naše mesto pogreša že skoraj stoletje, je predavatelj olajšano ugotovil: No, saj sem tako skoraj končal! Kaj pa lahko, navsezadnje, neartikulirane sile narave storijo slovenski univerzitetni znanosti? Ponosna, da je tako, sva se s prijateljico znašla na razburjeni ulici med zadnjimi. Zakaj med zadnjimi? Ker sem med potjo na plano srečal misel, da nama je s potresom pravzaprav padel v naročje večji kos toplega majskega večera, kot sva si ga sprva nameravala odrezati. Prijateljica je bila majhna in drobna, a ljubka dovolj, da sva imela nekakšno ljubezensko razmerje. Nekakšno pravim, ker sva oba predobro vedela, da nisva prava zaljubljenca in tudi ne prava ljubimca. Ali ne bi bilo treba česa postoriti, da bi dosegla vsaj eno od popolnosti? Tako vprašanje mi je krožilo po glavi, ko sem se zunaj ozrl navzgor: po nebu so se zadevale velike plahte oblakov, tenka luna pa se je med njimi sprehajala brez jasnega namena. Tudi v naravi so popolnosti pomanjkljive, se mi je za trenutek zvedrilo čelo. Greva na kakšen hrib, ki ni predaleč, a je hkrati zunaj mesta, sem rekel. Toško Čelo na primer. Prikladnejšega ni.

Prijateljica je bila zaradi potresa preveč vznemirjena, da bi ugovarjala. In zakaj tudi bi; kaj mi pravzaprav manjka! Tudi med ljudmi na ulici je vladala sladka razburjenost. Zbirali so se v gruče in živahno komentirali potres. Preživeli smo tesnobne trenutke, ki pa so nas le utrdili v prepričanju, da stvari res niso popolne, a so kljub svoji nepredvidljivosti in začasni ranljivosti v temelju trdne in trajne. Ko sva čakala na zadnji avtobus iz mesta, niti ne sama, je moja prijateljica na vsem lepem naredila kolo. Jasno, da ji je široko dolgo krilo, kakršna je takrat nosila, ker kljub mojim drugačnim namigom ni marala ničesar oprijetega, sredi obrata padalo proti glavi – kot z balkona vržena rjuha. Z zadovoljstvom sem opazil, da je imela na sebi prav tiste modre hlačke s tenkimi temnoplavimi poševnimi črtami, zaradi katerih se je vse

skupaj med nama, vsaj z moje strani, začelo. Nekaj tresljave vožnje in kmalu sva se jela vzpenjati na Toško Čelo. Ko sva dokončno vstopila v gozd, naju je zagnila skoraj popolna tema, kot bi nama tisto krilo do konca padlo čez glavo. Prijateljica si ni mogla kaj, da ne bi v takih okoliščinah, seveda z distanco, kakršna pritiče nadarjeni študentki književnosti, spregovorila o velikih in popolnih ljubeznih. Ana Karenina, na primer. Ne, Bogomila, sem hotel biti natančnejši. Potem pa že raje Izolda Beloroka, je trmoglavila, ker so se ji zdeli primeri iz slovenske književnosti neprimerni za tako vzvišeno materijo. V gostilni zgoraj so imeli na srečo še odprto. Ravno toliko, da sem lahko na hitro spil liter rdečega, pojedla sva suho klobaso s hrenom. Postregla nama je molčeča starka; ko sem plačeval, sem skozi linico pri šanku opazil gospodarja, ki je sedel v kuhinji in bral časopis. Očitno je bil že namenjen v posteljo, na sebi je imel namreč le dolge spodnjice, ki so imele isti poševni temnoplavi vzorec na modri podlagi kot hlačke moje prijateljice, le da so bile črte opazno močnejše. Zdrznil sem se, a sem hkrati vedel, o čem mora gentleman molčati.

Hitro, kot sva použila, naju je vzela noč. Po isti poti se ne vračava, to je bilo razumljivo samo po sebi. Zato sva na drugem ovinku krenila naravnost v gozd in razvzdol: nekje bova že prišla v dolino in potem po drugi strani Rožnika v mesto. Vsaj tak je bil načrt, o katerem nisva izgubljala besed, kajti bila sva mlada. Ko sva se že nekaj časa previdno spuščala po bučno šumečem listju, ki ga najbrž zaradi neusmiljene strmine ni jeseni nihče pograbil, sva se znašla na nekakšni majhni in okrogli gozdni ploščadi. Takoj sem vedel, da mi je prav tukaj in nihče drugje, prav zdaj ali nikoli storiti, kar mi je počasi in že ves večer krožilo po glavi in se je prav tu nenadoma ustavilo. Enakega mnenja je bila očitno tudi prijateljica, ker sva se v hipu znašla na tleh, na njenem razkošno zavihanem krilu. Seveda sem pri priči opazil, da je brez hlačk, a nisem imel pojma, kdaj pred tem bi jih lahko bila snela; a trenutek je bil tak, da ni bil primeren za dolgo čudenje in premišljevanje. Listje pod nama je zdaj šumelo bolj krotko, kot v lahnem vetrcu, za katerega sem prvi hip menil, da stresa tudi krošnje nad nama, toda ko sem se prevalil na hrbet, sem videl, da se drevesa tresejo nenavadno dolgo in sunkovito in da se tresejo tudi debela vse do korenin ...

To je moral biti nov potresni sunek, morda celo močnejši od večernega. Prijateljica me je pogledala, kot da sva ga povzročila midva, in sramežljivo sem umaknil oči. Hotel sem jo še enkrat poljubiti, a ona je že vstala in si otepala listje. Tako sva se brez besed poslovila od lepe ljubezenske ploščadi in kmalu sem začutil, kako občutek polnosti, ki se je pod krošnjami še vendarle motovilil po meni, ostaja zadaj. Čeprav je bil spust zdaj veliko položnejši, gozd redkejši in sva se premikala prav lagodno, sva vendarle hodila precej vsaksebi, da, zgodilo se je celo, da sem prijateljico bolj slutil, kot videl in slišal. Zadnjič sem jo videl pravzaprav spodaj, na robu velikega travnika ali jase, ko je za mano stopila iz gozda in globoko dihala. Tedaj se je proti nama namenila temna prikazen. Pravzaprav je o njej težko reči karkoli zanesljivega. Gotovo je le, da je bila in da se je približevala, a ne kot razpoznavno telo, temveč kot zgoščena gmota teme, ki je bila sredi teme že rahlo rosnega travnika temnejša od vsega drugega. Bilo je kot

spreminjajoč obris, kot gosto črno lebdenje. Ker imam z gozdnimi živalmi nekaj izkušenj, sem najprej pomislil, da je srnjak ali jelen, zaradi mene lahko tudi izgubljeni konj ali bik, kasneje sem razmišljal o Minotavru. A vse to so bila ugibanja. Prijateljica, ki je dihala vedno močneje in vedno bolj zasoplo, se je počasi, v svojem širokem krilu in z naprej iztegnjenimi rokami, odlepila od roba gozda in se namerila proti prikazni. Udušil sem razburjenje in jo polglasno poklical, a še preden se je moj glas zleknil po celem travniku, sta se s prikaznijo nerazločno prekrila in naglo skopnela v temi.

Ko sem capljaj proti mestu po južni strani rožniškega hriba, sem pestoval neprijazne misli o ženskih muhah; o tem se nekaj malega že prebral. Toda naslednje dni prijateljice ni bilo v mestu in tudi naslednje tedne ne. Karkoli sem spraševal starše ali njene bližnje znanke, vse je bilo nekakšno telefonsko skomiganje z rameni. Minila so leta, a nanjo nisem pozabil; že zato ne, ker sem čutil, da imam pravico kuhati zamero do nepojasnjenih okoliščin. Pred leti pa sem naletel na revijo National Geographic in v njej na reportažo o zahtevnem delu na neki francoski seizmografski postaji ob obalah Nove Gvineje. Med posadko je bila omenjana tudi drobna Slovenka; kot obrobna zanimivost, kot krhka lepota sredi preskušanih mož, pripadala je nekemu Tristanu, o katerem so pisali kot o vrhunskem tehničnem kadru v ekipi. – A vse to je zelo negotovo, vsi vemo, da si človek z leti rad z domišljijo pokrpa praznine, ki mu jih nastavlja življenje ...

Ko sem tistega jutra s tivolske strani končno ugledal Ljubljano, ležečo na hrbtu v jutranji svetlobi, nisem vedel, ali se bližam mestu kot poraženec ali zmagovalec. Tega še dandanes ne vem; a zanesljivo je, da me od tedaj ne dosežejo hudi potresi srca.

Andrej Morovič

Zakon 69

*

Pristala sem na državni deklški šoli, kjer je bilo vse veliko večje. Prvič so me poučevali tudi moški učitelji. Najbolj mi je bil všeč učitelj zemljepisa. Njegova postava, pravična strogost in mehki humor so me očarali in to sem naivno zaupala mami, ko me je nekega dne vprašala, kako kaj ocene. In ta koza mu je na prvem roditeljskem sestanku vse izblebetala. Učitelju se je to zdelo pici, takoj naslednjega dne me je razgalil pred celim razredom. Gledal me je s porogljivim nasmeškom in spuščal nedvoumne namige. Sila ponosen je bil na svojo neverjetno lepoto, ki tekoče lomi srca njegovih učenek, bahavost je kar žuborela iz njega. Ta idiot, še danes sem besna, če pomislim nanj. Le kaj si je mislil, da je. Smeh sošolk je pekel, še bolj pa spoznanje, da me je mama zašpecala.

Naša šola je bila v kompleksu poslopij, v katerem sta bili še dve drugi šoli. Ena od njih je bila šola za medicinske sestre. Nanjo so hodila podeželska dekleta, ki so med tednom stanovala v dijaškem domu, poleg doma za študente. Tako so medicinke večinoma cvikale na študente. Bah, mene so zanimali samo in izključno bodoči umetniki – varovanci mojega očeta. Od kdove kod se je vame zasvedrala fiksna ideja o boemskem življenju, ki so ga utelešali ti skrivnostni fantje z velikimi mapami.

*

V Tilburgu smo končno imeli spodobno hišo. Starši so kraljevali v pritličju, mi otroci v prvem nadstropju. Velikokrat sem morala paziti nanje, saj je medtem tudi mama hodila v službo, žal. Po glavi so se mi motale povsem druge reči in tako se je, komaj so se starši pobrali, hiša spremenila v bojišče. Enkrat je najmlajši brat, vijoličast od besa in s kladivom v roki, lovil najstarejšega. Temu se je ravno še uspelo rešiti v sobo, ko je prvi treščil kladivo v zapirajoča se vrata, vredna kupček denarja. V trenutku je bil mir. Ojej, sem pomislila, tri dni prepečenca nam ne uide. K sreči smo našli rešitev: zevajočo luknjo smo zamaskirali s krasno nalepko All-You-Need-Is-Love.

Stene naših sob so bile že tako prekrite s posterji in podobnim. Klice bitniške generacije so visele v zraku, starši pa niso ničesar opazili, dokler niso vrat leta kasneje prebarvali.

Sredi zime se je Mikkie vrnila iz Venla. Bleda, shujšana in lačna življenja. Marsikaj sem ji imela povedati. Vpisana je bila na isto šolo kot jaz, razred niže, čeprav je v bolnici izgubila pol leta. Od takrat dalje sva po pouku skupaj hiteli pred umetniško šolo. Nestrpno sva kukali izza ograje, dokler se iz zgradbe niso vsuli bodoči umetniki s svojimi imetnimi mapami, in potem v drnec za njimi. Odziv je bil kilav, fantje naju še registrirali niso. Zahajali so v Scaramouche, edino zanimivo gostilno v Tilburgu. V tem zbirališču boemov in drugih eksotov sva razstavljali najine vabe. Kadili sva, se nalivali z limonado, se vpadljivo obnašali, samo da bi naju kdo opazil. Na veliko sva zakorakali v svet odraslih. Druge gostilne so bile normalne; v eno je po opravljenem delu, kot je veleval običaj, na šilce hodil celo najin oče. Medve sva bili za kaj takega seveda premladi in Scaramouche je bil na slabem glasu. Očetu je zavrel žolč, ko je izvedel, kje in v kakšni družini trativa čas. V najino veliko sramoto je pridrvel tja in naju zvlekel domov. Vso pot nama je vbijal v glavo, naj se ja ne pentljava z njegovimi študenti: so veliko prestari in poleg tega največji nepridipravi v vsem kraljestvu. Za naju so takrat šele postali zares zanimivi. Ni ga bilo moškega, ki bi jim segel vsaj do kolen.

*

Vsemu naprezanju navkljub sem prvega pravega fanta ujela na šoli. Tretja v našem kompleksu je bila napredna mešana šola in nanjo je hodil Renee. Bil je tri leta starejši od mene, zelo angažiran v šolskem gledališču. Njegova edina želja je bila postati slaven igralec. Najina zveza se je spočetka razpletala v zakulisju. Za vse njegove predstave sem naredila plakate. Raje sem ga imela, lepši so bili. Smukala sem se okrog njega, se mu obetavno nasmihala, on pa me zaradi silnega teatra sploh ni opazil. Spoznala sem, da bom morala zaigrati aktivnejšo vlogo. Na muho sem vzela Reneejevega prijatelja, v upanju, da bom prek njega laže dosegla svoj cilj. Bila sem povabljena na zabavo, na kateri je bil tudi Renee. Kaj zdaj. Sramežljivi, kot sem bila, se mi niti svitalo ni, kako naj se mu približam. Suho sem požirala, lovila zrak, si grizla nohte, pa nič. Čas mi je uhajal med prsti. Ni mi preostalo drugega kot vzeti zalet in se mu miže vreči v naročje. Obsedela sem kot polita putka. Nisem vedela, kaj naj rečem, komaj sem ga poznala. Tudi Renee ni izustil nobene. Kot mutca iz voska sva ždela, dokler se nisva začela poljubljati, otipavati. Zavedela sem se, da sem do grla v petingu.

Do naslednje zabave, ki je bila v veliki podeželski hiši, se ni zgodilo nič bistvenega. Pa tudi žur sam se je odvijal kot nemi muzikal; nikjer šepetalke, ki bi pomagala najti iztočnico. Bila sva očitno v napačni predstavi. Ta se je potem enkrat končala, kerji so se odmajali drugam, ostala sva sama v tisti veliki hiši. In potem me je na podstrešju, štirinajstletno, Renee razdevičil. Še preden sva dobro spregovorila, sva spala skupaj in

še hitreje – prvič ali drugič – je prišlo do nesreče.

Mama me je sicer požrtvovalno skušala vpeljati v misterije ženskega spola. Žal mi je razložila narobe, kdaj je ženska plodna in kdaj ni. Morda sem jo samo napak razumela. Ni mi šlo v glavo, da naj bi za periodo prišlo nič, potem plodnost in potem spet nič. Zame je bila stvar enostavna: ženska je pol časa neplodna, drugo polovico pa plodna, nato s krvjo pride vse skupaj ven. Spolno razsvetljenje je bilo v mojem primeru bolj mrak na oči, stvari v trebuhu pa so šle pota narave. Mama je kmalu začela vohuniti za okrvavljenimi spodnjicami. Vedno pogosteje je sitnarila, če je kaj. Le kaj naj bi bilo, sem se branila, zakaj?

*

Poletne počitnice sem preživela pri teti na podeželju. Nekega dne sem po kosilu odkolesarila na kopališče. Pot je bila dolga, bilo je vroče in soparno. Mala sestrična mi je opletala s prtljažnika. Kaplje potu so me ščemele v očeh, sedež pod mano je žarel, noge so mi bile kot iz svinca in potem sem od vsega skupaj začela krvaveti. Pohitela sem v kabino za preoblačenje ter se prepričala, da rdeči zmazki na stegnih niso onečedili krila. Sestrično sem poslala k bazenu, jaz pa sem zaklenjena na stranišču tiho jokala, prepričana, da mi ni pomoči. Tok krvi je usahnil. Izenada sem se zavedela, da je nosečnosti konec, ne da bi to kdorkoli opazil. Še bolelo ni.

Vrnila sem se obogatena z izkušnjo. Svet, zlasti Reneeja, sem videla z drugačnimi očmi. Nisem pa ga pustila. Ostala sva skupaj, se postopoma zbližala, medtem ko je on zagnano naskakoval prestol gledališkega maherja, to pa me ni motilo, da ne bi še naprej zalezovala očetovih študentov umetnosti, ki so vendarle igrali celo ligo nad njim.

Očetu moj napredek v ljubezni ni bil po godu. Enkrat sva z Reneejem sedela v sobi in se pogovarjala, ko je nenadoma potegnil vrata narazen. Ne smej se tako, je zahropel in si z nervozno gesto šel skozi lase. Motile so ga erotične trščice v mojem smehu, v spotik je bilo, da se njegove hčere zdaj dotikajo drugi.

*

Z Mikkie sva si razbijali glavo, zakaj nama pri umetnikih ne uspeva. Viseli sva v kinu ali pred televizijo, če je le igral kakšen film, ki je obetal, da bi se iz njega dalo učiti. Neizmerno sva občudovali Juliette Greco. Famosna šansonjerka eksistencialistov je lebdela nad moškimi kot femme fatale, in vsakemu, ki se ji je drznil približati, neusmiljeno strla srce. Razvoj nadaljevanke je sicer pokazal, da je v duši spodobno dekle – pokvarjeni moški so jo zavedli s poti, a sva moralo gladko spregledali. Zapomnili sva si le trik, ki je bil v bistvu sila preprost. Primerno se je bilo treba obleči in naličiti, malomarno speljati zadnjico do kavarniške mizice, z vzvišenim izrazom lica demonstrirati nezanimanje in že se bodo svatje klofutali za naju. Teoretsko podkovani, sva izkoriščali vsak prosti trenutek za paradiranje pred ogledalom, piljenje hoje in

obnašanja. S kritiko nisva stiskarili. In res, ni nama bilo treba dolgo puhati kolobarčkov dima v zrak. Dobili sva vsaka svojega oboževalca.

Moj je bil Pjotr, umetniško ime, se razume. Imel je dolge, z barvo zapacane prste. Vprašal me je, ali bi mu pozirala za akt. Flegmatično sem prikimala, medtem ko je v meni vzbrbotalo navdušenje. Kakšen boemski prolog! Zazdelo se mi je, da sem zdaj v življenju dosegla vse. Dogovorila sva se za naslednji dan v ateljeju, nato se je Pjotr spomnil pomembnega sestanka in odvihral.

Ko sem vstopila, je komajda dvignil pogled, kimnil je proti kanapeju in se zatopil v barve in čopiče. Slekla sem se nadprofesionalno in potrpežljivo počakala, da Pjotru pride navdih. Krepko je povlekel prve poteze in se mimogrede pobahal s celo paleto modelov. Hotel me je zbesti, a ni mu uspelo. Bila sem ponosna, da sem tudi jaz eno teh boemskih deklet, ki pozirajo gole. Opazovala sem svojega Pjotra, kako me po koščkih slovesno prenaša na platno, in bila v devetih nebesih. Kdaj pa kdaj je stopil od stola in popravil mojo držo. Prišlo je do erotskega stika. Poljubljal me je, otipaval, nato slika ni bila več pomembna. Telesno se mi ni najbolje prilegal. Bil je nizke rasti, kratko nasajen in širok. Nežnost mu je bila španski obad, njegove dlani so me božale kot sirkove metle. Zaprla sem oči, prakticirala stoicizem, dokler ni s tarzanskim krikom sklenil poliranja in sem ga zopet lahko navdihovala na višjih nivojih.

Renee je odpadel kot list.

Pjotra sem videvala redno, saj je slikanje akta dolgotrajen proces. Podstrešni atelje v hiški na trgu nasproti Scaramoucha je delil s starejšim kolegom. Imenitno, imeti ljubimca z umetniško mapo, hiško in krasnim življenjem. Pjotr je vedno vedel, kam pes taco moli. Bil je moški in pol. Povsod, kamor ga je neslo, je moča njegove avre izdatno pestrila okolico. No dobro, sem mislila, torej bom jaz ženska in pol, in neutrudno zajemala iz zakladnice Juliette Greco. Bilo je naporno. Neprestano širokoustenje me je utrujalo. Vsakič ko sem zapustila njegov slikarski univerzum, sem se na ulici najprej pošteno nadihala, da sem prišla k sebi.

Doma so naju s sestro strogo kontrolirali. Morali sva si izmišljati vse mogoče zvijače, da sva se z najinima ljubimcema lahko sestajali. Večinoma je bil to kar kino. V reviji sva naštudirali vsebino filma, po možnosti artističnega, se doma navduševali nad tem režiserjem in ono igralko, v resnici pa pridno nabirali ljubezenske točke. Tako smo enkrat vsi štirje pristali pri Pjotru. Po televiziji so kazali risanke. Mikkie si jih je lahko v miru ogledala, jaz pa sem se morala ubadati s Pjotrom. Hotel je odnos ali kajvembaj, mene to sploh ni zanimalo. Ves čas se je plazil po meni, zasopihan kot nilski konj, jaz pa sem izpod njegovih ekstremitet po najboljših močeh kukala na ekran. Proti Kremenčkovim ni imel šans. Pjotr je moje cepetajoče komentarje: hoho, ajej, krasno, interpretiral kot odobravanje. Pospešil je tempo.

Tudi z njim sem hitro zanosila. Ko sem mu to povedala, ni moj Romeo niti trepnil z očmi. V lekarni je kupil cevko kininskih tablet, mi jo poslovno porinil v dlan in me s prijateljskim udarcem na rame pospremil domov: če tole pogoltneš, boš spet dobila ta rdečo. Navodila za uporabo niso razkrila, koliko tablet naj popijem, in tako sem

vzela vse. Z Mikkie sva ravno pomivali posodo, ko mi je srce začelo biti kot noro. Postalo mi je strašno slabo, kuhinja se je vrtela. Mikkie je zasikala: teci v kopalnico, bom sama pomila. Na gladkih ploščicah sem krčevito iskala opore, pomislila, zdaj me bo konec, ko je curek pospremil tablete v školjko. Takoj mi je šlo bolje, a moje srce se nikakor ni hotelo umiriti. Bala sem se, da mi ga bo razneslo, se bala, da me bo izdalo staršem. S cementnim obrazom sem jim voščila lahko noč in se zavlekla pod odejo. Kmalu sem zares začela krvaveti. Splavila sem. Bilo je kot močnejša menstruacija: ven je primezelo nekaj scefranega tkiva in veliko krvi.

Na obisku pri teti sem temeljito premislila, preden sem ga poklicala. Dogovorila sva se za sestanek na železniški postaji v Tilburgu. Nameravala sem mu dati košarico. Na nesrečo se je moj oče prav tisto popoldne po telefonu pozanimal, kako kaj njegova hči. S Pjotrom sva komaj dobro sedla, ko je prihrumel v restavracijo in naju zlasal ven. Študentu je nazorno pokazal, kako velika bo poslej najmanjša dovoljena razdalja, nato se je posvetil meni. Kričal je vse do hišnega praga. Dopovedovala sem mu, da sem s Pjotrom hotela prekiniti, to pa je njegov bes le še podžgalo. Res si je dal duška, čeprav bi moral vedeti, da z robavsastimi metodami pri meni kakor pri Mikkie ne bo kruha. Bili sva trmasti deklici.

Močno me je imelo, da bi zgodbo s Pjotrom nadaljevala. Toda njegov komet Van Gogh je nezadržno ugašal. Kinin se je pregloboko zaglodal v zavest. Potem se je ta mrhovinar spravil še na Mikkie, ki se je tudi kasneje rada pečala z mojimi bivšimi tiči, čeprav je imela svojih dovolj. Ta seksi granata, sladka prsata stvarca. Jaz sem bila deška, čista, direktna. Cool, bi rekli danes. Konvencije in norme me niso nikoli zanimale, bila sem rojena frajerka. Praviloma sem dobivala najboljše tipe, a včasih sem si le zaželela njene spolne magije.

*

V Tilburgu je bila oklicana prva komuna na Nizozemskem in menda celo v Evropi. Šlo je za veliko mansardo – prebivališče treh politično aktivnih študentov, čemur se je potem reklo komuna, ki je čez noč postala tema pogovorov v mestu. Ljudje so šušljali o prevratništvu, mamilih in divjem seksu. Z Mikkie sva bili seveda takoj zraven in promptno sva staknili garje. Komunio so obiskovale mase naprednih ljudi, ki so čepeli po kotih ter inscenirali revolucijo. Bili so živahni časi. Ne samo da je bila v Tilburgu ustanovljena prva komuna, tam se je osemindesetega zgodila tudi prva zasedba univerze. Kolovodje so bili trije komunardi – ljudje, ki z univerzo niso imeli nobenega opravka. Njihov nauk o nuji zasedbe se je prijel kot ogenj sena. Umetniki, študentje umetnosti ter seveda me dekleta, ki so nam bili ti umetniki všeč, smo od navdušenja bili v tla. Napad je bil sila zabaven. Z velikim pompom smo vdrli v poslopje – kot v Eisensteinovem filmu, samo da je pri nas šlo navzgor – in se razpršili po hodnikih in avlah. Študentska populacija je bila s puntom slabo seznanjena: nekateri so nas sprejeli kot osvoboditelje, drugi so pobrali papirčke in tekli za življenje,

večina je samo kravje gledala. Še bolj so bili presenečeni univerzitetni glavarji. Sledila so pogajanja, na katerih se je vodja upornikov pojavil preoblečen v Miklavža. Razkošatil se je na fotelju v rektorjevi pisarni, medtem ko smo drugi obmetavali dostojanstvene strice z bonboni. Nastal je kaos, v katerem ni nihče razumel lastne besede, in ravno to je bil naš namen.

Ko so bili prfoksi pregnani, so se začele neskončne zabave. Obiskovala sem jih z novim fantom – študentom ekonomije, ki mi je en-dva-tri naredil otroka. Prvič sem ga opazila že v komuni. V spremstvu njegovega compaŕera je paradiral po podstrešju in kot na tekočem traku koval udarne izreke. Bila sta nerazdružljiva: sostanovalca, soštudenta in zaradi velike goŕlje znana vsem. Zasedba univerze ju je pljusnila v najoŕji ŕtab revolucije. Spočetka mi je bil Wimov prijatelj Kees pravzaprav bolj vŕeč. Bil je vitek, visok in lase si je obarval s heno, kar je bila takrat absolutna senzacija, medtem ko je bil Wim po postavi podoben mojemu ex-Pjotru. Kees je bil zacopan vame. Kot obseden je lazil za mano in me ŕkropil s komplimenti: Joj, si lepa, se ti ne sanja, lahko bi imela karkoli, vse na tem svetu. Œe mogoče, da nisem vedela, koga in kaj vse bi lahko imela, vsekakor pa je on propagiral le sebe in to je bila prepičla ponudba. Prikupen je sicer bil, značaja pa ni imel, kot na primer Wim. Ta se zame sploh ni zanimal, njegova strast je veljala svetli prihodnosti.

Fanta sta ŕe pred zasedbo univerze priredila zabavo, na kateri so se vsi napili do neuporabnosti. Pobralla sem se domov. Na dvoriŕču za njuno hiŕico sem začela razmiŕljati, kako bo počasi spet ura, da se zaljubim, sicer bom ŕe končala kot stara devica. Hipnotično sem si prigovarjala: zdaj se boŕ zaljubila v Wima, zaljubila se boŕ vanj ... No, in to je čeŕ nekaj dni tudi uspelo. Pozvonila sem, rekla zdravo in preprosto legla v njegovo posteljo. Kees je odvrŕgel zrkla obupa in mrknil. Wim je z vajenim korakom začel meriti sobo, hitreje kot običajno. Tako molčeč mi ni bil poznan. Sem pristala v napačni postelji? Slednjič je z rokava otresel venček parol in si privoŕčil nagrado v moji osebi.

Iz sveta umetnosti sem omahnila v dolŕčas politike. Kakŕen padeč. Kmalu sem prenaŕljenost bridko obŕalovala. Najhuje je bilo, da novi izvoljenec ni bil nič bolŕji od starega: čokat, črnolas, penetranten, od nagona obseden. Stalno mi je rinil med noge s kozjo brado manično pohotnega palčka, ki sem jo iz tedna v teden teŕe prenaŕala. Pumpala sem ga, naj nakazo vendar obrije, a se od svoje trockistično-leninistične perle nikakor ni hotel ločiti. Ko sem ga le omehčala, se je pričakovani triumf sprevrgel v debakel: v oko so mi pljunile nagravnŕe filistrske ustnice, ki so ŕe najbolj spominjale na zaraŕčeno rit z dvojnim podbradkom. V hipu sem si ŕčavje zaŕelela nazaj. Bila sem noseča. Zaskrbŕljeno sem ugibala, kakŕen bo otrok takega očeta. Ni se mi obetalo dobrega, saj tretji splav nikakor ni priŕel v upoŕtev.

Oče je bil grozno ljubosumen. Prvič me je pretepel in zbrcal, ko sem doma

napovedala poroko. Name boks ni napravil večjega vtisa. Bilo je šik, biti tepena zaradi ljubezni. Junaško sem cvilila: ljubim ga, ljubim ga vendar! Oče je iztiril, izgubil je samokontrolo, jaz pa sem kot pokvarjena plošča gonila refren, do popolne demontaže. Uničila sem ga. Potem je mama, ki je ostala treznejša, vzela zadevo v svoje roke. Odvedla me je iz sobe, zajela sapo in zvedela, da sem noseča z Wimom. Njen lepi obraz se je skremžil od žalosti. Naslednjega dne smo imeli resen družinski pogovor, ki sem ga okončala z dvignjeno glavo.

Takrat, v prebujajočih se hipijevskih časih, je bilo moderno dobiti otroke. Bila sem ponosna, da sodelujem. Boj z očetom je bil dobljen. Postala sem sama sebe vladarka. Zadovoljno sem pestovala še neobstoječi trebušček – svoje novo življenje. Pri pouku telovadbe sem učiteljici obrazložila, da mi nosečnost ne dovoljuje delati določenih vaj. Dobila je hud napad astme in odbežljala k ravnatelju. Uro kasneje sem letela s šole. Mamo je moja jezikovost grozno razburila, zame je bila izključitev še ena zmaga.

Šolanje je bilo treba končati, so rekli starši, in se pomujali najti mojemu stanju primerno šolo. Vzele so me nune, kdo drug. Sprejele so me kot padlo deklico, iz čiste ljubezni do sočloveka. Posvetile so se mi z vsem žarom. Moje znanje je bilo nično, stalno so mi grozile enke, toda nune so bile usmiljene. Čimprej so se me hotele rešiti.

Kees me je ves čas zaljubljeno gledal in plaho nadlegoval. Včasih je prestopil mejo okusnosti. Wim je šel recimo na stranišče, on pa kot po naključju smuk mimo mene z novo kupo osladnih namigov. Čeprav mi je šel krepko na živce, ga nisem nikoli izdala. Ko je slišal za otroka, je še bolj pritisnil na plin in vknjižil nekaj nenadejanih točk.

Z nosečnostjo nisem imela težav. Ginekolog je rekel, da sem izjemna mlada mamica, druga dekleta mojih let so na smrt nesrečna in najraje ne bi rodila, jaz pa sem židane volje in brez skrbi. Punca, ki je prva zanosila v komuni, me je obiskala, da mi pokaže, kako se doji. Okrog bradavice je imela ogromen kolobar, ki je bil gosto poraščen z rdečimi dlakami. Ubogo dete je moralo riniti skozi ščetinast grm, če je hotelo priti do mleka. Pomislila sem, da bo gotovo še velik borec v življenju.

Priprave na poroko so tekle s polno paro. Wimovi starši so se brigali za najin prihodnji domek, jaz sem nakupovala in pakirala, pri tem mi je Mikkie ljubeznivo pomagala. Moja poroka je bila tudi njej v korist, a ko sem v kovček spravila knjigo ilustracij Aubreyja Beardsleyja, se je uprla. Bil je najin junak. Že od nekdaj sva pri risanju skušali posnemati njegov slog Art-Nouveau. Izbruhnil je prepir, letelo je perje, dokler najin živčno razrvani oče ni kupil še enega izvoda. Aubrey Beardsley je bil moja dota, volilo mojega očeta.

*

Wim je na poroko prišel ves zmečkan. Perverzno našemljen, rdeč, preznojen, usmrajen se je primajal k meni in mi v pozdrav molil najodurnejši pušelj tega sveta. Na sto metrov se je videlo, da ga ni kupil sam, temveč njegova mati. Zasovražila sem

ga iz dna duše, njegov kozji mah, sploh ga nisem več hotela vzeti in ljubila ga tako ali tako nisem nikoli. Poročne obleke seveda nisem nosila, moderne so bile minice. Izbrala sem zvončasto oblekico z navpičnimi fluorescentnimi zeleno-oranžnimi črtami, ki naj bi poudarile moj trebušček. Obula sem kričeče zelene espadrile, ki so mamu skoraj spravile iz uma. Moledovala je in tečnarila z usnjenimi sandalčki, dokler je nisem utišala, da naj te kar sama obuje. S taščino cvetlično skazo med palcem in žugavcem ter nos zatiskaje sem odkorakala na matični urad. Omožila sem se na najcenejši način. Vsak torek je bila poroka zastoj, sicer je bilo treba plačati nekakšno dajatev, in tistega dne so se ljudje masovno poročali. Bilo je kot na razprodaji – stala sva v neskončni koloni in se nestrpnostno prestopala cilju naproti. Ko je napočil najin trenutek, je matičar zdrdral: hočeš tega pa tega za moža in narobe, razglašam vaju za poročena, naslednji prosim. Ceremonija je bila že zdavnaj končana, midva pa sva še vedno imela vsak svoj prstan. Izmenjala sva ju na stopnišču, pred očmi neuslišanih zaročencev.

Poročni banket se je odigral na prostem. Sredi travnika je stalo dolgo omizje, okoli katerega so se drenjali svatje in se phali z dobrotami. Ponosno sem paradirala med njimi z mojim ne preveč velikim trebuhom. Prvič v življenju sem bila nedvomna zvezda nekega družabnega dogodka. Ko so bili želodci do kraja nafilani, so prišle na vrsto alkoholne pijače in ples. Igrala je skupina Wimovega brata – Les Croix, Križi po naše. Čeprav poročena civilno, sva na koncu le dobila svoj križ. In bil je presneto težak, saj so bili Križi rovtarski plagiat odpisanih bendov. No ja, kot svatbeni orkester so bili kar znosni. Plesala sem z vsemi, medtem ko so Križi vedno bolj zavzeto grebli električne strune. Od silnega trušča se je kravam na travniku zraven sfecljalo. Divje mukajoč so bezljale sem ter tja ob ograji, oblikovale bojno črto, kopale tla in grozile z rogovi kot biki v areni. Mož je s kmetom, ki je bil tudi na svatbi, odhlačal k ograji in z divjim gestikuliranjem odganjal zblojene beštije. Dosegel je ravno nasprotno. Kmeta je zgrabila panika. Začel je kričati na muzikante, naj takoj nehajo igrati, sicer nas bodo krave pogazile. Še preden bi ga kdo lahko slišal, se je njegova mora uresničila. Krave so butnile v gnečo, prevračale stole, mize, zvočnike, inštrumente. Koncerta je bilo v hipu konec. Gostje so brezglavo dirjali sem ter tja, samo jaz sem obmirovala, ukoreninjena od strahu.

Ko se je živina končno razbežala po ulicah Tilburga in so si vsi rešili življenje, smo planili k Wimu, ki je nepremično ležal pri ograji. Odprtih ust je stekleno gledal v nebo. Sredi prsi mu je zevala luknja. Za trenutek je bilo vse nemo, potem je krik razparal tišino. Wimova mama se je vrgla na sina, ga krčevito objemala: Wim, moj Wim, sine moj! Ljudje so začeli kričati, me riniti proč, mi zakrivati oči. Branila sem se, hotela sem bliže, nikoli še nisem videla pravega mrtveca. Iz poroke je nastala sedmina, in jaz sem bila najmlajša vdova Holandije. Začutila sem še Keesovo dlan, potem so me odpeljali domov.

*

Tragična novica se je razširila kot požar. Šepetal se je, pri bogu, kaj takega se ni moglo dobro končati. Zli duhovi so se plazili po mestu in jaz – baba – sem bila krivec v mnogih očeh. Kljub temu so vsi mogoči ljudje izražali sožalje, nekaterih še nikoli prej nisem videla. Bilo je enako sitno gledati prizadete obraze kot hliniti lastno potrlost.

Ko se je cirkus nekoliko polegel, me je pregazilo malodušje. Ostala sem sama, noseča in še vedno sem stanovala pri starših. Samodejno sem iskala tolažbe pri Keesu, ki je žaloval za prijateljem, a ljubezni do mene ni pozabil niti za hip. Preživela sva mnogo tihih popoldnevov v hišici, čudno prazni brez Wimovih prodornih tirad. Vlekla sva cigarete, pila in skoz razpredajoča se vlakna lenega dima spremljala brezbržno odvijanje dokumentarca tam zunaj. Nekega dne me je Kees vprašal, kaj bom zdaj naredila. Ne vem, doma na noben način ne nameravam ostati. In potem je tiho dahnil, da bi se rad poročil z menoj. Pogledala sem ga, kot bi ne imel vseh skodelic v omari, in brez besed kadila naprej. Nekaj tednov kasneje sem ugasila cigareto in rekla v redu. Takrat sem videla prvič, kako je, če Keesa premagajo čustva. Oči so mu zažarele kot semafor, spustil je čuden zvok in z nasmehom do ušes planil k meni, me začel poljubljati in božati po trebuhu, ki ga je že pošteno napenjala, dokler nisem zavpila, pazi, bedak!

Staršem je padel mrak na oči, posebno mami. Kričala je nekaj o zmešani glavi, spoštovanju do preminulih in da življenje ni supermarket. Ko sem si končno izborila besedo in ji zvito sugerirala, da otrok potrebuje očeta, ji je zmanjkalo kart.

Tri mesece po nezgodi sem vzela Keesa. Poroko smo izpeljali brez trušča, skoraj skrivaj in potem sem se preselila. Najino domovanje so sestavljale dnevna soba, ki je bila hkrati tudi jedilnica, dve majceni spalnici zadaj ter kuhinja s kopalnico. Bilo je opremljeno bolj staromodno od hiše mojih staršev. Vsak dan znova sem se morala vprašati, ali sem se za to borila. Kees je na vsak način hotel biti politično napreden bohem, a nekako mu to ni uspevalo. Živel je urejeno, dolgočasno življenje. Verjel je v komunizem ter se angažiral v neki maoistični celici. Revež je poleg študija moral še delati, da preživi nosečo ženo in prihajajočega otroka, ki sploh ni bil njegov.

Tilburg je bedno industrijsko mesto, ki je sredi prejšnjega stoletja, ko je na Nizozemskem eksplodiral kapitalizem, tako rekoč prek noči šinilo iz tal. To naj bi bilo središče tekstilne industrije. Vendar fabrikantom nekako ni steklo tako, kot je bilo mišljeno. Tovarne so bile vseskozi na robu propada in isto je veljalo za prebivalce: ubogi, izmzgani lumpenproletarci. Delali so od zore do mraka, vse leto, samo za pusta so imeli tri dni počitnic. Edina zabava je bila skrb za potomstvo. Keesov dedek se je veliko zabaval; imel je devet otrok in vseh devet je bilo rojenih devet mesecev po dopustu. Kot vse delavske družine je bila tudi dedkova od las do nohtov zapisana tekstilni industriji. Slehernik je moral oddajati svoj urin v velik, ekstra temu namenjen vrč. Zaradi amonijaka – pomembne surovine v tekstilni proizvodnji. Delavci so vrče nosili v službo ter zivali scanje v velike kopeli, v katerih se je belilo, mehčalo ali kaj vem, blago. Vsako jutro je vse mesto z vrči v rokah romalo v tovarno in zato se Tilburg še danes imenuje mesto vrčnih lulačev. Na Kitajskem je bilo med ekonomsko

blokado podobno: meščani so zbirali sranje za kmete, ker ni bilo umetnih gnojil. Dedkovi otroci so bili seveda tudi proleti. Razen najmlajšega, ki je dosegel, o čemer so drugi sanjali le v najbolj fantastičnih sanjah. Garal je kot norec, obiskoval večerno šolo in potem je nekega dne prikorakal iz Amsterdama, v zlikani uniformi in z diplomo strojevodje pod pazduho. Vsakič, ko je prisopihal z lokomotivo v Tilburg, je vsa rodbina drla na postajo in mahala slavnemu sorodniku. To je bil oče mojega moža, strojevodja pri državni železnici.

Kees je bil trdno odločen zapustiti svet tekstila in scanja. Ko se je poročil z mano, je visoke cilje in napredne ideje moral nekoliko odriniti v kot. Zaposlil se je v računarstvu tekstilne tovarne in postal perogriz.

*

V malomeščanski hiški sem se počutila izgubljeno, odrezano od sveta. Postajala sem nemirna. Moj trebuh je dosegel maksimalen obseg, sama sebi sem se dozdevala kot balon. Nekega dne sem se napenjala na stranišču, mislila sem, da bo velika potreba, in potem je naenkrat začel prihajati ven otrok oziroma plodnik. Urno sem ga potisnila nazaj in pohitela v posteljo: o bog, otrok mi je skoraj padel v stranišče, bolj pazljiva moram biti. Tistega večera so me odpeljali v bolnico. Polegli so me v sterilno posteljo, v sterilni sobi. Prišli so valovi, dobila sem krče in je bolelo tako, da so moji kriki lomili razredčeni zrak porodnišnice. Mrzli obkladki, pomirjevala – nič ni pomagalo. Sestra je bila na koncu z modrostjo. Skušala me je zamotiti z revijo za ženske, ki sem ji jo zagonila v glavo in neomajno kričala naprej. Potem je naenkrat šlo vse zelo hitro. Živordeča tančica se je plegla, v zavest so se mi zavrtale neonske palice. Babica je moje dete odnesla, ne da bi mi ga pokazala. Takrat so mi popustile zavore: pokaži otroka, takoj, menda bom ja smela videti, kaj je prišlo iz mojega lastnega trebuha, sem rjovela in klela. Izmikala se je, da je grdo, mrtvorojenček, in slednjič le popustila. Bil je kot plastelinast osnutek izpod roke študenta umetnosti. Skoraj zrel, ampak grobo modeliran dojenček, ki je kazal znake razpadanja. Poteze so bile nalomljene, skorjaste in ves je bil siv, prevlečen s sluzasto opno. Trupelce se mi je vžgalo globoko v spominu. V prvem trenutku nisem občutila ne vem kakšnih čustev, samo videti sem hotela, kaj je prilezlo iz mene. Pravzaprav sem vse skupaj mirno sprejela. Za prestano garanje mi ni bilo žal, bila sem rada noseča. Šele ko me je obiskal Kees, sem začela jokati, ker nisem dobila otroka, čeprav sem ga želela imeti.

Kmalu sem smela domov. Sama, brez otroka, sem obstala sredi malomeščanske hiške, in kot bi odrezal, je bilo vse drugače. Gledala sem Keesa, gledala skozenj in ga spregledala: tujec, ki me ne zanima niti pod razno. Ko končaš šolo, ga boš zapustila, sem si prisegla, najkasneje po njegovi diplomi. Razmišljala sem samo še, kako bi se ga rešila. Toda moči za odskok nisem našla. Bil je dober do mene in ni imel slabih lastnosti. Težko je bilo najti izgovor zakaj. Če bi mi vsaj dal povod, me recimo tepel ali kaj takega, ampak ne. Takrat še nisem vedela, da je koga mogoče zapustiti kar

tako, brez razloga. Bila sem pač pridna punčka. Ostala sem ob njem, kot pritepen kuža, ki ne pozna gospodarja.

Velikokrat sem sanjala o otroku: na vlaku sem našla dojenčka. Posvojila sem ga in po najboljših močeh skrbela zanj. Čeprav sem se trudila, me je ves čas pestil strah, da bo nekaj narobe. In potem je otrok dejansko umrl. Bila sem zmedena, nisem razumela, čemu. Prepričana sem bila, da sem naredila vse, kot je treba, in potem me je preblisnilo, jojme, pozabila sem ga hraniti! Mora se je redno ponavljala. Vsakič je bilo malo drugače, toda vedno je bilo v vlaku, otrok je na koncu umrl in vedno sem se šele potem zavedla, da sem ga sicer vestno umivala, previjala in podobno, najbolj bistveno stvar pa scela spregledala.

*

Z izdatno pomočjo dobrih nun sem končala šolanje. Dosegla sem nekakšno srednjo izobrazbo. Vedela sem, da hočem postati umetnica, slikarka. Zato sem se vpisala na dveletno pripravljalno šolo, ki naj bi mi nakazala pot do akademije.

S Keesom sva se iz malomeščanske hiške preselila v malomeščansko stanovanje v stolpnici. Tam je bilo res grozljivo, taka vrsta življenja je bila zadnja na spisku mojih želja. Želela sem živeti kot hihi, uborno in preprosto, toda Keesu je službica vsak mesec navrgla dovolj, da je stanovanje opremil čisto po okusu svojih staršev. Omojbog, je bilo to vse skupaj ena beda. Obup me je dregnil iz lebdjenja v niču, vsaj toliko, da sem iz dnevne sobe vrgla tapison in betonska tla porisala z makovimi cvetovi. Odrezala sem noge mize v sprejemnici. Takrat je bilo strašno moderno sedeti za mizo na blazinah, po turško. Moderno, toda naporno. Boleli so me boki in križ, zato sem slednjič raje ležala zleknjena ob mizici kot stari Rimljani.

Kees je korajžno delal za nas. Pridno je tudi študiral. Z velikimi koraki se je bližal naslovu diplomiranega ekonomista, in ko se je kasno ponoči privlekel domov, se je spravil še čistiti. Kot mesečnik se je s sesalnikom v roki plazil po tleh in jagal imaginarne delce prahu. Toliko hrupa za nič, sem se razburjala, in to je zate umazano, kje, prosim, tukaj še vidiš nesnago? Med obiskom sodelavke je potarnal, kako kilavo skrbim za red in čistočo v hiši. Ja, je bila takoj njegovega mnenja, celo straniščni pokrov je oškropljen z urinom. Pri tem bi kura pravzaprav morala vedeti, da je ženska zmožna takega podviga le, če si med noge montira vrtno škropilko. Na moje presenečenje je gospodična potem zgrabila vedro vode in se dejansko spravila ribati vece. Na, prosim lepo, mene s tem ni prekrstila. Tudi Keesova mati naju je počastila z obiskom. Očistila je kuhinjske omarice. Prihajali so vsi ti sorodniki in že na vratih imeli sočuten nasmešek na ustnicah. Gledali so me, kot bi trpela za nekim eksotičnim obolenjem. Komaj so zamrmrali besedo pozdrava, so že planili na vedra in krpe in po končanem delu spet šli. Čudni ljudje. Ne vem, ali sem bila jaz tista, ki je imela bolezen, vsekakor pa je ta bila neozdravljiva – po vseh teh obiskih sem videla še manj umazanije. Ko so se naposled pobrali, sem se vrnila na stalno mesto pri oknu. Tam

sem sedela ure in ure s cigareto in kozarcem žganja v roki. Žalosten pogled iz žalostne stolpnice. Živo se spominjam edino nesreč na križišču. Še danes znam samo po zvoku klasificirati prometno nesrečo. Če se avtomobila zaletita bočno, se sliši zaviranje, potem pok in potem še zaviranje. Če je od zadaj, se sliši zaviranje samo enega avta, pok in potem ropot, ki se vleče. Najhujši so seveda frontalni zadetki: takrat je zaviranje ostro in kratko, nato velik pok in tišina.

Životarila sem na liniji televizija-okno. Na šolo nisem hodila, razen ob ponedeljkih. Niti enega ponedeljka nisem zamudila, takrat sem v tečaju akvarelnega slikanja lahko občudovala Violetto, svojo ljubezen. Zelo sem se trudila okoli nje, ona pa kot bi nič ne opazila. Ko sva bili kje sami, sem se dobesedno morala držati za roke, da nisem planila nanjo. Bilo je kot mučenje. Tako silovito občutje ljubezni sem imela le še enkrat v življenju. Ko sem izgubila potrpljenja in ji zlog za zlogom opisala, kako jo ljubim, je rekla o, a res, super, tudi jaz tebe. Niti na kraj pameti ji ni prišlo, da bi na Zemlji lahko obstajala povezava med ljubeznijo in seksom. Ni ji hotelo kaniti, da bi se je rada dotaknila. Samo zaradi nje sem ob ponedeljkih hodila na tisto bedasto šolo.

Za obletnico poroke nama je Keesova mama podarila pečico – zadnji krik ljudskega neokusa. Imela je steklena vratca in potem si lahko kot po televiziji gledal, kako se v njej peče in obrača piščanec. Stvar sem sovražila kot le kaj. Nisem hotela stati v modularni kuhinji in kuhati, hotela sem živeti skromno kot v komuni. Keesa sem glodala in ožirala, dokler ni mašine lastnoročno zagnal skozi okno v trinajstem nadstropju. Skladovnica njegovih intelektualističnih džezovskih plošč je rasla iz tedna v teden. Nedeljsko dudlanje me je tiralo v blaznost, in ko je nanj začel še poskakovati, sem mu pomendrala pol zbirke. No, tudi on je imel masla na glavi. Ker mi ni bilo do tega, da bi ležala v njegovi postelji, sem spala na kavču v dnevni sobi in potem me je enkrat neznosna teža na prsih iztrgala iz spanca. Kees z živalsko noto na grimasi je klečal na meni, me stiskal za vrat in sikal o zakonskih dolžnostih. Blazen od ihte me je za lase zvlekel v svojo posteljo in izvedel klasični solo.

Naslednje jutro sem se ostrigla na ježka.

*

Tako sva živela, dokler me po treh letih ni odrešila ločitev. Kees je odšel na podiplomca v Berlin. Politološki inštitut Svobodne Univerze je bil po svojih marxovskih interpretih znan širom po Evropi. Sama sem ostala v Tilburgu in z amsterdamsko akademijo pred očmi pospešeno polagala izpite. Ne vem, ali je minil mesec, ko me je doseglo patetično pismo, da je obupno osamljen in pogreša da me. Nisem vedela, kaj naj storim. Šla sem k očetu in ga vprašala za nasvet. Punca, je rekel, zdaj si poročena, tvoje mesto je ob moževi strani.

Na postaji Zoo me je pričakal Kees v dolgočasnem puliju in kavbojkah. O modi res ni imel pojma. Šla sva na pozdravno pivo. V prepolni železniški restavraciji je opeval Berlin, ki je na oni strani šipe krepnel v sodrasti prhi. Mrka natakaraica nama

ni podarila niti pogleda. Moje počutje je bilo hipoma dvajset pod ničlo. Edina spodbuda je bila zavest, da ne bom stanovala s Keesom – toliko je bilo pisno dogovorjeno. Obljubil je, da mi bo pomagal iskati sobo.

Našla sem jo pri umetnikih, v ogromnem stanovanju, ki je škililo na drugo dvorišče predimenzionirane stavbe. Tipično Berlin. Bilo je temno in mrzlo, zima pač, v zraku so viseli oblaki premoga. Hiše povsem različnih stilov so se drenjale ena poleg druge. Divja mešanica povojnih in predvojnih naprezanj. Fasade so bile sive, včasih skoraj črne, razpadle in grde. Grde na način, ki mi je bil všeč. Mesto nikakor ni bilo tako privlačno kot recimo Amsterdam ali Pariz, toda imelo je neki svoj šarm.

V naši stanovanjski skupnosti je Karin držala žezlo čvrsto v roki. Treba je bilo le videti, kako se je obnašala do treh mladeničev, ki so stanovali z njo. Razen mlajšega brata, ki jo je neizmerno oboževal, je bil tam še njen bivši Rudi – spreobrnjeni jurist, ki se je učil za avtomehanika. Markus, s katerim je študirala na HdK, visoki šoli za umetnost, je bil tudi zatreskan vanjo. Njegov nasvet, naj se poskusim vpisati na HdK, je Karin ocenila za larifari. Meni se je to zdela najnaravnejša stvar. Takrat se mi ni niti sanjalo, kako težko je bilo priti med tistih nekaj izbrancev. Z nosom do nebes sem odmarširala na upravo in zahtevala primerno študijsko mesto. Bili so mnenja, da bi morala začeti v prvem letniku in jaz kaj, v prvem letniku naj začnem, saj sem na Nizozemskem že naredila dve leti slikarske akademije, kaj si umišljate. Seveda šola v Tilburgu ni bila nikakršna akademija, temveč klavrna pripravniška šola. Ne bi mi škodilo, če bi začela v prvem letniku, bi se vsaj naučila slikarskih osnov, ampak takrat sem bila drugačnega mnenja. Zboksala sem svoj prav in tako so me vpisali v drugi letnik, nato sem bila tam precej izgubljena. Šolnino je kril Kees. Bila sem grozna do njega, toda on me je vseeno vzdrževal. Če prav pomislim, je bil idealen soprog. Takega moža bi morala srečati danes.

Odločila sem se za uporabno grafiko, ki pa me je že v prvem semestru začela dolgočasiti. Nisem hotela postati naparfumiran grafik, temveč svobodna umetnica. Presedlala sem na slikarstvo. Na izbiro je bilo več profesorjev. Ogledala sem si dela njihovih študentov in ugotovila, da vsi coprajo minuciozne, abstrakne stvarčice, ki so bile za bruhat. Edina izjema so bili učenci profesorja Hödickeja. Tam sem imela občutek, da zares slikajo. V trenutku sem vedela, h komu hočem. Pokazala sem mu svoja dela, prepričana, da bo kot inteligenčen človek v meni nemudoma prepoznal novo Frido Kahlo. Gospod je nanje vrgel polovico utrujenega očesca, si pogladil štreno mastnih las nazaj na plešo in rekel Sabinca, to ni nič, pojdi ti med ljudi, v gostilne, se najprej nauči risati in pridi naslednje leto nazaj, če želiš. Piš'me rit, bolje rišem kot cel tvoj razred skupaj, sem škratu s kozjim obrazom užaljeno pokazala hrbet. In v gostilne tudi nisem zahajala zaradi risanja. Tako sem nevede zapravila življenjsko priložnost. Pri škratu so študirali vsi tisti fantje, ki so kasneje navdušili svet kot die Neuen Wilden. Hödicke je bil njihov duševni ata, glede tega so si bili enotni vsi kritiki. Malo je manjkalo, pa bi študirala s prihodnjimi superzvezdami akrilnega Parnasa.

Moža sem le redko obiskovala. En sam pogled na njegovo maoistično prečo je

zadoščal, da sem si ga zaželela na luno, s Frankfurtsko šolo vred. V berlinskem nočnem življenju se nisem najbolje znašla. Ljudje so sedeli zapečateni v bubah kot ščurki v atomskem bunkerju. Zato pa sem prisostvovala vsakemu družabnemu dogodku na HdK, kjer so tako ali tako cirkulirali najboljši tipi. Njihovi kokoni so bili žal prepustni le na robovih. Takoj ko sem skušala prodreti globlje vanje, so skrknili v boksarske vreče. Z mojo slo po življenju sem tekla v prazno. Komaj sem zaplesala s kom, sem bila že zaljubljena. Tako je bilo tudi s sostanovalcem Markusom. Nastala je afera za eno noč. V postelji ni bil veliko bolj domiseln kot moj mao-mož. Kmalu zatem se je ojunčil Rudi. Pravi avtomehanik, težek kaliber. Telovadil je po meni, od spodaj navzdol, z leve na desno, ne da bi jaz imela karkoli od tega. Verjetno je hotel le Karin nekaj dokazati. Bil ji je zapisan z dušo in telesom, nisem razumela zakaj. Karin res ni bila lepotica, toda mladeniče je držala v jeklenem objemu. Med nama je vzniknilo tiho rivalstvo. Sicer je nisem direktno ogrožala, toda že dejstvo, da nisem bila brezpogojno na njeni strani, me je kvalificiralo za njeno sovražnico. Iz skupnih prostorov sem se vedno češče umikala v svojo sobo.

Čeprav nisem imela kaj početi, mi je šlo pravzaprav krasno. Bila sem srečna s seboj in s televizijskim programom, česar pa Karin ni mogla prenesti. Ozmerjala me je s poročeno malomeščanko in potem je med nama izbruhnil odkrit boj. Zame na izgubljeni poziciji. V taki stanovanjski konstelaciji nisem imela nobenih možnosti. Motila sem skupinsko dinamiko, moje asocialno obnašanje tem angažiranim idiotom ni šlo v račun. Okoli ušes so mi vedno pogosteje žvižgale dogmatične tevtonske skovanke, dokler nisem nemilo pristala na cesti.

Ostalo mi ne bi nič drugega kot iskati azil v že tako prepolni skupnosti mojega moža. Z njim, ki ga še obiskati nisem hotela, ki mu je v ritni špranji vedno bingljjal grozd aromatičnih tarzančkov, naj bi spet živel pod eno streho?

Ne, sem si rekla, zdaj boš šla končno v Amsterdam.

Gašper Malej

Prividi in pričevanja

V pesku vedno pozabijo sezidati katedralo, četudi hočejo ravno to. Okno pa se razpre kot čudež sredi fantomske podobe zapuščene istrske pokrajine. Zgodba, ki jo pripovedujejo drugi, medtem sediš na stolu, igle zbadajo tvoje šamanske podplate. Razumniki pravijo: srebrni tempelj so zgradili pred več tisoč leti, prepovedano je vstopiti vanj. Grizejo sončnična semena, buljijo v časopise, nazadnje rečejo: "Verjamemo."

* * *

Pravzaprav mi je bila vedno skrivnost, zakaj so nekateri z nekaterimi. Oziroma še huje, zakaj so drugi z drugimi in tretjih pri tem nihče nič ne vpraša. Skupaj raziskujejo: arteške vodnjake, fatamorgane in kar je še takih stvari. V odgovor: sence dreves, pod njimi človek, molči. Meče kovanec. Kdo drug izbere kaj drugega. Črne čaplje so že zdavnaj odplule na zahod. Zvezdogledi še vedno zrejo za njimi. Morda je skrivnost. V tem. Morda.

* * *

Eni padejo, drugi zmagajo. O tem ne moreš reči nič. Lahko žvižgaš. Vse je dovoljeno: teorija metafore, golobice v parku in citirati ljubezenske izjave. Na avtobusu, po cestah, med odlepljanjem zobne paste s ščetke, v urah, ki skrite po zvonikih in rastlinjakih odbijajo neštetokrat enak čas, se skriva. Nekateri najdejo, vsi iščejo. Ogenj in bronaste malike. Morda.

* * *

Ne moreš, ne najdeš, ne začenjaš. Ne popljuvaš, ne sesuvaš in ne izničiš. Preprosto: beseda enostavno sama pade v tisti vodnjak, povezana s prejšnjo besedo,

prepletena s telesi in govorico drugih oseb. Naj torej izgovarjajo. Z avtobusnimi postajami in porcelanastimi skodelicami. Preskušajo tvojo potrpežljivost. Morda.

* * *

Nekateri pravijo: gibanje časa je linearno. Primerjaj s peščeno uro: vedno jo lahko obrneš, nič ne more iz nje, razen če zvrtaš majhne, komaj opazne luknjice, skozi katere se nato vtihotapijo drobni, za nekatere nagnusni tatovi peska. Nemara vsako noč ukradejo nekaj deset tisoč zrn. Zjutraj je pravzaprav vseeno, kaj se bo zgodilo potem.

* * *

Edini smiselni tok zgodbe: cesta je prazna. Nenadoma jo napolnijo ponorele trume. Ne ustvarjajo zgodovine, ne pričakujejo konca sveta, še za lastno rit se ne brigajo. Čudno: te množice so tako mirne, da lahko prisluškuješ njihovim mislim. Slepe mačke so tiste, ki jih edino lahko ukanejo. Treba jih je poslušati. Čakati, da pridejo. Prav to. Prav zato.

* * *

Govorili so, da pišem. Pripisujejo mi tudi glasbene ekshibicije (vokalno interpretiranje italijanskih kancon) in štirinajst železnih drogov na podstrešju. Nekakšna tolažba. Slikarji, inštalaterji, barske plesalke in še množica naključnežev. Me opazujejo, govorijo, ustvarjajo, se slinijo, plodijo, celo multiplicirajo. Zato so postavili klopce. Slišati je čudne predloge, da bi me pretvorili v živo umetnino. Hočejo konflikte, zato pravijo, da se je to že zdavnaj zgodilo. To je laž. Naravni pojavi prav malo vplivajo na moje počutje. Mogoče dež, včasih. Sem zarjavel spomenik. To že.

* * *

Najboljša stvar: zgraditi nekaj čistih, popolnih gradov iz stekla. Vanje naseliti duhove, grozljive zmaje iz papirja in bele, svetleče se čarovnice. Samoroge privezati k jaslim in povedati uspavanke grajskim klepetuljam. Poroka slepega, neumnega princa z inteligentno, a žal škilasto kraljično, bo verjetno odpovedana. Oba sta zbežala, še nedolžna, vsak s svojim najljubšim služabnikom, neznanokam. Govorijo, da so se princu dogodile še mnoge čudne stvari in da služabnik nikakor ni bil nedolžen pri tem. O vsem drugem zgodovina molči.

* * *

Vse drugo, kar bi še sodilo v ta kontekst, bo zapisano kdaj drugič. Je že bilo zapisano, saj obstajajo pisarji, prepisovalci, vohuni, različni agenti, in celo parastrukture. Pa labirinti in knjižnice, med katerimi ataskilska ni ena izmed najmanj znanih. Morda so jo požgali. Ali spremenili v telefonsko govorilnico. Pravzaprav v množico telefonskih govorilnic. Bilo je vsaj trinajst hermetično zaprtih kabin in v vsaki je stal (vsaj en) človek, ki je z zaprtimi očmi bral knjigo. Za štiri lahko zagotovo trdimo, da so v rokah držali telefonski imenik, drugi pa se tudi niso trudili zaman.

* * *

Obstaja pričevanje o tem, da obstajajo planeti, kjer ozračje ni tako redko in se lahko prisesaš k drevesu, mu izpiješ življenjske sokove ali pa igraš drugačno igro; v njej so bogovi le jantarne ogrlice ali zlata, neskončno prazna ogledala, v katera se že dolgo ni ujel odsev nobenega živega bitja. Na robovih te pokrajine se vsako ogledalo zrcali v drugem ogledalu; v vseh ogledalih hkrati pa se zrcali zrcalna slika sveta te zgodbe.

* * *

Svetel prah leži na tleh cerkve, mesečeve katedrale. Črni konji nevihte galopirajo po poljih šahovnice časa. Premikam, premikaš, premikamo figure, ki se nazadnje premikajo same. Razbežijo se v neznane smeri.

* * *

Predmeti, ki jih ljubim, so narejeni iz krhkega, a nenavadno obstojnega stekla. Ne gre za vaze ali kozarce, o teh predmetih lahko rečem le, da stojijo kot nekakšne piramide na križiščih, kjer se srečujejo molčeči popotniki, romarji in kamelji goniči. Sredi puščave, v mahagoniju in gostih palmovih sencah pa so skrite fatamorgane. Nekoč pozabimo, da so prividi.

* * *

INTERVJU

Alojz Ihan



Demistificirane igre sveta

Demistificirane igre sveta

Lojz se je rodil 23. 7. 1961 v Ljubljani, doštudiral je medicino, magistriral in doktoriral iz imunologije, trenutno je docent mikrobiologije in imunologije na medicinski fakulteti v Ljubljani. Objavil je štiri pesniške zbirke (*Srebrnik*, 1985, *Igralci pokra*, 1989, *Pesmi*, 1990, *Ritem*, 1993) in časopisni roman (*Hiša*, 1992). Kot imunolog objavil šestnajst znanstvenih člankov. Na policah njegove pisarne v petem nadstropju medicinske fakultete so samo strokovne knjige, in čeprav pravi, da se redkokdaj predstavi kot pesnik (na Zahodu velja, da si to, s čimer se preživljaš), je njegov pogled dovolj zgovoren: tak je, kot smo ga vajeni pri pesnikih.

Literatura: Najbrž vse bralce zanima, kdo je njihov priljubljeni avtor v osebnem življenju. Bi nam, prosim, povedal kaj o svojem poklicu?

Ihan: Bolj ali manj namerno, točno še sam ne vem, sem zajadral v nekaj, kar bi imenoval znanstveni špil: raziskujem in poskušam čim več objavljati. Pravila so točno določena, z objavami zbiraš celo nekakšne točke in tvoja vrednost narašča. Sistem znanosti je malo perverzen in malo paradoksen, ker je, vsaj kar zadeva bio-znanost, strašansko informacijsko obdelana. Računalnik mi iz moje sobe prek mednarodne mreže podatkov v eni minuti izpiše vse članke, vse reference kateregakoli znanstvenika, pa naj gre za Avstralca ali Indijca. Vse je povsem transparentno, tako zelo, da za udeleženca igre ni druge možnosti kot igrati na vso moč in po pravilih, ki so določena. Ta pravila, kot vsaka pravila, pa generirajo kupe dražljivih, malce perverznih situacij, kajti namesto vsebine znanstvenikom nenehno vsiljujejo formo, kvantiteto namesto kvalitete. Včasih se je namreč zdelo, da mora znanstvenik predvsem narediti nekaj koristnega, na primer ozdraviti raka ali tuberkulozo ali kaj podobnega. Vendar se je pri ocenjevanju znanosti kmalu izkazalo, da je vsebina preveč subjektivna zadeva – težko je reči, ali je to, kar je kdo naredil, smiselno ali pomembno, kajti izkazalo se bo šele čez leta, desetletja, ko to za udeležence igre niti ne bo več pomembno – je ves znanstveni špil iz vsebine prešel na formo: важно je, da se publicirajo članki, ne pa toliko, kakšen smisel imajo. Čeprav je formalni kriterij slab in včasih absurden, je to dejansko edini oprijemljivi kriterij. Z vsakim vsebinskim kriterijem bi se silno zaplezali. Sicer pa, ali ni to presunljivo podobno siceršnjim življenjskim situacijam, pa celo literaturi. Človek včasih prav perveržno uživa v tem nabiranju točk, v brskanju po računalniških podatkih. Ko se s kom sreča, je druga stvar, ki jo naredi, ta, da odtipka njegovo ime, in v pol minute ima o tem človeku popolno predstavo – vsaj misli, da je popolna predstava, saj ne vem, ali je res. Ampak temu vsi verjamemo, ta pravila vsi, ki smo v tem špilu, spoštujemo.

Literatura: Tvoje področje je imunologija, pa tudi genetika, kajne?

Ihan: Imunologija je zgodba, ki me zanima in jo na predavanjih pripovedujem študentom. Genetika pa je ena od številnih metodologij, s katerimi skušam odkrivati svojo zgodbo znotraj imunologije. Pri imunologiji gre za mehanizme, s katerimi se telo

brani pred bakterijami, virusi, tumorji. Zanima me zlasti proces ubijanja, kajti celice, ki nas branijo – imunske celice – so na primer zmožne prepoznati rakaste celice in jih uničiti, ubiti. Velikokrat ne gre za zelo brutalne obračune, ampak samo za signale: imunska celica pošlje signal rakasti celici, ki potem naredi nekakšen samomor na biokemičnem nivoju – razseka svoje gene, jih spakira. Zanima me, recimo, zakaj so taki signali pri določeni vrsti tumorja odposlani, pri drugi vrsti pa ne. In zakaj jih rakaste celice včasih ubogajo in skočijo iz dvanajstega nadstropja, drugič pa jim to ne pride na pamet.

Literatura: *Ali je jezik, ki ga uporabljaš – govoriš o ubijanju in samomori – nekaj običajnega, ali pa se tako izražaš samo, kadar govoriš z nepoznavalci?*

Ihan: Človek ima en sam jezik, v katerem je za silo svoj in svoboden. Pri tem ne mislim toliko na jezik nacije, ampak na zaznave, ki jih s pomočjo jezika registriraš in kopičiš od prvih dni življenja. Večino tega svojega, pristnega jezika si ustvariš v prvih letih življenja. Če hočeš biti svoj in svoboden, ti tudi pozneje na preostane drugega, kot da se giblješ v območju edinega jezika, ki ga imaš zares v oblasti. Pa čeprav gre za definiranje povsem novih in še nikoli prej občutenih pojavov, kot je recimo pogosto v znanosti. Tudi v znanosti so smešni in precej ubogi tisti, ki suho in brez občutka sestavljajo definicije, katerih pomena ne občutijo, o katerih nimajo otipljive predstave. Največkrat se namreč pozablja, da je znanost samo natančno popisovanje sveta, ki nas vsakodnevno obdaja. Struktura molekule, lisičja družina ali roj zvezd, povsod gre za podobne igre med večjim, ki požira manjšega, in manjšim, ki ima v svoj bran vedno pripravljen kakšen zviti strup. Laže se je pogovarjati, če tudi laboratorijska opazovanja osmisliš z zelo običajnimi zgodbami. Če ena celica izstrelji molekule, da zvrtajo luknje v drugo celico, je to podobno streljanju s pištolo ali puško. Celici skozi luknjo odteče tekočina, potem vdre voda in celico raznese. To je podobno človeku, ki mu odteče kri, čeprav ga na koncu ne raznese. Če pa se celica nenadoma odloči in razseka svoje gene in pokonča samo sebe, je sicer mogoče za to poiskati kakšen sterilni izraz, ampak zakaj ne bi rekel temu samomor, če gre točno za to.

Literatura: *V štirinideseti številki Literature si objavil pesem Geni, ki govori o miški, ki si ji vbrizgal lastni gen. Si to res storil?*

Ihan: Ja, ko sem delal na nacionalnem inštitutu za raka v Genovi. Raziskoval sem molekule, s katerimi zdrave celice signalizirajo imunskim celicam, da je z njimi vse v redu. Se pravi: imunska celica, ki je nekašen policaj 007 z "licence to kill", pride h katerikoli celici v telesu in ta ji mora pokazati svojo legitimacijo. Na legitimaciji imunska celica 007 preveri potrdilo, ki pravi, da je legitimirana celica zdrava. Če potrdila ni, imunska celica hladnokrvno pomeji svoje orožje in naslednji trenutek je celica brez potrdila mrtva. Ta potrdila seveda niso papirji, ampak molekule, ki jih celice izdelujejo samo, kadar so zdrave. Rakaste celice recimo teh potrdil velikokrat niso sposobne izdelati, in če imunske celice to odkrijejo, se začne masaker. Ker ima vsaka živalska vrsta drugačna potrdila, je logično, da človeške imunske celice ubijejo katerikoli miško celico, če je ta zdrava ali ne, ker pač nima po človeških pravilih

urejene dokumentacije. V Genovi smo hipotezo o tem preskusili tako, da smo človeške gene, ki omenjena potrdila napišejo, presadili v mišje celice. Tako so človeški geni napisali mišjim celicam omenjena potrdila. Zato človeške imunske celice takih mišjih celic niso več ubijale, ker so bili njihovi papirji naenkrat v redu, kot bi šlo za normalne človeške celice.

Literatura: *Ljudje si običajno predstavljamo, da se iz miške s človeškim genom rodi nekakšna polmiš-polčlovek.*

Ihan: Neee. Vse genetske manipulacije potekajo na bistveno nižjem nivoju. Moti me, kadar časopisi pišejo, da je znanost tik pred tem, da bo začela spreminjati človeške lastnosti. Vse, kar se počne z geni, je tako enostavno v primerjavi s kompleksnostjo, ki bi jo bilo treba dojeti, če bi hoteli spreminjati človeške lastnosti, da zelo malo resnih znanstvenikov verjame, da bo to sploh kdaj mogoče.

Literatura: *Čudi me, da znanstveniki o tem ne spregovorijo, da ne odgovarjajo na razne špekulacije, ki se pojavljajo v časopisih. V zadnjem času se je recimo ogromno pisalo o kloniranju ljudi.*

Ihan: Znanstveni molk je po svoje razumljiv ravno zaradi perverznosti znanstvenega špila, o katerem sem ti govoril. Del znanstvenega špila, mogoče najpomembnejši, je prijavljanje t. i. znanstvenih projektov, zlasti v Ameriki je to cela industrija. Obstajajo debele knjige o tem, kako prijaviti projekt, da dobiš zanj subvencijo. To je glavno opravilo zahodnih, pa tudi naših znanstvenikov. Značilno za prijavljanje projektov je, da je treba vedno obljubiti nekaj, kar je zelo potrebno. Zato sploh ni čudno, da je do pojava aidsa tri četrt projektov kot svoj končni namen navajalo ozdravljenje raka. Ko se je pojavil aids, je polovica od teh treh četrtin začela obljubljeni zdravilo proti aidsu. Kot končni cilj so vedno opisani ključni problemi, ki najbolj prizadevajo človeške emocije.

Literatura: *O tem, kdo bo dobil denar, torej odločajo laiki?*

Ihan: O tem vedno odloča politika. Za Ameriko, kjer je največ raziskav, je značilno stalno spreminjanje: politike nekaj časa strašno zanima ozdravljenje multiple skleroze, potem se jim zdi, da je treba dokončno rešiti problem sladkorne bolezni itd. Znanstveniki smo po svoje reveži, blazno smo omejeni, kar se tiče naših možnosti. Tako subspecializirani smo, da ne moremo nekaj let iskati zdravila proti raku, potem pa nekaj drugega. Zato laboratoriji, ki so se po pojavu aidsa preusmerili v iskanje zdravila proti aidsu, v resnici še vedno raziskujejo popolnoma iste stvari kot prej, ko so iskali zdravilo proti raku. Gre samo za končne zgodbe, ki se prekomponirajo. Navidezni cilji rabijo samo kot ... Ne vem, ali pet odstotkov znanstvenikov, ki kot svoj končni cilj navajajo ozdravljenje raka, res verjame v to. Mislim, da je večina tako kritična, da ve, da je to napisano samo zaradi pridobivanja politike. V znanosti moraš biti realen. Znanstveniki se samo zavedajo, da dezinformacije o tem, kaj lahko znanost blaznega naredi, v bistvu koristijo trendu financiranja znanosti. Na ta način vzpostavljajo znanost kot potencialno zelo zelo mogočno zadevo, precej bolj mogočno, kot je v resnici. To z geni so čiste neumnosti, manipulirati z njimi še desetletja, mogoče stoletja ne bo

mogoče, če sploh kdaj. Kar se da zdaj narediti z geni, je samo majhna analiza, kateri geni so v človeku, kateri gen je okvarjen pri določeni bolezni. Da pa bi s tem kaj kreiral, to je pa tako daleč, kot je daleč knjižničarka v bežigrajski knjižnici od tega, da bi se v realnem življenju uresničile vsebine romanov, ki jih čuva. Eno je evidentiranje – in genetika je za zdaj samo evidentiranje – drugo pa je, da se vsebine evidentiranih knjig uresničijo v realnem življenju. Mislim, da je verjetnost, da se bo v genetiki kaj od evidentiranega uresničilo, manjša od verjetnosti, da se bo tisti knjižničarki uresničil ves Bukowski.

Literatura: *Prej sem omenila kloniranje – pojavlja se na primer bojazen, da bo znanost omogočila kloniranje recimo Hitlerja v stotih primerkih. Zanima me, ali lahko tako možnost zavrneš zgolj z znanstvenega stališča ali pa moraš na pomoč poklicati duhovnost, metafiziko?*

Ihan: V to, kaj bi bilo še vse treba, se spoh ne bom spuščal, ampak tudi če bi hoteli to narediti genetsko, bi projekt trajal desetletja, mogoče sto let. Tak projekt sploh ni realen. V kloniranje ljudi ne verjamem, ker se enostavno ne izplača, in v realnosti ne nastane nič, kar se ne izplača, to je eno temeljnih pravil našega vesolja. Kloniranje je neracionalno v primerjavi z naravnim procesom kreiranja ljudi, ki je brezplačen in do neke mere še prav zabaven. Pa tudi, zakaj bi dal sto, dvesto, mogoče tristo milijard dolarjev za to, da bi skloniral enega človeka, ko pa je ljudi že tako preveč in nihče ne ve, kam z njimi? Potencial Hitlerja ima milijone ljudi in zakaj bi kloniral, ko pa lahko med brezštevilnimi pamži pograbiš prvega in ga vzgojiš v spodobnega Hitlerja? Sploh se mi ne ljubi razmišljati o kloniranju ljudi s strokovnega vidika, kajti realnega motiva zato ni. In nič ne nastane, če ni resnične potrebe.

Literatura: *Se tudi tebi zdi, da novoveška pozitivistična vera v znanost prehaja že kar v vraževernost?*

Ihan: Ja, seveda. Ljudje, ki se ukvarjamo z znanostjo, večinoma ne verjamemo, da bi lahko znanost karkoli bistvenega spremenila. Svoje delo opravljamo zato, ker nas veseli, to je edina motivacija, čeprav financirjem tega ne priznamo. V nekaj letih se vsak, ki misli, da se da z znanostjo rešiti kakšne blazne probleme, ohladi. Res pa je, da je zahodna civilizacija, splošno gledano, vseeno imela koristi od čudaškega procesa na univerzah in inštitutih. So določena zdravila, določene tehnične rešitve ... Brez znanosti bi bilo veliko stvari slabših, vendar to ni neka vsemogočna zadeva. Škoda, da ljudje, ki niso znanstveniki, tega ne dojemajo zelo realno. Znanost je kot vse stvari na tem svetu, religija, loterija, šport, kultura: ljudje plačujejo, da imajo nekaj cvenka manj in nekaj upov več.

Literatura: *Kar počnejo znanstveniki, je za marsikoga moralno vprašljivo ali celo nedopustno. Obstajajo recimo društva, ki si prizadevajo, da bi prepovedali poskuse na živalih. Se morda tudi sam srečuješ z moralnimi pomisleki v znanosti ali pa te bolj prizadevajo nemoralnosti v vsakdanjem življenju – napisal si na primer kar nekaj pesmi, v katerih obsojaš vojno?*

Ihan: Vsekakor sem lastnoročno spravljal s tega sveta že tisoče mišk in srčno upam,

da me ob prihodu na oni svet ne bo pričakala ogromna, besna horda malih krempljastih belih pošasti. Sicer pa v vsakdanjem življenju v zvezi s tem srečujem dve različni vrsti pomislekov. Prvo je vprašanje želodca. Drugo vprašanje vesti. So recimo študentje, ki jim želodec pač ne dopušča ubiti miške, čeprav ubito žival nato z veseljem obdelujejo. Večina odporov spada v kategorijo takih želodčnih težav. Ampak to je stvar konstitucije. Želodec je izjemno duhoven organ, ki se tesno spoji s človeškimi doživetji, predstavami, pretresi, strahovi. Če želodec pri ubijanju miške reagira na zlomljen tilnik ali kri, v resnici ne reagira na nesrečo tiste miške, ampak na vzbujanje nekih svojih davnih, lastnih podob. Kot sem že rekel, tu gre za konstitucijsko težavo. Nekdo ni dovolj močan, da bi premaknil omaro, drug ni dovolj visok, da bi spraznil najvišjo polico, tretji zaradi želodca ne more ubiti miške. Pač to opravi kdo drug namesto njega. V redkih primerih gre v resnici za vprašanje vesti. Do tega pa ima vsak absolutno pravico, tudi če osnuje društvo proti pobijanju, mu ne bi zameril. Res pa je, da slike iz klavnic, tistih v Zalogu in tistih v Bosni, taka društva nekoliko relativizirajo.

Literatura: *V intervjuju za knjigo Začasno bivališče si povedal, da si imel zelo krščansko vzgojo. Zanima me, kako si doživel pouk biologije, še posebej darvinizma?*

Ihan: Hm, to je zelo nazaj. Te stvari so me zelo zanimale precej prej, kot so o njih govorile učiteljice. Vem, da sem v osnovni šoli v Ogrinšču prebiral odgovore na pisma, v katerih so ljudje spraševali, ali Bog je ali ga ni, kje živi, ali bolj visoko od Meseca, pa kje je pekel in podobno. Bil sem tudi ministrant, družina je bila v tesnih odnosih z vrsto duhovnikov ... Obenem sem se zanimal za biologijo, za mehanizme, kako stvari potekajo, zato me je Božja navzočnost, kjer mehanizmi niso tako razvidni, precej begala. Že zelo zgodaj, nekje do četrtega razreda, sem skušal razčistiti, kako je s tem. Ko je prišel v šoli na vrsto darvinizem, sem bil že zelo prepariran s knjigami krščanskih teologov in filozofov. Vnaprej sem vedel cake enih in drugih, zato me šolski pouk darvinizma ni zares zadeval, kvečjemu dolgočasil, bili so pač že zdavnaj slišani štos. Je pa res, da sem se pred kratkim zelo zamislil, ker se zdi, da te stik z znanostjo avtomatično oddalji od razumevanja Božjega. Ne v smislu, da bi zanikal obstoj Božjega, ampak tako, da Božje postane nekam nepomembno, kot iskanje gusarskega zaklada ali viteške slave. To je po svoje žalostno. Pred kratkim sem srečal prijatelja, in po prvih vprašanjih mi je rekel, da gre v frančiškansko cerkev na obrede. Bil sem šokiran, in ob njegovi izjavi nisem zmozel drugega kot nekaj neslanosti o grešnikih, ki potrebujejo vsakodnevno odvezo. V bistvu pa mi je bilo neprijetno zaradi sebe, ker sem zelo izgubil tisto nenehno potrebo po Božjem. Ne da bi to hotel. Žal mi je, da pravzaprav komaj še razumem ljudi, ki pravijo, da jo še imajo.

Literatura: *Ko praviš: "Ljudje, ki še imajo potrebo po božjem" – misliš s tem na obredje in ne na notranjo vero?*

Ihan: Ja, mislim ljudi, ki to izrekajo. Navadil sem se, da se o takih stvareh bolj molči. Ko kdaj preberem o kakšnem kulturniku, ki odkrije Boga in se vrže vanj, se mi to zdi patetično. Takoj si rečem: Človek je prejšnji teden dvakrat prevaral ženo, zdaj pa se gre bogoiskateljstvo. To vedno uvrščam med patetiko in takemu človeku ne bi

zaupal, da mi čuva denarnico, ko mečem žogo na koš. Pri prijatelju, o katerem sem govoril, pa sem videl, da gre za nekaj resnega, čeprav bi lahko tudi njemu marsikaj očital. Ampak zamislil sem se predvsem nad sabo, kar se zadnje čase sicer redko. V znanstvenem špilu ne rabiš Božje navzočnosti in to me s stališča moje vzgoje v otroštvu malo žalosti.

Literatura: Tudi sam imaš otroka. Kakšno vzgojo ima on?

Ihan: Za zdaj je še premajhen, pa tudi kakšne posebne vzgoje nima. Otroci se vzgajajo sami, starši so samo zato, da jim odgovarjajo na vprašanja, pa še to manj z besedami in bolj z dejanji. Otroci si že po naravi odpirajo blazno temeljne probleme, ki si jih mi v naših letih sploh ne več: o smrti in o tem, kje so bili pred rojstvom, o usodi povoženih mačk ... Taka vprašanja smo si postavljali vsi, nismo pa si odgovorili, ker so neodgovorljiva. Z rutino probleme odrineš, zamaskiraš. Za otroke ni slabo, če jim ponudiš Boga, vsaj kot možnost, idejo, čeprav mislim, da to na njihove kasnejše odločitve zelo malo vpliva. Na misel mi je prišlo, da je naša slovenska vzgoja taka, da kadar že razmišljamo o Božjem, počnemo to preveč resno. Ko sem živel v Italiji, sem spoznal latinski tip verovanja, ki je nekaj povsem drugega. Ko vidim, da gre prijatelj molit v cerkev, se mi to zdi silno posvečena in resna zadeva, ob kateri kar onemim, medtem ko je v latinskem tipu verovanja nekaj čisto normalnega, da gre v cerkev, po maši pa mirno in z užitkom greši naprej. V Italiji je verovanje veliko bolj stvar kulture, običajev, mi pa smo malo zateženi. Iti v cerkev je pri nas dogodek, v Italiji pa ne pomeni nobenih blaznih notranjih procesov.

Literatura: Ali se lahko identificiraš z enim od teh dveh načinov življenja: z bolj sproščenim, latinskim, ali z našim, za katerega praviš, da je bolj zatežen? Ali pa morda ostajaš zunaj obeh, kot opazovalec?

Ihan: Pozicija opazovalca je seveda precej ugodna, človek se vedno nekoliko zateka k njej. Najbrž zato že dolgo nisem imel kakšne verske krize, ki je znak resnega obravnavanja teh problemov. To je najbrž tudi posledica stika z znanostjo, ki je na zunaj videti zelo posvečena, znotraj pa gre vendarle za igro, veliko simulacijo. Ampak pri meni je bilo podobno tudi prej. Kot otrok sem bil recimo preveč cerkveno angažiran, preveč insajder. Več bi imel od vere, cerkve, če ne bi bil ministrant, ki kot gledališki igralec nastopa na odru in mora bolj kot na Boga misliti na to, kdaj bo pozvonil, kdaj bo prinesel vino ... V tistem obdobju leta in leta nisem doživel niti enega obreda tako, kot bi ga verjetno moral doživeti. Pa še razočaranje, ker se v kelihu med posvetitvami ni nikoli dogajala kakšna reakcija, vsaj brbotanje, nekaj, kar bi bilo dostopno samo meni in ne tisti množici, ki je sedela v cerkvenih klopih in gledala, nekaj, kar bi bilo plačilo za moje insajderstvo. Takrat sem začel dvomiti, ali je duhovnik, pa celo škof ali papež v resnici kaj bliže Bogu kot navadni smrtniki. Ta občutek me je verjetno kasneje odvrnil od skušnjave po študiju teologije. Kot rečeno, insajderstvo ni koristilo mojemu doživljanju obredov. Del krivde, da zdaj živim na silno konkretnem nivoju, lahko valim tudi na to.

Literatura: Zato so najbrž tudi pesmi, v katerih govoriš o Bogu, starejšega datuma,

mislim, da jih je večina iz Srebrnika?

Ihan: Ja, seveda. Tiste pesmi so bolj obračunavanje z idejo svetega, pa nasploh z utrjenimi logičnimi vzorci, ki se zdijo nepremakljivi, čeprav jim v resnici že majhna sprememba optike spodnese temelje.

Literatura: *Bog v teh pesmih nastopa kot "nori Bog", kot Bog, ki človeka prosi odpuščanja ...*

Ihan: Te pesmi so nastale v letih, ko sem bil na fakulteti, kot posledica insajderstva, o katerem sem govoril. Kasneje so ta vprašanja čisto izginila s horizonta, že dolgo nisem napisal nobene pesmice o tem.

Literatura: *Prej sva omenjala otroke. Zdi se mi, da so otroci zelo pomembna metafora v tvoji poeziji.*

Ihan: Metafora ali pa mogoče sredstvo. V poeziji poskušam ustvarjati učinke in vse, kar naredi otrok, deluje na bralca drugače, kot če isto stvar naredi odrasel človek. Otrok je splošno sredstvo manipulacije, Američani vsako svojo vojno začenejo s slikami otrok, ki jih trpinčijo sovražni režimi. Manipulacija je mogoča, ker imamo vsi v sebi predstavo o odprtosti otroka in se nam zdi blazno grdo dotakniti se te odprtosti. Tudi v medicini vidim, da smrt otroka na nas zdravnike čisto drugače vpliva kot smrt odraslega človeka. Smrt otroka dojemam kot blazno krivico, čeprav ni racionalnega razloga, zakaj bi bilo bistveno manj narobe, če umre kdo pri dvajsetih ali tridesetih. Objektivno gledano, ni razlike, vendar se zdi, da je otrok tako dragocen, odprt. Posledično gledano se zdi, da je obdobje otroštva najbolj dragoceno v človekovem življenju. Podzavestno mislimo, da človek mora doživeti svet kot otrok, da je to najbolj dragoceno doživljanje. Otroci v mojih pesmih skušajo manipulirati, če sem grob, s temi emocionalnimi naboji.

Literatura: *Veliko tvojih pesmi govori o tem, da so čustva močnejša od razuma.*

Ihan: To so čisto praktična opažanja. Mogoče je v svetu razuma, v znanosti, še bolj opazno, da sam razum odloča o zelo malo stvareh. Mehanizmi odločanja so največkrat stvar moči, strasti in nikakor razuma. Razum je samo orodje, kladivo, ki ga lahko zabiješ pod različnimi koti. Vse je vođeno iz drugih središč moči.

Literatura: *V zbirki Ritem si na prvo mesto postavil pesmi, ki so pretanjene psihološke študije moško-ženskih odnosov in v katerih se ljubezen precej razlikuje od tradicionalne predstave o ljubezni kot romantičnem čustvu. Si v teh pesmih še vedno opazovalec ali govoriš iz sebe, iz svojega doživljanja?*

Ihan: Mogoče so ljubezenske pesmi še najmanj plod opazovanja, mislim, da je v njih še največ nekega doživljanja ...

Literatura: *Ali ta prehod iz opazovanja drugih v osebno izpovednost pomeni bistven premik v tvoji poetiki?*

Ihan: Zdi se mi, da sem se s tem malo zaplezal in temu načinu skušam zdaj pobegniti, ker je lahko nevaren, obremenjujoč za nadaljnjo produkcijo. Niti ne vem, ali je tako zelo zanimiv, te pesmi se mi zdijo nekam preresnobne.

Literatura: *Precej imaš tudi humornih, recimo Izgon hudiča, ki pa je starejša, kajne?*

Ihan: Ta je starejša, ja. Humorne so mi všeč, ker so bolj stvar opazovanja, distanca. Za samo pisanje je dobro imeti distanco, v nekaterih ljubezenskih sem preveč zlorabil področje samoopazovanja in to mi je kar malo škodilo. Zdi se mi, da ni zelo zdravo izhajati preveč iz globine, iz samega sebe, treba se je čuvati, skrbeti za higieno ...

Literatura: *Zato si se verjetno na samem začetku usmeril v bolj narativno smer, v zapisovanje zgodb, ne pa v intimistično liriko.*

Ihan: Ja. Načeloma je sicer vseeno, kaj pišeš, da je le dobro. Dobra je poezija, ki ima v sebi dosti energije, estetike, življenja – ni pomembno, ali govori o ženski ali o tovarnjaku. Vsebina je za bralca nevažna, določen pomen ima kvečjemu za samega pesnika, ki v določenem motivu lahko odkritje dovolj stimulirajočih zadev, zaradi katerih bo pesniški aparat produciral kakšno estetsko zadevo. Vseeno je, ali je produktiven pri žensko-moških zadevah, pri Bogu ali kjerkoli: pesnik je kot vetrnica, usmeri se proti tistemu vetru, ki mu prinaša največ energije, to pomeni najboljše pesmi. Zame v kotu, kjer gre za preveč intimistične ljubezenske zadeve, ni toliko energije.

Literatura: *V svojih starejših pesmih si laže preračunal učinek na bralca, ga predvidel, medtem ko ljubezenske pesmi delujejo drugače, računati moraš na to, da bolj "razgalijo" tebe samega. Spomnim se, da je Milan Jesih v intervjuju v deseti številki Literature omenil odločitev, da se ne bo skrival, da bo govoril tudi o trpkih, osebnih ali brezsrčnih stvareh. Misliš, da taka odločitev zate ne bi bila primerna?*

Ihan: To z učinkom ima po svoje tudi neke omejitve. Ampak pri tem gre za dogajanja, na katera ne morem kaj dosti vplivati. Pesniki smo v prvi vrsti mediji neke poezije, ki se lovi v naša telesa. Potem vsak hvali tisto, kar je ujel, podobno kot lovec in ribiči slavijo svoje zverine. Če bi sreča premešala karte drugače, bi sleherni zagovarjal čisto druge stvari. Tudi pri branju opažam, da sem na začetku, ko sem bral svojo poezijo poslušalcem, preračunaval učinek s poudarjanjem verzov, ki so nosili učinek. Zdaj pa že dosti let ne počnem več tega.

Literatura: *Zapisal si (v stoti številki Nove revije), da je "dobra tista pesem, ki udari v trebuh." Si v zadnjem času prebral kakšno tako pesem?*

Ihan: Ja, zadnjo noč sem prebral dobršen del Šalamunovega opusa. Dobra je najbrž res pesem, ki sproži emocije na nižjem nivoju od razuma. Dobri so verzi, pri katerih si lahko tudi fizično predstavljaš, kako poteka verz. Če na primer pesnik reče, da je sedel na Eifflovo stolpu in pil sok, mora biti verz tako slikovit, tako živ, da je bralcu čisto jasno, ali je bil sok z ledom ali brez. Važno je, da ima bralec občutke, pa če so ti programirani v pesem ali ne. Če tega ni, potem je pesem slaba ali pa ni prišlo do komunikacije.

Literatura: *Veliko ljudi, ki so sicer strastni bralci, poezijo povsem odklanja.*

Ihan: Poezija je danes, predvsem na zahodu, silno minorna zadeva. Podobna se mi zdi znanstvenim igriscam: dogaja se v zelo omejenem krogu ljudi, ki se nanjo precej razumejo, medtem ko je njena univerzalnost zavrta. V spodobnih knjigarnah v Parizu, Londonu, da o Italiji ne govorim, najdeš več knjig iz kateregakoli subspecializiranega

znanstvenega področja kot pa pesniških zbirk. Samo še to manjka, da se bo še poezija začela točkovati po nekih formalnih kriterijih. Ampak za kaj takega je verjetno premalo pomembna. Na srečo.

Literatura: *Se ti zdijo literarni krogi pri nas preveč zaprti? Spomnim se, da si na sestanku uredniškega odbora Literature predlagal, da je treba pritegniti več ljudi, ki ne prihajajo z oddelka za primerjalno književnost.*

Ihan: Ne vem, ali jih je treba ravno pritegniti. Mislim, da se z nastajanjem tržnega sistema stvari zelo spreminjajo, prihajajo avtorji, ki se malo brigajo za utečene poti, preprosto napišejo roman, ga objavijo in uspejo, ne da bi bili vključeni v neke literarne kroge. To je čisto v redu. Prej je obstajal način, kako pravilno vstopiti v literaturo, mislim pa, da se bodo kmalu začele pojavljati gospodinje, ki bodo napisale nekaj super romanov. Način, kako smo prej vstopali v literaturo – z objavami v določenih revijah – je bil malo forsiran, umeten. Očitno je socialistični postmodernizem to še potreboval. Za literaturo je bolje, da so stvari bolj spontane, naključne.

Literatura: *V zvezi s postmodernizmom se ob tebi pojavlja veliko ugibanj o tem, ali si ali nisi. Postmodernist, seveda. Kaj si misliš o tem?*

Ihan: Postmodernizem je v našem prostoru predvsem organizacijska zadeva, ki je določeni generaciji omogočila, da se je sfurala mogoče bolj, kot bi si realno zaslužila. Ta generacija se je kar prelahkotno etablirala, ker je bila v njeni strategiji, če priznamo ali ne, etabliranost napisana kot prvi cilj. V bistvu smo računarska, premočrtna generacija brez značilnega okusa, brez boemstva, čeprav hočejo nekateri v svoj imidž vkalkulirati tudi podobo boemstva. Ampak to je že samo po sebi logičen absurd. Skratka, veliko lastnosti lastne generacije mi je zoprnih, čeprav so to seveda neizbežno tudi moje lastnosti. Kleč v neki svoji zgodbi govori o pridnih, resnobnih, prepotentnih "ta mladih" in bojim se, da je zadel bolj, kot si želimo. Sicer pa bo kot vedno: preživijo samo ubežniki.

Literatura: *Če se bo tvoj sin nekega lepega dne v šoli učil, da je bil njegov oče postmodernist, kaj mu boš rekel, da drži ali ne drži?*

Ihan: Ko govorimo o sinovih, mislimo na prihodnost, na čas, ki ne bo več naš čas. Ta njihova prihodnost je preveč sveta, preveč jo spoštujem, da bi v njej videl mesto za igrice, s katerimi si krajšamo čas v naši sedanjosti. Pomisli vendar, da so pred kakšnim desetletjem izpisali tisoče knjižnih strani, prebedeli noči, zasejali grmade srda ob razpravah, kdo od pesnikov je tradicionalist in kdo reist, in kaj je boljše in kaj slabše. Komu danes to še kaj predstavlja? Celo vprašanje je mrtvo, da ne govorim o odgovorih. Zato se niti malo ne bojim, da bi moral kdaj svojemu sinu razlagati o postmodernizmu.

Literatura: *V Slovincu si v podlistku objavil roman Hiša, knjižne izdaje pa še vedno ni. Kaj se dogaja s tem romanom?*

Ihan: Imam precej nemaren odnos do stvari, s katerimi se trenutno ne ukvarjam, kar pozabim jih, pa naj gre za prijateljstva, posle ali literaturo. S Cunjakom sem sklenil pogodbo, dobil honorar, potem pa roman ni izšel, ker se je Cunjak zapletel v politiko.

Roman se mi tudi ni zdel taka perla, ni tisto, kar mislim, da sem sposoben napisati kot roman. Pisanje proze sem odložil, in zato me tudi izdajanje že napisane proze v knjižni obliki trenutno ne zanima. Blazno me sicer mika, da bi prozo začel spet pisati, vendar sem se zadnja tri leta načrtno ukvarjal samo z znanostjo, da bi prišel na določeno raven. Med dvoletnim delom v Genovi nisem mislil na literaturo, nisem imel časa: če delaš dvanajst ur na dan, ti to pobere vse ustvarjalne zadeve. Zdaj se stvari precej umirjajo, odkar sem se vrnil, sem napisal precej poezije, tako da imam napisano zbirko. V znanosti se mi tudi počasi uredničuje namen, da pridem na raven, ko ni treba več kaj dosti misliti, ko so stvari utečene. Računam, da bom kmalu imel več časa za literaturo.

Literatura: Torej lahko pričakujemo tudi kakšno novo prozo?

Ihan: Pretenciozno bi bilo karkoli obljubljati, me pa to silno zanima. Pri *Hiši* sem videl, da se kar dobro znajdem tudi v večjih zgodbah. Kajti razlika med zgodbo, ki jo vidiš z enim pogledom, in zgodbo, ki jo štrikaš z več različnih koncev, je seveda precejšnja. Priznam, da imam namen, ampak načrtovati sem se kar malo odvadil. V medicinskem svetu je toliko naključij, ljudje pri dvajsetih vsak dan obolevajo za grozljivimi boleznimi, tako da se navadiš precej krčiti svoje načrte. Človek mora biti pozoren na določene cilje, ni pa dobro, če se preveč ukvarja z oddaljenimi zadevami, ker se lahko marsikaj izjalovi.

Pogovarjala se je **Darja Pavlič**

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Umberto Eco

Fikcijski Protokoli

Če so pripovedni svetovi tako udobni, čemu ne skušamo na resničnost gledati, kot bi bila roman? Po drugi strani pa, če so svetovi pripovedne fikcije tako majhni in varljivo udobni, zakaj ne skušamo zgraditi pripovednih svetov, ki bi bili celoviti, protislovni in izzivalni kot resnični svet?

Dovolite mi, da takoj odgovorim na drugo vprašanje. Dante, Rabelais, Shakespeare, Joyce so počeli natanko to. In seveda Nerval. Ko sem pisal o "odprtih delih", sem imel v mislih literarna dela, ki težijo k dvoumnosti kot življenje samo. Res je, da pri Sylvie zanesljivo vemo, da je Adrienne resnično umrla leta 1832, nismo pa enako prepričani, da je Napoleon umrl leta 1821 – kdo ve, morda ga je Julien Sorel na Sveti Heleni rešil in pustil tam dvojnika, zadnjih nekaj let pa je preživel v Loisy pod imenom oče Dodu in tako srečal Pripovedovalca leta 1830. Vsekakor je pri vsem drugem, kar zadeva Sylvie, dvoumna igra med življenjem in snom, med preteklostjo in sedanjostjo, bolj podobna negotovosti, ki obvladuje naše vsakdanje življenje, kot tisti blaženi zanesljivosti, s katero je Rossella O'Hara vedela, da "bo jutri nov dan."

Pojdimo zdaj k prvemu vprašanju. V knjigi *Odprto delo* sem ob komentiranju strategije neposrednih televizijskih prenosov, ki uokvirjajo tok naključnih dogodkov prek pripovedne strukture, opozoril na to, da je življenje zanesljivo bolj podobno *Uliksu* kot *Trem mušketirjem*, vendar smo bolj nagnjeni k temu, da ga beremo, kot da bi bil



Dumaseva pripoved, ne pa Joyceova¹.

Moja oseba Jacopo Belbo iz *Foucaultevega nihala* se zdi, da se strinja s tem mnenjem, kot pravi:

Mislil sem, da se pravi dandy ne bi nikoli ljubil s Scarlett O'Hara in tudi s Costanzo Bonacieux, ali s Perlo di Labuan. S feljtonom sem se igral, da bi se malo sprehodil iz življenja. Pomirjal me je, ker je obljubljal nedosegljivo. Pa vendar ne ... Prav je imel Proust: življenje bolje ponazarja slaba glasba kot Missa Solemnis. Umetnost se z nami poigra in nas pomiri, prikaže nam svet tak, kakršnega bi si umetniki želeli, da bi bil. Feljton hlina, da se poigrava, vendar nam ga svet potem prikaže takega, kot je, ali pa vsaj takega, kot bo. Ženske so bolj podobne Milady kot Luciji Mondella, Fu Manchu je bolj resničen kot Modrec Nathan, in zgodovina je podobnejša tisti, ki jo razlaga Sue, kot tisti, ki jo zasnuje Hegel².

Vsekakor je to grenko razmišljanje razočarane osebe. Vendar dovolj dobro ponazarja našo težnjo po tem, da bi razumeli tisto, kar se nam zgodi v okviru tega, kar Barthes imenuje 'un texte lisible'. Ker se zdi literarna fikcija spodbudnejša od resničnosti, skušajmo resničnost interpretirati, kot bi bila literatura.

V tem zadnjem predavanju bom skušal pregledati nekatere primere, pri katerih se nam zgodi, da zamenjujemo fikcijo od resničnosti, da beremo resničnost, kot bi bila fikcija, in fikcijo, kot bi bila resničnost. Nekatere od teh zamenjav so prijetne in nedolžne, druge so povsem potrebne, spet druge pa tragično zaskrbljujoče.

Leta 1934 je Carlo Emilio Gadda v časopisu objavil članek "Jutro v klavnicah". Šlo je za opis milanske klavnice, ker pa je bil Gadda velik pisatelj, je bil članek tudi lep primer proze. Pred kratkim je Andrea Bonomi³ predlagal zanimiv miselni eksperiment. Predstavljajmo si, da članek (neobjavljen) nikoli ne bi omenil mesta Milano, ampak bi govoril preprosto samo o "tem mestu" in bi neki raziskovalec med neobjavljenimi papirji Gadde našel tudi edini obstoječi izvod te zgodbe. Raziskovalec jo prebere, vendar ne ve, ali gre za opis fragmenta, ki pripada našemu svetu ali fikciji. Vendar se ne vpraša, ali so trditve iz besedila resnične, ampak z užitkom rekonstruira svet klavnic nekega mesta, čeprav ta svet ne obstaja. Kasneje raziskovalec ugotovi, da obstaja še ena kopija članka v arhivu milanske klavnice, na kopiji pa je opomba direktorja klavnice, ki je pred mnogimi leti zapisal "podroben in popolnoma točen opis". Gaddovo besedilo je torej govorilo o obstoječi klavnici, bilo je časopisni članek, reportaža in ga je tako treba oceniti glede na njegovo verodostojnost, glede na njegovo ujemanje s stanjem stvari, ki se potrjuje ali se je potrdilo v svetu, v katerem živimo. Bonomijev argument je ta, da raziskovalcu, kljub temu da spremeni mnenje o naravi besedila, ni

¹ *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, str. 204, opomba 16.

² *Pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988, str. 389.

³ Andrea Bonomi, *Lo spirito della narrazione*, Milano, Bompiani, 1994, 4. poglavje.

treba ponovno prebrati besedila. Opisani svet, osebe, ki v njem živijo, njihove lastnosti, vse to ostane enako; raziskovalec zdaj preprosto "projektira" to predstavitev na resničnost. Bonomijev komentar je ta, da "če je vsebina nekega poročila, ki opisuje določeno stanje stvari, dojeta, ni nujno, da je na to vsebino mogoče aplicirati kategoriji resničnega in neresničnega."

Ne gre le za trditev, ki je stvar zdrave pameti. Dejansko smo nagnjeni k temu, da se, ko nam kdo pripoveduje, da se je kaj zgodilo, nagnosko postavimo v položaj alarma, ker predpostavljamo, da ta, ki govori ali piše, hoče povedati resnico, in tako začnemo tisto, kar poslušamo, ocenjevati kot resnično ali neresnično. In le v izjemnih primerih, ko se pojavi opozorilo za fikcijo, opustimo sumničenje in smo pripravljeni vstopiti v neki drugačen svet. Umski ekperiment pri Gaddi pa dokazuje, da takrat, ko se znajdemo pred vrsto stavkov, ki nam opisujejo, kaj se je komu zgodilo v takem in takem kraju, sodelujemo pri graditvi sveta, ki ima neke vrste notranjo skladnost, in šele nato se odločimo, ali moramo razumeti to pripoved kot opis resničnega sveta ali izmišljenega sveta.

To pa zahteva od nas, da razmislimo o razlikovanju, ki ga tekstualni teoretiki precej uporabljajo, namreč med naravno pripovedjo in med umetno pripovedjo.¹ Za naravno pripoved gre takrat, ko opisujemo vrsto dogodkov, ki so se dejansko zgodili, za katere je pripovedovalec prepričan, da so se zgodili, ali hoče prepričati (in pri tem laže), da so se resnično zgodili. Tako je naravna pripoved opis tega, kaj se mi je zgodilo včeraj, časopisna novica ali celotna Zgodovina neapeljskega kraljestva Benedetta Croceja. Umetno pripoved pa naj bi predstavljala pripovedna fikcija, ki se samo pretvarja, kot pravijo, da govori resnico, ali pa govori resnico v okviru sveta fikcijskega diskurza.

Predpostavljamo, da umetno pripoved prepoznamo zaradi "parateksta", torej vseh tistih informacij, ki obkrožajo besedilo, od naslova do zaznamkov, ki na naslovnici označujejo "Roman". Tako celo ime avtorja predstavlja paratekstualni element: v tem smislu je bil v preteklem stoletju bralec prepričan, da je knjiga, pod katero se je podpisal "Avtor Waverleyja", brez najmanjše senčice dvoma delo fikcije. Najbolj očitno opozorilo, da gre za fikcijo, je znotraj besedila uvodni stavek "nekoč je bil ..."

Vendar vsa zadeva ni tako jasna. Zgodovinski dogodek, ki ga je leta 1940 povzročil Orson Welles s svojo izmišljeno oddajo o invaziji marsovcev, je bil povezan z dejstvom, da je bila po mnenju dela poslušalcev novica, posredovana po radiu, primer naravne pripovedi, medtem ko je bil Welles mnenja, da je dal poslušalcem dovolj opozoril, da gre za fikcijo. Vendar so mnogi poslušalci začeli spremljati oddajo po začetku, spet drugi niso razumeli opozoril, da gre za fikcijo, in so vsebino oddaje projektirali na resnični svet.

¹ Cfr. na primer Theun van Dijk, "Action, Action Description and Narrative", *Poetics*, 5, 1974, str. 287-338.

Moj prijatelj Giorgio Celli, pisatelj, vendar tudi profesor entomologije, je nekoč napisal zgodbo o popolnem umoru in oba sva bila osebi te zgodbe. Oseba Celli je vnesla v tubo zobne paste osebe Eco kemično snov, ki spolno privlači ose; Eco si je umil zobe, preden je odšel spat, in snov, ki je v dovolj veliki količini ostala na njegovih ustnicah, je pritegnila roje vzbujenih os na njegov obraz, in to s smrtnimi posledicami. Zgodba je bila objavljena na tretji strani bolonjskega dnevnika *Il resto del carlino*. Vedeti morate, da je bila tretja stran vseh italijanskih dnevnikov, vsaj do pred nekaj leti, vedno posvečena kulturi in uvodni članek, imenovan "elzeviro", tisti na levi, je bil lahko bodisi recenzija, kratek esej ali pa tudi zgodba. Cellijeva zgodba je izšla kot "elzeviro" z naslovom "Kako sem ubil Umberta Eca". Urednikom časopisa se je očitno zdelo, da bralci vedo, da je treba vse, kar je objavljeno v nekem časopisu, jemati resno razen "elzevira", ki ga je treba ali ga je mogoče razumeti kot primer umetne pripovedi.

Ko pa sem tistega jutra vstopil v bar v svoji hiši na kavo, so me natakarji sprejeli z vzkliki veselja in olajšanja, ker so mislili, da me je Celli resnično umoril. Pripetljaj sem pripisal dejstvu, da ti ljudje nimajo primerne izobrazbe, da bi prepoznali novinarske konvencije; vendar sem kasneje srečal svojega predstojnika, izobraženega človeka, ki te konvencije dovolj dobro pozna, in povedal mi je, da je bil zjutraj ves zaprepačen. Zaprepačen le kratek čas, vendar se mu je za trenutek ta naslov, v časopisu, ki po definiciji posreduje dogodke, ki se resnično zgodijo, zazdel, kot bi se nanašal na resnični dogodek.

Lahko bi rekli, in bilo je že povedano, da je umetna pripoved strukturno bolj kompleksna od naravne pripovedi, vendar je vsak napor, da bi opredelili strukturne razlike med naravno in umetno pripovedjo, ponavadi mogoče spodbiti z vrsto primerov. Če predpostavimo, da so v naravni pripovedi osebe, ki izpolnijo ali doživljajo dejanja med dogajanjem, in da ta dejanja spremenijo situacijo osebe od nekega začetnega stanja do nekega končnega stanja, je mogoče ta postopek aplicirati tudi na pripoved, resno in resnično, "včeraj sem umiral od lakote, šel sem na večerjo, pojedel sem steak and lobster¹ in potem sem se počutil zadovoljnega." Če dodamo, da morajo biti ta dejanja težavna in morajo zajemati dramatično in nepričakovano izbiro, sem prepričan, da bi nam znal Jerome K. Jerome na dramatičen način opisati tesnobo, ki se ga je polastila pred težko izbiro med zrezkom in rarogom, ter genialni način, kako je rešil to dramo. Niti ni mogoče reči, da so osebe iz *Uliksa* pred bolj dramatičnimi odločitvami, kot so odločitve, ki jih moramo sprejemati v vsakdanjem življenju. Pa tudi aristotelovski recepti (da naj bi oseba ne bila ne slabša ne boljše od nas, da naj bi doživljala hitre spremembe usode, preobrate in spoznanja, da naj bi dogajanje doseglo vrh s katastrofo, ki bi ji sledila katarza) ne zadostujejo za določitev pripovedne fikcije,

¹ Steak and Lobster, zrezek in rarog, je tipična "prestižna" jed, s katero postrežejo v nekaterih ameriških restavracijah gostom, ki želijo uživati v občutku, da si lahko privoščijo najboljše, kar življenje ponuja, za razumno ceno (tako zrezek kot rarog sta servirana v skromnejši količini kot običajno).

saj tudi številna od Plutarhovih *Življenj* izpolnjujejo te pogoje.

Zdelo bi se, da kaže fiktivnost vztrajanje na zgodovinsko nepreverljivih podrobnostih, raziskovanje umskih in čustvenih plasti osebe. Vendar je Barthes, ko je govoril o "učinkih resničnosti", uporabljenih v pripovedništvu, citiral odlomek iz Micheleteve *Zgodovine Francije* (V. Revolucija, 1869), kjer avtor, ko govori o Charlotte Corday v zaporu, vključi tipičen pripovedni učinek (za vztrajanje na nedokumentiranih podrobnostih): "Čez uro in pol je nekdo nežno potrkal na vrata, ki so bila za njenim hrbtom ..." ¹

Vsekakor je res, da se naravna pripoved težko začne s fiksijskimi znaki, prav zato kljub naslovu velja za fantastično *Resnična zgodba* Luciana di Samosata, ki v drugem odstavku takoj pojasni: "Na verodostojen in prepričljiv način sem opisal laži različnih vrst ..." Prav tako začne Fielding *Toma Jonesa* z opozorilom, da gre za roman.

Pa vendar se pripovedna fikcija pogosto začne z lažnim opozorilom o verodostojnosti. Primerjajmo tadva primera začetkov:

Priganjale so me nadvse upravičene in vztrajne zahteve najbolj nadarjenih sobratov ... ki so me spraševali, zakaj v naših časih ni nikogar, ki bi v kakršnikoli literarni obliki napisal poročilo, ki bi našim zanamcem posredovalo te številne stvari, ki se dogodijo bodisi v božji cerkvi ali med narodi in ki jih je vredno spoznati.

Sijaj in udvorljivost se na Francoskem nista nikoli tako bleščeče razkošatila kot v zadnjih letih vladanja Henrika II.

Prvi je začetek *Historia suorum temporum* Rudolfa il Glabra, drugi pa *Kneginje Klevske* Madame de Lafayette, in ugotoviti je, da se ta drugi nadaljuje strani in strani, preden se je mogoče zavedati, da gre za roman in ne za kroniko.

Ko je Cezar v Rimu videl nekatere bogate tujce, ki so v naročju nosili pasje ali opičje mladiče in jih ljubkovali, je vprašal, tako pravijo, ali njihove žene nimajo otrok.

16. avgusta 1968 mi je prišla pod roke knjiga izpod preresa nekega opata Vellea ... Knjiga, ki je vsebovala dokaj revne zgodovinske podatke, je trdila, da zvesto povzema neki rokopis iz štirinajstega stoletja ...

Prvi, ki se zdi kot povabilo k fantastični pripovedi, je začetek Plutarhovega *Periklejevega življenja*, drugi pa je začetek mojega *Imena rože*.

Če so bile zgodbe o avanturah na svetu, ki jih je doživel katerikoli človek, vredne tega, da jih spozna javnost in jih po natisu tudi sprejme, je založnik te pripovedi prepričan, da je s to

¹ "L'effetto di reale", v *Il brusio della lingua*, prevod Bruno Bellotto, Einaudi, Torino 1988, str. 151.

knjigo tako. Izrednost življenja tega človeka presega (tako sam trdi) vse, kar je obstajalo predtem ... Založnik je prepričan, da gre za natančen opis dogodka; v njem se tudi ne pojavlja nič domišljjskega.

Verjetno nam bralci ne bodo zamerili, če bomo izkoristili to priložnost za predstavitev natančnega opisa življenja največjega kralja, ki je v modernih časih s prestolonasledniško pravico sedel na prestol. Bojimo se, da tako dolge in bogate pripovedi ne bo mogoče zadržati v mejah, ki si jih moramo zastaviti.

Prvi je začetek *Robinsona Crusoea*, drugi pa začetek Macauleyovega esaja o Frideriku Velikem.

Ne morem začeti pripovedovati svojega življenja, ne da bi najprej omenil svojih ubogih staršev, katerih značaj in ljubeznivost sta toliko vplivala na mojo vzgojo in na moje telesne poteze.

Nenavadno je, da prav jaz, ki ne maram govoriti s prijatelji o sebi in svojih zadevah, že drugič v svojem življenju začenjam pripovedovati avtobiografsko.

Prvi je začetek *Spominov* Giuseppeja Garibaldija, drugi pa Hawthornovega *Škratnega pisma*.

Res je, da obstajajo dokaj eksplicitna fikcijska opozorila: na primer začetek pripovedovanja in medias res, začetek prek dialoga, hitri poudarek na individualni zgodbi prej kot na splošni, predvsem pa takojšnji znaki ironije, kot na primer pri Musilu, ki začne svoj roman *Mož brez posebnosti* z dolgim vremenskim opisom, polnim tehničnih izrazov ("Nad Atlantikom je bil barometriški minimum; pomikal se je proti vzhodu, k maksimumu, ki je ležal nad Rusijo, in vendar še ni izdajal nagnjenosti, da bi se mu ognil proti severu ...", nadaljuje z njim še pol strani in potem komentira: "Z enim stavkom, ki prav dobro označuje dejstva, tudi če je nekoliko staromodno: bil je lep avgustovski dan leta 1913."¹ Vsekakor je dovolj, če najdemo eno fikcijsko delo, ki ne vsebuje ene od teh značilnosti (in najdemo lahko desetine in desetine primerov), da lahko rečemo, da ne obstaja nespodbiten znak za fiktivnost – razen če ne posežejo vmes paratekstualni elementi.

Pogosto se torej ne odločimo za vstop v fiktivni svet: smo že znotraj in v danem trenutku se zavemo in se odločimo, da je tisto, kar se dogaja, sen. Seveda, kot pravi Nerval, "blizu prebujenja smo takrat, ko sanjamo, da sanjamo." Vendar to stanje budnega sna – ki je bilo tisto, v katerem je bil pripovedovalec Sylvie – odpira številne probleme.

V pripovedni fikciji se tako tesno prepletajo natančne povezave z resničnim svetom, da potem ko je nekaj časa živel z romanom in pomešal, kot je prav,

¹ *Mož brez posebnosti*, prevod Janez Gradišnik, CZ, Ljubljana 1962.

fantastične elemente in povezave z resničnostjo, bralec ne ve več, kje natančno je.

Tako pride do nekaterih dobro znanih pojavov. Pri prvem gre za projektiranje fikcijskega modela na resničnost in torej, s skupimi besedami, za prepričanje o dejanskem obstoju fiktivnih oseb in dogodkov. Ni dovolj, če navedemo najslavnejši primer, pri katerem mnogi ljudje verjamejo in so verjeli, da je Sherlock Holmes resnično živel; če obiščete Dublin skupaj s privrženci Joycea, se zaveste, kako je v nekem trenutku njim, pa tudi vam, težko ločiti mesto, ki ga opisuje Joyce, od resničnega mesta, tudi zato, ker so raziskovalci že našli resnične osebe, ki jih je Joyce vzel za model; bolj ko se potepate po kanalih in potem ko se vzpnete na Martello Tower, začenjate zamenjevati Gogarthya z Lynchem ali Cranlyjem in mladega Joycea s Stephenom Dedalusom.

Ko govori o Nervalu, Proust pravi, da "vzdrhtimo, kadar se nam zgodi, da v železniškem voznom redu preberemo ime Pontarmi"¹. Ko je v Sylvie prepoznal sen o snu, že sanja o tistem Valois, ki resnično obstaja, v absurdnem upanju, da bo tam našel deklico, ki je zdaj postala že del njegovih lastnih sanj.

Ko literarne like jemljemo zares, pride do intertekstualne pripovedi, kjer vstop osebe iz nekega drugega romana v roman ali dramo deluje celo kot znak verodostojnosti. To je primer konca drugega dejanja Rostandovega *Cyranjo de Bergeraca*, kjer junaku čestita mušketir, za katerega je z občudovanjem povedano, da je d'Artagnan. D'Artagnan iz dumajevske fikcije postane jamstvo verodostojnosti za Cyranovo zgodbo – čeprav nam je zgodovinski d'Artagnan poznan prek fantazijskih pričevanj, medtem ko o zgodovinskem Cyranu vemo zelo veliko.

Kadar osebe iz literarnega dela lahko potujejo iz besedila v besedilo, to pomeni, da so si pridobile pravico do bivanja v resničnem svetu in so se osvobodile od pripovedi, ki jih je ustvarila. Pred kratkim sem si izmislil tole zgodbo in se pri tem zanesel na dejstvo, da je postmodernizem bralec že pripravil na vsakršno metanarativno pokvarjenost:

Dunaj, 1950. Preteklo je že dvajset let, vendar je bil Sam Spade še vedno na lovu za malteškim sokolom. Njegova zveza je bil zdaj Harry Lime in oba sta se pomenkovala na vrhu Praterjevega kolesa. Spustila sta se dol in se odpravila v Caffh Mozart, kjer je Sam v kotu na citre zaigral "As time goes by". Za mizico v ozadju, s cigareto v kotu ust, je pogreznjen v zagrenjeno grimaso sedel Rick. Med dokumenti, ki mu jih je pokazal Ugarte, je našel namig in pokazal je Samu Spadu eno od Ugartejevih fotografij: "Kairo!" je zamrmral detektiv. Rick je nadaljeval: v Parizu, kamor je zmagovito vkorakal s kapitanom Renaultem za De Gaulleom, je zvedel za neko Dragon Lady (ki je verjetno ubila Roberta Jordana med špansko državljansko vojno), ki jo je tajna služba spravila na sokolovo sled. Vsak čas bi morala priti. Odprejo se vrata in prikaže se ženska postava. "Ilsa!" – je vzkliknil Rick. "Brigid!" – je vzkliknil Sam Spade. "Anna Schmidt!" – je vzkliknil Lime. "Miss Scarlett!" je vzkliknil Sam. "Vrnili ste se! Nikar spet ne prizadenite mojega šefa!"

¹ "Gerard de Nerval", v *Contre Sainte-Beuve*, cit.

Iz mraka lokala se je izluščila postava moškega s sarkastičnim nasmehom na ustnicah. Bil je Philip Marlowe. "Pojdiva, Miss Marple," je rekel ženski, "oče Brown naju čaka na Baker Streetu."

Kdaj je mogoče zlahka dati literarnemu liku resnični obstoj? Bodite pozorni na to, da taka ni usoda vseh literarnih likov. To se ni zgodilo Gargantui, Don Kihotu, gospe Bovary, Long John Silverju, Lordu Jimu, Popaju (niti Faulknerjevemu niti tistemu iz stripov). Temveč se je zgodilo Sherlocku Holmesu, Siddharti in Ricku Blainu. Sem mnenja, da to ekstratekstualno in intertekstualno življenje sovпада s pojavom kulta. Zakaj neki film postane cult movie, zakaj neki roman ali pesem postaneta cult book?

Pred časom, ko sem si prizadeval razložiti, zakaj je postala Casablanca predmet kulta, sem razvil hipotezo, da je pogoj za uspeh in kult "razbitost" dela. Vendar razbitost pomeni tudi "razbitljivost". Naj razložim. Znano je, da je Casablanca nastajala iz dneva v dan, ne da bi bilo jasno, kako se bo zgodba končala, tako da je Ingrid Bergman tako fascinantno skrivnostna, ker med govorjenjem še ni vedela, kateri bo moški, ki ga bo izbrala, in se je tako obema smehljala z enako nežnostjo in razdvojenostjo. In vemo, da so scenaristi in režiser, ki so morali dokončati še negotovo zgodbo, vanjo vstavili klišeje iz celotne zgodovine filma in pripovedništva in tako spremenili ta film v neke vrste muzej za ljubitelje filma. Prav zato je ta film mogoče uporabiti, če tako rečemo, po ločljivih delih, vsak od njih pa postane citat, arhetip. Nekaj podobnega se je zgodilo z Rocky Horror Picture Show, kultnim delom v najboljšem pomenu, prav zato, ker nima oblike in ga je tako mogoče razbiti in deformirati v neskončnost. Vendar je v svojem slovitem eseju Eliot tvegala trditev, da je to tudi razlog za uspeh *Hamleta*.

Hamlet naj bi bila ne povsem uspela združitev treh predhodnih virov, katerih glavni motiv je bilo maščevanje. Obotavljanje je nastalo s težavo, kako ubiti kralja, obkroženega s stražo. Hamletova norost predstavlja poskus, kronan z uspehom, izogniti se sumom. Vendar hoče Shakespeare razviti motiv materinske krivde in njenega vpliva na sinovo duševnost in mu ne uspe tega motiva vstaviti v "nedostopno" gradivo svojih virov. Zato "zakasnitev pri maščevanju ni razložena z nujnostjo in koristjo; in namen 'norosti' ni pomiriti kralja, ampak zbuditi njegov sum. In verjetno ima večina *Hamleta* za umetnino, ker se jim zdi zanimiv, ne pa, da bi se jim zdel zanimiv, ker je umetnina. Je 'Monna Lisa' literature."¹

Velikanski, tisočletni uspeh biblije izhaja iz tega, da jo je mogoče razbiti, saj je delo številnih avtorjev. *Božanska komedija* nikakor ni razbita, vendar pa jo je zaradi kompleksnosti, števila oseb, ki se pojavijo, in dogodkov, ki so v njej razloženi (Nebo in Zemlja, če uporabim besede Danteja samega), mogoče tako razbiti, da jo njeni oboževalci uporabljajo celo kot pripomoček pri ugankah, kot so v srednjem veku

¹ T. S. Eliot, *Selected Essays*.

Virgila uporabljali kot priročnik za prerokovanje in vedeževanje in kot so kasneje uporabljali Nostradamusa (še en lep primer za uspeh zaradi skrajne, nepopravljive razbitljivosti, saj je njegove *Centuriae* mogoče premešati po mili volji). In če je Danteja mogoče razbiti, *Dekameron* ni mogoče, vsaka novela je obravnavana kot celota. Po tem je mogoče videti, da razbitljivost ni odvisna od estetske vrednosti. *Hamlet* ostaja privlačno delo in niti Eliot nas ni prepričal, da bi ga imeli manj radi, medtem kot mislim, da bi bili redki pripravljeni pripisati Rocky Horror Picture Showu shake-spearjansko veličino. Pa vendar sta oba predmet kulta, prvi zato, ker ga je mogoče razbiti, drugi pa zato, ker je tako razbit, da omogoča vse mogoče igre interakcij. Da neki gozd postane Sveti gozd, mora biti zapleten kot gozdovi Druidov in ne urejen kot francoski gozdovi.

Razlogi za to, da je neko fiksijsko delo mogoče preleti v življenje, so torej številni. Vendar se moramo danes posvetiti še drugemu problemu, pomembnejšemu: gre za našo sposobnost, da zgradimo življenje kot pripoved.

Po hebrejsko-krščanskem mitu o nastanku sveta naj bi Adam poimenoval stvari. V stoletnem iskanju popolnega jezika¹ so skušali rekonstruirati Adamov jezik, ki naj bi znal imenovati stvari glede na njihovo naravo, vendar so bili stoletja mnenja, da je Adam iznašel nomenklaturu, torej seznam trdnih označevalcev, imen naravnih vrst, da bi dal "pravo" ime konjem, jabolkom ali hrastom. Šele v 17. stoletju je Francis Lodwick prišel do ideje, da prvotna imena niso mogla biti imena stvari, ampak imena dejanj, in da torej ni bilo prvotnega imena za pivca ali za pijačo, ampak za dejanje pitja (to drink) in da naj bi iz te sheme dejanja izhajala imena za nosilca dejanja (the drinker), za predmet (the drink), kraj (pivnica) itd. Lodwick je tako že nakazal to, kar danes imenujemo gramatika primerov (katere začetnik je bil Kenneth Burke), po kateri naše razumevanje nekega izraza v določenem kontekstu privzame obliko sheme z navodili, kjer obstaja neki Dejavnik, neki Proti-dejavnik, neki Cilj itd. Skratka, neki stavek razumemo zato, ker smo si navajeni zamisliti neko osnovno zgodbo, na katero so trditev nanaša, tudi ko je govor o posameznikih in naravnih vrstah.

Idejo te vrste najdemo v Platonovem *Kratilu*: besede naj ne bi predstavljale stvari samih na sebi, ampak izvor ali rezultat nekega dejanja. Rodilniška oblika Jupitra je Dios, ker je to izvorno ime izražalo osnovno delovanje boga vseh bogov, kar pomeni dl rn zen, tisti, prek katerega je dano življenje. Enako kot velja človek, anthropos, za sprimek predhodne sintagme, ki je pomenila "tistega, ki je sposoben premisliti to, kar je videl."

In tako bi lahko rekli, da Adam ni videl, na primer, tigrov kot posameznih primerkov neke naravne vrste. Videl jih je kot določene živali z določenimi morfološkimi lastnostmi, vpletene v določen tip dejanj, v odnosu do drugih živali in do njihovega naravnega okolja. Šele takrat je bil Adam sposoben razumeti, da je ta

¹ Cfr. Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Bari 1993.

subjekt, ki običajno deluje proti drugim proti-subjektom, da bi dosegel določene cilje, ki se pojavlja v takih in drugačnih okoliščinah, le del neke zgodbe – zgodbe, neločljivo povezane s subjektom, in subjekt kot neločljivi del te zgodbe. In šele na tej stopnji razumevanja sveta je bil ta subjekt "x-v-akciji" lahko krščen kot tiger.

Danes se v Umetni Inteligenci govori o frames kot o shemah za dejanja (vstopiti v restavracijo, odditi na železniško postajo in odpotovati, odpreti dežnik), pri katerih bi se ugotovilo, koliko je računalnik sposoben razumeti različne položaje. Vendar psiholog kot Jerome Bruner trdi, da dobi tudi naš običajni način zavedanja vsakodnevnih izkušenj obliko zgodbe, enako pa se zgodi tudi z zgodovino kot historia rerum gestarum. Arthur Danto je rekel, da "zgodovina pripoveduje zgodbe;" Hayden White je govoril o zgodovinopisju kot o "literarni veščini". Greimas je utemeljil vso svojo teorijo semiotike na "osredotočenem modelu", neke vrste pripovednem ogrudju, ki predstavlja najglobljo strukturo vsakega semiotičnega procesa.¹ Naši percepcijski odnosi delujejo zato, ker zaupamo neki predhodni zgodbi. Ne bi mogli v celoti dojeti drevesa, če ne bi vedeli (ker so nam to povedali drugi), da predstavlja izid počasne rasti in da ne obstaja le od jutra do večera: tudi to prepričanje je del našega "razumevanja", da je to drevo drevo in ne roža. Za zanesljivo imamo pripoved, ki so nam jo posredovali predniki, čeprav se danes ti predniki imenujejo znanstveniki.

Nihče ne živi v neposredni sedanjosti: vsi povezujemo stvari in dogodke prek vezi spomina, osebnega in kolektivnega (naj bo zgodovina ali mit). V zgodovinski pripovedi živimo takrat, ko pravimo "jaz" in ne postavljamo pod vprašaj, da gre za naravno nadaljevanje tistega, ki je bil (po pripovedovanju naših staršev ali anagrafa) rojen natanko ob tisti uri natanko tistega dne natanko tistega leta prav v tistem kraju. In ko živimo na osnovi dveh spominov (osebnega, kjer si pripovedujemo, kaj smo počeli včeraj, in kolektivnega, pri katerem so nam povedali, kdaj in kje se je rodila naša mati), se nam pogosto zgodi, da ju pomešamo, kot bi z rojstvom svoje matere (in ne nazadnje tudi matere Julija Cezarja) dobili isto okularno izkušnjo kot ob svojem zadnjem potovanju.

To prepletanje osebnega in kolektivnega spomina podaljšuje naše življenje, pa čeprav v preteklost, in nam pred očmi razuma sveti z obljubo nesmrtnosti. Uživanje v kolektivnem spominu (prek pripovedi prednikov in prek knjig) nas nekoliko postavlja v položaj Borgesa pred magično točko Alepha: na neki način lahko v življenju vzdrhtimo z Napoleonom ob nenadnem prihodu vetra z Atlantika proti Sveti Heleni, se veselimo s Henrikom V. ob zmagi pri Azincourtu in trpimo s Cezarjem zaradi Brutove izdaje.

¹ Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Words*, Harvard University Press, Cambridge 1986; Arthur Danto, *Analytical Philosophy of History*, Harvard University Press, 1965; Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973; Jorge Lozano, *El Discurso Historico*, Alianza Editorial, Madrid 1987; A. J. Greimas, *Du sens*, Seuil, Paris 1970, in *Su sens II*, Seuil, Paris 1983.

Tako je mogoče zlahka razumeti, zakaj pripovedna fikcija tako privlači. Daje nam možnost za brezmejno urjenje tiste sposobnosti, ki jo uporabljamo bodisi za dojemanje sveta bodisi za odkrivanje preteklosti. Fikcija ima enako funkcijo kot igra. Kot sem že povedal, se otrok med igro uči živeti, ker simulira položaje, v katerih bi se lahko znašel kot odrasel. Mi odrasli pa prek pripovedne fikcije urimo svojo sposobnost urejanja izkušenj bodisi iz sedanjosti bodisi iz preteklosti.

Če je pripovedovanje tako tesno povezano z našim vsakdanjim življenjem, bi se torej ne moglo zgoditi, da bi življenje razlagali kot literaturo in bi v razlaganje resničnosti vnašali fikcijske elemente?

Obstaja strašen primer, ob katerem bi moralo biti povsem jasno, da gre za fikcijo, ker so bili citati literarnih virov očitni, pa vendar so imeli številni – tragično – to zgodbo za Zgodovino.

Zadeva sega daleč nazaj, v začetek 14. stoletja, ko je Filip Lepi uničil templjarski red. Od tistega trenutka dalje so neprestano krožile zgodbe o tajnem nadaljevanju reda in še danes lahko v knjigarnah, posvečenih tajnim in okultnim znanostim, o tem najdete na desetine knjig¹. V 17. stoletju je nastala druga zgodba, zgodba o rožnem križu, združenju, ki se je pojavilo na zgodovinskem prizorišču takrat, ko je bilo opisano v manifestih rožnega križa (*Fama*, 1614, *Confessio*, 1615). Avtorji ali avtor manifestov ostajajo uradno neznani, tudi zato, ker so tisti, ki so jim avtorstvo pripisali, to zanikali. Manifesti povzročijo verigo posegov oseb, ki podpirajo obstoj združenja, in potrdijo, da mu želijo goreče pripadati. Razen nekaterih namigov nihče ne potrjuje, da mu pripada, ker je skupina tajna in običajno vedenje rožnokrižarskih piscev je v zatirjanju, da niso rožni križarji. To pomeni, da po definiciji vsi tisti, ki so kasneje izjavili, da so člani združenja, to zanesljivo niso. Iz tega sledi, da zgodovinskih dokazov o obstoju rožnega križa ni in jih po definiciji ne more biti in Heinrich Neuhaus je v 17. stoletju lahko prikazal njihov obstoj le po zaslugi tega nenavadnega argumenta: "Zaradi preprostega dejstva, da spreminjajo in skrivajo svoje ime, lažejo glede svoje starosti, in ker so celo sami sprejeti, ne da bi bili prepoznani, ni človeka z nekaj logike, ki bi lahko zanikal, da to nujno pripelje do dejstva, da obstajajo."² Pa vendar smo bili v naslednjih stoletjih priča nastanku ezoteričnih skupin, ki so se v vzajemni polemiki predstavljali za edine in prave naslednike izvirnega rožnega križa in trdili, da imajo nespodbitne dokumente, ki pa jih zato, ker so tajni, ne morejo nikomur pokazati.

V to romaneskno konstrukcijo se je v 18. stoletju vključilo prostozidarstvo, imenovano "okultno in templjarsko", ki je svoj nastanek ne samo povezovalo z graditelji Salomonovega templja, ampak je v mit o nastanku vključilo razmerje med

¹ V ameriškem tekstu se sklicujem na police ameriških knjigarn, ki imajo običano naziv New Age. Da bi dosegel isti ironični učinek, bi za Italijo moral govoriti o policah, ki so bile v normalnih knjižnicah v šestdesetih in sedemdesetih letih namenjene marksizmu in revoluciji.

² *Pia et ultimissima admonestatio de Fratibus Roseae-Crucis*, Dantzig, 1618.

graditelji templja in templjarji, katerih tajna tradicija naj bi pripeljala do proustozidarstva prek rožnega križa.

O tej tajnih družbah in o dejstvu, da naj bi obstajali tajni dostojanstveniki, ki upravljajo z usodo sveta, se je na veliko govorilo pred francosko revolucijo. Leta 1789 markiz Luchet opozarja na to, da "je bila v najmračnejši temi ustanovljena družba novih bitij, ki se poznajo, ne da bi se kdaj videla ... Ta družba je od jezuitskega reda privzela slepo poslušnost, od proustozidarstva zunanje dokaze in obrede, od templjarjev pa podzemseke zarotitve in neverjetno predrznost."¹

V letih 1797 in 1798 je v odgovor na francosko revolucijo opat Barruel napisal svoje *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*. To je na videz zgodovinska knjiga, vendar se bere kot roman v podlistku. Začne se, seveda, s templjarji. Po smrti velikega mojstra Jacquesa de Molaya so se preoblikovali v tajno združenje za uničenje monarhije in papeštva in ustanovitev svetovne republike. V 18. stoletju so postali gospodarji proustozidarstva in ustanovili neke vrste akademijo, katere hudičevi člani so bili Voltaire, Turgot, Condorcet, Diderot in d'Alembert – in iz tega krožka so se razvili jakobinci. Vendar pa je jakobince same nadzorovalo še skrivnejše združenje bavarskih razsvetljencev, ki so bili poklicni kraljevi morilci. Francoska revolucija je bila končni rezultat te zarote.

Celo Napoleonu je ta tajna sekta vzbudila zanimanje in je Charlesa de Berkheima prosil za poročilo in ta se je, kot pogosto počnejo vohuni in tajni obveščevalci, obrnil na javne vire in posredoval Napoleonu kot neobjavljeno odkritje vse tisto, kar bi vladar lahko prebral v knjigah Markiza Lucheta ali opata Barruela. Zdi se, da je bil Napoleon tako navdušen nad temi nenavadnimi opisi skrivne moči direktorija tajnih dostojanstvenikov, sposobnih voditi svet, da je naredil vse, kar je bilo mogoče, da je prišel v stik z njimi.

V Barruelovi knjigi ni nobene povezave z Judi. Vendar je leta 1806 Barruel prejel pismo od nekega kapetana Simoninija, ki ga je spomnil na to, da sta bila tudi Mani in Veglio della Montagna (očitno povezana z izvirnimi templjarji) Juda in da so bili Judi infiltrirani v vseh tajnih skupnostih. Zdi se, da so pismo skovali agenti Fouchija, ki je bil zaskrbljen zaradi stikov Napoleona s francosko judovsko skupnostjo.

Barruel je bil nad Simoninijevimi razkritji zaskrbljen in zdi se, da je zasebno priznal, da bi objava pisma pomenila nevarnost pokola. Dejstvo je, da je napisal besedilo, v katerem je priznal Simoninijevo idejo, potem pa ga je uničil, vendar se je glas medtem že razširil. Ta glas ni imel pomembnejših odmevov vse do sredine stoletja, ko so se jezuiti začeli vznemirjati zaradi protiklerikalnih navdihovalcev Risorgimenta, kot Garibaldi, ki so bili povezani s proustozidarstvom. Ideja, da bi karbonarje prikazali kot judovsko-proustozidarske zarotnike, se je zdela dobra snov za polemiko.

Vendar so tudi sami protiklerikalci v 19. stoletju delovali proti jezuitom in skušali

¹ *Essai sur la secte des illuminis*, Paris, 1789, V in XII.

prikazati, da ne počnejo drugega kot kujejo zarote proti blaginji človeštva. Bolj kot nekateri "resni" pisatelji (od Micheleta in Quineta do Garibaldija in Giobertija), je avtor, ki je proslavil ta motiv, romanopisec Eughne Sue. V *Večnem Judu* se podli Monsieur Rodin, cvet jezuitskega zarotništva, jasno pojavi kot replika tajnih dostojanstvenikov s klerikalnim spominom. Monsieur Rodin se spet pojavi na prizorišču v zadnjem romanu Eugina Sua z naslovom *Skrivnosti naroda*, kjer je podli jezuitski načrt do sleherne podrobnosti razkrit v dokumentu, ki ga Rodinu (romaneskna oseba) pošlje oče Rothan, glavni predstojnik (in zgodovinska osebnost). Nazadnje pa v *Skrivnostih naroda* najdemo še eno romaneskno osebo, Rodolfa di Gerolsteina, ki se je tja preselil iz *Pariških skrivnosti* (ki je prava kulturna knjiga, tako da so tisoči bralcev pisali pisma njenim osebam). Rodolfo pride do pisma očeta Rothana in razkrije njegovo vsebino drugim gorečim demokratom: "Dobro si pogledajte, dragi Lebrenn, kako prekanjeno je bila organizirana ta peklenska zarota, kakšne strašne nesreče, kakšno grozljivo suženjstvo, kakšno despotsko usodo bi to predstavljalo za Evropo, če bi se slučajno uresničila ..."

Potem ko so bili objavljeni romani Eugina Sua, je leta 1864 neki Maurice Joly napisal liberalno navdahnjen sramotilni spis proti Napoleonu III., v katerem Machiavelli, ki predstavlja diktatorjev cinizem, govori z Montesquieuem. Jezuitsko zaroto, ki jo opisuje Sue (skupaj s klasično formulo, po kateri cilj opravičuje sredstva), Joly zdaj pripiše Napoleonu III. in našel sem vsaj sedem strani, če že ne pravega pravečatega plagiata, pa vsaj obsežnih in nepriznanih citatov. Jolyja so aretirali, dobil je petnajst let zapore in nazadnje se je ubil. Exit Joly, vendar se bomo z njim kmalu spet srečali.

Leta 1868 je Hermann Goedsche, nemški poštni uslužbenec, ki je že objavil druge odkrito obrekljive spise, napisal popularni roman *Biarritz* pod psevdonimom Sir John Recliffe, zgodbo, ki opisuje okultni obred na praškem pokopališču. Goedsche ni naredil drugega, kot prepisal prizor iz Dumasevega romana *Giuseppe Balsamo* (iz 1849), kjer je opisano srečanje med Cagliostrom, vodjo tajnih dostojanstvenikov, in drugimi razsvetljenci, ko skupaj načrtujejo afero s kraljičino ogrlico. Namesto Cagliostra & Co. pa se pri Goedschu pojavijo predstavniki dvanajstih izraelskih rodov, ki se pripravljajo, da bodo zavzeli svet, kot brez prikrivanja razodene veliki rabin. Pet let kasneje se ista zgodba pojavi v ruskem spisu (*Judi, gospodarji sveta*), vendar kot bi šlo za črno kroniko. Leta 1881 je Le contemporain ponovno objavil isto zgodbo iz zanesljivega vira angleškega diplomata Sira Johna Feadcliff. Leta 1896 uporabi Francois Bournand govor velikega rabina (ki se tokrat imenuje John Readclif) v svoji knjigi *Judi, naši sodobniki*. S tem trenutkom prostozidarsko srečanje, ki si ga je izmislil Dumas, združeno z jezuitskim načrtom, ki si ga je izmislil Sue in ga je Joly pripisal Napoleonu III., postane resnični govor velikega rabina in se pojavlja v različnih oblikah na različnih koncih.

Vendar zgodbe tu še ni konec. Takrat pride na prizorišče oseba, ki ni romaneskna, pa bi si to zaslužila, Peter Ivanovič Rachovskij, Rus, ki je imel težave s caristično

policijo, ker je bil obtožen stikov s skrajno levičarskimi revolucionarnimi skupinami; kasneje je postal informator policije, se zbližal s črnimi stotnijami, skrajno desničarsko teroristično organizacijo, in nazadnje postal vodja caristične politične policije (strašne okhrane). Da bi pomagal svojemu političnemu zaščitniku (grofu Sergeju Wittu), ki je bil zaskrbljen zaradi svojega nasprotnika Elie de Cyona, je Rachovskij preiskal Cyonovo hišo in našel spis, v katerem je Cyon prepisal Jolyjev tekst proti Napoleonu III., vendar pripisal Machiavellijeve besede Wittu. Rachovskij je bil, kot vsak pripadnik črnih stotnij, zagrizen antisemit – ti dogodki so se zgodili med afero Dreyfus – in porodila se mu je ideja, da bi vzel to besedilo, izbrisal vsako povezavo z Wittom in te ideje pripisal Judom. Ime Cyon, zlasti izgovorjeno po francosko, je fonetično spominjalo na Sion in zamisel, da bi bilo priznanje judovske zarote pripisano Judu, je povečevala verodostojnost operacije.

Besedilo, ki ga je priredil Rachovskij, je predstavljalo verjetno prvotni vir za *Protokole* starih sionskih modrecev. Iz besedila je razviden romaneskni vir, saj je malo verjetno, da bi, razen v kakšnem Suevem romanu, "hudobni" tako odkrito in brez sramu izrazili svoje podle načrte. Modreci odkrito izjavljajo, da občutijo "brezmejno ambicijo, pogoltno nenasitnost, neusmiljeno željo po maščevanju in močno sovraštvo".¹ Vendar je tako kot pri Hamletu po Eliotu zaradi raznovrstnosti romanesknih virov to besedilo precej neskladno.

Stari modreci hočejo odpraviti svobodo tiska, vendar spodbujajo razuzdanost. Critizirajo liberalizem, vendar podpirajo zamisel kapitalističnih multinacionalk. Napovedujejo revolucijo v vseh državah, vendar imajo za to, da bi spodbudili upore množic, namen poglobiti socialne razlike. Radi bi gradili podzemne železnice, da bi lahko minirali velika mesta. Trdijo, da cilj opravičuje sredstva, in podpirajo antisemitizem, vendar zato, da bi imeli nadzor nad najrevnejšimi Judi in da bi obenem ganili plemstvo spričo judovske tragedije. Hočejo ukiniti študij klasikov in antične zgodovine in namesto tega uvesti več športa in vizualne komunikacije in tako poneumiti delavski razred ... In tako dalje.

Mnogi so opozorili na to, da je v *Protokolih* mogoče zlahka prepoznati dokument, napisan v Franciji devetnajstega stoletja, ker prekipeva od namigov na probleme francoske družbe v tistem času (škandal v zvezi s Panamskim prekopom, govorice o prisotnosti judovskih akcionistov pri pariški družbi za izgradnjo metroja). Obenem pa je bilo med viri mogoče z lahkoto prepoznati številne in zelo znane popularne romane. Ah ja, zgodba je bila – še enkrat – pripovedno tako prepričljiva, da jo je bilo zlahka mogoče vzeti zares.

Preostanek te zgodbe je Zgodovina. Ruski potujoči menih Sergej Nilus – z osebnostjo med spletkarjem in prerokom – je za zadovoljitev lastnih "rasputinskih"

¹ I "Protocolli" dei "Savi Anziani" di Sion, v *La Vita Italiana, Rassegna Mensile di Politica diretta da Giovanni Preziosi*, 1938, s predgovorom Juliusa Evole.

ambicij (hotel je postati carjev zaupnik), obseden od Antikrista, objavil in komentiral besedilo *Protokolov*. Potem je besedilo potovalo po Evropi, dokler ni prišlo v roke Hitlerju ... Nadaljevanje je vsem dobro poznano.¹

Je mogoče, da nihče ni opazil, da ta sestavljenka različnih virov (ki jih ponazarjam v 14. sliki) ni nič drugega kot fikcijsko delo? Ja, leta 1921 je Times odkril stari Jolyjev spis in ga razglasil za izvor *Protokolov*. Vendar tistemu, ki za vsako ceno hoče grozljivo, očitnost dejstev ne zadostuje. Nesta Webster, ki je vse svoje življenje porabila za dokazovanje teorije o zaroti tajnih dostojanstvenikov in Judov, je leta 1924 napisala knjigo *Secret Societies and Subversive Movements*. Dokazala je, da je dobro informirana in pozna odkritja iz Timesa, vso zgodbo o Nilusu, Rachovskiju, Goedschu in tako dalje (razen povezav z Dumasem in Suem, ki so, mislim, moje odkritje), vendar pa pogledimo, kakšen je njen sklep:

Edina domneva, na katero se lahko oprem, je ta, da, najsi so aventični ali ne, *Protokoli* predstavljajo program za svetovno revolucijo in so, glede na svojo preroško naravo in nenavadno podobnost s programi drugih tajnih združenj iz preteklosti, bodisi del nekega tajnega združenja ali pa nekoga, ki je odlično poznal tradicijo tajnih združenj in je bil sposoben obnoviti njihove ideje in njihov stil.²

Silogizem je brezhiben: "ker *Protokoli* trdijo tisto, kar sem povedal v svoji zgodbi, jo potrjujejo", ali pa "*Protokoli* potrjujejo zgodbo, ki sem jo potegnil iz njih, torej so avtentični." Na enak način Rodolfo di Gerolstein, ko pride iz *Pariških skrivnosti* in se pojavi v *Skrivnostih naroda*, z avtoriteto prvega romana potrdi verodostojnost drugega.

Se je mogoče odzvati na ta vsiljevanja romana v življenje, zdaj ko smo videli, kakšene zgodovinske razsežnosti ima lahko ta pojav? Tukaj nisem zato, da bi vam ponujal svoje uboge sprehode po gozdovih fikcije kot zdravilo za velike tragedije našega časa. Vendar nam je prav sprehajanje po pripovednih gozdovih omogočilo obenem razumeti mehanizem, ki omogoča vdor fikcije v življenje, včasih z nedolžnimi in prijetnimi posledicami, kot takrat, ko se odločimo za romanje na Baker Street, včasih pa tako, da se življenje ne spremeni v sen, ampak v moro. Razmišljanje o celovitosti razmerij med bralcem in zgodbo, fikcijo in resničnostjo, lahko predstavlja obliko terapije proti vsaki uspanosti razuma, iz katere se rojevajo spake.

V vsakem primeru ne bomo nehali brati fikcijskih del, ker v najboljših primerih prav v njih iščemo obrazec, ki bi dal smisel našemu življenju. V bistvu vse svoje življenje iščemo prvotno zgodbo, ki bi nam povedala, zakaj smo se rodili in živeli.

¹ Za rekonstrukcijo celotne zadeve, na katero se sklicujem, glej Norman Cohn, *Licenza per un genocidio*, Einaudi, Torino 1969.

² Nesta Webster, *Secret Societies and Subversive Movements*, London, Boswell, 1924.

Včasih iščemo kozmično zgodbo, zgodbo o vesolju, včasih svojo osebno zgodbo (ki jo povemo spovedniku, psihiatru, ki jo zapišemo v dnevnik). Včasih upamo, da bi se naša osebna zgodba ujela z zgodbo o vesolju.

Meni se je to zgodilo in dovolite, da sklenem s to kratko naravno pripovedjo.

Pred nekaj meseci so me povabili, da obiščem Znanstveni in tehnični muzej La Coruqa v Galiciji, in ob koncu obiska mi je direktor napovedal presenečenje in me odpeljal v planetarij. Planetariji so vedno sugestivna mesta, saj imaš takrat, ko se ugasne luč, resnično občutek, da sedi v puščavi pod zvezdnatim nebom. Vendar pa me je tistega večera čakalo več kot to.

V trenutku, ko se je spustila popolna tema, se je oglasila prečudovita uspavanka De Falle in počasi (čeprav nekoliko hitreje kot v resnici, ker se je vse odvijalo v četrt ure) je nad mojo glavo začelo krožiti nebo, kakršno je bilo v noči med 5. in 6. januarjem 1932 nad mestom Alessandria. S skoraj hiperrealistično nazornostjo sem doživel prvo noč svojega življenja.

Doživel sem jo prvič, saj sam tiste prve noči nisem videl. Mogoče je tudi moja mati ni videla, ker je bila utrujena od naporov poroda, morda pa jo je videl moj oče, ko je tiho tiho stopil na balkon, nekoliko vznemirjen in nespečen zaradi čudovitega dogodka (vsaj zanj), ki mu je bil priča in daljni vzrok.

Govorim o mehanski umetniji, ki jo je mogoče uresničiti marsikje in morda so jo drugi že doživeli, vendar mi boste oprostili, če sem imel tistih petnajst minut občutek, da sem edini človek na zemeljski površini (od nastanka sveta), ki se je zlił s svojim Izvorom. Bil sem tako srečen, da sem dobil občutek (skoraj željo), da bi lahko, da bi moral v tistem trenutku umreti – in v vsakem primeru bodo drugi trenutki veliko bolj naključni in neprimerni. Lahko bi umrl, saj sem doživel najlepšo zgodbo, kar sem jih v svojem življenju prebral, našel sem morda zgodbo, ki jo vsi iščejo med neštetimi stranmi stotine knjig ali na platnu številnih kinematografskih dvoran, in bila je zgodba, katere protagonisti smo bili zvezde in jaz. Bila je fikcija, ker je zgodbo ponovno priklical direktor planetarija, bila je zgodovina, ker je pripovedovala, kaj se je zgodilo v kozmosu v nekem trenutku preteklosti, bilo je resnično življenje, ker sem bil jaz resničen in ne oseba iz romana. Za trenutek sem bil Idealen Bralec Knjige vseh Knjig.

Tisto je bil pripovedni gozd, iz katerega si ne bi želel nikoli izstopiti.

Ker pa je življenje kruto – za vas in zame –, sem tu.

Prevedla Nadja Dobnik

(Esej je zadnje poglavje Ecove najnovejše knjige *Sei passeggiate nei boschi narrativi*.)

ZADNJA IZMENA

Banana Yoshimoto*Kuhinja*

Juiči Tanabe ... Sem morala biti pa res zmedena, če je trajalo tako dolgo, da sem se spomnila, kdaj sem prvič slišala svojo babico omeniti njegovo ime.

Občasno je delal v najljubši babičini cvetličarni. Spomnila sem se, da je velikokrat rekla kaj takega kot "Kako prijazen fant dela tam ... Tisti Tanabe ... Danes je bil spet ..."

Babica je imela zelo rada rože. Ker se tiste v kuhinji niso smele posušiti, je šla večkrat na teden v cvetličarno. Ko sem se spomnila tega, sem se spomnila tudi, kako je hodil za njo z veliko lončnico v rokah.

Bil je čeden dolgorok mladenič. Nič več nisem vedela o njem, a morda sem ga videvala pri trdem delu v cvetličarni. Celo potem, ko sem ga malo spoznala, se mi je še zmeraj zdel nekoliko nadut. Ne glede na to, kako prijazno se je držal in obnašal, je bil videti samotar. Res sem ga komaj poznala.

Tiste soparne pomladne noči je deževalo. Nežen, topel dež je obdajal sosesko, ko sem hodila, z napotki v rokah.

Med mojim stanovanjem in zgradbo, v kateri so stanovali Tanabejevi, je bil park Čuo. Ko sem šla skozenj, me je prežl zeleni vonj noči. Koraki so mi pljuskali po svetleči vlažni poti, v kateri so odsevale mavrične barve.

Povedano po pravici, sem šla tja le zato, ker sem bila povabljen. Nič dalj od tega nisem mislila. Pogledala sem kvišku po stolpnici in pomislila, da mora biti razgled iz njihovega stanovanja visoko v desetem nadstropju ponoči čudovit ...

Ko sem stopila iz dvigala, me je na hodniku splašil zvok lastnih korakov. Pozvonila sem in Juiči je nemudoma odprl vrata.

"Stopi noter."

"Hvala." Vstopila sem. Soba je bila res čudna.

Ko sem pogledala proti kuhinji, se mi je pogled najprej kot spodsekan ustavil na



neznanski zofi v dnevni sobi. V ozadju je bila velika kuhinja s policami, polnimi loncev in ponev – nobene mize, nobene preproge, samo "to". V bež blago oblečena zofa je bila videti kot iz reklame. Na njej bi lahko gledala televizijo vsa družina. Pes, prevelik za Japonsko, bi se lahko nanjo zleknil počez. Res je bila krasna.

Pred velikim oknom, ki je gledalo na teraso, je bila prava džungla rastlin, posajenih v skledе, vrče in vsakovrstne lonce. Ko sem se ozrla, sem videla, da je hiša polna rož; povsod so stale vaze, polne pomladnih cvetic.

"Moja mama pravi, da bo kmalu prišla iz službe. Razglej se, če hočeš. Naj ti vse razkažem? Ali pa si izberi sobo, potem bom vedel, kakšna si," je rekel Juiči, ko je pripravljaj čaj.

"Kakšna sem?" Usedla sem se na mehko, udobno zofo.

"Hočem reči, kaj hočeš vedeti o hiši in o ljudeh, ki v njej živijo, o njihovih okusih. Veliko ljudi bi reklo, da stranišče veliko pove," je nasmejan brezskrbno rekel. Zelo sproščeno je govoril.

"Kuhinja," sem rekla.

"No, tu je. Kar oglej si, kar hočeš."

Medtem ko je pripravljaj čaj, sem raziskala kuhinjo. Vse sem upoštevala: kvaliteto rogoznice na lesenih tleh in Juičijevih copat; minimum obrabljenih kuhinjskih pripomočkov, ki so bili vsi natančno razporejeni. Silverstonovo ponev in odličen nemški lupilec zelenjave, ob katerem bi celo najbolj lena babica uživala v lupljenju tistih lupin.

Vsakovrstni krožniki so, osvetljeni z majhno fluorescentno svetilko, čakali, da pridejo na vrsto; kozarci so se lesketali. Bilo je očitno, da je kljub neredu vse vrhunske kvalitete. Bile so reči za posebne namene kot ... porcelanske skledе, *gratin* posode, velikanski krožniki, dva vrčka za pivo. Vse je bilo na neki način zelo zadovoljivo. Odprla sem celo mali hladilnik (Juiči je rekel, da lahko) – vse je bilo čedno organizirano, nič le "odloženo".

Pogledala sem okrog, pokimala in odobravaje zamrmrala: "Mmmm, mmmm." Dobra kuhinja je bila. Na prvi pogled sem se zaljubila vanjo.

Šla sem nazaj in se usedla na zofo in takrat je prispel vroč čaj.

Običajno se počutim neskončno osamljeno, kadar prvič pridem v kako hišo in se soočim z ljudmi, ki jih komaj poznam. Videla sem svoj odsev v steklu velikega okna, ki je gledalo na teraso, prek deževne nočne panorame pa se je raztezal črn lesk. Z nobenim živim bitjem nisem imela krvne vezi. Lahko bi šla kamorkoli, naredila karkoli. Občutek je bil vrtoglav.

Znenada sem spregledala, kako velik je svet in kako črno vesoljstvo. Začutila sem njegovo pristno očarljivost, pristno osamljenost ... V teh dneh sem ga prvič zaznavala s svojimi rokami, s svojimi očmi. Doslej sem gledala svet napol slepo, sem pomislila.

"Zakaj si me povabil sem?" sem vprašala.

"Mislila sva si, da ti je težko," je rekel Juiči in prijazno strmel vame. "Tvoja babica je bila vselej tako dobra do mene in, saj vidiš to stanovanje, veliko prostora imava. Ali

se ti ni treba zdaj preseliti?"

"Ja, vendar je bil lastnik stanovanja prijazen in mi je dal še nekaj časa."

"No, zakaj se ne bi preselila k nama?" je rekel, kot da bi bilo to nekaj najbolj samoumevnega.

Zadel je ravno pravi ton, ne hladen ne napadalno prijazen. Povzročil je, da sem se ogrela zanj: srce se mi je napolnilo s solzami. Prav tedaj je v vratih zaškrtal ključ in v sobo je vsa zadihana pritekla neznansko lepa ženska.

Bila sem tako presenečena, da sem ostrmela. Čeprav ni bila mlada, je bila res lepa. Po njeni obleki in dramatičnem ličilu, ki se podnevi res ne bi obneslo, sem razbrala, da ima nočno delo.

Juiči me je predstavil:

"To je Mikage Sakurai."

"Pozdravljena," je rekla z nekoliko hripavim glasom, še zmeraj zasopla, z nasmehom. "Juičijeva mama sem. Ime mi je Eriko."

To je njegova mama? Presenečena nisem mogla odmakniti pogleda od nje. Lasje, ki so kot svila padali na ramena; temno lesketajoče se velike in ozke oči; lepo oblikovane ustnice, raven nos – vsa je odsevala čudovito podobo, ki je kar odzvanjala od življenjske moči. Ni bila videti človeška. Še nikoli nisem videla koga, ki bi ji bil podoben.

Tako sem buljila vanjo, da je bilo že nevljudno. "Pozdravljeni," sem končno odvrnila in se nasmehnila še sama.

"Zelo sva vesela, da si prišla," mi je toplo rekla in se obrnila k Juičiju. "Zelo mi je žal, Juiči, danes ne morem pobegniti. Samo za hip sem se izmuznila, rekla sem, da moram na stranišče. Vendar bom imela veliko časa zjutraj. Upam, da bo Mikage ostala tu čez noč." Naglo je stekla k vratom in rdeča obleka je plahutala okrog nje.

"Zapeljal te bom," je rekel Juiči.

"Žal mi je, da sem v nadlego," sem rekla.

"Sploh ne. Kdo bi si mislil, da bo danes v klubu toliko ljudi? Jaz bi se morala opravičiti. No, vidiva se zjutraj."

V visokih petah je stekla ven in Juiči mi je zaklical:

"Počakaj tukaj! Glej televizijo ali kaj takega!" Nato pa je stekel za njo in me zapustil zbegano.

Bila sem nepričana, da bi bila videti znake staranja, če bi pogledal od blizu – gube ob očeh, ne več popolne zobe – znake, da je resnično človeško bitje. A kljub temu je bila osupljiva. Želela sem si, da bi bila spet z njo. Topla luč, ki je spominjala na njeno podobo, je mehko žarela v mojem srcu. To je moralo biti tisto, čemur ljudje pravijo "šarm". Enako kot Helen Keller, ko je prvič razumela, kaj je "voda", se mi je beseda razcvetela v resničnost, v živ primer pred mojimi očmi. To ni pretiravanje; srečanje me je res tako prevzelo.

Juiči se je vrnil in rožljaj z avtomobilskimi ključi. "Če je lahko šla le za deset minut,

bi morala poklicati," je rekel, ko si je v preddiverju sezuval čevlje.

Obsedela sem na zofi in zadržano odvrnila:

"Mmmm."

"Mikage," je rekel, "ali te je moja mama spravila malo v zadrego?"

"Ja," sem mu priznala. "Še nikoli nisem videla tako lepe ženske."

"Ja, vendar ..." Smehljaje se je usedel na tla tik pred mano. "Bila je na lepotni operaciji."

"Res?" sem rekla in hlinila nezanimanje. "Sprashevala sem se, zakaj ti ni prav nič podobna."

"In ne le to. Veš – ona je moški." Komaj je zadrževal, kako ga to zabava.

To je bilo preveč. Z velikimi očmi sem molče strmela vanj. Pričakovala sem, da bo vsak hip rekel: "Samo šalil sem se." Ti koničasti nohti, manierizem, način, kako se je nosila ... Zadrževala sem sapo in se spominjala tega lepega obraza; on pa je užival.

"Vendar ..." Nisem zaprla ust. "Ves čas si govoril 'moja mama' to, 'moja mama' ono ..."

"Ja, že. Ali bi ti lahko rekla komu takemu 'oče'?" je hladno vprašal. To je imelo smisel, sem pomislila. Zelo dober odgovor.

"Kaj pa ime Eriko?"

"V resnici je Judži."

Bilo je, kot da bi se mi pred očmi dvignila sopara. Ko sem bila končno pripravljena, da slišim zgodbo, sem rekla: "Komu si se torej rodil?"

"Eriko je bila pred dolgim časom moški. Zelo mlad se je poročil. Poročil se je z mojo mamo."

"Oh ... Le kakšna je bila ona?" Nisem si mogla predstavljati.

"Še sam se je ne spomnim. Umrla je, ko sem bil še čisto majhen. Imam pa fotografijo. Jo hočeš videti?"

"Ja," sem prikimala. Ne da bi vstal, je povlekel svojo torbo k sebi, vzel staro fotografijo iz denarnice in mi jo dal.

Bila je oseba, katere obraz ni o njej ničesar povedal. Kratki lasje, majhne oči in nos. Bila je videti zelo nenavadna ženska nedoločljive starosti. Ko nisem nič rekla, je Juiči dejal: "Videti je čudna, ali ne?"

Nelagodno sem se nasmehnila.

"Erika je njena družina posvojila kot otroka. Ne vem, zakaj. Skupaj sta odrasčala. Tudi kot moški je bil čeden in očitno zelo priljubljen pri dekletih. Le zakaj bi se poročil s tako čudno ..." je smehljaje se rekel, ko je gledal fotografijo. "Najbrž je bil zelo navezan na mojo mamo. Tako navezan, da je pozabil na hvaležnost, ki jo je dolgoval svojim krušnim staršem, in se zapletel z njo."

Pokimala sem.

"Ko je moja prava mama umrla, je Eriko dala odpoved, me odpeljala s seboj in se vprašala: 'Kaj bom zdaj?' Odločila se je, da bo postala ženska. Vedela je, da ne bo nikoli ljubila nikogar drugega. Pravi, da je bila zelo sramežljiva, preden je postala

ženska. Ker ne mara početi stvari le napol, so ji naredili vse na novo, od obraza do vsega drugega, in z denarjem, ki ji je ostal, je kupila nočni lokal. Sama je skrbela zame." Nasmehnil se je.

"Kakšno *osupljivo* življenje!"

"Ni še mrtva," je rekel Juiči.

Če sem mu lahko vse zaupala ali če je še zmeraj kaj prikrival ... več ko sem vedela o teh ljudeh, manj sem vedela, kaj lahko pričakujem.

A zaupala sem njuni kuhinji. Čeprav si nista bila podobna, sta imela nekatere skupne poteze. Ko sta se smehljala, sta njuna obraza sijala kot obrazi bud. To mi je všeč, sem si mislila.

Iz angleščine prevedel in spremno opombo napisal **Andrej Blatnik**

Banana Jošimoto, rojena leta 1964 v Tokiu, je s svojim prvim romanom *Kuhinja* (1988), ki ga je pisala v času, ko se je preživljala kot natakarka, dosegla najprej neznanski uspeh na Japonskem, kar dva in pol milijona prodanih izvodov, nato pa vrsto prevodov širom po svetu. Sledili sta še prozni knjigi *Tugumi* in *NP* ter zgodba *Polnočna senca*, ki jo je navdihnili istoimenska skladba Mikea Oldfielda, in zbirki esejev *Ananasov puding* in *Bananina pesem*. Izbrani odlomek je z začetka romana; prvoosebni junakinji umre babica, pri kateri je stanovala, in zanjo se začne življenje, a hkrati tudi težave. Način pisanja je kritika seveda enotno poimenovala minimalizem s, kajpada, številnimi japonskimi primesmi (nekateri so videli tudi pridih magičnega realizma); to je avtorico postavilo ob bok ameriški bratpackovski generaciji, torej Tami Janowitz, Davidu Leavittu, Bretu Eastonu Ellisu in drugim.

PREVOD

Pascal Quignard

Ime na koncu jezika

Predgovor



V četrtek, 5. julija, sem večerjal pri Michèle Reverdy s Pierrom Boulezem, Claire Newman, Olivierem Baumontom. Michèle je omenila, da ji je Instrumentalni ansambel Spodnje Normandije, ki ga vodi Dominique Debart, naročil zgodbo. Imeli smo mnogo težav z rezanjem kavnega sladoleda.

Skrivil sem nož.

Boulez je z novim nožem v roki stoje nameril. Kos sladoleda je zletel na tla. Ob udarcu se ni razbil. Dali smo ga pod vodo. Pripovedoval sem zasnovo neke zgodbe, v kateri manko¹ govora predstavlja vir dogajanja. Zdelo se mi je, da jo ta motiv bolj kot katerikoli drugo legendo usmerja h glasbi. Glasbeniki so, kakor otroci, kakor pisatelji, prebivalci te pomanjkljivosti. Otroci najmanj sedem let bivajo v tem manku, ki ga označuje sama beseda otroštvo². Glasbeniki se ga skušajo osvoboditi s pesmijo. Pisci se z grozo za vedno ustalijo v njem. Pisatelja določa prav ta otrplost v jeziku, ki poleg tega večino njih vodi do prepovedi oralnega. Jean de La Fontaine se je odpovedal pripovedovanju basni. To nalogo je zaupal nekemu igralcu, ki mu je bilo ime Gâches in ki je bil vedno ob njem, kadar se je La Fontaine bal, da mu bodo

¹ Fr.: "défaillance"; beseda je sorodna besedi "défaut" (prevedena kot 'pomanjkljivost'). (Besedilo se poigrava z etimološko sorodnostjo in zvočno podobnostjo posameznih besed, opombe opozarjajo na nekatere in pojasnjujejo tisto, čemur ni bilo mogoče slediti.)

² Fr.: "enfance"; lat.: "infantia" = nezgovornost; "infans" = še ne govoreč, nem.

naložili takšno ponižanje, da mora govoriti. Toda kateri človek ne pozna manka govora kot usode in tišine kot zadnjega obraza?

Padel je kozarec. Potem je posladek zdrsnil na krožnik s sirom.

Dva od nas sta se domislila, da sta Michèle Reverdy prosila za krušni nož.

Michèle se je dvignila, se obrnila proti meni in rekla, da bi v tem primeru verjetno vzela dvanajst godal, pihalni kvintet, čembalo in tolkala.

Zaščitil sem se s prtičkom in Michèle odgovoril, da bi v tem primeru potreboval lesen stol, igralko, mizo, kresilni kamen in svečo. Rekel sem, da bi potreboval tudi kolovrat, preslico in obroč za vezenje. Dodal sem jabolko. Zgodbo sem ji poslal 17. julija.

Iz Islandije sem se vrnil v sredo, 7. oktobra 1992. Bil sem razsvetljen: videl sem kraj pekla, kraj, v katerem je zemlja tako negostoljubna kot življenje, ki mu daje sicer malo zavetja. Videl sem kraj, kjer Bog ne obstaja. Videl sem kraj, od koder so prišli stari Normani, ki so se izkrcali v Caenu in izropali Avranches. Naslednjega dne, v četrtek, 8., je Michèle sedla za klavir in mi odigrala glavne teme, ki jih je napisala. Občudoval sem linije melodij, ki jih je hitro zapisovala s svinčnikom in skušala odpeti. Oklestila sva zgodbo v želji, da bi dosegla večjo nepredvidljivost v sosledju tišin, da bi poudarila kontraste in občutek zapuščenosti, ki ga vzbujajo, končno, da bi poudarila pripoved v delih, v katerih ženski glas sam govori na sceni. Spreminjala sva tekst. Ko sem se vrnil k svojemu stroju, sem natipkal zgoščen tekst, do katerega sva se dokopala. Michèle Reverdy sem ga poslal 15. oktobra.

Izčiščeni tekst je natisnjen na partituri. Celoten tekst, razširjen in razvit, objavljam tu.

Tistemu, ki jih prepisuje, glasbenici, ki jih poje, igralki, ki jih izgovarja, bralcu, ki jim sledi, ne da bi jih videl, potapljaajoč se v njihov pomen, se besede zdijo manj nejasne kakor piscu. Da bi jih pisal, jih išče. Pisec je – kot tisti nož, dvignjen pred kosom sladoleda, ki mu uhaja – človek z zaustavljenim pogledom, ohromljenim telesom, rokami, iztegnjenimi v prošnji proti besedam, ki mu bežijo. Vsa imena visijo na koncu jezika. Priklicati jih, ko je treba in za stvar, ki oživi njihova majcena in črna telesa, je umetnost. Uho, oko in prsti čakajo v krogu, kot usta, to besedo, ki jo pogled išče intenzivno in obenem nikjer, bolj daleč, kot je telo, v globini zraka. Roka, ki piše, je prej roka, ki prelistuje manjkajoči govor, ki tipa proti preostanku jezika, se krči, vznemirja, berači na konici prstov.

"Konec", "pokonci"³ sta besedi, šele nedavno prevzeti iz jezika, ki so ga uporabljali frankovski vojščaki v časih, ko so vdrli v Galijo. "Pokončati"⁴, to je pognati⁵, to je

³ Fr.: "bout" = konec; "debout" = pri življenju, stoje, 'pokonci', na le-tej sem vztrajala v želji slediti zvočni podobnosti, s katero se poigrava izvorno besedilo.

⁴ Frankovsko: "bautan" = starinska oblika iz že pozabljenega jezika. 'Pokončati' skuša slediti besedni igri, ki zasleduje zvočno podobnost z "bout", "bouter".

siliti. Na "koncu" jezika: nekaj klije, ne da bi cvetelo. Nekaj sili, ne da bi prišlo na ustnice tistega, ki prisluškuje v tišini. To je "popek"⁶ nevidnega cvetenja jezika, ki še drži pokonci v ustih onkraj použivanja, kot presežek sape, ki ga rabi dihanje za to, da ohranja življenje. Aristotel je rekel: "Beseda je razkošje, ki ga življenje lahko pogreša." Popek poganja na ustih kot poganja na drevesih, kot poganja gumb na obleki ali mozolj na obrazu. Pubertetniki imajo prav, če se jim mozolji, ki kazijo njihove obraze, zdijo grdi: grozi jim, da bodo izgubili obraz vse do konca časa. To so sledi neke prihodnosti, v katerih smrt prinaša sporočilo, da je začela kliti in da se je pojavila zemlja, v kateri je spolnost tanatična, to je genitalna, to je kipeča, preden opeša v smrtnem prividu. Osební obraz je bolj jaz sam kot lastno ime, čeprav obraz ne ohranja življenja nič bolj, kot ga govor potrjuje. Mozolj, ki poganja proti popku obraza, je agonija. Brsti⁷ na drevesih so mozolji rož. Gumbi na plaščih so brsti biserovine.

Na postaji Lisieux smo se ovili v plašče in zapeli vse gumbе. Bilo je šest stopinj pod ničlo. V Herouvillu so bili nebesni svodi temni, dež, pene, tišina, led. Silovito me je pretreslo, ko sem odkril Avranches. Veliko sem prepisoval Hueta. Bil je glasbenik, filolog, janzenist, erudit, karteizijanec. Napisal je dve čudoviti knjigi: Razpravo o izvoru romana in dolgo, kruto freudovsko avtobiografijo, ki jo je želel izpisati v latinščini, da bi jo "odtegnil pogledu obrekljivcev in tistih, ki ne razumejo ničesar." Ko je 6. maja 1680 postal avranški škof, se je vrnil v Caen. "Poletja je preživel v Aunayu, zime v Parizu. Hotel je ponovno videti zemljo prednikov in je šel na Dansko. Od tam na Norveško in Švedsko. Ni zgrešil groba viteza Descartesa, zaustavil se je in se zamislil nad njim." V pismih je opisoval "lesene hiše, katerih slemena so polja zelenja in rož." V Caenu je deževalo. Ime na koncu jezika je bilo uprizorjeno 15. aprila 1993 v Lisieuxu, 18. v Hérouvillu, 20. v Avranchesu. V kavarni Ogledalo je bil med posladki na jedilnem listu tudi kavni sladoled. Michèle Reverdy je oklevala. Jaz sem naročil pito dneva.

Ime na koncu jezika

Kje je pekel? Kje je temna obala v globini jaza, kjer mine vse, kar ima dih? Kje vendar leži pekel, če je v jabolku, ki ga je mlada ženska ubrala in ga ponuja? Kje je ta kraj, kjer je vse pogubljeno? V Normandiji vedno raste trava, zima je ledena, poti

⁵ Fr.: "bouter" = 'pognati', spoditi
Fr.: "pousser" = siliti, poganjati, rasti.

⁶ Fr.: "bouton" = popek, poganjek, gumb, mozolj, bradavica; neprevedljiva besedna igra, ki gradi na več pomenih "bouton" in na etimološki zvezi z "bout".

⁷ Fr.: "bourgeons" = brst, popek.

so udrte, dežuje neprestano, drevo je kralj, jablan je na pretek.

Ocean je tam gospodar in njegov gospodar je veter. Gospodarji oceana so bili tudi gospodarji te zemlje. Gospodarji vetra so mornarji. V Normandiji je celo tisti, ki obdeluje njivo, mornar. Celó tisti, ki kroji obleke, je mornar. Celó tisti, ki stiska jabolčnik, je mornar. Celó polotok Cotentin je ladja mornarja, ki jo potiskajo v morje. Je drakar, zadrt v belo pobočje oceana.

Kralj Ludvik Jecljavi je umrl leta 879, meseca aprila. Za njim je bil Karloman. V tistih časih se dogaja ta zgodba, v časih, ko nihče na deželi in v pristaniščih še ni znal ne brati ne pisati. Bližalo se je leto tisoč. Takrat so bili v vojvodini Normandijski tisti, ki so pričakovali konec časa, in tisti, ki ga niso pričakovali. Na eni strani kristjani, na drugi Danci. Vendar so se mešali. Niso se mogli ločevati, kajti konec časa je vsako minuto vsakega dne. To je bilo pred Viljemom.

Bilo je staro mesto, ki se je imenovalo Dives. Bil je mlad krojač, ki se je imenoval Björn. Ime so izgovarjali, kakor bi se pisalo Jeune, in pravili so, da to v starem jeziku pomeni medved. Bil je lep. Nosil je tkane nabrane hlače, ki so se napihovale, srajco z rokavi je imel prevezano s širokim izvezenim pasom. Krojil je ženske obleke in vsem ženskam, ki so se prihajale oblačiti k njemu, se je zdel lep in bi ga rade imele za moža. Tkal je tudi velike tapiserije, kadar so mu to naročili. Poleg tega je vozal mreže, s katerimi so lovili ribe.

Bil je zvit. Poznal je odgovor na vse. Šival je tako dobro, da ni bil reven. Stanoval je v hiši, ki je stala na strmem bregu obale. V njegovi hiši sta na brunu vedno visela dva meča. Colbrune ga je ljubila.

Colbrune je stanovala v hiši nasproti. Preživljala se je z vezenjem. Noro je ljubila Jeune. Zjutraj, opoldne in zvečer ga je gledala skozi svoje okno. Ni več spala.

Neke noči, ko se je obračala v postelji, ne da bi mogla zaspati, si je rekla:

"Ne najdem miru. Nanj mislim in v trebuhu mi gori. Solze ščemijo moje veke. Postajam suha kot trska. Njegovo ime me neprestano preganja."

Naslednjega jutra se je oblekla, si zavezala rdeče-rumeno izvezen predpasnik, prekoračila cesto. Potrkala je na njegova polkna. Zlovoljno je dvignil oči, ker ga je zmotila pri delu. Rekla mu je, da ga ljubi in da bi bila srečna, če bi postala njegova žena. Dodala je:

"Ljubim vse na tebi. Ljubim vse do zvoka tvojega glasu. Kaj je tebi zvok tvojega glasu? Nič. Mene pa oživlja."

Jeune je odložil nit. Pogledal jo je. Rekel ji je, da se mu zdi, da sanja. Rekel ji je, da ga njena prošnja navdaja s ponosom. Rekel ji je, da je vedno z užitekó gledal, kako veze ob oknu. Rekel ji je, naj mu pusti čas sončnega zahoda, noči in zore, da premisli.

Naslednjega jutra, preden je odbilo poldne, je Jeune potrkal na Colbrunina vrata. Oblekel se je s skrbjo. Bil je v svoji srajci z dolgimi rokavi, kratkih hlačah, ki so se napihovale, in nosil je svoj okrašeni pas. Spustila ga je noter. Bila je rdeča od vznemirjenja. Gledal je obrobe, ki jih je pravkar delala.

Potem se je obrnil k njej in vzel njeni roki v svoji roki. Rekel je, da želi postati njen mož, vendar njuni poroki postavlja pogoj. Rekel je:

"O tebi pravijo, Colbrune, da si najbolj sposobna vezilja vasi Dives. Bi zmogla izvesti pas, ki bi bil lep kot tale tu? Meni ni uspelo."

Pri teh besedah je Jeŭne odpel okraŝeni pas, ki je objemal njegovo postavo, in ga dal v Colbrunine roke.

Colbrune se je dotaknila pasu in zardela, ker je bil ŝe topel od telesa krojača Jeŭna. Odgovorila je:

"Poskusila bom, Jeŭne, kajti ŝelim postati tvoja ŝena. Upam, da te bom zadovoljila."

Colbrune je delala dneve in dneve. Bedela je cele noči, trudeč se, da bi povzela motive, ki so krasili pas. Vendar so bili vzorci tako prepleteni, niti, ki so jih spletale, tako tanke, barve tako pestre, da ji česa tako popolnega ni uspelo ponoviti.

Utrujenosti budnih noči se je pridruŝila groŝnja, da ji ne bo uspelo. Ŝalosti, da je le uboga delavka, se je pridruŝila beda ob misli, da jo bo Jeŭne zavrnil, saj ne bo izpolnila obljube.

Brezup jo je premagal. Izgubila je voljo do ŝivljenja. Ni več jedla. Rekla je:

"Ljubim ga. Znam vesti. Delam brez prestanka, vendar se lahko ŝe tako trudim, ne bo mi uspelo."

Pokleknila je in jokaje molila k Bogu. Rekla je:

"O ti, gospod neba in smrti, karkoli ŝe si, pridi mi na pomoč. Česa ne bi dala, da bi postala ŝena krojača Jeŭna?"

Neke noči, ko je ihtela, je zaslišala udarce po vratih. V roke je vzela svečo.

Obraz je pribliŝala naoljenemu praŝiĉjemu mehurju, ki je okno branil pred vetrom. Zagledala je postavo bogatega gospoda.

Bil je bleŝeĉe obleĉen. Nosil je zlato kamiŝolo, opasaĉ iz zlata in ŝirok bel plaŝĉ. Ŝe vedno je s pestjo udarjal po vratih. Colbrune je srameŝljivo odprla vrata do polovice. Gospod ji je rekel:

"Ne bojte se. Zablodil sem v noči. Sledil sem megli, ki visi nad reko. Videl sem vaŝo luĉ, ki sveti v temi. Ŝelel sem odpoĉiti kopita svojega konja. Privezal sem ga ob vaŝo ogrado. Rad bi tudi malo jedel in pil, ĉe vam to ne povzroĉa prevelikih nevŝeĉnosti."

Colbrune ga je spustila noter. V ognjiŝĉe je naloŝila poleno. Ponudila mu je svoj jabolĉni moŝt. Opazovala je njegov opasaĉ iz zlata. Gospod je ponovil:

"Laĉen sem."

Colbrune ga je prosila, naj ji oprostí, ker je tako raztresena, teŝi jo utrujenost noĉi. Dodala je:

"Ŝelite, da vam pripravim kaŝo?"

Gospod je odgovoril:

"Raje bi jabolko."

Colbrune je vzela skledo in ŝla po jabolka v shrambo. Podala mu je jabolko.

Gospod je zagrizel.

Medtem ko je hrustal jabolko, je gospod opazil, da si Colbrune skrivoma briše solze. Obrisal si je usta. Rekel je:

"Deklica, ti jočeš."

Pritrdila mu je. Dodala je:

"Ljubim krojača Jeûna. Če delam ob tako pozni uri, je to zato, ker sem Jeûnu obljubila, da mu bom izdelala okrašen pas. Vendar mi po petih tednih truda noč in dan ni uspelo nič, kar bi kaj veljalo. Kar poglejte."

Šla je iskat izvezeni pas in mu pokazala vse brezplodne poskuse, s katerimi se je trudila, da bi ga posnela.

Gospod se je nasmehnil in rekel:

"Počakaj. Svet je majhen ali pa je naključje nekaj nenavadnega. Zdi se mi, da imam v torbi, ki visi ob boku mojega konja, pas, ki je temu nenavadno podoben."

Ko se je gospod vrnil in sta primerjala pasova, sta ugotovila, da sta povsem enaka. Ne ene niti, ki ne bi bila iste barve. Ne enega vzorca, ki ne bi bil enak.

Tedaj je Colbrune nenadoma zaihtela. Rekla je:

"Jokam, ker sem revna. Ta pas je vreden najmanj enega konja, ali sedem krav. Ali ene zlate zaponke. Nikoli ga ne bom mogla kupiti od vas. Nikoli se ne bom poročila z Jeûnom."

Gospod ji je rekel, naj takoj neha jokati. Približal se ji je in ji pobožal lase. Rekel ji je:

"Dam ti ta pas zastonj, če hočeš."

"V zameno za kaj?" se je uprla Colbrune in se hitro iztrgala iz gospodovih rok.

"V zameno za preprosto obljubo," je rekel gospod.

"Kakšno?" je vprašala Colbrune.

"Da ne pozabiš mojega imena," je rekel gospod.

"Kako vam je ime?" je vprašala Colbrune.

"Ime mi je Heidebic Helski," je odgovoril gospod.

Colbrune ni mogla zadržati smeha. Plosnila je z rokami. Rekla je:

"Kako bi pozabila tako enostavno ime: Heidebic? Zdi se mi, da se norčujete iz mene."

Gospod je rekel:

"Ne norčujem se iz tebe, Colbrune. Vendar se ne smej tako glasno. Če se namreč čez eno leto, istega dne, ob isti uri, sredi noči ne boš spomnila mojega imena, tedaj boš moja."

Colbrune se je smejala še lepše.

"To je lahko, je rekla, zapomniti si ime!"

Stopila je bliže in vzela pas iz gospodovih rok. Gospod se je dvignil s klopi. Colbrune je spet spregovorila:

"Vendar vas ne želim varati, gospod. Ljubim samo krojača Jeûna. Dala sem mu besedo in moram se poročiti z njim, takoj ko mu prinesem pas."

Gospod je rekel:

"Povedala si mi že, kakšne obveznosti imaš do svojega krojača. Vendar ne pozabi zaveze, ki si jo sklenila z mano. Ne pozabi mojega imena. Če te spomin prevara, toliko slabše za tvojega krojača, morala mi boš slediti."

Colbrune je rekla:

"Ponavljate se. Nisem neumna. Zapomniti si ime Heidebic Helski ni težja naloga kot zapomniti si ime Colbrune in nikoli mi ni bilo težko spomniti se svojega imena. Bili ste dobri, gospod. Vendar se bojim, da po enem letu v svojih rokah ne boste imeli nič razen vetra in obžalovanja."

"Morda bo tako," je rekel gospod Helski z nenavadnim smehljajem. "Toda če bi bil na tvojem mestu, bi dobro izkoristil Jeûnovo telo in močno bi ga stisnil v svojih rokah!"

Pri teh besedah si je ponovno nadel plašč, ki je bil povsem bel, prestopil je prag vrat, šel do ograde, se vzel na konja, se vrnil v noč. Gospod in njegov konj sta se kmalu potopila v meglo, ki je visela nad reko.

Jeûne se je nenadoma prebudil. Vrgel je pogled na okno: sonce je komaj vžšlo in že je nekdo trkal na njegova vrata. Skočil je iz postelje. Rekel si je:

"Upam, da je Colbrune. Mislim, da je dokončala pas."

Šel je odpret. Sklonjena nad mizo sta gledala oba pasova. Primerjala sta. Smejala sta se. Jeûne je rekel Colbrune:

"Vilinske roke imaš."

Colbrune je zardela. Izprsil se je.

Oba pasova, razstavljena pred njima, sta si bila tako podobna, da ne eden ne drug nista več vedela, kateri je tisti, ki ji ga je Jeûne zaupal.

Colbrune je nenadoma rekla:

"Torej bova jutri lahko objavila oklice."

Jeûne ji je rekel, da ni treba čakati do jutri in oklice lahko objavita še danes. Dodal je:

"Ponosen sem, da bom poročil delavko, ki ji je uspelo izvesti, česar sam nisem bil sposoben dobro narediti."

Prijel je njene roke. Potegnil je njeno telo k sebi. Objela sta se.

Poročila sta se. Jeûnovo premoženje je bilo: lesena hiša na obali Diva, deset širin blaga, kladivo, dva meča. Colbrunina dota je bila: lesena miza, stol, kresilni kamen in sveča, kolovrat, jabolko in obroč za vezenje. Pred vsemi je Jeûne podaril Colbrune izvezeni pas in ji ga pripel. Pred vsemi je Colbrune podarila Jeûnu izvezeni pas in sam si ga je pripel čez trebuh. Prepasana z izvezenima pasovima, sta popila vsak svojo skodelo jabolčnika pred vsem mestecem Dives in tako je bil poročni obred med Jeûnom in Colbrune sklenjen v soglasju z vsemi.

Poroki je predsedoval kovač, obkrožen z mornarjem, krznarjem, ribičem, tesarjem in pekomo.

Colbrune se je vzpela na kravo in se napotila v Jeŕnuovo hišo. Jeŕne je svoji soprog dal ključe.

Zgrebla je pepel v ognjišču. Okopala se je, se počesala in s trakom spela lase na tilniku, vzela kladivo v desno roko, se ulegla na posteljo, razprla noge in ga sprejela. Bila sta srečna drug z drugim. Devet mesecev je minilo.

Ko je Colbrune na koncu devetega meseca nekega dne na svojem okviru vezla silhueto črnega bojnega konja, se ji je obraz nenadoma spačil.

Colbrune se je spomnila gospoda, ki jo je obiskal nekega večera, ko je jokala in je pustila luč prižgano v temi, na predvečer dneva, ko se je zaročila z Jeŕnom. Spomnila se je obljube, ki jo je dala. Bila je že na tem, da se spomni gospodovega imena, ko je to ime nenadoma pobegnilo njeni misli.

Ime je bilo na koncu njenega jezika, vendar ji ni uspelo, da bi ga našla. Ime je plavalo okrog njenih ustnic, bilo je čisto blizu, čutila ga je, vendar ga ni mogla zgrabiti, ga položiti v svoja usta, ga izgovoriti.

Bila je vznemirjena. Dvignila se je.

Naj je še tako iskala po svojem spominu, ni se spomnila imena skrivnostnega gospoda. Njene oči so se napolnile z grozo.

Kročila je po sobi.

Naj je ponovila vse geste, ki jih je naredila tistega večera, naj je šla v shrambo po jabolka s skledo iz fajanse, naj je postavljala noge v svoje stopinje, naj je mislila na beli plašč, črnega konja in opasač iz zlata, naj je glasno ponavljala stavke, ki jih je izgovorila tiste noči, spomnila se je gest, jabolka, ki je hrustalo pod zobmi gospoda, njegove kamižole, besed, stavkov, vendar se ni spomnila imena.

Ni več spala.

Ŗalost je zajela spalnico. Ponoči jo je bilo strah, zavračala je svojega moŕa, obračala se je v postelji, iščoč ime, ki ga je izgubila.

Moŕ se je čudil.

Potem ko je Ŗalost zajela spalnico, je premagala tudi kuhinjo. Colbrune je zaŕigala jedi. Kadar jed ni bila zaŕigana, je pozabila pripraviti mizo. Ni več grebla pepela v ognjišču in umazani dimnik se je kadil. Dogajalo se ji je celo, da je pozabila pripraviti hrano – tako je bila v grozi prevzeta z iskanjem imena, ki ga je izgubila.

Moŕ se je jezil.

Bila je vse bolj suha. Spet je bila videti kot trska. Potem ko je Ŗalost zajela spalnico in kuhinjo, je premagala tudi sadovnjak. Ni je več zanimala zelenjava, ki je rasla na vrtu. Ni več pobirala korenja. Kunci so nemirno pričakovali hrano. Ker v sadovnjaku ni bilo več jabolk in hrušk, so ga ptiči zapustili. Vse je postalo tiho.

Colbrune je blodila pod vejami dreves, ne da bi dvignila glavo, zgrbljena, ne da bi kaj videla, iščoč ime, ki ga je izgubila.

Moŕ ji je nenadoma dal klofuto.

Colbrune je obrnila svoj solzni obraz proti Jeŕnu. Prijel je njeni roki in jo neza-

dovoljno vprašal o razlogu za takšno spremembo v njenem vedenju. Zakaj se je nanju zrušila žalost?

Zakaj ne je več? Zakaj ponoči, ko ležita drug ob drugem, odriva njegove roke, in zakaj vso noč joka v globini svojih prsi? Zakaj je sadovnjak postal tih? Zakaj je ognjišče postalo mrzlo? Zakaj blodi po hiši s sklonjeno glavo, kot nora ženska v vrtu, premikajoč ustnice, kot bi želela nekaj reči in se vendar ne odloči tega izgovoriti?

Colbrune ni mogla odgovoriti. Lice jo je bolelo, tako močna je bila klofuta.

Še glasneje je zaihtela. Hlipajoč je sklonila glavo v moževe roke. Ni nehala jecati in jokati. Ježne je pobožal ženine lase. Rekel ji je:

"Preveč jočeš. Klical te bom Dives, toliko jočeš. Klical te bom kot reko, ki teče skoz našo vas, katere voda poji naše sadje, v kateri se napajajo naši konji, iz katere pijejo naše krave, v kateri namakajo naše perilo, iz katere je naša juha, ki umiva naše obraze in naše roke in v kateri ribe vse leto brez prestanka odpirajo usta, kot delaš ti ves dan."

Stopila je za štiri korake nazaj. Colbrunin obraz je bil popolnoma blede. Solze so ji nehale teči. Odpela je svoj pas in mu ga podala.

Pokončno, z odločnim izrazom je stala pred njim. Colbrune je rekla:

"Prevarala sem te. Sram me je. Ta pas ni moj. Ni mi uspelo, da bi ga izvezla. Uporabila sem zvijačo. Neke noči, sredi noči, ko sem jokala, ker ga nisem mogla narediti, sem pustila svečo prižgano. Bogat gospod je potrkal na moja vrata. Svojega konja je privezal ob ogrado. Nosil je velik bel plašč. Dal mi je ta pas in jaz sem mu dala besedo, da bom njegova, če pozabim njegovo ime, ko bo minilo leto. Minilo je že več kot devet mesecev. Kaj je ime? Kaj je lažjega kakor zapomniti si ime? Beseda pas, kako jo pozabiti? Beseda ljubezen, kako si je ne zapomniti? Tvoje ime, umrla bom z njim na ustnicah. In vendar mi je to ime pobegnilo."

Krojač se je približal. Vzel je pas, vzel ženo v naročje.

"Ne joči," ji je rekel. Ljubim te. "Našel bom to ime. Ali pa bom našel tega gospoda."

Naslednjega dne se je Ježne dvignil, preden je sonce vzhlo. Oblekel se je. Vprašal je Colbrune, v katero smer je odšel gospod, ko jo je zapustil. Rekla je:

"Tja."

Odšel je tja. Sledil je rečni strugi. Prišel je v gozd. Govoril je z gozdarji. Kopal je po goščavi. Plezal je na skale.

Po dveh dneh hoda se je usedel na štor, ker ga je premagala utrujenost. Zajokal je. Bilo je že sredi desetega meseca. Nenadoma je pred sabo zagledal zajčka, ki je dvigoval gobček. Mali zajec je rekel:

"Zakaj jočeš?

"Iščem gospoda, ki ima bel plašč."

Zajček je rekel:

"Sledi mi!"

Jeune se je dvignil in mu sledil.

Zajček ga je vodil v svoj rov, ki je bil prikrit z mahom. Jeune je počepnil. Spravil se je na vse štiri. Vstopil je. Spustil se je pod zemljo. Prišel je na drug svet. Videl je velik bel grad, ki se je bleščal v noči. Dvižni most je bil spušččen. Prekoračil je dvižni most.

Na dvorišču so konjarji drgnili konje.

Sredi notranjega dvorišča so sluge loščili veliko kočijo iz zlata. Drugi so čistili vratca.

Jeune se je približal slugam. Spoštljivo jim je rekel:

"Vas smem vprašati, zakaj loščite to kočijo?"

"Naš gospod se pripravlja, da bo šel kmalu na zemljo iskat mlado veziljo, ki jo hoče narediti za svojo ženo," so rekli sluge.

"Kočija, ki jo loščite, je res veličastna," je rekel Jeune. "Povejte mi, po resnici, kako bi bilo mogoče, da gospod, ki ima tako veličastno kočijo, ne bi imel tudi veličastnega imena?"

"To je res," so rekli. "To je kočija Heidebica Helskega."

Jeune je vzdrltel.

"Povejte Heidebico Helskemu, da ga pozdravlja krojač Jeune."

Drugega za drugim je pozdravil sluge in konjarje okrog kočije. Sluge in konjarji so mu vsak posebej vrnili pozdrav.

Zapustil je grad. Dvignil se je iz pekla. Treba je povedati, da je Hel pri starih prebivalcih Normandije ime za pekel.

Treba je povedati, da je pekel ime za svet pri vseh prebivalcih sveta.

Stopil je iz rova. Ko se je vrnil na svež zrak, je stekel proti mestecu Dives. Ponavljal je ime Heidebic Helski. Zadrževal ga je v mislih tako, da si ga je ponavljal. Trudil se je, da bi ga mogel ponovno izreči.

Ko je prišel do reke, je v vodi videl odsev svoje hiše. Ustavil se je. Podoba, ki je valovala na Divu, se mu je zazdela lepa. Položil je roko na ograjo. Motril je odsev hiše, ki se je bleščala na vodni gladini. Nenadoma je začutil lakoto.

Ko se je dvignil, je hotel izgovoriti ime: bilo je tu, čisto blizu, bilo je na koncu njegovega jezika. Plavalo je okrog njegovih ust kot megla. Zdaj se je približalo, zdaj se je oddaljilo od roba njegovih ustnic. Toda ko bi ga moral povedati ženi, imena ni bilo⁸.

Počival je dva dni. Colbrune je ponoči trepetala v Jeunovih rokah, tako se je bala, da bo ločena od njega. Prišel je enajsti mesec. Odšel je, sledil reki, stopil v gozd. Iskal

⁸ V fr.: "le nom lui fit défaut"; "défaut" se navezuje na besedi "défaillance" (v prevodu 'manko') in "défaut" (v prevodu 'pomanjkljivost') iz uvoda; natančnejši prevod bi morda bil takle: "mu je ime umanjalo", vendar ne ustreza jezikovnemu stilu zgodbe.

je pod mahom, toda rova ni našel. Spraševal je živali, kje je svet pod zemljo, in živali so ostale neme ali pa so bežale pred njim. Prodril je zelo globoko v gozd.

Na koncu gozda je prišel do oceana.

Bil je utrujen. Usedel se je na rob skale, ki je štrlela v vodo in so jo oblivali valovi. Zajokal je.

Na morski gladini se je pojavila raža. Rekla je:

"Zakaj jočeš?"

Jeune je gledal ribo v majhnih belih valovih in ji rekel:

"Iščem gospoda z belim plaščem in opasačem iz zlata."

Raža je rekla, ko se je potapljala v morje:

"Sledi mi."

Potopil se je v ocean. Dotaknil se je morskega dna. Za zidom iz alg je videl velik bel grad, ki se je bleščal v mraku. Dvižni most je bil spuščen. Prekoračil ga je.

Na dvorišču so vojaki sedlali črne bojne konje.

Sredi notranjega grajskega dvorišča so sluge polagali rdeče blazine v kočijo. Kuharji so prinašali vrče z vodo in omamno dišeče pladnje s srebrnimi pokrovi in jih skrbno postavljali v predale na notranji strani vrat.

Jeune se je približal kuharjem in jim spoštljivo rekel:

"Vas smem vprašati, zakaj postavljate te jedi v vrata?"

"Naš gospod se odpravlja iskat mlado veziljo na zemlji in ji želi med potovanjem ponuditi majhen obed."

"Te dišave so res izredne," je rekel Jeune. "Povejte mi, po resnici, kako bi bilo mogoče, da tisti, ki je dal pripraviti tako izredne jedi, ne bi sam imel tudi izrednega imena?"

"To je res," so rekli. "To je hrana, ki jo vsakega dne je Heidebic Helski."

Jeune si je obliznil ustnice.

"Povejte Heidebicu Helskemu, da ga pozdravlja krojač Jeune."

Drugega za drugim je pozdravil kuharje okrog kočije. Kuharji so mu vsak posebej vrnili pozdrav.

Dvignil se je z morskega gradu. Prodril je morsko gladino. Na obali se je otrešel. Prekoračil je peščino. Stopil je v gozd. Tekel je, ponavljal je ime Heidebic Helski. Zadrževal ga je v mislih tako, da si ga je ponavljal. Trudil se je, da bi ga mogel ponovno izreči.

Prekoračil je gozd. Stopil je iz gozda in se spustil v dolino. Sledil je reki. Podal se je na most. Na mostu je videl svojo ženo, kako teče proti njemu in ga kliče. Dan je bil tako blag. Bil je mrak. Žena je klicala njegovo ime. Za njo je zahajalo sonce. Videl je tudi njeno ogromno senco, ki jo je zahajajoča zvezda metala na lesene deske mostu in ki je tekla pred njo. Bil je lačen, bil je utrujen. Zastal je pred to ogromno senco, ki se mu je približevala.

Ko je objel ženo in ga je vprašala, ali je našel ime, in ko ji ga je hotel zaupati, ga ni takoj našel: ne, da bi ime bilo daleč, bilo je tu, čisto blizu, bilo je na koncu

njegovega jezika. Plavalo je okrog njegovih ust kot senca. Zdaj se je približalo, zdaj se je oddaljilo od roba njegovih ustnic. Toda ko bi ga moral povedati ženi, imena ni bilo.

Počival je dva dni. Colbrune ponoči sploh ni več legla. Blodila je po hiši. Trudila se je najti ime. Napolnjevala jo je groza. Prišel je dvanajsti mesec. Zapustil je hišo. Sledil je reki. Prekoračil je most. Stopil je v gozd in ni našel zajčka. Stopil je iz gozda in prišel na obalo. Šel je naprej do roba skale. Nobena riba ga ni ogovorila. Od daleč je videl polotok in goro.

Prispel je do gore. Vzpenjal se je dneve in dneve.

Ko je prišel do polovice višine, je pobočje postalo tako strmo, da ni mogel plezati višje. Jeune je gledal svoje prste: bili so v krvi. Kako bodo ti nežni prsti krojača poslej mogli šivati? Bo sploh mogel vdeti nit v iglo? Zdelani so bili od skal in so krvaveli. Zajokal je.

V njegovo bližino je sedla kanja.

Kanja je počasi zložila svoja ogromna krila in mu rekla:

"Zakaj jočeš pripet na skalo?"

Jeune ji je rekel:

"Iskal sem gospoda z belim plaščem, opasačem iz zlata in velikim črnim bojnim konjem. Vendar se ne morem vzpeti višje."

Kanja je rekla:

"Sledi mi."

"Ne znam leteti," ji je rekel krojač.

"Ne gre za to, da bi letel," mu je rekla kanja. "Gre za to, da ne padeš!"

"Iz tega ne bo nič," je rekel Jeune. "Kakorkoli že, ne bom zadržal imena, za katero prosi moja žena. Spustil se bom nazaj."

"Sledi mi. Ni daleč," mu je odvrnila kanja. "Pokazala ti bom prelom v gori."

Res ni bilo daleč. Kanja je letela. Jeune ji je sledil, oprijemajoč se skal. Z razpetim krilom mu je pokazala prelom v gori.

Spustil se je v goro. Trajalo je dneve. Na dnu prepada je videl velik bel grad, ki se je bleščal daleč v breznu. Pognal se je. Padel je na kolena. Brišoč si kolena, je prekoračil dvizni most, ki je bil spuščen.

Na dvorišču so se vitezi vzpenjali v sedla.

Sredi notranjega grajskega dvorišča so se štirje vojaki vzpenjali na streho zlate kočije in vihteli orožje.

Jeune se je približal vojakom in jim spoštljivo rekel:

"Vas smem vprašati, zakaj se vzpenjate na to prazno kočijo, iskreč svoje orožje?"

"Naš gospod bo prišel vsak trenutek, da gre iskat mlado veziljo na zemljo, in moramo ga ščititi."

"To orožje ima res blesk, ki ga ni mogoče primerjati z ničimer," je rekel Jeune. "Povejte mi, po resnici, kako bi bilo mogoče, da tisti, ki ima tako bleščeče orožje, ne

bi sam nosil tudi bleščečega imena?"

"To je res," so rekli. "Orožje pripada Heidebicu Helskemu. Zdaj pa se umaknite s poti, kajti pripravljamo se na odhod."

Jeune je stekel in kričal za sabo:

"Povejte Heidebicu Helskemu, da ga pozdravlja krojač Jeune."

Tekel je. Vzpenjal se je na skale kot gams. Dvignil se je iz Hela. Stekel je. Ponavljal je ime Heidebic Helski. Zadrževal ga je v mislih tako, da si ga je ponavljal. Trudil se je, da bi ga mogel ponovno izreči.

V Divu je Colbrune čakala Jeuna. Bila je shujšana. Iskala je izgubljeno ime. Trepetala je. Bilo je samo še tri dni do usodnega dne in Jeune se še vedno ni vrnil. Iskala je v globini sebe in vendar ni našla imena, ki ga je iskala. Potila je krvave srage, tako zelo se je bala, da bo ločena od Jeuna. Vzpela se je na pručko. Zgrabila je enega od Jeunovih mečev, ki sta visela na brunu. Nabrusila je meč, da bi umrla. Ni hotela, da jo gospod vzame za ženo. Ni hotela pripadati nikomur razen Jeunu.

Ponavljal je ime. Bil je devetindvajseti dan dvanajstega meseca. Jeune se je spustil z gore, skakajoč s skale na skalo. Dosegel je obalo. Tekel je. Vstopil je v gozd in ga prekoračil. Bil je enaintrideseti dan dvanajstega meseca. Noč je padla. Bila je enajsta ura zvečer. Tekel je. Prešel je most. Ni bilo odseva na rečni gladini in ni bilo senc, ki se ne bi takoj zlele z nočjo.

Odrinil je vrata in ni pogledal žene, ki je v grozi potila krvave srage. V roki je držala meč. Obračala mu je hrbet. Sedela je pred ognjiščem. Konica meča je počivala na tleh.

Zakričal je:

"Heidebic Helski, to je ime gospoda!"

Zrušil se je na tla. Colbrune se je obrnila. Ko se je Colbrune dvignila, je zadonel prvi udarec polnoči, veter je zapihal, vrata so se odprla, gospod Helski se je pojavil v okviru vrat. Pod svojim velikim belim plaščem je bil oblečen sijajno, opasač iz zlata je oprijemal njegovo postavo. Za njim je bilo videti zlato kočijo, ki se je bleščala na globini noči.

Gospod se je smeje približal. Hotel je prijeti Colbrune za roko. Umaknila je roko, se vzpela naprej in rekla:

"Zakaj me hočeš prijeti za roko?"

"Se spominjaš mojega imena, Colbrune?"

"Seveda se spominjam imena, ki ga nosite. Poznate mnogo žensk, ki bi pozabile ime svojega dobrotnika?"

"Katero je moje ime?" je vprašal gospod.

"Počakajte samo, da ga moj jezik prinese. Počakajte samo, da ga moje ustnice izgovorijo."

"Katero je moje ime?" je zakričal gospod.

Nežno, z nasmehom je Colbrune rekla :

"Heidebic Helski je vaše ime, gospod."

Tedaj je gospod spustil krik. Vse je postalo črno. Vse je ugasnilo, kot ta sveča, ki jo ugasim, ko govorim.

Vsi tisti, ki govorijo, ugasijo luč.

Slišati je bilo samo bobnenje galopa v noči.

Ko je Colbrune zbrala pogum, da je ponovno odprla oči, kočije ni bilo več tam.

Colbrune se je sklonila nad postavo onesveščenega Jeđna in poljubila njegove ustnice.

Noč je bila tako črna, kot je ostala do naših dni, in Colbrune je morala tretji kresilni kamen, da je prižgala svečo ob moževem obrazu, nadenj je sklanjala svoje lase, svojo glavo, prožila mu je svoje ustnice in on je slabotno dihal.

Jeđne je bil shujšan. V trebuhu mu je krulilo od lakote. Colbrune je s svečo v roki pokleknila na tla.

"Oramus ergo te, Domine: ut cereus iste in honorem tuis Nominis consecratus, ad noctis hujus caliginem destruendam, indeficiens per severet" (Prosimo te, Gospod, naredi, da bo ta voščena sveča, posvečena spominu Tvojega Imena, gorela, ne da bi ugasnila, da prežene temo te noči.)

Jeđne se je prebudil. Bil je slaboten. Njegov obraz je bil bled. Colbrune ga je prijela za roko in mu pomagala, da se je dvignil. Oba sta pokleknila pred prižgano svečo. Molila sta:

"Oramus ergo te, Domine: ut cereus iste in honorem tuis Nominis consecratus, ad noctis hujus caliginem destruendam, indeficiens per severet" (Prosimo te, Gospod, naredi, da bo ta voščena sveča, posvečena spominu Tvojega Imena, gorela, ne da bi ugasnila, da prežene temo te noči.)

Minuto sta trepetala, potem sta bila srečna vse življenje. Njuni otroci in otroci njunih otrok so se množili in končno so umrli in zapustili mizo; svečo; nit; kolovrat, da prede to nit iz živalske volne; preslico, da nit navije; in moj glas, da jih govori.

Mala razprava o Meduzi

Zapustili smo Eure in breg Avre. Star sem bil dve leti. Preselili smo se v Normandijo, v Le Havre. Pristanišče in mesto sta se začela obnavljati. Naše sobe so gledale na ruševine brez konca, za katerimi je bilo slutiti morje.

Mama je vedno sedela na kraju jedilne mize, s hrbtom proti kuhinjskim vratom. Nepričakovano nam je zaukazala molčati. Dvignila je obraz. Njen pogled se je oddaljil od nas, se izgubil v prazno. V tišini je nad nami stegnila roko. Mama je iskala besedo. Nenadoma se je vse ustavilo. Potem nenadoma ni bilo ničesar več.

Zbegana, daljna, z iskrecimi se očmi, uprtimi v prazno, je v tišini poskušala priklicati besedo, ki jo je imela na koncu jezika. Tudi sami smo bili na robu njenih ustnic. Bili smo na preži, kot ona. Pomagali smo ji s svojo tišino – z vso močjo svoje tišine. Vedeli smo, da bo priklicala izgubljeno besedo, besedo, ki jo je spravljala v obup. Kicala je, zamaknjena, opotekajoča se v zraku.

Njen obraz se je razjasnil. Našla jo je: izgovorila jo je kot čudež. Bil je čudež. Vsaka najdena beseda je čudež.

Kakor se tisti, ki ga zadene Meduzin pogled, spremeni v kamen, je tista, ki jo zadene pogled manjkajoče besede, videti kakor kip.

Kakor Orfej, ki se nenadoma obrne, da bi preveril, se prepričal, da je njegova ljubljena tam, da se dviga za njim iz pekla, okameni ponovno rojstvo nekega čustva v lažnivi obliki nekega spomina, tako zbranost, v katero nas potopi iskanje imena, ohromi vrnitev, za katero se trudi. Nadene spono tistemu, na kar upa.

Ta izkušnja znane in odvzete nam besede je izkušnja, v kateri nas napade pozaba človeškosti, ki je v nas. V kateri se dotaknemo naključnega značaja naših misli, krhke narave naše identitete, nehotene snovi našega spomina in njegovega izključno jezikovnega tkanja. To je izkušnja, v kateri se naše meje in naša smrt prvič srečajo. To je obup, ki je lasten človeškemu govoru. To je obup nad pridobljenim. Ime na koncu jezika nas spomni, da jezik v nas ni refleksno dejanje. Da nismo živali, ki govorijo, kakor vidijo.

Če se neka beseda lahko izgubi, to pomeni: jezik nismo mi sami. Če je jezik v nas pridobljen, to pomeni: lahko izkusimo njegovo odpoved. Če smo lahko podvrženi njegovi odpovedi, to pomeni, da se celota govora lahko vrne na konec jezika. To pomeni, da se lahko vrnemo v hlev, ali v pragozd, ali pred rojstvo, ali v smrt.

(...)

Četrto del

Tri pošasti so živele na skrajnem Zahodu, onkraj mej sveta, na strani Noči. Dve od teh pošasti sta bili nesmrtni, Stena in Evrijala. Zadnja je bila smrtna in ime ji je bilo Meduza. Glave so jim obdajale kače. Imele so velike čekane, kakršne imajo merjasci, roke iz brona, krila iz zlata. Njihove oči so žarele. Bogovi so bili mlajši od teh pošasti. Kdorkoli, bog ali človek, je srečal njihov pogled, se je spremenil v kamen.

Kralj Argosa je imel zelo lepo hčer, ki jo je noro ljubil. Ime ji je bilo Danaja. Preročišče ga je posvarilo: če rodi sina, bo ta ubil svojega deda. Zato je kralj zaprl hčer v podzemno sobo s stenami iz brona.

Zeus jo je obiskal v podobi zlatega dežja. Tako se je rodil Perzej.

Kralj je jokal. Šel je na morsko obalo. Danajo in njenega sina je dal zapreti v lesen

zaboj. Dal ju je vreči v morje. Neki ribič je v svojih mrežah zaboj izvlekel. Poskrbel je za mater in vzgojil otroka. Zgodilo se je, da se je tiran Polidekt zaljubil v Danajo in poželet njeno telo. Perzej je tiranu obljubil glavo pošasti z ženskim obrazom, če se odpove svoji želji.

Vzel je kopje, ščit, meč, čelado in se odpravil proti smrti, na zahod sveta. Polastil se je sedmih magičnih predmetov: krilatih sandal, srpa in malhe, edinega zoba in edinega očesa Graj, kape iz pasje kože bogov mrtvih. Našel je brlog ženske z ženskim obrazom na obličju. Da bi se izognil srečanju z njenim pogledom, se je zavaroval z dvema ukrepoma: 1. Perzej se je odločil, da bo v pošastno jamo vstopil ponoči, 2. Perzej je zloščil svoj ščit.

Tako Perzej v trenutku, ko se ji je v jami približal, Meduzi ni gledal v obraz: v noči je svoj ščit uporabil kot ogledalo. Ko ji je vrnil njeno podobo, se je prestrašila. Rekla je:

"Nisi me videl. Igral si zvijačno in vendar se ti zahvaljujem. Ko bo mrtev, moj obraz ne bo le ohranil svoje moči, temveč jo boš s tem, da me ubiješ, še povečal. Moj obraz je smrt za tiste, ki ga ugledajo, ti mu boš dodal še mojo lastno smrt. Bojim se, da boš obžaloval svoje početje. Premisli še enkrat. Jaz sem obličje žensk in ti ga ne boš spoznal. Poglej me!"

Perzej, še vedno z glavo obrnjeno nazaj, je rekel Meduzi:

"Ne verjamem, da bom kdaj hotel pogledati smrt."

Potem je Perzej, še vedno z glavo, obrnjeno v globino jame, s pomočjo ogledala, v katerem je videl senco telesa, dvignil srp. Odsekal je glavo ženske z ženskim obrazom. Tipajoč v noči, je stlačil glavo v svojo malho in jo prinesel boginji mesta Atene, ki jo je postavila na sredo svoje egide.

"Ordinatur, contenat, rumpat." Tri so, pravi Izidor Seviljski. Prva snuje, druga tke in tretja razdira.

Tri vile so, ker so trije tudi usodni ukazi. In tri usode so, ker so trije časi. S prsti vijejo niti.

Preteklost je tisto, kar je odvito z motka. Šedanjost, kar je pod prsti. Prihodnost je nit, ki ostaja na preslici.

Zakaj so to ženske? Ker moški ne rojevajo žensk. Ker ženske in moške rojevajo ženske. Zakaj ima boginja obličje ženske z ženskim obrazom? Ker je to prvo obličje. Od treh žensk sta dve vedno nesmrtni. Od treh žensk sta dve vedno Materi.

Zakaj ženske postanejo Matere? Zakaj ženske rojevajo otroke? Matere rojevajo otroke, da odrinejo smrt v verigo rodov. Predajajo štafeto, ki žge prste, ko jih približajo središču živega ognjišča. Predajajo štafeto tistega, kar jim vzbuja grozo; predajajo podobo tistega, česar ni mogoče videti v obraz; oddajajo obraz, ki nima obličja. Skrb za kričanje poverjajo najmlajšim, ker nimajo poguma, da bi same prevzele pekel, ker niso nikoli izpričale želje prekiniti tok smrtnega krika. Očetje posredujejo ime, ki samo zase ne pomeni nič. Oni predajajo govor. Ženske premeščajo breme smrti na hrbte otrok, ki jih rojevajo v bolečini, z odprtimi usti, kriče. Predajajo izvor.

Očetje posredujejo ime. Matere posredujejo kričanje.

Tisto, kar je pod prsti, tisto, kar je na ustnicah, tisto, kar je pred očmi, to je trojno. To so Parke, Sfinge, Sirene ali Gorgone. Na eni strani glasovi pogubljenja. Na drugi osupljivi pogledi. To so vedno ženske, kajti Matere so vedno ženske.

Osuplost pogleda pred predmetom, ki je odveč, predmetom, ki narašča, predmetom metamorfoze, predmetom, ki vznemirja sanje, nima nič skupnega z osuplostjo ob govoru, ki umanjka. Perzej lahko proti Meduzinemu pogledu obrne njeno moč smrti. Odsotnost sebi v iskanju spomina, ki uhaja volji tistega, ki bi si ga rad povrnil, je nemogoče obrniti. Tistega, kar uhaja, ni mogoče niti odsevati. Ni ga mogoče videti v resničnosti niti v ogledalu. To je Meluzina. Kakor v spočetju, kakor v najzgodnejšem otroštvu, koža, ki ločuje jaz in svet, ni narejena. Ta pomanjkljiva koža je manko. Beseda je zbegana v sebi ali zunaj sebe, neprestano. Kakor muha, je v norosti govorila Katarina Medičejska. Kakor glasba – ki ne pozna niti zunanosti niti notranosti in proti kateri ne ščiti nobena koža, nobena veča. Kajti nobena veča se ne spusti nad uho.

Gorgone so vedno upodobljene v obraz, kot ženski spol. To so osupljevalke. Sileni so vedno upodobljeni iz profila, kot moški spol. To so zaslepljevalci.

Pred Sfingo je treba znati odgovoriti ali umreti. Nasproti duhovni prisebnosti stoji počasna pamet. Kako odgovoriti na uganko in ji nekako obrniti ogledalo? Ko imaš čas povrniti se za vsako besedo, ki je bila na koncu jezika, in je zdaj na koncu papirja: to je pisati. Pisati, to je vzeti si čas izgube, vzeti si čas povratka, spojiti se s povratkom izgubljenega. Takrat ima čustvo čas, da oživi spomin; spomin ima čas, da se povrne; beseda ima čas, da je poiskana; izvor ima čas, da ponovno osupi, obraz ponovno najde obličje.

Med užitkom in željo bedimo. Med bdenjem – ki je dnevni sen – pišemo. Iščemo besede. Chrétien de Troyes je edini romanopisec francoskega jezika, ki je v svojih romanih naštel te uganke, te prizore "podeželskih sanjačev", te pozabe, te omedlevice, te raztresenosti ali budne sanje, te napade nenadne nemosti, te trenutke prepustitve praznini, te zmedene spomine, ki jih ni moč razjasniti navkljub tesnobi, ki jih obiskuje v navalih, te odrevenelosti, te ničnosti, te pomanjkljivosti, ta kratka zamaknjenja.

Parsifal se v snegu opira na kopje: "Toliko misli, da se pozabi." Nenadoma divje gosi vzletijo. V snegu so tri kaplje krvi.

Pisati, to je slišati izgubljeni glas. To je imeti čas, da poiščeš besedo uganke, da pripraviš svoj odgovor. To je iskati govor v izgubljenem govoru. To je brez prestanka prehajati razmik med lažjo ali Ersatz in nerazumljivo motnostjo stvarnosti, med prekinjenostjo govora, prepuščenega odcepitvi predmetov in zaobseženega v identifikaciji posameznikov – obrazom, videnim v ogledalu –, in materinskim tokom,

reko, materinskim curkom seča – obrazom, videnim v obraz. "Cum essem parvulus, loquebar ut parvulus, sapiebam ut parvulus, cogitabam ut parvulus. Quando autem factus sum vir, evacuavi quae erant parvuli. Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem." Pavel iz Tarza je v prvem pismu, ki ga je naslovil na Korinčane, napisal: "Ko sem bil otrok, sem govoril kakor otrok, mislil kakor otrok, sodil kakor otrok; ko pa sem postal mož, sem dal slovo temu, kar je otroškega. Zdaj gledamo v ogledalu, megleno, takrat pa bomo iz obličja v obličje." Kar išče pisatelj, za katerega je pisanje življenje, v trenutku, ko piše knjige, najbrž nikoli ni delo, ki je rezultat zapisa, temveč ta kolaps. Osebnost se strinjam, da je to, kar iščem, ko pišem, manko. In kdo ne bi verjel tega, ko vidi, kaj pišem? To pomeni možnost, da se v trenutku, ko pišem, odtegnem sleherni refleksivni polastitvi sebe samega po sebi samem. To pomeni odtegniti se vse do časa, ko sem bil odsoten. To pomeni odtegniti se tja, kjer sem nastal. To je ognjišče. Ali vsaj uganka. Katera uganka? Budisti odgovarjajo, da je uganka Maja. Kdo je Maja? To je odsev Nirvane. Katera je sanskrska beseda za uganko? To je beseda braman. To pomeni, zahvaljujoč manku na novo doseči pobožje govora. To je izvir, proti kateremu se vse svoje življenje strastno vrača losos, da bi se drstil, torej, da bi umrl. Doseže ga, da bi dal življenje in umrl. Pisati, to pomeni drstiti se. Ta občutek spojitve je najstarejša struga, voda, ki raztaplja, tekoči prostor, kjer poplesavamo umirajoč, kjer prihodnost postane preteklost, kjer smrt ustreza rojstvu. To je ta pena. To je Afrodita. Belo, ki je uganka. Belo, ki je natančno primerljivo tistemu, kar išče bralec, ko se potaplja v branje, vendar belo še više proti toku. Belo, ki je bolj izgubljeno, kakor je izgubljen bralec, kajti ta je gospodar svoje izgube. Belo bliže izviru in tako, da se mu tisti, ki obvladuje svojo izgubo, paradoksalno, nikoli ne more približati. Belo kakor ikra. Belo kakor kaplja, ki jo prepusti užitek.

Belo kakor poplesavanje. Pena ni nič drugega kakor stepeno morje. Afrodita je "boginja, rojena iz pene."

Enkrat na teden se je Meluzina zaklenila v prepovedano sobo in se tam kopala. Ponovno je postala riba. Poplesavala je v kadi. Pela je.

Gospod Lusignanski je hotel videti. Predrl je svinčeno steno in njegova žena je kriče izginila, ko ga je poskropila z velikim udarcem repa po kadi.

Pri ljudeh lahko ostanemo, samo dokler ne spregledajo naše živalske narave. Kakor vile smo, ki jih izgovorjena beseda uniči. Če zmotimo tišino, izginejo v trenutku poplesavanja.

V prepovedani sobi, v sobi filogeneze, v zavetju pred pogledi, pisec poplesava. Spremeni se v opico, potem v martinčarja, potem v močerada. Potem doseže jezero premoga. Zdrsne ob obali. Potopi se in se spremeni v ribo. Spoji se z vodo, senco noči, kaosom, velikim pokom, torej pesmijo Meluzine. Ta krik, to je pisanje. To je kratek stik med ontogenezo in filogenezo, na zahodu sveta, onkraj Noči.

Ime na koncu jezika (Le nom sur le bout de la langue) Pascala Quignarda je izšlo 1993. Malodane hkrati je založba P.O.L. izdala tudi roman *L'amour pur* Agustine Izquierdo in literarni Pariz se je nekaj tednov ukvarjal z nepotrjenimi, a za poznavalce nespornimi domnevami, češ da gre za istega avtorja. Zakaj naj bi Pascal Quignard zabrisal avtorstvo dela svojega ustvarjanja (*L'amour pur* je že drugi roman skrivnostne Agustine Izquierdo), ni povsem jasno (gre za odpoved, poigravanje z žensko pisavo, ali zgolj za spretno reklamno potezo ...?), a mogoče bi bilo reči, da se je zgolj na nov način vrnil k svoji temi: izmuzljivosti pisca in pisanja.

Pascal Quignard, rojen 1948 v Verneuil-sur-Avre v Eure, je s svojim imenom doslej podpisal okrog trideset knjig, pripovedi, delc, razprav, romanov ali pravljic. Med pomembnejše štejejo: *Carus* (1980), *Une gêne technique à l'égard des fragments* (1986), *Le Salon du Wurtemberg* (1986), *La leçon de musique* (1987), *Les Escaliers de Chambord* (1989), *Albucius* (1990), *La Raison* (1990), *Petits Traités I do VIII* (1990), *Georges de la Tour* (1991) in *Tous les matins du monde* (1991), po katerem je Alain Corneau posnel s sedmimi Cezarji nagradjeni film s sinom in slavnim očetom Depardieu.

Knjiga *Ime na koncu jezika* je gotovo značilna za pisanje tega erudita, ki svojo pisavo sofisticirano oblikuje s poznavanjem starih jezikov, postopkov iz glasbene kompozicije in likovne umetnosti. Izhodiščna iniciacija z glasbo – Quignardova velika ljubezen (ki jo deli tudi z junakinjo romana *L'amour pur*: zaljubi se v meniha, ko ga v noči sliši igrati na lutnjo; in menih izdaja Boga v predanosti glasbi ... in potem tudi telesnemu poželenju ... in umre v kesanju zaradi teh izdaj ...; tudi junak romana *Tous les matins du monde* je virtuoz na violi da gamba iz 17. st.), tema, inspiracija in na neki način tudi vzor pri iskanju jezika ... Potem potopljenost v pradačni čas (Quignardova ljubezen sicer velja posebej 18. st), znotraj katerega pa paradoks želje v "klasičnem slogu" zazveni presenetljivo moderno. Mešanje žanrov, v katerem zgodba prehaja v esej in se mit prepleta z avtobiografsko izpovedjo. Vseskoz erotika: od telesne želje do erotike jezika – v tesnem prepletu z molkom, mankom in smrtjo. Vse v enem, kajti Quignard skupaj s Freudom verjame, da je misel samo substitut želje.

Mala razprava o Meduzi (Petit traité sur Méduse), ki sledi tu objavljeni zgodbi madrigalu in iz katere smo prevedli samo uvod in daljši odlomek iz osrednjega dela, se v osnovi vrti okrog pisanja: njen predmet je sam akt izbiranja besed. Beseda mora pobegniti in govor zatajiti, da bi se lahko potopili v globoke vode, iz katerih bodo privedene "prave besede nad globino tišine". V razpravi, v kateri se številni motivi iz različnih mitologij prepletajo z navezavami na psihoanalizo in avtobiografsko izpovedjo, Quignard opisuje svojo nemost v otroštvu, med katero je začel pisati. Pisanje je doživeto kot "edini način, kako govorimo molče ... Kajti to je bil edini način, da sem lahko ostal v zavetju tega imena, ne da bi se dokončno izgnal iz govora."

Quignard je pisec, ki se ljubi z jezikom.

Prevedla in spremno opombo napisala **Diana Koloini**

BLITZKRIEG

Tanja Mlaker

Spleti in razpleti sodobne nizozemske proze

Tako kot prenekateri drugi nacionalni kulturi v evropskem prostoru se tudi nizozemski vse pogosteje zastavlja vprašanje lastne identitete. Kaj je značilno nizozemsko in kaj svetovljansko, kaj je pristno in kaj ponaredek tujih kulturnih tokov? Zakaj je najlepši poklon, ki ga nizozemski avtor lahko prejme, izjava, kako neni-zozemsko je njegovo ustvarjanje? Na taka in podobna vprašanja so lani novembra na simpoziju v Amsterdamu poskušali najti odgovor literarni teoretiki, zgodovinarji ter avtorji sami. Natančno so preučili vlogo nizozemske kulture v drugih evropskih deželah od nekdanj do dandanašnjih dni, raziskali kontinuiteto v lastnih literarnih krogih, z vso previdnostjo in skromnostjo našli skupni imenovalec – moralizem so nizozemski avtorji že od nekdanj dobobra poznali (kdo ga pa pravzaprav ni?) – ter se predvsem branili zavzeti jasno stališče v dilemi, ali obstaja trenutno značilna nizozemska literatura.

Nič drugega kot potrditev izjave H. Mulischa iz govora na frankfurtskem knjižnem sejmu leta 1993, ki je bil posvečen nizozemski literaturi: "Misel, da bi v moji deželi zunaj nogometnega stadiona še kdo vpil 'Holland! Holland!', je smešna. Zato pa še ni tako slabo na Nizozemskem. Če bi kdo na Nizozemskem dejal, da je pripravljen umreti za Nizozemsko, bi se vsi drugi Nizozemci do smrti nasmejali."

Nizozemske proze zadnjih let ni mogoče spraviti v eno samo malho. Pisanost generacij in tokov se izraža med drugim tudi v tematiki in tehniki pisanja. Veliki trije povojne dobe (H. Mulisch, G. Reve, F. Hermans) še vedno niso odložili peresa, avtorji iz obdobja po letu 1968 nihajo med modernizmom in postmodernizmom, nekateri so se ozrli v zgodovino, tja do romantike, debitantje 80-ih let pa se vztrajno upirajo delitvi in razvrščanju del in njihovih ustvarjalcev.

Tip Marugg (roj. 1923) ostaja kot nizozemsko govoreči (in pišoč) prebivalec Antilov, rojen v okolju belih protestantov na otoku Curaçao, na posebnem mestu. Njegove pesmi in romani tematizirajo predvsem samoto, strah, praznino ter odtujitev lastni okolici, njegove osebe so le opazovalci življenja, nemočni in nesposobni dejanj. Edini izhod jim pomeni nova, izmišljena realnost, ki prevzame mesto tiste vsakdanje. Nesmiselnost obstoja izrazi avtor zgoščeno v sklepni kitici pesmi "Kjer sem spal": Skoz linico življenja / sem znova odtaval navzven, / odkril sem nov svet, / prav nič

spremenjen. *Roman De morgen loeit weer aan* (Jutro spet prihrumi, 1988) razkriva zmes spominov, sanj in halucinacij, ki spremljajo osamljenega, iz družabnega življenja pobeglega moža neke noči, ko kot ponavadi ob viskiju in pivu skuša odkriti razloge svojega puščobnega življenja. Kot v drugih romanih je avtor tudi tukaj postavil dogajanje v minimalne prostorske in časovne dimenzije, flashback in domišljija razširita in zgostita dejanski prostor in čas.

Paul de Braak, glavna oseba romana *De Lichtjager* (Lovec luči, 1990) **Marje Brouwers** (roj. 1948), se zbudi tik pred pristankom letala, ki ga pripelje nazaj v Amsterdam iz Združenih držav, kjer je pustil za sabo ponesrečen zakon. Meja med njim in letalskim trupom se zabriše: "... njegova hrbtna vretenca so cvilila. Zrak v njegovih pljučih je pel. Njegov trebuh mu je zvenel v ušesih kot kleparska dela in njegovi možgani so ropotali atonalne sejemske melodije. Okamenel od presenečenja je nekaj minut obstal in prisluhnil hrupu. To je moje telo, je pomislil." Roman je predvsem zgodba o brezdomstvu in pregnanstvu; Paul de Braak ne najde doma, kot je upal, ampak se znajde v stanju "popolne dezorientacije". "Na Nizozemsko se je bil vrnil v neko iluzijo, v neko sliko, v neko idejo vrnitve na mesto, ki ga je iz navade imenoval 'dom'. ... Prispel je, pa vendarle je bil še vedno na poti." Neke vrste "vmesni prostor", kjer Paul nenehno je, deluje grozljivo in zastrašujoče. Posebno vlogo v romanu imajo tudi trenutki med spanjem in budnostjo, "vmesni čas", ko se življenje še prikaže kot kaos različnih možnosti. Osebe v romanu so vse po vrsti preobremenjene s strastjo do analiziranja lastnih in tujih dejanj, muči jih "interpretacijska bolezen", pogovori o medčloveških odnosih so posledica nevrotične potrebe po poimenovanju odnosov. Kljub temu da se zavedajo, da interpretacije niso kaj več kot iluzije in avtobiografske fikcije, le-te močno vplivajo na njihovo življenje. Nevidnost medčloveških odnosov in praznosta sta tudi temi, ki jih avtorica obravnava v predhodnih romanih, *Havinck* in *Feniks*. Vsi njeni romani so izredno kompleksno zgrajeni.

Marja Brouwers spada med avtorje, ki nasprotujejo kvazifilozofski literaturi, kjer se pišočci ukvarjajo predvsem s tematiko pisateljstva. Tovrstna metaliterarna dela, zaznamovana s tako imenovano literarno avtorefleksijo, pa v zadnjem času vsekakor niso redka.

V romanu *De Pupil* (Varovanec, 1987) problematizira **Harry Mulisch** (roj. 1927) odnos med realnostjo in domišljijo, s katerim se mora prej ali slej spopasti vsak avtor. Kritiki so roman ocenili kot delo, v katerem je avtor razgalil vir in bistvo svojega pisateljstva na lahko berljiv, prej pravljichen kot pripovedovalen način. "V nepozabni, kaotični Evropi tistih dni sem ilegalno in naravnost stopal v svoj sen." Avanturističen nizozemski mladenič, ki želi postati pisatelj, potuje maja 1945 po Italiji, tam sreča bogato belgijsko vdovo. Ta ga vpelje v mondeni svet. Vse gre torej kot po maslu, z eno pomanjkljivostjo: pisanje mu ne steče in ne steče. Na poti k vrhu Vezuva spozna, da se realnost in domišljija pravzaprav ne izključujeta, ampak dopolnjujeta. Ko novopečeni pisatelj sreča množico "oseb", ki jih želi opisati v svojih delih, M^{me} Sasserath brez sledu izgine. Vezuv uporabi avtor kot simbolično zrcalno podobo pisa-

telja: napisano obstaja od nekdaj, neodvisno od tega, kdaj in kako je ubesedeno, avtor mora to le obuditi v življenje, podobno kot je Vezuv z lavo nekoč spremenil živeče v statične podobe. H. Mulisch izstopa iz večinske realistične tradicije povojne proze; njegova dela karakterizirajo fantastični in (para)filozofski elementi, poskus transformacije realnosti in iskanje vseobsegajočega mitičnega sistema zunaj le-te.

K metaliteraturi spada tudi roman *Het geheim van een opgewekt humeur* (Skrivnost nekega prebujenega razpoloženja, 1986), v katerem H. C. ten Berge (roj. 1938), pesnik in prozaist, fragmentarno predstavi zgodbo Edgarja Moortgata. Edgar, živahen moški štiridesetih let, ima za sabo viharo zasebno življenje in kariero v neki znanstveni ustanovi, trenutno pa živi od peresa. Piše vsakovrstne tekste, časopisne članke, žgečkljive zgodbe, filmski scenarij in ne nazadnje avtobiografski roman "Skrivnost nekega prebujenega razpoloženja". Roman je mozaik dnevnških zapiskov, poročil, pisem, grških mitov in citatov, vsemu temu Edgarjeva znanja, pravica Marian de Vos Moreau, ki napisano pripravlja za izdajo, doda lasten komentar v prvi osebi. Osrednja tema o smislu bivanja se razdrobi na neštete postranske teme: incest, pisateljstvo, mitologija, odtujitev ... Osebe v teh Bergovih delih so pogosto fiktivni popotniki v zapuščenih ali mejnih krajih, ki so nenehno na poti k nepoznanemu cilju. V ospredju avtorjeve pozornosti sta iskanje in gibanje, ne pa cilj sam. Jezik je v njegovih očeh dvomljiv material, ki je iz dneva v dan bolj abstrakten, značilnosti njegovega sloga so predvsem paradoksi, menjavanje perspektive, dvoumnost, citati in montaža. Literatura po njegovem mnenju ne rabi utrjevanju resničnosti, temveč raziskovanju neznanih področij fantazije. Kljub temu da Edgar Moortgat v sebi sliši mnogo različnih glasov, se prav dobro zaveda, da lahko kot pisatelj iznajde kvečjemu različice dobro poznanih mitskih pripovedi.

Inez van Dullemen (roj. 1925) v romanu *Het gevorkte beest* (Živina v obliki vilic, 1986) tematizira odnos med realnostjo in fikcijo na osnovi dramskega žanra. V njenem tako imenovanem "dramskem romanu" se dogajanje suče okrog priprave predstave Shakespearovega "Kralja Leara", katere režiser je Raymond Majevski, Američan nemško-židovske krvi. Le-ta ima svojevrstne poglede na tragedijo, v želji ustvariti absurdno in šokantno predstavo zahteva od igralcev, da igrajo sami sebe, in jih tako nasilno sooči z lastnim jazom. Temu potovanju v notranjost se tudi Ray ne more izogniti, sled lastne preteklosti ga vodi na nikogaršnjo zemljo koncentracijskega taborišča, od koder odleti nazaj v Ameriko, deželo površinskosti. Roman se lahko bere tudi kot psihološki, iskanje lastne identitete in smisla življenja se odvija predvsem na tem nivoju. V romanu se prepletata dve ideji: izgubljenost v labirintu, ki jo uvede tudi moto prologa "Življenje vsakega človeka je labirint s smrtjo v centru," ter gledališče kot prostor, kjer se meje med pristnostjo in njeno upodobitvijo zabrišejo. Roman je glede na zgradbo odsev Shakespearove drame, poln scenskih elementov: dialogi in notranji monologi se menjavajo z vmesnimi opisnimi ali esejističnimi pasažami brez jasno načrtanega linearnega dogajanja. Avtorica sicer simpatizira z žensko literaturo, vendar se ne prišteva med feministične ustvarjalke. Med drugim piše Inez van Dullemen tudi

drame in potopise. V lanskem letu je izšel njen roman *Het land van rood en zwart* (Dežela rdečega in črnega), v katerem na osnovi življenjske zgodbe neke ostarele ženske razgrinja podobo mehiške družbe.

Pesnik in prozaist **Armando** (roj. 1929) pledira za umetnost, ki ostaja le podano dejstvo: realnost naj se ne interpretira ali moralizira, saj jo to le izumetniči, temveč le intenzivira. Njegovi romani niso romani v prvotnem smislu besede, Armando reducira in montira izjave drugih, jih predstavi brez izdatnega komentarja in prepusti bralcu, da ustvari kontekst. Avtorja posebej fascinirajo vsakdanje intenzivirane situacije, tako rekoč izjemne situacije; osrednja tema njegovih del je druga svetovna vojna. Zgodovinske dogodke pretvori v mit, abstrahiranje realnih okoliščin je vidno že v tipiziranju oseb v njegovih romanih, na primer storilec, žrtev, sovražnik ... V romanu *De straat en het struikgewas* (Ulica in grmovje, 1988) so kratki odlomki v nasprotju s prejšnjimi deli močno povezani, linija pripovedi poteka od predvojne dobe do 50-ih let in problematizira razvoj dečka v moža. Z ohranitvijo distance do svojega mladostnega jaza in pogosto rabo množinskega osebnega zaimka uspe avtorju razširiti tematiko vojne na splošne človeške pomanjkljivosti. Njegovo sporočilo je jasno: sovražnik je povsod, ne glede na kraj in čas, pravzaprav ga nosimo vse življenje v sebi. Osrednja tema romana je boj, v telesnem in duševnem smislu, od koder tudi "ulica" v naslovu kot metafora za avtentičen, surov obstoj, kjer vlada zakon močnejšega. "Grmovje" pa simbolizira prikriti prostore v naravi, kjer so se nekdaj dogajale grozote. Lepota narave je goljufiva, ista pokrajina rabi dobremu in slabemu. Armando zagovarja in verjame v ambivalentnost vseh resničnih pojavov. Avtor se čuti sorodnega romantikom: "Vedno sem bil romantik glede na mentaliteto. Moja zapisana resničnost je bila zamrznjena, vendar je imela nekaj skupnega z romantično resničnostjo 'industrijske družbe'." Tudi kritiki vidijo rdečo nit njegovega dela v "(romantični) ambiciji, da bi podal Neizrekljivo."

A. F. Th. van der Heijden (roj. 1951) se je v zadnjem desetletju posvečal ustvarjanju romanesknega cikla *De tandeloze tijd* (Brezzobi čas), pripovedi o amsterdamskem klošarju Albertu Egbertsu, katerega četrti del *Advocaat van de hanen* (Petelinji advokat) je izšel leta 1990. Celotno iskanje prave poti glavne osebe ni le podoba neke evolucije osebnosti, ampak tudi poskusno popotovanje, poskus pridobitve jasnega vpogleda vase: "O, ja, strastno sem želel postati del sveta, imeti svoj delež v njem namesto le biti en del. Toda hkrati sem želel ostati angelček, brezmadežen fantič, mamin ljubljeneček, v čigar faci ni smel biti zarezan noben karakter ... želel sem postati del sveta, ampak le-ta se me ni smel dotakniti ali se zažreti vame. Čas je moral brezzobo potovati mimo mene." Seksualnost zaznamuje atmosfera sramu in sramote: "Njo tam, kjer je bila tako rekoč zaprta, odpreti s silo ... tako, da je počilo ... in to z nečim tako občutljivim kot vrh njegove otrdelosti ... njemu to ne bo nikoli uspelo ..." Avtor nasprotuje ozkosti realizma in ne spoštuje nobenih dolžnosti do "tako imenovane resničnosti", vneto se zavzema za "pisanje v širino". Tovrstna poetika se v romanu zrcali v strukturi, ki je konstrukcija posameznih samostojnih fragmentov, simultano zvrščenih, tako da ima bralec vtis neskončnega niza trenutkov od tod in zdaj. V romanu *Petelinji advokat* se

avtor intenzivneje posveti tudi tematiziranju odnosa med realnostjo in fikcijo, problema, ki ga obravnava predvsem na osnovi osebe odvetnika Ernsta Quispela. Ne le zaradi svojega poklica, kjer se neprestano sooča z epistemološkimi vprašanji, temveč tudi zaradi svoje osebne "zastrupitve s televizijskimi podobami in kičem" se ta oseba romana vsakodnevno sooča s tem. Ernst le še z muko verjame v resnična čustva, še huje, pristnost zaznane realnosti meri s fikcijo: če realnost ne odgovarja fikciji, ni pristna, ni resnična. Avtor v romanu razgali perversnost družbenih idealov. "Resnica ni čevelj, v katerega s pomočjo žlice pustiš zdrseti nogo ... Ne, resnica je v najboljšem primeru lesena taca. Umetna noga."

Goljufivost resničnosti in razočaranje tvorita osrednji temi romana *De Markiezin* (Markiza, 1988) pisateljice in slikarke **Charlotte Mutsaers** (roj. 1942). Roman je duet dveh dam, dveh prijateljic, ki konverzirata prek telefona. Pri tem se prek meja časa in prostora izrazi sorodnost dveh žensk in očeta ene izmed njiju. Avtorica je zaplavala v literarne vode zaradi potrebe po komentarju svojim vizualnim sporočilom in se je doslej preskusila v različnih žanrih. Kljub temu da je njena glavna karakteristika prav moralizem, zavrača resne, globokoumne izjave ter išče živahne kontraste, tako v slikarstvu kot v literaturi. V eseju *To the lighthouse, maar zwaar bepakt* (To the lighthouse, ampak težko zapakirano) iz zbirke esejev *Kersebloed* (Češnjeva kri, 1990) govori o vojni med "Lahkimi" in "Težkimi": "Vsakič ko Lahki ubesedi kaj težkega na lahek način, se Težki, ki zaradi pomanjkljivega občutka za jezik in pomanjkanja življenjske modrosti ne more nič drugega kot oblikovati težke stvari svinčeno težko, čuti osmešenega do zadnjega vlakna. Zatorej prične nasprotujoče nergati. Lahkemu pravi: 'Jaz sem resen, globokoumen, občutljiv in dober, ti pa si neumen, plehek, hladen in ponarejen. Jaz vsaj vem, kaj je trpljenje, ti pa še nikoli nisi slišal zanj.' Ne razume, da je Lahki iz svojega trpljenja naredil jezikovni problem."

J. Bernlef (roj. 1937), literarni kritik, pesnik in prozaist, posveča v svojih delih mnogo pozornosti predvsem problematiki jezika. Jezik je v njegovem pojmovanju instrument vedno težavnejšega zaznavanja. Enotnosti sveta ni več, le še zaznave trenutkov in fragmentov, o resničnosti ne more več biti govor, le še o možnih interpretacijah in kombinacijah le-te. Teme, ki prevladujejo v njegovih delih – pozabljanje, izginjanje in smrt kot ena izmed oblik le-tega, molk, zaznavanje – ga bolj ali manj uvrščajo med moderniste. Glavni osebi romana *Moški v sredi* avtor položi na ustnice tele besede: "Moja edina vera je bil dvom. Samega sebe sem imenoval zaznavalec in najpomembnejša lastnost zaznavalca je nenehen dvom o lastnih zaznavah." V romanu *Vallende ster* (Padajoča zvezda, 1989) poda avtor na zgoščen način notranji svet umirajočega komika Wima Wittemana. V trenutku, ko ga njegova bolezen ubija, igralec študira monolog Samuela Becketta. "Rojstvo mu je postalo njegova smrt. Še enkrat. Besede so premalo. Umiranje tudi. Rojstvo mu je postalo njegova smrt. Odtlej to mrliško rezanje. Navzgor do pokrova, ki bo prišel. V zibelki in v postelnem okviru. Na prsih prvi neuspeh. Pri prvih napačnih korakih. Od mame k učiteljici in spet spet nazaj. Vso pot. Sem ter tja, igrajoč z žogo. Do zdaj. To noč."

Fragmenti monologa so vpleteni v Wimove zadnje halucinacijske trenutke, v katerih igra pomembno vlogo njegov avtistični brat Peter, s katerim je povezan na poseben, intenziven način. "To sem kasneje uporabil, Peter, tako kot toliko od tega, kar si počel. Kako si vse ponavljal in – dejal, kar sem storil ali dejal. Kot papagaj. On je žival, sem nekoč slišal reči očeta materi. Ne zaničevalno ali sočutno, temveč kot ugotovitev, dejstvo." "Moralo je biti grozno, imeti rad Petra. Kot da bi imel rad kamen. To vem. Ni maral obstajati." Tudi v tem romanu reflektira avtor o jeziku: "Jezik je edino, kar trenutno še imam, knjiga, ki jo prelistavam v iskanju besed, ki mi še kaj pomenijo ... Listam dalje. Veliko besed je podobno spominom, blede slike iz vedno dlje umikajoče se preteklosti. Če jih dovolj dolgo ogleduješ, steče iz njih vsakršen pomen. Votli zvoki. Kot tvoje telo. Izročeno notranjemu goltanju. Listaj dalje!"

Zaznavanje in vloga človeškega spomina igrata pomembno vlogo tudi v delu **K. Schippersa** (roj. 1936). Pesnika, prozaista in filmskega scenarista fascinira predvsem raziskovanje odnosa med svetom objektov in subjektom zaznavanja. Pri tem se prav dobro zaveda, da je le-ta spremenljivka; kakorkoli si že ogledujemo resničnost, spremeni se ne. V njegovi zbirki kratkih zgodb *Museo Sentimental* (1989), poimenovanem po muzeju F. Marésa v Barceloni, so zbrane njegove potopisne pripovedi o Barceloni ter zgodbe o gledanju in poslušanju, v katerih pisatelj nadaljuje razmišljanja o gledanju in videnju iz predhodne zbirke, naslovljene "Gora in tovarna kamna". "Vsaka zaznava, kolikor jasna je že bila, je, enkrat uskladiščena v spominu, bila podvržena spremembam." Med objektom in subjektom zaznave obstaja še nekaj: "Prostor med očesom in predmetom ali pohištvo ali čemerkoli že: prvič sem pomislil na to. To je predpogoj, da lahko kaj vidimo, tako velik predpogoj, da ga ni možno prenesti v glavno zadevo. Ne moreš ga videti, čistega prostora, ki ga ne ovira noben predmet, pokrajina ali horizont."

Napetost med stalnim in spremenljivim obravnava v svojem proznem, pesniškem in esejističnem delu tudi **Stefan Hertmans** (roj. 1951), ki ga kritiki prištevajo med postmoderniste, predvsem zaradi kritične samorefleksije, manieristične rabe jezika ter mešanja različnih stilov. Napetost je prav v dvojnosti izgube trdnih tal: vsak nov vpogled je šok, ki zmoti in uniči mir, a hkrati je ta bolečina motivacija za nadaljnje iskanje novih dimenzij. V zbirki kratkih zgodb *Gestolde wolken* (Ustavljene oblaki, 1987) s precej ironije obravnava stalne teme okamenelosti in zaprtosti vase. Avtor vzame podobe zares in dobesedno ter s tem ustvari groteskne situacije. V naslovni zgodbi postane podoba oblaka kot ledene gore realnost in na koncu prično "mase prevažanega ledu vzpon na streho sveta". V zgodbi "Eduard" se noseča ženska prebudi v mislih, ki jih je morda nekoč prebrala v Musilovih delih: "Kje se konča vtis in kje se prične nespoznavno, sam obstoj? Stvari, ki se nam zares dogodijo, so nedojemljive kot omama. Krvna omama, polna prekopicajočih zvezd in atomov, nedeljivih slik in nerazumljivih spominov, ki cirkulirajo v polagoma poapnenih žilah. Človek nima pri ničemer, kar se mu dejansko pripeti, prav zares svojega deleža. Le v svojih pričakovanjih, strahovih in nevrozah je on sam." Njegov stil je močno heterogen, neke vrste

mozaik jezika; težko razumljivi abstraktni pojmi ob enostavnih in konkretnih, lirične podobe, pomešane z vsakdanjimi izrazi ...

Glede na tehniko pisanja in obravnavane teme spada med postmoderniste tudi **M. Februari** (roj. 1963). Avtorico ocenjujejo kot eno izmed najbolj nadarjenih debitantov zadnjih let. Kritiki hvalijo predvsem kompleksnost in svežino stila njenega prvega romana *De zonen van het uitzicht* (Sinovi razgleda, 1989). Roman je fragmentarno zgrajen, tako da ostaja bralcu dovolj svobode za "dokončanje umetniškega dela". Po mnenju avtorice za dokončen pomen dela namreč ni odgovoren le avtor; to izrazi tudi v enem izmed esejev: "Od kod pojem prihaja, se v zmešnjavi podatkov ne da odkriti, na kaj se nanaša, se pri ponudbi toliko možnosti ne da več reči." Ne le dejstvo, da v romanu ni niti pripovedi, saj pripovedovalec vedno zaide na stranska pota, temveč tudi kopica nedokončanih fragmentov in zgodbe z manjkajočo poanto otežujejo razumevanje teksta. Tematika, ki se prepleta v romanu, je nasprotnost dveh pojmovanj o znanju na področju umetnosti, religije in znanosti: po eni strani racionalno pojmovanje znanja kot nečesa jasnega in enopomenskega ter na drugi strani pojmovanje, ki upošteva različnost in dvoumnost znanja in neoprijemljiv značaj le-tega. Pripovedovalec simpatizira s tem. "Ni poznano, kako se mora umetnost v našem lastnem času odzivati na rast presežkov senzacij, kako na stroboskopsko podobo sveta modernega človeka (...) umetnost še lahko poseže." Kliše o usodi umetnosti v času tehnične reprodukcije se lahko bere tudi kot skrbna obravnava vprašanja: kako debitirati tukaj in zdaj, kako konkurirati z množico fantazij, sanj, slik, z obiljem zvokov, okusov, objektov?

Sekundarna tema o debitiranju preide v zbirki esejistično obarvanih pripovedi *De psychologie van de zwavel* (Psihologija žvepla, 1989), prvem literarnem delu kritika in urednika *Atte Jongstre* (roj. 1956), v ospredje. Avtor načanja literarnozgodovinske teme devetnajstega stoletja. Maškarade in mistifikacija, posnemanje različnih stilov uporabi Jongstra kot sredstvo za ustvarjanje novega prostora za literarno domišljijo. "... lep način, da se napol anonimno splaziš v svet literature ..." pravi avtor ironično. V drugem delu knjige se avtor pokaže kot "pravi" avtor, ki se zaveda tradicije, vendar se je je hkrati osvobodil. V zadnji zgodbi predstavi lasten emblem "strokovnosti": pripovedovalec praznično poleti po zraku, išoč "novo radost – neko mesto, neki trenutek v neki drugi pokrajini".

Joost Niemöller je sicer debitiral z zbirko kratkih zgodb *De dood, de stad, de rug tegen de muur* (Smrt, mesto, hrbet ob zidu, 1984), vendar pa je šele njegov roman *Wraak* (Maščevanje, 1989) vzbudil več pozornosti. Roman je neke vrste labirint, v katerem se zrcalno ponovi sedemnajst zgodb pred in po "Zgodbi o igralnih računalnikih". Ker roman nima premočrnega dogajanja, lahko bralec po mili volji preskakuje, vendar pa mu avtor pušča malo možnosti za trdnjšo konstrukcijo. Različni fragmenti, od refleksivne in pripovedne proze do aluzij na Homerjeva in Kafkova dela, so simultano in nehierarhično pomešani. "Roman kot zrcaljen labirint. Kdor zaide, ta je šele nekje," pravijo kritiki.

Podobno se je godilo tudi **Dirku van Weeldenu**, ki je izdal tri romane v

sodelovanju s stanovskim kolegom **Martinom Brilo**, in sicer *Arbeidsvitaminen* (Delovni vitamini, 1987), *Piano&Gitaar* (Piano & Kitara, 1990) in *Terugwerkende kracht* (Povratna sila, 1991), vendar jima le-ti niso pomagali k slavi. Potem ko je van Weelden izdal prvo samostojno knjigo *Tegenwoordigheid van de geest* (Prisebnost, 1989), so ga šele kritiki ocenili za enega najpomembnejših mladih avtorjev. Predvsem ironija in lahkotna tehnika pisanja sta pripomogli k temu. V romanu *Mobilhome* (1991) si glavna oseba postavi vprašanje "Kje je moj dom?" in se v iskanju odgovora odpravi na popotovanje skozi domače mesto. Roman je posrečena kombinacija opisa dogodivščin v pristaniški četrti, v muzeju, na mestnem pokopališču, v četrti nočnega življenja itd. ter refleksije o politiki, umetnosti, pisateljstvu in navsezadnje seveda o vlogi doma v človeškem življenju. Za pokušino nekaj citatov: "To, kjer jaz želim bivati, ni neka hiša ali neki prostor, ampak neodvisno in premično gospodinjstvo, kjer cirkulirajo hiše, delo, spanje, informacije, mesta, seks, praznovanja, denar, prijateljstva, naključje in pokrajine. Dom, ampak potem premičen. Software, ki se lahko vrti v hardwareu različnih hiš in mest." "Nekaj je zagotovo, kot praksa je pisanje porozen stroj: marsikaj gre noter, marsikaj gre ven in medtem se stroj spremeni. Vse rabi ohranjanju gibanja. Strojnik se pelje zraven, dokler kramo olji, lahko improvizira, obdrži delujoče hlajenje, dodaja gorivo in ima v rezervi še kaj denarja za nadomeščanje izrabljenih delov." "Svet je postal majhen in vsak pošten človek se mora čutiti vsaj tako močno povezanega s svetom kot celoto kot z mestom, od koder prihaja. Jaz pravzaprav ne potrebujem nobene narodnosti, jaz sem svetovni državljani, razumeš. Saj je smešno razglasiti za središče sveta neko deželo, neko mesto, neko hišo, saj ti je bilo vse to slučajno vsiljeno. Kdor kaj takega išče, je praznoveren."

FRONT-LINE

Tone Perčič

Izganjalec hudiča

Cankarjeva založba, Ljubljana 1994.

Perčiča so do nastopa njegovih mlajših pisateljskih kolegov flegma uvrščali v generacijo "nove proze" oziroma med prozne ludiste. S tem osveščenim mešanjem žanrov in govorov nadaljuje tudi v novem romanu *Izganjalec hudiča*, v katerem sta postavljeni nasproti dve različni zgodbi, ki govorita o podobnem, če že ne o istem; o odnosu med rabljem in žrtvijo, med zasledovalcem in zasledovanim, med tistim, ki je v varni službi sistema, in njegovim ideološkim nasprotnikom, ki je (ne)varno služil nasprotnemu. Tako prva zgodba spominja na pred leti zelo popularen Ščepanovičev romanček o preganjanju nič hudega slutečega bežečega Usta, polna zemlje; trije mrakobni – od katerih sta dva tudi redkobesedna – zasledovalci se zagrizeno podijo za nekakšnim ranjenim ubežnikom z leseno nogo in nekako nejasno mobilizirajo prvoosebne pripovedovalca, da jim gre za vodiča in stezosledca. Vendar tega zelo kmalu zagradi prava zasledovalska strast, kaj strast; zaslepljenost, vse bolj njegove fantazije o toplem domu zamenja sledni nagon, v ospredje delovanja stopi brezmejna želja, da bi ubežnika ujeli. Pri tem ga smrti njegovih kolegov prav nič ne ovirajo, da ne bi še naprej sam preganjal nekoga, ki ga niti ne pozna (in ga verjetno ne bi prepoznal, tudi če bi ga srečal), temveč ga mogoče sploh ni – ali pa vsaj ni v bližini, ker je krenil po drugi poti, če ni mogoče tačas celo kje za hrbtom, v sledi svojih zasledovalcev. In tako naprej.

Od kod ta dvom?

Čemu zmuzljivi namigi?

Zakaj takšna spraševanja?

Predvsem zato, ker jih je vse polno tudi v prvem delu *Izganjalca hudiča*. Ta v zgoščeni modernistični, pogojno lahko rečemo kafkovski – vendar v manj fantastični – ali bernhardovski – vendar bolj fantastični – maniri govori o negotovosti pripovedovalca, ki za hip najde svoj smisel v podrejanju Vodji skupine, izkušenemu dolgoletnemu zasledovalcu. Zaradi bližine Vodje in gotovosti, s katero ga navdaja, se pripovedovalec sploh zažene za plenom, zaradi bližine avtoritete se odpove domačnosti

in toploti doma, zaradi avtoritete – ne pa, recimo, zaradi pripadnosti skupini – sopiha skoz zamete in obohava sneg in ga jemlje v roko in kar še spada zraven. Zato je obrat na koncu tega uvodnega dela samo napol paradoksalen; v trenutku tik pred zlomom in popolno osamljenostjo, v precej nezavidljivem položaju, oklan od volkov, se pripovedovalec takole mimogrede, namesto štora, oklene lesene noge svoje žrtve in oba jo veselo in prijateljsko mahneta proti domu, kjer ju željno pričakuje družba okoli mize zbranih veseljakov, željnih zgodb o pustolovščinah.

Ta del *Izganjalca hudiča* torej problematizira človeško potrebo po osmišljeni akciji, po varnem zavetju delovanja na ukaz, potrebo po situaciji, kjer zaradi zaupanju nekomu, za katerega se predpostavlja, da ve in zna, postanejo sicer zapletene stvari jasne in nedvoumne. Za tak način razmišljanja je značilna pripovedovalčeva lastnost iz Perčičevega romana, namreč da kljub veliki količini dvomov prav nikoli, niti za hip ne podvomi o tem, da bodo bežečega ujeli, še več; z vsako naslednjo oviro ali nesrečo odprave je bolj trdno prepričan, da so prišli ubežniku bliže, da se je razlika med njimi zmanjšala. Vsaka izguba postane tako samo nadaljnji nujni korak do končne zmage. Veliko bolj kot veri v uspeh poslanstva je njegovo (samo)spraševanje namenjeno dokaj dvournemu odnosu do Vodje, ugibanju, kaj ta od njega pričakuje in kako bi mu najlaže ustregel, iskanju drobnih namigov za lastno delovanje in prepoznavanju precej nejasnih pohval ali graj. Perčič torej problematizira strah pred svobodo, pred neodvisnostjo in negotovostjo individualizma.

Prvi del Perčičevega romana je napisan hlastno in v enem kosu, z velikim piateljskim zamahom, ob tem pa še izredno gost, stilsko enovit, avtorski, zaradi temeljne negotovosti, ki ga preveva, in samozažiralnosti, torej z ves čas prekinjano naracijo, ki nikakor ne steče in se nostalgичno suklja v krogu, zelo blizu modernistični pisavi. Od slovenskih avtorjev še najbolj spominja na Žabotovo prozo, predvsem zaradi nenehnega hotenega paralelizma med notranjostjo in pokrajino, ki je samo povnanjeno notranje življenje pripovedovalca. Pokrajina je sicer tokrat namesto bukovja zasneženo visokogorje, nekakšna skrivnostna, čeprav na videz povsem pregledna čistina s hribi in vzponi in spusti, ledena in dechiricovsko izpraznjena Pustota, vendar napolnjena z vsem, kar spada zraven – z volkovi, snežnimi plazovi, kapljami krvi na snegu, zametenimi psi in sledmi, ki so kljub primrznenosti še tople. Ob ekstenzivnem opisovanju samega zasledovanja, ki ni nikakršna akcija, temveč en sam dvom o pravilnosti poti in morebitnih ubežnikovih manevrih – od notranjih tovrstnih spekulacij jih je večina pobranih s področja fantastike – je najpogostejši notranji monolog mobiliziranega vodiča. Ta pripovedna tehnika je tako dominantna, da lahko "flegma" zapišemo, da je vse, kar je, samo prek zavesti pripovedovalca. Dialogi so redki, kolikor jih je, so v službi nejasnih sugestij o namenu akcije, naravi samega zasledovanja, nadaljnjih dejavnosti, ki naj bi skupino pripeljala do ubežnika. Dialogi torej ne pojasnjujejo, temveč samo ohranjajo in vzdržujejo nejasnost in čud(e)žnost pripovedovanega; to vse daje tudi bralcu močan občutek izgube orientacije (smisla), negotovosti, izgubljenosti, tavanja. To še povečuje pogosta repetitivnost, ki

se kaže predvsem v ponavljanju in variiranju posameznih stavkov, v obračanju fraze, ki je tako predvsem iztočnica besedne igre in poigravanja s pomeni, torej gre za polpesniški postopek. Tu je v prvem delu morda Perčič še najbližje ludistični igrivosti, saj hote variira in se poigrava z obćimi mesti, čeprav s takimi, ki jih je znotraj fiktivnega sveta sam konstruiral. Za sam slog so značilni, pa tudi izredno pogosti vprašalni stavki znotraj notranjega monologa.

* * *

Če je več kot sto strani dolg uvodni del pisan z dobršno mero nejasnosti, ahistoričnosti, ki jo poudarja tudi glede sintakse blago arhaiziran jezik in hotena nizka ali vsaj nedoločena civiliziranost preganjalcev – dogaja se po iznajdbi puške, vse drugo je negotovo –, pa je drugi del, podnaslovljen z "A bello, peste, et fame libera nos, Domine!"; to se da pri Perčiču prebrati tudi "revolucij in rdeče poplave ...", natančno postavljen v konkretno družbeno in zgodovinsko situacijo. Pripovedovalcev je več; najprej nekdo, ki citira in komentira zapiske zapornika, ki jih mora ta pisati zasliševalcu, njegovemu stricu. Gre za prepoznavno, resnično situacijo in na domača tla po drugi vojni prenešen stalinističen proces, v katerem – kot je bilo to v navadi – obtoženi na vse kriplje sodeluje s preiskovalcem, zato piše svojo biografijo s poudarkom na konspirativnih, kontrarevolucionarnih in sploh obremenilnih dejanjih. Zadeva je v grobem videti kot biografija (kontra) – pa saj so metode iste – revolucionarja, ki je prodril v samo srčiko skrivnostnih sil, ki ustvarjajo zgodovino. Pri Perčiču so to protozidarji, ki so baje usodno vplivali na razmere na srbskem oziroma jugoslovanskem dvoru, na vzpon Hitlerja in uspešnost fašizma ter na nastanek in razvoj sovjetske revolucije in njeno učinkovitost tako navznoter kot navzven. Že po tem drugi del romana nujno govori o glavnih totalitarizmi dvajsetega stoletja, vendar tako, kot da stoji za njimi še nekaj več, nekaj skritega, kot da so samo manifestacija, ne pa nekaj, kar je nastalo po notranji nujnosti. To skrito gonilo zgodovine, ki je razodeto le redkim, med drugim tudi slovenskemu – sicer pa kozmopolitu – rokohitru in hipnotizerju, pa je svetovna protozidarska in židovska zarota, katere ideološka podlaga so *Protokoli sionskih modrecev*, ki jih Perčič ob različnih drugih preverljivih zapiskih, predvsem biografijah, kot dokument tudi povzema.

Zaradi same metodologije razkrinkavanja teh mračnih sil je drugi del *Izganjalca hudiča* seveda zgodovinski roman, saj se Perčič izrazito študijozno, natančno, s precejšnjim vloženim raziskovanjem loti proučevanja in povzemanja virov, ki se z masonsko zaroto, vzponom nacizma, biografskimi podatki Lenina in Trockega in podobnimi stvarmi ukvarjajo. Drugi del romana je tako nabit z dejstvi, realnimi osebami, dogovori, s preverljivo, čeprav pretežno nepoznano zgodovino torej, da bo imel do evropske zgodovine brezbrizni bralec precejšnje probleme – če že ne z branjem, pa vsaj s prepoznavanjem vseh omenjenih oseb – na primer pri ločevanju rdečearmejskih in kontrarevolucionarnih generalov, pri osebah z jugoslovanskega dvora in njegove

okolice in podobnem. Gosta tekstura zahteva predznanje, še raje pa enako študioznost, kopanje po virih in njihovo primerjanje, celo enako vneto (interpretacijsko) paranoidnost, kot jo najdemo pri zapisovalcu; sama literarnost ni dovolj, Pavle ni samo Pavle in Eva Braun ni samo literarna junakinja Eva Braun, saj sta oba samo bežno omenjena, s stališča literature torej neutemeljeno in površno vpeljana med vsa druga imena. Problem bralca, ki se loti branja tega obsežnega romana kot zgolj literature, je isti – in to je obenem avtorjev problem – kot s pisanjem ali branjem dnevnikov; tam je Saša ali Pavle ali Eva točno določena oseba s predzgodovino, ki jo pisec pozna, bralcu pa jo zamolči. Ravno zato potem nastopi urednik, prevajalec, ki potem dela znamenja in v opombah potem zapiše, kdo je kdo in zakaj je to.

Izganjalec hudiča je torej branje, ki zahteva zgodovinsko znanje in se z bralčevim odnosom do zgodovine tudi poigrava, saj s kopičenjem skritih, skrivnih in – zaradi iskanja skrite zarote in brezmejne sposobnosti, povezovati vse z vsem brez preostanka – paranoidnih razlag zgodovine ravno tega osvobaja. Perčičev roman kaže, v kakšni luknji – tako dobesedni kot mentalni – pristanemo, če nasedamo takšnim instant razodetjem o zgodovini; *Protokoli* so namreč na koncu z isto doslednostjo, s katero je bila dokazovana njihova veljavnost in z njimni povezana židovsko-masonska spletko, razkrinkani kot plagiat. Gre za isti štos, kot ga je uporabil Umberto Eco v svojem drugem romanu *Foucaultovo nihalo*, kjer s kopičenjem eshatološkega in ezoteričnega bralca sicer vpeljuje v množico sekt, gibanj in skupin, vendar samo zato, da bi povzročil vrtoglavo pred redom v sicer precej nepreglednem brbotanju sekt in izročil skrivnih znanj. Seveda je takšen postopek najbolj zvesto sledenje tistemu razmeroma dobro poznanemu mestu iz *Postil*, kjer pravi, da je sodoben "odgovor na moderno v priznanju, da mora biti preteklost – potem ko ne more biti uničena, ker njeno uničenje vodi v molk – revidirana: z ironijo, na nenedolžen način." Ironija ne pomeni predvsem ironične drže do zgodovine, temveč tudi to, da govorimo stvari, nasprotno od tistih, za katere mislimo, da so resnične. Ironija je seveda tudi to, da govorimo o masonski in židovski zaroti z namenom, da bi dokazali, da kaj takega ne obstaja.

Pred nami je torej še eno pisanje, ki hoče s kopičenjem ne katalogizirati, torej ne enciklopedično, borgesovsko oziroma historionsko izčrpavati vse do zadnje možnosti zgodovine, temveč doseči osvobojenost od trdega, zunanjega pristopa do virov, do njihovega nekritičnega sprejemanja. ("Videl sem ljudi govoriti o veri-v, pri tem pa jim je na obrazu igrala šovinistična poteza ponosa: mi smo ljudje, ker verujemo-v. Mi smo razumeli bistvo. Mi smo spregledali in se srečali z Bogom. Obsijala nas je nebeška luč. Odprla so se nam vrata raja. Stali smo pred sv. Petrom in se pozdravili z njim. Kdor ne veruje-v, je slep. Ne vidi, kje je, zato bo končal med nekrščenimi dušami v predpeklju. Kdor ne veruje-v, je sovražnik države, znanosti in filozofije. Kdor ne veruje-v, je žival, rastlina. Stoji v isti vrsti z bakterijo in morsko kumaro. Pogubljen bo, pogubljen! Iz njega bodo pridelali kompost za rajske vrtove ... Oh bog! Obvaruj nas vere vate, božanske norosti in flagelantske nestrpnosti, ki terja od nas, da se ji pokorimo, da ji pademo pred obličjem na kolena! O Bog nebeški, silni duh, človek ti

je nepotrebna odvečna igračka, stalno pokvarjena! O Bog, kako neznansko dolgočasen si! ..."; str. 340)

Perčič z dokazi in protidokazi kaže zgodovino kot stroj, ki melje posameznike, ki se opredeljujejo do vseh velikih idej in ideologij, ki se borijo za prevlado in za morebitne točno določene podobe sveta in smeri razvoja. S tem je ta roman drugačen, prefrigan odgovor na vse tisto protitotalitarno pisanje, ki je zaznamovalo prvo polovico osemdesetih.

Vendar *Izganjalec* ni le že v sebi ovržen poskus prevrednotenja preteklosti, temveč je osveščeno pisanje, ki se v ludistični – mi bi rekli metafikcijski – maniri poigrava s pripovedovalci. Že osnovna zgodba, ki jo piše zaprti rokohitrc in hipnotizer, sicer uspešen likvidator na strani svetovne zarote, se z jasno pisateljsko zavestjo in prav nič naivno sprašuje, kaj je to njegovo pisanje; jasno, več kot samo spoved, več kot samo material za obtožnico, več kot samo fikcija ali biografija, ki se jo bo moral pred poroto ali kakšno podobno instanco naučiti na izust. Je tudi pripovedovanje zgodbe, ki ga obdrži pri življenju, pripoved odlašanja kaznovanja in manipulacija z rablji ter hkrati znak dobre volje, nekakšno sodobno Šeherezadino početje. Zato je že v to plast pisanja položena refleksija, pojasnjevanje, spraševanje, torej ludistično – danes bi rekli metafikcijsko – poigravanje s pripovedovalcem in hkrati pisateljska refleksija.

In od kod brezmejna perversnost njegovega zasliševalca, ki ne zahteva le natančnih imen in datumov, temveč mu pripisuje na rob tudi opazke o stilu? A ne gre za intervencije privilegiranega bralca, ki v imenu tistih, ki bodo na cekaju brali za njim, zahteva jezikovno sočnost, intenzivnost pripovedi in podobne stvari? Za nekakšnega kritika in urednika obenem, za nekakšnega strokovnjaka za metafore in stil in ritem pripovedi?

Še stopnjo nad njim pa imamo komentatorja, zasliševalčevega nečaka, ki bere zapiske kot najdeni rokopis, distancirano, z metarefleksijo, z intervencijami in opazkami, s pojasnjevanji tistega, kar se je zgodilo po koncu zapiskov, torej s pozicije časovne in tudi siceršnje distance. Ob vsem tem je še povsem osamosvojena esejistična plast, pravi mali povzetki različnih tem in premišljevanj, tudi o smislu in Bogu ("Zato nekateri našega očeta-jedca imenujejo tudi Stvarnik ali Bog. Našega očeta-jedca bi skoraj lahko prepoznali s telepatijo, kar bi bil naš prvi korak k pogovoru z njim. On se tega boji, ker se mi še ne znamo obnašati. Zato kaj takega dovoli le izbranim ...". In podobno, o čemer smo že prej brali v osamosvojenih oseh). Ti eseji uporabljajo celo pojmovni, filozofični aparat z značilnim s-črticami-povezanim-zapisom. Čeprav ti esejistični vložki dovolj jasno kažejo značilno žanrsko bastardnost romana, pa zavirajo samo branje in drobijo že tako razdrobljeno zgodbo, pa tudi sklicevanje na prepoznavne reference, na primer na Zagoričnika, ki stoji nekako ob Stalinu ali Roehmu, in podobne, ki so omenjeni takole mimogrede, je precej šlampasto, asociacijsko; nikoli pravzaprav ne vemo, na kateri stopnji fiktivnosti oseba je, pa ne zato, ker bi se avtor s tem hote poigral. Predvsem je odveč esejistično zgoščevanje v zadnji tretjini romana, saj deluje nekako nasilno, kot nepotrebna in z ničimer

utemeljena sprememba stila. Morda je tudi nepotrebno, da sta oba dela romana kot dvojajčna siamska dvojčka združena v celoto – in ne v dve povsem ločeni zgodbi, saj variacija nakazane teme in odboji med njima v enem samem kosu ne prinesejo nič novega. Sicer pa je treba Perčičevi pisavi priznati veliko jezikovno kultiviranost, natančnost in velik razpon jezikov, ki jih obvladuje, to se kaže tudi v suverenum preigravanju vsakovrstnih glasov.

Ti glasovi so v *Izganjalcu hudiča* bolj avtorski, bolj resni in bolj angažirani, kot smo tega vajeni pri njegovih ludističnih kolegih, ki se izživljajo pretežno nad klišeji, banalnostmi in občimi mesti iz pogovornega jezika in literarnimi stili. Ravno ta resnost in dvoumnost, to poseganje v zgodovino in izrazita študioznost tega velikega pisateljskega zamaha postavlja Perčiča bliže romanom Dimitrija Rupla ali imitiranemu akademizmu Jožefa Paganela – tam sta dr. Glavar in njegova mentaliteta glavni objekt parodije. S tem je Perčič bliže tudi Igorju Bratožu, Šušuliču ali Blatniku kot Frančku Rudolfu, Emilu Filipčiču ali Marku Švabiču; v *Ljubavnih povestih* gre ob preverjanju mej med literaturo in šundom kljub vsemu tudi za ironično in parodično poigravanje z žanrom solzilke oziroma sentimentalke. Perčič obračuna z zgodovinskim romanom z elementi politične shriljivke na drugačen, precej bolj vzvišen način, kot ga omogoča historiografske metafikcije. Ne zaradi različnosti pripovednih postopkov – ti so pri vseh zgoraj naštetih avtorjih enaki ali podobni – temveč zaradi snovi, ki jo citirajo, se zdi razlika med Filipčičem (ki citira šund priročnik o kundalini meditaciji ali Yijing) in Blatnikom (Cankar in sveto pismo in Woody Allen) večja, kot je v resnici. Povedano drugače: razlika med tistim, ki bi morebiti citiral navodilo za uporabo z role stranišnega papirja, in tistim, ki to naredi z odlomkom iz zatežene in težko dosegljive knjige, je predvsem v izbiri njenega ready-madea. Veliko večje razlike nastanejo pri odnosu do materiala, torej pri morebitni resemantizaciji ali pa pri kompiliranju, torej delovanju z ubitim, neaktivnim materialom. In zdi se, da je Filipčič marsikje zelo blizu Johnu Barthu. Sploh pa se moram že enkrat lotiti eseja o grosupeljskem neoludističnem krožku in to nekako zbasati noter.

Na kratko, za tiste, ki berejo samo konce kritik in romanov in samo osmrtnice v časopisih: Perčičev roman je pomemben zaradi načina, na katerega se je lotil zgodovine – gre za eno redkih del historiografske metafikcije pri nas -, pa tudi zaradi silnosti zamaha, s katerim je napisan. Perčič je dokazal jezikovno bravuroznost in smisel za različne tipe naracije, škoda je le, da je refleksijska plast ponekod pregosta za tako obsežno in tudi kompozicijsko zahtevno delo, saj zavira branje in speljuje bralca.

Matej Bogataj

Tone Perčič

Izganjalec hudiča

Cankarjeva založba, Ljubljana 1994.

Problem ideološkega nasilja, ki ga na eni ravni svoje zgodbe eksplicira Perčičev roman *Izganjalec hudiča*, ima v vzhodno- in srednjeevropski, pa tudi slovenski literaturi kar precej mogočno tradicijo. V naši povojni književnosti se mu je na "perčičevski" način najbrž še najbolj približal Zupanov *Levitán* v smislu nekakšne literarizirane psevdopsihološke in psevdofilozofske študije globalnih učinkov ideologije na človeško zavest. (Dejstvo, da Perčič v svojem romanu hladnokrvno poistoveti svojega junaka z Levitanovim arestantskim kolegom, zato ne učinkuje zgolj kot običajen citatomanični trik.) Zupanova in Perčičeva spoznanja o tej občečloveški temi so do določene mere popolnoma skladna: vsakršna ideologija je naglo doumela, da bo svojo moč najuspešneje razvila prek sistema državnosti, ki ji je nudil ne le duhovno-prostovoljno, temveč tudi fizično oblast nad amorfnó snovjo človeštva. Vedno pa so se našli tudi manj amorfní primerki, ki so, anarhično misleč s svojo glavo, ogrožali vzpostavitev bodočega raja na zemlji. Potrebno jih je bilo torej "prepričevati" v brezpogojno privrženost dotični ideologiji do te mere, da se "disciplina ne bi več ločila od osebne želje". "Izganjalci hudiča" na svojih prevzgojnih žrtvah torej niso preprosto sproščali bestialne agresivnosti – slednje je počasi postalo že kar preveč vulgaren izgovor za človekovo izboljševanje sveta. Perčič s svojim junakom Viktorjem, ki je spadal v kasto omenjenih izganjalcev hudiča, preseže Zupanove spekulacije o menjajočem se razmerju sadista in mazohista; presega klasično opredelitev človeka kot *animal rationale* in temeljni vzrok poišče v pomenu človeške vere, s katero se subjekt prepoznava v na ta način uravnovešenem svetu. Perčič in njegov junak Viktor pa tudi že izstopita iz tega kroga fiktivne identitete in jo uzreta iz naslednjega, širšega koncentričnega kroga: če, oziroma, ko človek odkrije svoje bistvo v veri, si s tem zakrije dejstvo, da je pred njegovo obstajalo že nešteto ver in človeških "bistev", ki so v boju za svojo uveljavitev stalno povzročale ponavljanje zgodovine. Prav v tem spoznanju se pokaže prvi od paradoksov, ki jih eksplicira Perčičev roman: z nastopom zgodovine, ki je ukinila človekovo ritualno bivanje v mitu, se je pričelo ritualno, torej mitsko ponavljanje človekove usode v nepretrgani verigi totalitarnih sistemov zgodovine.

Najbrž tudi ni naključje, da je naslov Perčičevega romana takšen, kot je, čeprav v njegovi zgodbi ni sledu o krščanski moralni dobrega in zlega. Predvojno, predvsem pa postrevolucijsko dogajanje je s svojimi izvajalci, prevzgalci in likvidatorji le ponovitev učinkov španske inkvizicije. Majhna razlika med obema zgodovinskima dogajanjema je le v tem, da je katolicizem premogel nekaj, kar so revolucijske ideologije za razliko od religij bridko pogrešale: navzočnost transcendence, ki zagotavlja tudi ukinitve človekove groze pred absurdnostjo bivanja, torej nesmrtnost. V razsežnost transcendence sodi tudi princip (krščanskega) zla, ki ga Perčič izpiše v simbolnem naslovu svojega romana.

Ta simbolnost je, upoštevaje konstrukcijo romana, zelo umestna. Prvi del, ki bi ga nekateri bralci najraje videli kot samostojen roman, je skrajno abstrakten prikaz večnega medčloveškega razmerja lovec – žrtev. Ta abstraktnost, skoraj irealnost zasledovanja z minimalnim številom motivov iz vsakdanje realnosti, zares spominja na Kafkova *Grad* in *Proces*. S tem dokaj preprosta fabula prerašča svoje meje v neznanski simbol človekove neizogibne in usodno določene poti skozi lasten naključni čas; eksplicira "stalni krč zasledovanja", ki je povezan s človekovo samoosmislitvijo lastnega obstoja.

Če bi ta, prvi del romana, človekovo pot skozi čas osmislil z neko transcendenco, bi se nam ob njem zlahka zapisal termin "moraliteta v prozi". Vendar shematična zgodba prvega dela ne razmišlja o principu dobrega in zlega in človeka ne osmišlja z nobeno tako avtoritativno resnico, da bi lahko preseгла njegovo smrtnost oziroma pozemskost. V zgodbi navzoče osebe sicer – podobno kot v srednjeveški "dramatiki eksempla" – večinoma nimajo lastnih imen, temveč so nedvoumno alegorije z imeni: prvi stražar, drugi stražar, "ubežna duša" in predvsem Vodja. Tudi na tej docela formalni ravni prvi del romana prikrito korespondira z nadaljnjo memoarsko pripovedjo, ki jo v povojnem socialističnem zaporu zapisuje bivši framasonski likvidator Viktor. Njegova predvojna zgodba namreč na trenutke spretno vplete motive, ki jih poznamo iz zgodnjega Brechta ter lirike in dramatike iz pretežno druge faze ekspresionizma. Slednji se je posluževal podobne eksemplarnosti, Perčič pa je s temi aluzijami, zavestno ali ne, izzval prikrito in še učinkovitejšo sugestijo zeitgeista na prehodu med oktobrsko revolucijo in vzponom nacizma, človekove še večje izgubljenosti v obdobju odmrlih avtoritet moralnega reda. Na tej duhovni podlagi lahko kontesa Ana Grigorjeva kriče citira geslo ekspresionistične drame: "Treba je ubiti očeta!"

Korespondenčnost "abstraktno-eksemplarnega" in "memoarskega" dela romana dodatno podkrepljuje drobna, vendar precej bistvena misel, ki se pojavi v zaporniškem postopku: preiskovalni sodnik od Viktorjevih memoarov zahteva "imena, kraje, ljudi", Viktor pa se bolj od objektivnih dejstev spominja svojih tedanjih, občečloveških psihičnih stanj ...

Iluzionist, nekakšen "Ahaser" po evropskih kabaretihi, je že v rosi mladosti spoznal svojo usojenost v bežanje oziroma popotovanje. V tem podrejanju usodi presega svojega morebitnega predhodnika, Singerjevega *Čarodeja iz Lublina*. Usodnost popotovanja, ki implicira iskanje, podkrepljuje izbrani zgodovinski čas Viktorjevega

življenja, predvojni "čas različne identitete". Po nekem (zgodovinskem?) "naktjuču" se Viktor brez tradicionalnega psihološko-motivacijskega impulza zlije s tokom ljudi, ki so, pravzaprav podobno kot on sam, vselej nekaj drugega kot to, kar naj bi po svojih besedah bili: pravi in fiktivni ruski emigranti na Dunaju, zapite, a zato nič manj brutalne vohunke, uglajeni framašonski likvidatorji, ki pripravljajo atentat na verolomnega Hitlerja ... Vsi ti liki s svojimi nočnimi akcijami ustvarjajo zapleteno mrežo učinkov, ki bi celo v romanu ostali nerazumljivi, če jih ne bi osmislila pripoved o svetovni politični zaroti, ki ima za cilj oblast nad človeštvom. Skoraj historiografska pripoved o tajnih povezavah semitizma in prostozidarstva z nacizmom in boljševizmom se deduktivno razlije v ustrezno fragmentariziran prikaz konkretnih dogodkov Viktorjevega življenja.

Čeprav ta pripoved o orjaških političnih zarotah, strahotah ukrajinskega boljševizma, Hitlerjeva in Leninova psihologizirana biografija itd. marsikdaj spominjajo na zgodovinsko študijo (kar dokazuje zaključna navedba strokovne literature), roman s pomočjo Viktorjeve osebe preseže historiografsko raven. Ko se citirani zgodovinski dokument, odlomki iz Ložinih *Protokolov*, izkažejo za falsifikat, s tem izgubijo avtoriteto resnice in postanejo – literatura. Fikcija; čeprav so v njenem imenu njeni verniki, vključno z Viktorjem, ubijali neverne žrtve. Nova paradoksalnost nastopi, ko bivši likvidator Viktor v novem, socialističnem režimu, sam postane – žrtev nove "resnice".

Edina resnica, ki jo eksplicira Viktorjeva zgodba tudi s pomočjo prepleta dveh časovnih ravni, retrospektivno dogodkovne in zaporniške refleksivne, je torej – paradoks. To pa sčasoma spozna celo Viktor sam, ko razmišlja o svojem ontološkem statusu.

Viktorjeva izkušnja o človeku se kaže v tem, da človek v okviru omenjenih "ritualnih" zgodovinskih ponovitev funkcionira kot igrača višje zavesti. Ne sme je spoznati, če hoče ostati njena igrača. Odsotnost zavesti o človekovem lastnem smislu je pogoj za njegov skriti (so)obstoje (z "višjo zavestjo"). Zato si človek ustvarja zaprt, logični sistem refleksije o svojem smislu. Žal ga ukinja ena sama paradoksalnost: njegova "resnica" o sebi "nastaja s časom, kakor kamen", ergo tudi izginja. Ali pa je minljiva resnica sploh še lahko resnica?

To pa še ni vse. Na podoben način kot človek funkcionira tudi avtorefleksija "višje zavesti" – nad njo je še neka višja, ki se znova igra s prvo. In tako naprej. Poslednji odgovor je torej: neskončna zanka, mise en abyme, neskončno vzpostavljajoči se paradoks. Temo paradoksalnosti in neskončne kontinuitete naposled uvaja tudi že napovedno poglavje *"A bello, peste, et fame libera nos, Domine!"*: "Z roko v roki smo hodili /.../ od enega suženjstva do drugega, od enega do drugega močvirja krvi ..." V celotnem kontekstu romana citirani stavek zagotovo ne eksplicira le usode izvoljenega ljudstva. Ta hoja najprej spominja na – predvsem ekspresionistično – tehniko "Stationendramatik", vendar se od nje tudi bistveno razlikuje, saj se potujoči človek v zaporedju postaj ne razvija proti svojemu očiščenju in sprejetju enotnega duha / večne

resnice. V novem duhu časa se število postaj razrašča v neskončnost.

Tak odgovor na vprašanje o ontološkem statusu človeka seveda že ignorira tradicionalne filozofske sisteme. Perčičev roman zato kljub modernističnim postopkom (fragmentarizacija sveta, ki jo posreduje običajno tok zavesti; ludistično preigravanje z različnimi vrstami diskurza; sanjska vizionarskost in simbolika; refleksivnost, ki prevladuje fabulativnost) prehaja proti duhovni podlagi postmodernistične literature. Ne nazadnje ga na motivno-tematski ravni v to smer pomika tudi intertekstualnost, ki "objektivne resnice" Ložinih *Protokolov*, političnih manifestov, zgodovinskih študij in memoarske literature preplete v lastno verzijo resnice, v resnico o odsotnosti dokončne, logične resnice. Poudarja jo na videz neurejena prepletenost pripovednih ravni, kjer se prvoosebne pripovedi skoraj arabesko menjavajo z mistifikacijami, simbolno-pravljicnimi poglavji in eksemplarično "moraliteto v prozi". Zanimivo in zgovorno dejstvo je tudi, da mistifikator, ki nam predloči Viktorjeve memoare, dramatično ali celo tragično situacijo jetniške izkušnje doživlja na način – ne zavezujoče resnične izpovedi, temveč – estetskega, teatarskega doživljanja ...

Konstitutivno zvrstno raznolikost Perčičevega romana podpira tudi raba različnih, zvrsti ustreznih stilnih ravni, kjer se izmenjujejo skoraj znanstvena suhoparnost historiografskega diskurza, večjezični citati, patetično-manifestativni odlomki in tudi skrajno poetičen, visoko metaforičen jezik z refrenskimi simboli.

Vse našteje konstrukcijske, stilne in predvsem idejno-tematske odlike je v sodobni slovenski literaturi – z nekaj izjemami – uspela izpeljati le zvrst kratke proze, zato Perčičev obsežni roman v slovenskem književnem okviru ni le eden najboljših v zadnjem desetletju, ampak v svoji izvirnosti tudi razveseljivo presenečenje.

Vanessa Matajč

Veno Taufer

Nihanje molka

Mladinska knjiga, Ljubljana 1994 (zbirka Kondor)

Ocenjevati skoraj štiri desetletja trajajočo ustvarjalno pot tako rekoč klasičnega avtorja slovenske moderne lirike, kakršen je Veno Taufer, je precej nevhvaležno početje. Vendar nas preglednost in jedrnatost pričujočega izbora njegovih pesmi k temu pravzaprav "prisiljuje". Tvegali bomo poskus.

S prvo pesniško zbirko *Svinčene zvezde* (1958) velja Taufer, skupaj z Danetom Zajcem, za začetnika pesniškega modernizma na Slovenskem. Če mislimo zelo na splošno pod modernizmom na eksperimentiranje z jezikom, pa bi lahko rekli, da je Taufer obenem tudi njegov najradikalnejši zastopnik. Nihče od kasnejših modernistov se namreč ni tako eksplicitno ukvarjal s problemom jezika kot strukture. Skupaj z modernimi lingvisti Taufer ugotavlja, da jezik ni neka, že vnaprej dana – strukturirana – celota, ampak je neprestano v nastajanju. Nastajanje jezika pomeni njegovo razgradnjo za ponovno vzpostavitev (vendar kljub vsemu verjetno ne gre za "de-konstrukcijsko metodo", ki jo omenja avtor spremne besede Matevž Kos, str. 224; zakaj, nam bo kmalu jasno). Taufer jezik postopoma razgrajuje, tako na sintaktični (jezikovno-stilni) kakor tudi na semantični (pomenski) ravni. Prvo se kaže že čutno nazorno – v doslednem opuščanju ločil in velikih začetnic, kasneje v odsekanih ritmičnih in razlomljenih verzni shemi. Metaforično skopost kasnejših pesmi (nekako od *Ravnarja žebļev* naprej) postopoma nadomešča gost in dinamičen asociativni tok besed, s presenetljivimi, kontrastnimi, alogičnimi (protislovnimi) povezavami. Ta prenos teče z metaforično-sintaktične na metonimično-semantično os (jezikovne sheme) in Tauferju olajšuje pomensko razgradnjo jezika. Ta se najprej kaže v ironizaciji (perverziji) tradicionalnih enopomenskih motivno-tematskih, ideoloških in stilnih vzorcev, izhajajočih iz: romanticizma (*Meditacija o interieru*), katolicizma (*Povzdigovanje*), ljudskega izročila (*Lepa Vida*) itd. Ironizirajoči postopek je preprost: zvajanje pomenske plasti motiva ali ideje na golo sintakso. S tem da jezik izgubi svoje ideološko ozadje (kontekst) in postane gola jezikovna struktura, je prva stopnja razgradnje jezika že izvršena. Namesto enega samega (ideološkega) pomena se je tako odprla polisemičnost ali mnogopomenskost. O določeni stvari je treba zbrati čim več "podatkov".

Pisanje pesmi je "klicanje // stvari po imenu na slepo" (str. 61). V pesmih zato mrgoli naštevanja v obliki opisnih samostalniških vrst; to sicer ustvarja občutek togosti in nepovezanosti. Vendar je treba opozoriti, da pri tem naštevanju ne gre za uporabo metafor, ampak za definicije v pravem smislu besede. Ni namreč nikakršnega izvirnega pomena, na katerega bi se metafora nanašala, ampak je izvirno iskanje nanašalnega pomena. Vsako definiranje je odkritje novega pomena, kar skupaj sestavlja mnogopomenskost.

Na ta način postane jezik čista, nase nanašajoča se forma. Njegova lastna vsebina. Ne upomenja sveta, ampak le gradi svojo lastno strukturo. Stvari ne bodo nikoli, kakor upa pesnik v svoji drugi zbirki (*Jetnik prostosti*, 1963), izdale, "kako jim je zares ime" (str. 34). Svet ostaja v ozadju, "dograjen in nepremičen" (str. 27). Da bi prišli do sveta, ki se, kot vse kaže, izmika kleščam jezika, je potrebna še nadaljnja stopnja degradacije jezika – destrukcija pomena. Ta se prične z zbirko *Tercine za obtočeno trobento* (1985). Razmajana vera v moč jezika ("iz krogov v krogih kroži", str. 158) ima širši družbeni kontekst in je pogojena s spremembo duhovne orientacije v literaturi in filozofiji osemdesetih let. Preusmeritev pozornosti na tisto neizgovorljivo ("še več vemo pa ne povemo", str. 158), ki nam ga je Wittgenstein iz *Logično-filozofskega traktata* prepovedal skušati izgovoriti, je temelj kasnejše Tauferjeve ustvarjalne usmeritve. Neizgovorljivo mora na neki način prihajati v govorico. Med besedami zavezajo razpoke, skozi katere se prikrade tišina, ali: "tišina spet // se zaplete med gladke besede" (str. 130). Pesem je "ranjena", vendar bližja svetu. Relacijo med jezikom in svetom ponazori Taufer s prisposodobno črte in kroga. Krožna struktura besede na eni in (horizontalna) črta sveta na drugi strani.

Ker je Taufer oklestil jezik do čiste forme, ga je moral nujno materializirati na njem samem. Zato pomeni njegova naslednja zbirka *Vodenjaki* (1986) izgrajevanje posebne mitologije jezika. V arhetipskem mitološkem vzorcu štirih praelementov (voda, zrak, zemlja, ogenj) je našel vodo, ki ima kot edini izmed njih – prav tako, kakor beseda – sposobnost kroženja. Voda je tu v funkciji materializirane prisposodbe jezika. Kar je tekoče, pa je neulovljivo. In tak je tudi jezik sam: "pili bomo tvoje ime // ne tvoje ime popili" (str. 149). Semantična os jezika ni več mnogopomenska (polisemična), ampak se zapre vase in postane aporetična (asemična), neulovljiva in neizgovorljiva. Toda: "prišel bo čas ... // ko bo voda zravnila svoje kroge" (str. 167), ko se bo "lomila prerokba kroga" (str. 167). Beseda (krog) mora nujno priti v konflikt z (ravnim) svetom. Blizu je čas, ko "zravnane bodo moje besede in moja groza" (str. 167). Povedano drugače: popolna konstitucija mitologije – jezika – ni več možna, kajti obenem z njo poteka, ob stiku z realnim referentom, destrukcija jezika samega (tu zdaj vidimo, da ne gre za de-konstrukcijo, marveč za destrukcijo v njenem pravem pomenu). Počasi prihajamo do nihilizacije jezika, do skepse v realiteto besede ("beseda ni v besedi // temveč v izgovarjanju", str. 199), do vere v neizrekljivo samogovorico sveta ("dotik da zemlji zmeraj zemlja", str. 204). Približujemo se ji lahko le z nerazločno govorico ("nerazločna govorica // ... približevanje, str. 206). Čista forma

jezika je le še "razpad ... prazen // dim (ki se) vrača se obrača" (str. 205; v oklepaju dodal V. S.).

Pesnik Venko Taufer je torej podoben večini pesnikov modernistov v tem, da "preboli" fazo verovanja v absolutno (spoznavno, kreativno) moč jezika, v dominacijo načina ("kako") ubesedovanja pred vsebino ("kaj"). Po drugi strani se njegovo pesniško delovanje izkaže v določenem obdobju kot nujno: zaradi stilno-motivne togosti tradicionalnega (klasičnega, zastarelega) jezika prejšnjega obdobja. To dobrodošlo "rahljanje" jezika je šele omogočilo jezikovno fleksibilnost in prodiranje v še ne razprte plasti pesniške govorice. Brezosebna (razčlovečena), eksperimentatorsko hladna, hermetična poezija učinkuje nemara odbijajoče. Razlomljena verzna struktura, kratke in odsekane ritmične amplitude (oboje spominjajoče nekoliko na poezijo podobnega jezikovnega inovatorja, ameriškega pesnika E. E. Cummingsa) in včasih dobesedno neulovljiv tok besed otežujejo klasično recepcijo Tauferjevih pesmi. Vendar pogosti elegični toni in iteracijska struktura verza (na primer v pesmih *Don Kihot*, *Ljubezen I*, zlasti pa v ironičnih pesnitvah – *Sveti Matija ubije očeta in mater*), modernizirana baladna (*Balada o deževni dobi*) in sonetna oblika (cikel sonetov *Grude prsti* v zbirki *Jetnik prostosti*, 1963) – vse skupaj daje pridih klasičnega v modernizirani – razgrajeni – podobi.

Tisto, z današnjega zornega kota morda najbolj moteče, je Tauferjev namerni lingvizem ali nagnjenost k eksperimentiranju z besedo. Toda kljub ultra-modernističnim ovinkom ubira Tauferjeva pesniška pot isto smer, na kateri je svoje pesnjenje (do)končal Edvard Kocbek – stran od igre z besedo, prisluškujoč neizrekljivi govorici sveta. Toda Kocbek je, kakor vse kaže, na tej poti prišel še dlje od Tauferja, ki svojo zaznamovanost s tišino še vedno zapleta v neulovljivost in izvorno igrivost besednega toka. Ker pa Taufer verjetno še ni končal svoje pesniške poti, lahko v bodoče od njega pričakujemo prav to – večjo nagnjenost k tišini, večji posluš za neizrekljivo in vrnitev k temelju sveta, h kateremu že ves čas (s pesmijo) postopoma vodi njegova pot.

Vid Sagadin

Jože Snoj

Med besedo in Bogom

Založba Obzorja, Maribor 1993 (Znamenja; 118)

Med besedo /in Bogom / so pesniki. To so tri poglavja knjige. Med besedo in Bogom je tudi enajst v knjigi zbranih esejev, katerih časovni lok se boči med letoma 1981 in 1990 in ki torej predstavljajo cvetober nepolnega desetletja Snojeve esejistike. V zvezi z esei ni moč govoriti o prvem, temveč o ponovnem branju, saj so bili že predstavljeni kot govor, prispevek ali pa so bili objavljeni v revialnem tisku, pod istim ali nekoliko spremenjenim naslovom. Vsekakor kaže ponovna objava določeni temeljitost in tehtnost esejev kot odgovorov na določena vprašanja. Ker se dotikajo različnih tem, je nemogoče govoriti o enotnem vtisu, ampak le o posameznih esejih. Njihova glavna značilnost je, da so izredno samosvoji, ne montaignovski ali baconovski, ne teoretični ali znanstveni, ampak snojevski, pesniški.

Med besedo in Bogom nahaja Snoj področje, zaznamovano z avtorjevo večno temo – poezijo in s spremljevalnimi vprašanji v zvezi z ontologijo literature, njeno bitjo iz Boga, njenim razbiranjem in posredovanjem. Glavni problem je namreč poezija, ki zanjo trdi, da je ne moremo konceptualno dojeti (in s tem misliti, znanstveno raziskovati in analitično proučevati), marveč jo lahko le začutimo in doživimo. Je torej *tisto, ki je, kar je*. Je *zunaj literarne teorije in filozofije*, noben teoretično-znanstveni instrumentarij ji ne more do živenga; ta se lahko ukvarja le s formo, zunanostjo kot praznim hitinom, ki ga je zapustil metulj, do bistva pa ne more. Še več, ne sme, da je ne poškoduje! Edini, ki se je lahko dotakne, je pesnik. *Pesnik za druge (odslej kratko pesnik) je človek, ki skuša v preroški zaznamenovanosti, ki je ponižnost in predrznost poklicanega, o svojem pogovoru (dvogovoru?) z Bogom govoriti soljudem.*

V strukturalistični leksiki oddajnik oziroma pretvornik, je torej medij med Bogom in ljudmi, nekakšen angel brez kril (razlika med njim in umetnikom, ki ustvarja druge umetnine, ni popolnoma jasna oziroma drugače: ker se Snoj ne ukvarja z drugimi vrstami umetnosti, se postavlja vprašanje, ali je pesnik privilegiran). Izbranstvo polbožanskosti podeli pesniku Bogu imanentna Beseda, ki si ga izvoli za razlagalca, ga posveti v skrivnost.

Takoj moram povedati, da jemlje Snoj ocenjevalcu veter iz jader. Avtorju pomeni namreč vsak poskus ovrednotenja poezije nekoristno in jalovo početje, ki je samo sebi namen ter brez legitimnosti in kakršnekoli teže. Prav programatsko pogloblja razcepljenost, ki se vleče že od Platona naprej, globok jarek med poezijo (literatura) in filozofijo (zbirni pojem za vse teoretično in znanstveno), torej staro razliko med verovati in verjeti: *Ne, na nêbesu poezije nima eksaktna znanost kaj meriti, kaj ugotavljati, kaj predvidevati, skratka – kaj iskati*. Poezijo lahko torej podaja, emitira le pesnik. Razlagalci (beri teoretiki) do nje nimajo dostopa. Je torej doživetje poezije samo in izključno duš(ev)no, emocionalno, brez enega samega racionalnega koncepta?

Iz tega sledi, da ta Beseda (Beseda, ki je bila pri Bogu ...) ne more delovati racionalno, govoriti umu, ampak se mu postavlja nasproti kot dogma: da bi bila sprejeta ali zavrnjena. Poezija je neulovljiva po Snoju zaradi dejstva, da je vsaka (poetska) umetnina le delček nikoli se ne končujočega dialoga med Bogom in pesnikom ter da zato ne more biti nikoli ujeta v nobeno shemo. Že res, da je dialog z Bogom pesnikova osebna nastrojenost, vendar mislim, da ne more biti vednost o poeziji izenačena z vednostjo o Bogu, pa čeprav naj bi bila njegov medij, edini možni stik oziroma način sporazumevanja z njim. Tu gre za nezdržljivi poziciji filozofije: laično in krščansko, ki imata različni predpostavki in izhodišči: najvišji vrednoti!

Naslednji esej, ob katerem se ustavim, ima popolnoma drugačen ustroj. Spis *Moderni kristjan in absurd slovenstva* je izšel v danes že antološki 57. Novi reviji. Pri obravnavanju tega eseja se je treba, zato ker se eksplicitno ukvarja s politiko, ozreti na letnico nastanka (1987), saj moramo upoštevati takratne politične razmere, ki že svobodnjakarskemu, kaj šele katoliškemu pisanju sploh niso bile naklonjene, hkrati pa obstaja nevarnost, da bi se, zaradi politične narave, močno prisotna aktualnost hitro izgubila. Dejstvo, da si ga je pesnik ponovno želel objaviti z letnico 1993, kaže nekaj izjemnega – takratni prispevek svojega pomena ni niti najmanj spremenil, kaj šele izgubil. Rekel bi celo nasprotno, da je le pridobil tehtnost, zato ga lahko z enakim pritrjevanjem odprtosti in pohvalo (zaradi neposrednega in nedvoumnega stališča) beremo še zdaj.

Snoj se tu za trenutek odreče svoji pesniško-svetopisemski dikciji in postane konkreten: spregovori o cerkvi in njenem statusu tu, na Zemlji, pri tem mu je v pomoč odlomek iz publikacije *Bohinjski teden* iz leta 1939, ki katolištvu, cerkvi trdo očita konformizem, vsiljevanje vrednot, nespoštovanje avtonomne svobode, oddaljevanje od ljudi, zavračanje neodvisnih katoliških vernikov. Naštevaje vse obremenilne postavke iz tistega časa, Snoj ugotovi, da je situacija (leta 1987) nespremenjena. Teoretično utemelji razliko med to- in onstranskostjo na ontološki diferenci, ki nas (bivajoče) bridko razmejuje od Boga (Biti). Tako torej tudi cerkev kot institucija ni absolutna. *Pota božje previdnosti niso militantno premočrna bližnjica ...* Nima edina pravice do dostopa do resnice; to sama razglša kot skorajda samoumevno. Absolutno (kot generični pojem) nikomur med nami ni dostopno neposredno, ampak prek, kot pravi Snoj, *absurda*. Ta je v tem, da najbolj verjamemo, verujemo v nekaj, kar je

racionalno najmanj dokazljivo in preverljivo. Cerkev, ki je *doslej ideološko militantno in brezkompromisno uveljavljala svoje eshatološko poslanstvo nad svetom*, bi se morala tega absurda ovesti, *ga reflektirati*, torej soočiti zemeljsko z nebeško sfero. In kam bi jo to pripeljalo? Predvsem bi se morala zavedati, da je prvi in edini človekov odnos do Boga ponižnost, strpnost in ne gospodovalnost, globoka ponotranjenost in ne klerikalizem (v pomenu težnje po podreditvi vseh form človeškega življenja, *že/lje* po oblasti v *božjem fevdu*), blagost in etičnost, ne pa neobčutljivost. Torej tudi tu ne more veljati sintagma iz Orwellove Živalske farme o enakopravnosti živali. *A rimskokatoliška cerkev, kakršno doživljamo do sedanjih dni, noče ali pa si ne upa tvegati. Boji se, očitno pohujšanja svojih pohlevnih in prav toliko tudi brezličnih ovčic ...* In spet drugje ... *še zmeraj goji vdanega, poslušnega, intelektualno nereflektiranega, dogmatiziranega in zato dogmatskega vernika ...* Tudi Jože Krašovec v enem svojih prepričljivih člankov raziskav v Bogoslovnem vestniku (Božja dobrotu za tisoč, kazni za tri ali štiri rodove, sicer v kontekstu kolektivnega božjega povračila) pravi, da moramo poleg *božje absolutnosti* upoštevati tudi *relativnost sveta v celoti in človekovo svobodo v njem*. To pa spet stopa v nasprotje z glavnim trendom cerkve institucije, ki nam, materinsko-očetovska, zapoveduje-prepoveduje, zanika tisto kvaliteto, s katero nas je ustvaril Bog – možnostjo samostojnega odločanja, samostojnega krmarjenja lastne usode v varni pristan ali stran od obale. Če smem citirati Krašovca še dlje: *V razmerju do relativnega sveta Bog preprosto ne more ravnati po absolutnih enosmernih merilih*. Cerkev, ki ne priznava (ali pa noče priznati) nerazrešljivega konflikta med absolutom in konkretnostmi, je nenavadno podobna vsakemu navadnemu, časovno omejenemu, majhnemu človeškemu oblastništvu. Ravna kot zavračani farizeji in pismouki. Nas psihološko bolj pozna? Bolje vé, kaj je za nas dobro? Je to iz strahu, da bi se ljudje odločali prej za hudo (n. b. se je človek enkrat že odločil za sadež z drevesa spoznanja)? Naj ponovim za odlomkom iz Bohinjskega tedna: ... *le spontano sprejete vrednote ostanejo*.

Kako hudo res je to! Prisiljeni ali prestrašeni vernik ni pravi vernik. Tudi zelo ne! Mislim, da tudi primer Joba, čeprav skušanega čez vse človeške mere in meje, ni pretiran glede vrednosti prepričanja, ampak je vzorčni primer predanosti, zvestobe in vere. Narobe pa je petelinovo kikirikanje še tako posvečenemu Petru zadostno opozorilo o njegovi slabosti. Cerkev bi se morala vedno zavedati, da je edino strpen donos do bližnjika zares v pravem pomenu etičen, saj ga spoštuje v njegovi (tudi ne)človeškosti, pa naj se z njim strinja ali ne, toda sankcionirati tega ne more. Tu je tudi njena moč, v njenih neomejenih in neomajnih dobroti in razumevanju. Tu jo je tudi napadal Nietzsche, ko ji je očital ljubezen do slabotnih, zavrženih in bolnih. Vsak, še tako velik grešnik, ima možnost pravega odpuščanja. Tako globoko (ali visoko) etični princip – tako nekako bi si razlagal tudi princip svetega pri Tinetu Hribarju – pa ni več področje, ki bi bilo izključno v cerkveni posesti. Menim namreč, da tudi civilna etika, od razsvetljenstva dalje zasnovana na človeški entiteti kot najvišji vrednoti, določeni z dialektično eksistenco, predstavlja enakovredni moment krščanski. Hribar

(v seriji treh člankov Razlika med božjim in svetim, Nova revija) sodi celo, da je bilo to sveto tisti princip, ki je vodil Antigono k njenim dejanjem.

Kljub podobnim sklepom se Snoj ne spusti s svoda krščanstva, ampak zasnuje nov lik sodobnega vernika – lik *modernega krščanskega intelektualca*. Ta bi moral biti nedogmatski, odprt, tudi nekoliko skeptičen. Ampak odnos institucije in družbe ostane enak. Zato avtor pravi: *Odprtost preostale slovenske družbe do slovenske rimsko-katoliške cerkve pogojuje odprtost taiste cerkve do svojih modernih vernikov*. Odločitev o tem, koliko se je to uresničilo sedem let kasneje, koliko se je spremenil dogmatizem, pa prepuščam bralcu.

Podobno se s konkretnim političnim trenutkom ukvarja še esej *Naš trenutek kot znamenje časa*. Sama zase govori letnica zapisa 1990, ki izdaja čas drugačnih (naivnih?) pogledov na propad oziroma zlom komunizma, te ječe narodov, ki ga je vsakdo doživljal na svoj način. Snoj gleda na to s sebi lastnega, poetičnega brega. *Pomagajmo si z ontološko sestro mistične zamaknjenosti – s poezijo*, pravi, pri tem mu poezija pomeni drugačen način gnoseološkega procesa od filozofije. Poezija, *imitatio creati*, ima tako tisto eksplikativno moč, ki jo čistemu racionalizmu primanjkuje, je verovanje in doživetost skrivnosti in ne gola razumska kalkulacija. Racionalno predstavlja Snoju tisto zlo, ki je razvrednotenega, porazsvetljenskega skeptika pripeljalo do v vojne iztekajočih se nacionalizmov. Zgodovinski trenutek, ki je *nadstvarno v stvarnem* oziroma *razumsko nedojet v razumsko nedojemljivem*, je po avtorju dojemljiv le *umljivo verujočemu* (najbrž modernemu kristjani).

Čeprav je ta trenutek utemeljen obtočno (parafraza Heraklita?), kar bi filozofija danes poimenovala dialektično (že od Hegla dalje vtopljeno v našo bivajočnost) in ima zato, poleg imanentnih lastnosti, tudi objektivne zakonitosti, nam Snoj odreka možnost racionalnega spoznanja ali reflektirane zavesti o tem našem trenutku.

Zanj ta čas ni navadni čas, ampak je *čas epifanije, prihoda Boga*, to kaže na zasidranost v transcendenci. Snojevo dokazovanje se ves čas opira na vzore antične tragedije in gre nekako takole: doživetje znamenja časa kot prihoda Boga je lahko le katarzično, torej kot izhod iz tragične situacije, ki se kondenzira v absolutnem neskladju zemeljskega in božjega sveta. Snoj meni, da je Bog najbolj prisoten ravno tam, kjer ga ljudje najbolj pogrešamo (v konkretnih stiskah, osebnih tragedijah), ravno to naj bi bil dokaz njegovega neskončnega usmiljenja. Junak tragične situacije je tragični junak; misleč, da dela dobro, se bliža samouničenju, ker se pregreši nad *nedotakljivo svetostjo življenja*. Krog se počasi sklene: ko spoznamo svojo tragično zmoto, se ovemo Boga, stopi pred nas zgodovinski trenutek. *Če smo ga* (Slovenci – op. p.) *subjektivno zmožni doživljati epifanično*, potem smo njegove objektivne priče. V tem dokazu ni jasno, kdaj uporablja pesnik pojem deističnega boga ali teističnega Boga, laičnega svetega ali krščanskega Svetega. Antična tragedija seveda ne govori o krščanskem, na Kristusovi smrti in vstajenju utemeljenem Svetem, to dokaže tudi Hribar (ibid.). Če s Snojem tako sklepamo, je laično sveto, sposojeno iz te terminologije, glede na božje Sveto, drugorazredno. Je naše, človeško, relativno in ne

absolutno. Tako je torej vsak, ki ne veruje, ubožnejši za to kategorijo življenja – za Sveto. Toda tudi še tak ateist lahko spoštuje sveto kot laični princip, ki je prav tako etičen, le da je njegova referenčna točka druga.

In zakaj naj bi bile poezija, mistična zamaknjenost, ezoterična gnoza edino pravilne za razpoznanje zgodovinskega časa oziroma trenutka? Snój meni, da zaradi *zloma racionalizma*, ki da je v *skrajni posledici zmeraj nihilističnih ideologij* rojeval *zavojevalske nacionalizme močnejših*. Težko se strinjam s tezo, da je racionalizem v svoji prvotni obliki, ko si je želel le pravilnega napredka in resnične osvoboditve človeka in hlepel le po ljudem dostopnem regulativnem principu, bil tisti demon, ki je človeka razčlovečil. Izrodile so se, res, spremljevalne teorije, absolutopije kot machiavellizmi, utilitarizmi, socializmi, nacionalizmi. Humanistična predstava renesanse o osvoboditvi iz sholastičnega prijema, o programatorskem značaju védenja (ki resda vodi za seboj kot stranski produkt skepso), voltairovska ideja racionalistične sprostivne mističnega balasta, ostajajo zame še danes prepričljive. V Francozovih bojevitih geslih o razumu, naravi in človeštvu bi težko našel kal destrukcije namesto odprtosti. Sta Sodoma in Gomora zares tako daleč? Zato tudi nisem prepričan, ali je izključno epifanično prepoznanje zmote potrebno za Jobovo vero, se mi pa zdi čisto mogoče, da bi lahko Slovenci živeli zgodovinski trenutek, ne da bi ga prepoznali.

Tretji del zbirke esejev izpolnjujejo Snojeve avtopoetske vizije različnih pesnikov: Hölderlina, Kocbeka, Gregorja Strniše, Boža Vodúška, Cankarja. V središču avtorjevega zanimanja je spet pesnik, *izklicevalec Boga* in njegova izbrana pozicija. V taki konstelaciji se v eseju toliko ostreje zariše tragični portret Edvarda Kocbeka, Pesnika, a tudi ideologa in politika, ki se je v določenem zgodovinskem momentu čutil poklicanega politično rešiti slovenstvo in mu pokazati pot iz teme. O njem pravi, da *je naš največji mojster pesniških samoprevar*. Tragičnost njegovega ravnanja je v razrvanosti katolika revolucionarja, ki koleba ves čas med (nezdružljivima) vero in revolucijo, ki ves čas zaradi tega neskončno trpi. V tem pripovedovanju je čutiti avtorjevo obdelavo resničnosti, saj se iz kronista prelevi v avktorialnega naratorja. Tako literarizirani Kocbek deluje močnejše in učinkoviteje. Tragiko pesnikovega lika obarva Snój še s pomočjo njegovih citatov, enega na primer s 16. februarja 1943 (Tovarišija): *Če ne sodimo z duhovnega stališča, temveč s stališča zgodovinske učinkovitosti, potem gre komunistični stranki prvenstvo v tehnični izpeljavi slovenskega narodnega osvobodjenja*. Na istem mestu govori (pri Snoju necitirani) Kocbek še dlje: *Novo ravnotežje, ki prihaja do njega, potemtakem ustreza revolucionarnemu razpletu te vojne ... Trezno gledanje pravi, da je slovensko utelešenje mogoče le v socialističnem družbenem redu*. Ker tragični zmoti sledi tragično prepoznanje, je to doletelo tudi Kocbeka, ki se je takrat oprijel vere. Gre za leto, ko se je z dolomitsko izjavo formalno končala politična diferenciranost OF. Podlegel je torej skušnjavi združiti nezdružljivo. Na istem mestu pravi: *Če stvarnost natančno analiziram, ugotovim dva bolj ali manj nasprotujoča si elementa, liriko in zgodovino, fantazijo in račun ...* In računanje s fantazijo se običajno ne obnese, še posebej, če so pravila računanja fleksibilna in jih sproti določujejo drugi.

Še en esej se dotika vprašanja Boga v literaturi, in sicer esej o Cankarju oziroma Pirjevcu. Snoj mu očita, da je Cankarjevo izjavo *tribesednega in poslednjega spoznanja* Mati – Domovina – Bog (črtica Konec, Podobe iz sanj), o katerih Pirjevec v delu Ivan Cankar in evropska literatura pravi: *Morda v celotnem Cankarjevem delu ni besed, ki bi kakor te tri, tako strnjeno in tako zvesto podajale smisel vsega njegovega prizadevanja ...*, zamenjal v trojico Mati – Domačija – Bit. S stališča vernika je tako laiziranje krščanskih vrednot nedopustno, medtem ko naj bi bil za Pirjevca tak zapis le hiperestetiziranje najvišje vrednote, ubranosti esence z eksistenco. Drugi očitek pa je, da je Pirjevec to vprašanje revolucionariziral. Citiram Pirjevca: *Za nas pa je zdaj odločilno dejstvo, da je Cankar slovenski nacionalni program doživljal kot problem proletariata, kakor je razvidno iz njegovih znanih besed o narodu proletarcu ...* (ibidem). Snoj namreč meni, da ni imel Pirjevec nobene podlage, na kateri bi lahko Heideggerjevo *nemetafizično bit ... vnesel preprosto v Marxov dezalienacijski proces človekove socialne osvoboditve*. Gre torej za očitek katoliškega intelektualca laičnemu, da je ta sekulariziral temelj in izhodišče krščanske metafizike v zgolj enega od operabilnih pojmov moderne filozofije. Zato se sprašujem, ali oba sploh lahko kdaj spregovorita isti jezik?

Ne glede na to, da so bila ta razmišljanja že publicirana, je njihova zbranost koristna. Tako združena besedila predstavljajo pregled čez tovrstno Snojevo ustvarjalnost in kažejo njegov celoviti esejistični portret. Eseji, ki venomer nihajo med versko in svetno razlago, nudijo bralcu (okvirno) dvoje vrst branja, medtem ko ponujeni razpleti temeljijo na krščanski dogmi in njenih vrednotah, s katerimi se lahko bralec strinja ali pa tudi ne. Ideološko so torej razmišljanja zasidrana v univerzumu, kjer je Bog najvišja vrednota, ki nas ljudi in naše bitje ter živje določa, kjer je Bog prvi gibalec in najvišji sodnik. Najboljši so tisti eseji, iz katerih govori pesnikova osebna prizadetost, ki kažejo še drugačno vrednost: poleg teoretske, ki jo avtorju narekuje zavzetost za obravnavane probleme, se mu nekje vtihotaplja, drugje pa javno paradira še poetski diskurz, ki je, čeprav znanstveno manj domišljen, domišljjsko iskri in umetniško-jezikovno bogat.

Krištof Jacek Kozak

Goran Gluvić

Zadnji poletni ples

Založba Mondena, Grosuplje 1994

Goran Gluvić ima pri svojih letih za seboj že nenavadno obsežen opus, v katerem pa očitno prevladujejo (ali so vsaj nekoč prevladovala) dramska besedila pred pesniškimi. Na vsak način imamo tokrat priložnost, da se srečamo z njegovo četrto pesniško zbirko, ki po svoje logično nadaljuje prejšnje, čeravno tega morda na prvi pogled ni videti.

Poglejmo si njegovo dosedanje pot. Njegov pesniški prvenec *Ulične revolucije* nam pove vse že z naslovom. Goranova poglobljena preokupacija je tu revolucija, a doživi poraz že v naslednji zbirki (*Predgovor k ljubezenskim pesmim*). Času primerno. Ostaneta le še propadla ideologija in svet, v katerega govoreči zagotovo ne spada: "V XX. stoletju sem. Pesniki, ki hočejo / biti pametnejši od svoje pesmi, je nikoli / ne zapišejo." On to očitno ni. Zato, ker bi rad deloval in bil angažiran, ker si tega neverjetno globoko želi, pa se ves čas zaveda, da je tega nezmožen. Na tej točki je potreben še en korak: da se sprijazni s svojo nezmožnostjo, in to naredi v svoji tretji zbirki. V tej se dokoplje do pomenljivih ugotovitev: "rajši imam sanje, ki se nikoli ne uresničijo"; ideologijo in svet je treba popolnoma zavreči; pesnik ostane le še zapisovalec sveta, ki se več ne bori in ne angažira v svetu, je "zgubljeni fant na mesečini", ki se boji "da bi komu storil krivico" – dokoplje pa se tudi do idilične zmote: "vzemi se" (pesnik?!). "in se izpoj: to je tvoje orožje!" V resnici gre za deklarativne ugotovitve, da je treba pustiti ideologijo v miru in se preusmeriti v zasebnost. In v resnici je to le Gluvićev dokončni zasebni obračun z ideologijo in svetom, nekakšen katarzis, dosežen v "zmerjanju lepe Vide". Zdaj je pripravljen za nadaljevanje, morda za preobrat.

Kako je zdaj z Gluvićem v *Zadnjem poletnem plesu*? Pesniški subjekt, ali recimo raje drugače – Gluvić – tu postane objektiv, fotografski objektiv. Ali pa se to vsaj trudi biti. Videti je, kot da bi lahko z distance gledal na samega sebe, pa tudi na okolico, in vse to vestno ter natančno zapisoval in dokumentiral. Zdaj, ko ni več sveta "tam zunaj", s katerim bi bilo treba obračunati, zdaj ko ni več niti obračuna s samim seboj, zdaj lahko končno samo še beleži. In zdaj se mu vendar lahko za vsem tem

beleženjem svetlika vprašanje o lastnem obstoju, ki je vprašanje o večnosti in minljivosti. Pri tem vprašanju Gluvić tudi že presega pozicijo fotografskega objektiv, a ne tako, da bi se vračal v zasebnost ali v angažma. Tu je še vedno prisoten razkol na dva svetova: delitev na tiste, ki mu že ali mu še bodo sledili (in teh je malo ali pa jih morda sploh ni), in tiste, ki tega niso zmožni. Da bo nekoliko bolj jasno: svet le-teh je svet, kjer se "začenjajo veseli dnevi / na stekleni cesti." in se samo "končujejo veseli / dnevi na steklenem parkirišču smrti." To je svet "enakomernega ritma minevanja" (zgolj minevanja!); tistih, ki si pustijo "ekranizirati misel", objektivizirati in dokumentirati spominjanje in se njihov obstoj končuje v silovitem viharju in razdejanju, ko obračunajo s preteklostjo in s spomini. In temu razdejanju ne sledi nič več. To je svet ljudi, ki živijo v (mavričnem) polkrogu z začetkom in z definitivnim koncem. Samo in zgolj to.

Glavić (in njegova obredna družica) preseže(ta) ta polkrog s predajanjem ljubezensko-erotičnemu "ritualu". Vendar ta ne poveže točke konca z začetno točko v "popolni večni krog". V njunem ritualu, ki ga lako poimenujemo tudi ples, ali morda preprosto ljubezen, takšne točke konca sploh ni. Oziroma: v tem "ritualu" – plesu – je 'zaobsežena večnost, ki pa jo lahko bolje kot večnost v metafizičnem pomenu raje imenujemo neomejenost. Gre za neomejenost v svetu, neomejenost s preteklostjo, s spomini, z zunanjim, z "okoliškim", z umestitvijo vanj. Skratka: nekakšna popolna svoboda, ki pa ni več pesniška svoboda in ni več utemeljena v pesništvu (tako kot je bilo v prejšnjih Glavićevih zbirkah skoraj vsako ravnanje utemeljeno tudi ali celo izključno s pozicije pesnika in v pesniškem angažmaju). Sled pesnika in pesniškega subjekta ostaneta le še v vseskozi prisotni, a skriti poziciji zapisovalca – fotografskega objektiv, ki pa se z Glavićem – plesalcem prekriva samo delno: za bralca je ostala le še distanca, s katere sledi transformacijam obeh plesalcev, tadva pa ga vabita, da se tudi sam pridruži plesu. S tem ga hkrati vabita, da skupaj z njima distanco preseže. Kajti "poletni ples" ne pozna distance. In ne prizna spominov. Kajti "odpadnik ali pesnik drobi moje prste / vedno, ko zapisujem besede." – in z evokacijo spominov briše(m) resničnost. Skratka: pesnik se je skril (a ne izginil), na oder je prišel plesalec.

Ljubezen, erotika, ritual, karkoli že je to, kar prakticira; "poletni ples" je za plesalca vedno kljubovanje: svetu, planetu, kozmosu ... Vedno seveda v paru in to je bistveno. Ritualni par mora biti stopljen v eno: kajti žrtveno jagnje je lahko eno samo. Lahko plešeta sredi arene ljudi, ki izriva v krog vsakič novo žrtev. Lahko sta zadnja zaljubljenca in plešeta v kletki, osamljena, "kot razstavljeni podobi". Lahko sta popolnoma sama. Pa ne v zadnjem poletnem plesu. Zato pa v zadnji plesni dvorani. To je zdaj njuno (naše) orožje. In tu se vsa stvar tudi konča. Zdaj se lahko kljubovanje nadaljuje.

Če skušamo pogledati na zbirko *Zadnji poletni ples* v kontekstu njegovega prejšnjega pesniškega ustvarjanja, lahko ugotovimo vsaj to, da je Glavić v pričujoči zbirki dokončno prerasel vse ideologije in svetove ter vsakršen angažma, ki je bil na tak ali drugačen način prisoten v njegovih prejšnjih zbirkah. Na teh temeljih pa se nam

zdaj predstavlja spremenjen, čeprav ne revolucionarno drugačen. V osnovi je še vedno kljubovalec. Le da zdaj to kljubovanje nima za svet nobenega praktičnega pomena. Ima pa ga za Gluvića, saj se v njem končno lahko najde. To mu prej, velikemu trudu navkljub, ni uspelo.

Kaj pa bralec? O *Zmerjanju lepe Vide* je bilo nekoč zapisano, da je to morda poezija, ki ji je prvi naslovnik avtor sam in krog njegovih prijateljev. Zdi se mi, da bi se ob *Zadnjem poletnem plesu* lahko enakovredno odločal med obema možnostma – prvič: pozicija avtorja kot prvega (in edinega) naslovnika je tu še bolj radikalna (celo prijatelji že izpadejo iz seznama naslovnikov); ali drugič: to je poezija, ki se dejansko odpira vsem bralcem in ki nam lahko pove izredno veliko, če smo jo pripravljeni poslušati.

Obstaja pa še ena možnost. Morda nas Gluvić vabi v skupni ljubezenski plesni ritual. Ritual, v katerem nas mora eliminirati zato, da najde sebe in v katerem se moramo mi sami izgubiti, zato da se kje drugje (morda v kakšni drugi pesmi ali zgodbi), v kakšnem drugem ritualu spet najdemo. In potem kljubujemo skupaj z njim. Nam pa ostaja odločitev, ali se bomo odzvali temu vabilu.

Marcello Potocco



Robert Walser: Pomočnik

Prvi slovenski prevod švicarskega romanopisca, ki je s poetičnim slogom in prodorno psihologizacijo močno zaznamoval mlajšega sodobnika Kafko. *Pomočnik* je avtobiografska zgodba o melanholičnem samotarju, ki se ne more prilagoditi razkrajajočemu meščanskemu okolju.

ROBNI ZAPISI

Ueda Akinari: PRIPOVEDI OB DEŽEVNEM MESECU. Prevedla in spremno besedo napisala Maja Milčinski. Cankarjeva založba, Ljubljana 1994. Ob prebiranju Akutagawove zbirke *Rašomon*, ki je nedolgo tega izšla pri Mihelaču, smo se zanesljivo lahko prepričali, da japonska kratka proza, pri nas docela neznana, ni zgolj eksotična kuriozitet, zanimiva izključno za poznavalce in ljubitelje orientalskih kultur. Tudi pripovedi iz *Ugetsu monogatari* (1768), prevedene neposredno iz japonščine, to potrjujejo; Ueda Akinari je namreč mojster v slikanju fantastičnega in precej grozljivega vzdušja "časa ob deževnem mesecu", ko na vsakem koraku lahko naletiš na demone v ženski podobi, skrivnostne budistične menihe in druga nenavadna bitja; v dražljivem brisanju meja med realnim in nadrealnim se nemara skriva tudi tisti presežek (na primer v zgodbah *Sanjani krapa* in *Ljubezen bele kače*, a seveda ne zgolj v teh), ki lahko prevzame tudi razvajene poklicne bralce. Prevajalkina spremna beseda je v svoji želji po informativnosti prepričljiva, dokler se giblje znotraj konteksta zunajliterarnih (religioznih, zgodovinskih) dejavnikov, ki so vplivali na ustvarjalca; tedaj ko bi nemara morala natančneje zapopasti "literarnost" Akinarijevih zgodb, ji na žalost nekoliko zmanjka teoretskega oziroma komparativističnega znanja, tako da se zadovolji z navajanjem avtorjeve biografije in to je prejkone minus; seveda knjigo kljub temu zelo priporočamo. (Gašper Malej)

Kurt Blaukopf: GLASBA V DRUŽBENIH SPREMEMBAH. TEMELJNE POTEZE SOCIOLOGIJE GLASBE. Prevedel Štefan Vevar. Spremna beseda Marija Bergamo. ŠKUC, Filozofska fakulteta, Ljubljana 1993 (Studia Humanitatis). Znanstveni opus Kurta Blaukopfa nadaljuje tradicijo, ki se je začela s Comtom in Spencerjem, razvila s Tainovo filozofijo in sociologijo umetnosti in prek zlasti Maxa Webra dospela do stopnje, na kateri tovrstne sodobne interdisciplinarne raziskave na prvo mesto že postavljajo muzikologijo pred poprejšnjo nadvlado sociologije. Tudi Blaukopf ne naseda diktuatu sociološke sistematike, temveč v svojem opusu ohranja fleksibilnost, ki zajema tako sociološka kot tudi estetska in kompozicijsko-tehnična izhodišča za določitev konkretnega glasbenega pojava v konkretnem zgodovinskem času. Ta strukturno-zgodovinski princip raziskave je v sociologiji glasbe še vedno relativna novost, saj se odreka primarnosti raziskave "družbene nadstavbe", ki pogojuje način in lastnosti recepcije, prav

slednje in pa metodološka odprtost pa je tudi bistvena kvaliteta Blaukopfove študije. (Vanessa Matajc)

Marvin Carlson: TEORIJE GLEDALIŠČA – ZGODOVINSKI IN KRITIČNI PREGLED OD GRKOV DO DANES I, II, III. Prevedla Alja Predan. Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana 1992, 1993, 1994 (Knjižnica MGL; 115-117). Prevod Carlsonovega enciklopedistično-zgodovinsko-kritičnega pregleda temeljnih teoretskih struktur v zgodovini evropskega gledališča, dopolnjenega in popravljenega leta 1993, je nedvomno svojevrstni praznik na domačih policah, namenjenih teatrološki literaturi. Dejstvo, da smo se šele leta 1994 uspeli oskrbeti vsaj z enim prevodom celovitega sodobnega pregleda dogajanj na zgodovinsko-teoretski gledališki sceni, bi nedvomno moralo zaskrbeti predvsem domače gledališke eminentne strokovnjake, če se že sami svojega predmeta lotevajo bolj ali manj v maniri memoarske, dnevnokritične ali srednješolsko učbeniške "proze". Delo, ki bo bržkone kmalu veljalo za malo biblijo študentov AGRFT (vsaj moralo bi), je pisano v strokovnem, a berljivem in komunikativnem jeziku, odlikujejo ga potrebni elementi znanstveno kritične izdaje, kot sta stvarno in imensko kazalo, hkrati pa tisti "od Grkov do danes" v naslovu pomeni tudi obravnavo fenomenov gledališča osemdesetih let našega stoletja. Upati je le, da prevajalski dosežek Alje Predan ne pomeni, da smo za naslednjih sto let opravili s prevodi, ki jih dolgujemo temeljnim teoretskim in zgodovinskim študijam s področja gledališke umetnosti. (Ženja Leiler)

Berlie Doherty: DRAGI NIHČE. Prevedla Savina Zwitter, ilustrirala Petra Simončič Varl, Mladinska knjiga, Ljubljana 1994 (Zbirka Odisej). Mladostniki so trpežna bitja: in resnično moraš biti trpežen, da se skozi knjigo prebiješ do (neke vrste) happy end. Saj ne, da bi bila povest pridigarska ali patetična. Ne. Nepatetično pisati o nečem tako občutljivem, kot je "kaj-pa-je-tebe-treba-bilo" materinstvu, vsekakor zasluži pohvalo; morda je k umanjkanju cimeravosti pripomoglo tudi to, da si je avtorica skušala nezahvalno nosečnost delno ogledati tudi z moškega, pravzaprav fantovskega zornega kota. Ampak pripoved je resnično preveč Nežna in Občutena, oboje z veliko začetnico, da bi bila še prepričljiva. Zgodba o prezgodaj postaršenih najstnikih se izteče, tako kot vse druge te vrste, z rojstvom in vsesplošnim pestovanjem naključno zaplojenega bitjeca, to pa naj bi bil srečni konec, morala in nauk vse zadeve. Pa je res? Helenina Amy se rojeva v svet z izkrivljeno optiko: mladoletni očka je stisnil rep med noge in raje šel delat akademsko kariero, kot da bi se spopadel z zmajem – Helenino mamo (zapovrh pa še z genialno tipičnim moškim izgovorom: "Nisem še pripravljen ..."), novorejenkini babici se (prefinjeno povedano med vrsticami, vsaka čast pisateljici) moški (oziroma kot simbol uporabljeni konji) studijo, dojenčkov dedek nima druge izbire, kot da postane mizogin (ko sinu pojasnjuje brodolom svojega zakona, na televizijskem ekranu v ozadju "Ženska miga z jezikom kot kača") ... skratka, ali je resnično dosežek priti na svet take vrste? Nekateri, in mednje verjetno sodi tudi gospa Doherty, vsemu navkljub menijo, da je. Ampak ... Berlie Doherty je med vrstice svojega teksta (morda nehoti) stlačila mnogo več, kot je lahko razvidno bralsko neizkušenim mladostnikom, ki pa naj

bi jim bila knjiga navsezadnje namenjena. Spretno. Morda celo nevarno. Prikrita sporočila imajo večjo moč od tistih, zaznavnih na prvi pogled. Sploh pa: toliko črnila je bilo že prelitega o deklicah, ki so se hrabro odločile za nezakonsko materinstvo in ostale žive. Ali ne bi bilo osvežujoče za spremembo brati o mladostnici, ki je – z več ali manj praskanja po vesti, poljubno – *splavila* in srečno živela do konca svojih dni? (Maja Novak)

Bret Easton Ellis: AMERIŠKI PSIHO. Prevedel Jure Potokar, spremna beseda Aleš Debeljak. Cankarjeva založba, Ljubljana 1994 (Zbirka XX. stoletje). O Ellisovi zloglasni, kontroverzni itd. uspešnici je bilo prelitega že obilo črnila – skoraj toliko kot krvi v njem. Pisec spremne besede k slovenskemu prevodu natančno popiše večino založniških dejstev in javnih odmevov, ki jih je doživel Ellisov roman. Debeljakovo pisanje, ki samemu romanu ni posebno naklonjeno – zanima ga bolj kot kulturni fenomen –, spregleda nekaj temeljnih razsežnosti *Ameriškega psiha*, tistih, ki onemogočajo enosmerno interpretacijsko branje, pa tudi ropotanje moralično prizadetih bralcev, feminističnih in vseh drugih združenj, ki so Ellisu takoj ob izidu (in že prej) napovedali vojno. Gre seveda predvsem za status vseh številnih umorov in ekstravagantnih sadističnih izživljanj, ki si jih privošči glavni junak romana, da bi se nekoliko razvedril. Če dopustimo tezo, ki je narativna struktura romana ne postavlja pod vprašaj, če je celo sama ne zahteva (in ki jo večina interpretov spregleduje), namreč da je vsa ubijalska, posiljevalska, kanibalska itd. aktivnost, ki je več kot natančno popisana na mnogih straneh *Ameriškega psiha*, pravzaprav zgolj in samo fantazma, vpisana v junakovo "drugo naravo", se pravi, da je Bateman (japijevski glavni junak) fant na mestu, ki rad nekoliko fantazira in sanjari o krvavi izpolnitvi posebne vrste, a si je "v resnici" sploh ne privošči, potem je seveda potrebno drugačno, "alternativno" branje romana. Ne glede na status umorov se ga ne da speljevati na raven običajnih grozljivk, se pravi bolj ali manj trivialnega žanra. Kvečjemu narobe: Ellis govori o velikih temah, ki so romaneskne v pravem smislu besede: o dobrem in zlem, človeški identiteti, predvsem pa – in tu je Ellisova (post)modernost – o paradoksalni naravi želje in užitka v dobi simulakrov. Zato romana ni treba speljevati zgolj in samo na geografski prostor, v katerem je nastal, in še manj na socialni sloj, ki mu pripada glavni junak. Vprašanja, ki jih učinkovito odpira *Ameriški psiho*, so namreč po svoji naravi prej univerzalna kot lokalna. Debeljak s kritičnim tonom ugotavlja, da je vse, kar Ellis stori, to, da da zlu samemu besedo: "pasivno opisuje, ne da bi karkoli postavljaj pod vprašaj," "registrira osiromašeno resničnost." Debeljak skoz zadnja vrata v svoje interpretativno branje vnaša kritične kriterije, ki so konzervativni in po svojem bistvu ideološki. Spominjajo, če stvar zaostriamo, na stare spore iz zgodovine književnosti, na primer o obscenosti, nemoralnosti naturalističnih pisateljev, ki da "samo opisujejo" in se ne distancirajo od umazane realnosti. Ellisov *Ameriški psiho* seveda ni največji roman zadnjih desetletjih (če drugega ne, bi bil lahko kakšnih sto strani krajši, za strukturo romana vprašljive so številne "muzikološke" eksperimente ...), vsekakor pa sodi v prvo ligo. Ellis z njim ni postavil spomenika integriteti moralčne zavesti in kvaliteti "medčloveških odnosov". Nedvomno pa ga je *psiho*. Ro-

man, o katerem bo treba še pisati. (Matevž Kos)

Péter Esterházy: HRABALOVA KNJIGA. Roman. Prevedla Marjanca Mihelič. Založba Wieser, Celovec-Salzburg 1993. *Hrabalova knjiga* je po *Pomožnih glagolih srca* že drugi v slovenščino prevedeni roman trenutno najbolj uspešnega živečega madžarskega pisatelja Pétra Esterházyja. Esterházy velja za postmodernista – takšnega srednjeevropskega, seveda – in v podkrepitev tega lahko tudi v *Hrabalovi knjigi* najdemo vrsto indicov: recimo spreplet imen in pojavov, ki pomembno določajo duhovnozgodovinsko podlago postmodernizma (Wittgenstein, Gödel, Einstein, Heisenberg, Russelova antinomija množice vseh množic, Moebiusov trak itd.), predvsem pa nerazrešljivo prepletanje ontoloških ravni, ki dosledno – in učinkovito – briše meje med realnostjo (tako zunanjo kot notranjo), sanjami in fikcijo. Ob tej sijajno spisani, izjemno hermetični ter mestoma humorni knjigi, ki poetsko domišljijo nenehno kombinira z grozotami minulega prosovjetskega madžarskega socializma, pa se lahko tudi znova prepričamo, da pojem "srednje Evrope" ni le meteorološki fenomen, ampak nekaj dosti globljega. Značilna srednjeevropska melanholija, ki je tako kot v Jančarjevem *Posmehljivem poželenju* paradoksalno prisotna predvsem prek bluesa, namreč Esterházyja odločno postavlja prav v ta kontekst. V marsičem ob Handkeja, ne le zaradi izjemno močnega Wittgensteinovega vpliva, ki je opazen pri obeh piscih, ampak v enaki meri zaradi načina, kako oba avtorja posvečata pozornost samemu aktu pisanja in njegovim ontološkim posledicam. V svetu, ki so ga v zadnjem stoletju v vsej krutosti oblikovale predvsem takšne ali drugačne Velike zgodbe, v *Hrabalovi knjigi* pač ni mogoče spregledati vzporejanja akta pisanja z božjo stvariteljsko dejavnostjo. Kot tudi ni mogoče spregledati hkratne avtorjeve ironične (avto)distance do tega, distance, ki nas opozarja na to, da je srednjeevropski romanopisec skoraj po pravilu vedno tudi intelektuallec. (Vanja V. Turk)

Tine Hribar: PUSTITI BITI (Kriza evropskega nihilizma). Založba Obzorja, Maribor 1994 (Znamenja; 119). Glavna Hribarjeva filozofska sogovornika sta Nietzsche in Heidegger. Prvi predvsem s svojim detektiranjem *evropskega nihilizma*, drugi z *mišljenjem biti*. Hribar si zadaja težko nalogo: tematizirati (tudi prek kritike Heideggerja) vprašanje odnosa med parlamentarno (formalno) demokracijo in mišljenjem biti. Nalogo otežuje dejstvo, da sta tako Nietzsche kot Heidegger demokracijo (po Nietzscheju vladavino šibkih, poprečnih, ponesrečenih – podobno oziroma še huje je s socializmom) razumela kot udejanjeni nihilizem. Hribar zato vzpostavi razliko med *liberalističnim* (modernim) in *libertarnim* (postmodernim). Zadnje pomeni že korak iz nihilizma; opušča namreč njegovo ekspanzivnost, metafiziko volje do moči, predvsem pa vzpostavlja razliko med človekom in subjektom. *Pustiti biti* je zato predvsem knjiga o etosu; avtor "postmodernemu etosu" pravi "postkrščanski". Temeljno vprašanje, ki se zastavlja ob "postkrščanskem etosu", je, na kakšen način ga – kljub temu da ni "ideja" v starem, metafizičnem smislu – "spremeniti" v živo resnico našega časa, ki ne bo zavezovala samo avtorja knjige in

nekaj posameznikov, ampak tudi delovno ljudstvo. To namreč po svoji naravi ni niti liberalno niti demokratično. "Libertarno" pa sploh ne ... (Ana Marija Hočevar)

Stanko Kociper: MÉRTIK, ČRTICE IZ SLOVENSКИH GORIC. Mladinska knjiga, Ljubljana 1994 (Zbirka Kondor). S ponatisom zbirke novel in črtic, ki so v knjižni obliki prvič izšle leta 1954 v Buenos Airesu, smo Slovenci še popestrili že tako dovolj bogato ponudbo agrarnega realizma tridesetih let. Kociprovu pripovedništvo namreč lahko primerjamo s Prežihovim, Kranjčevim, Potrčevim, Ingoličevim ali Kosmačevim, le da gre tokrat za tematiko kmetstva, kot jo je pred vojno in med njo videla druga, katoliška stran. Tako kot v *Goričancu* je tudi v *Mértiku* poudarjen regionalizem; dogajalni prostor vseh novel in tudi črtic je poetična vinorodna Prlekija. V središču pozornosti je posameznik, preprosti mali človek, bajtar ali viničar, ki živi v idilični patriarhalni vaški skupnosti. Njegovo celotno delovanje in mišljenje motivira ljubezen, ki se kaže na treh ravneh: kot ljubezen do prleške zemlje in kmečkega dela, do sočloveka in do Boga. Idila se nekoliko zamaje z dramatičnim razpletom: junak tragično propade kot žrtev narave (*Peter Košjak*), pohlepni in izkoriščevalskih gruntarjev (*Zemlja se je potegnila, Mértik*) ali sovražnega urbanega elementa, ki ostarelim kmetom odtegne domače in jih pahne v osamo (*Starca*). Toda kljub zunanjemu porazu ostaja totaliteta sveta Kociprovih junakov nedotaknjena: kmetje namreč na vsakem koraku občutijo božjo navzočnost in sami ostajajo bolj ali manj trpni. Socialnih krivic seveda ne želijo reševati z razrednim bojem, sanjajo le o lastnem koščku posesti ali pa si obupno prizadevajo, da bi ga obdržali. Kot zanimivost še to, da je *Mértik* opremljen kar z dvema spremnima študijama: s prvotno, ki jo je za argentinsko izdajo napisal Tine Debeljak, in novejšo, katere avtor je Taras Kermauner. (Nataša Bavec)

Franz König & Jakob Kremer: ŽIVETI RESNICO V SEDANJEM TRENUTKU. Ve-ra na pragu tretjega tisočletja. Prevedel Janez Kranjc. Mohorjeva založba, Celovec-Ljubljana-Dunaj 1993. Kardinal König (do leta 1985, ko se je upokojil, dunajski nadškof) je bil eden glavnih "reformatorjev" na 2. vatikanskem cerkvenem zboru (1962-1965) in med najbolj zaslužnimi za *aggiornamento*, ki ga je na začetku koncila napovedal papež Janez XXIII. König je imel najmočnejše zaveznike med nemškimi kardinali, na drugi strani pa so bili predvsem tradicionalistično usmerjeni rimski teologi na čelu s kardinalom Ottavijanijem (hoteli so celo preprečiti sam koncil, a so ostali v manjšini; odločilno je bilo papeževo prepričanje – "verificiral" ga je z dolgotrajno molitvijo –, da je ideja o vesoljnem cerkvenem zboru, ki se mu je porodila lepega dne, navdih Svetega Duha, ne pa Skušnjavca ...). Največ odpora med rimsko kurijo so vzbudile zahteve po večji avtonomiji škofov in pravici posameznika do verske svobode, liturgične spremembe (razlog za kasnejše ločitev škofa Marcela Lefebvra in njegovih privrženec od Rima), poudarjeni ekumenizem, načelno slovo od kakršnekoli oblike "krščanskega antisemitizma" itd. Teološko stališče obeh avtorjev je daleč od ortodoksije; njun "metodološki" pristop je, sledeč N. Kuzanskemu, *učena nevednost* (docta ignorantia). Prvi del knjige – nekakšen ABC katoliške vere, napisan spretno in upošte-

vaje novejšje teološke dispute – je podpisal dunajski biblicist Jakob Kremer, v drugem delu pa srečamo Kremerjev pogovor s Königom. Glavna tema: prelomnost 2. vatičanskega cerkvenega zbora. Kljub premissi "diplomatskim" formulacijam o kočljivih teološko-cerkvenih vprašanih sogovornika ne moreta skriti kritično-polemične osti do (na koncilu) manjšinske, a zelo močne tradicionalistično-konservativne rim-ske frakcije. Z resnico "v našem trenutku" so torej težave tudi na znotrajcerkveni ravni. Pomirjujoči Avguštinov odgovor za verujoče občestvo: *Deus semper maior*. (Matevž Kos)

Libuše Moníková: FASADA. Prevedel Štefan Vevar, spremno besedo napisala Neva Šlibar. Društvo slovenskih pisateljev & Mihelač, Ljubljana 1994. Prevod romana *Fasada* češke pisateljice Libuše Moníkové, ki živi v Nemčiji in tudi ustvarja v nemškem jeziku, smo Slovenci dobili šele sedem let po njegovi krstni izdaji, in še to predvsem po zaslugi dejstva, da je pisateljica zanj lani prejela nagrado Vilenica, potem ko jo je imela možnost spoznati že skoraj večina evropskih bralcev. Uspeh *Fasade* nedvomno temelji tudi na dejstvu, da je zgodba o štirih umetnikih, ki že desetletja obnavljajo fasado češkega gradu Friedland, in njihovih sodelavcev izjemno barvit kolaž umetniških stremeljenj in domišljije, njihovega prikritega uporništvu proti socialističnemu sistemu in že kar fantastičnih pustolovščin skoz ruska prostranstva na poti v svet kapitalizma. *Fasada* tako ni zgolj ničlikokrat preigrana metafora za masko, ki si jo nadevata večinoma kruta realnost in brezsrčna zgodovina, kakor bi za pisateljico z usodo eksilantke iz ene od socialističnih dežel nedvomno pričakovali, temveč je pojem obenem tudi torišče za avtoričine sofisticirane ekskurze v znanost ali umetnost, izhodišče za neskončne domišljijske pohode njenih junakov, pogosto odigrane s prepričljivo humorno, celo ironično noto, manevrsko polje, na katerem se literatura Moníkové obrača k svoji zgodovini in s preigravanjem različnih literarnih žanrov na "fasado" književnosti našega časa nanaša izjemno bogato paleto barv. P. S. za vse literarne faktomane: grad Friedland stoji na skrajnem severu Češke in še zmeraj ga obnavljajo. (Ignacija Fridl)

Petra Svoljšak: SOŠKA FRONTA. Cankarjeva založba, Ljubljana 1994. Knjižica na sicer turistično poljuden, a vseeno dovolj privlačen in zanimiv način predstavlja dogajanje med prvo svetovno vojno okrog Soče – na prizorišču številnih spopadov oziroma nekajletne (soške) fronte med Italijo in Avstro-Ogrsko in njunimi zavezniki – vse do 12. soške bitke leta 1917, največjega vojaškega spopada vseh časov na slovenskih tleh in ene najbolj znanih bitk iz prve svetovne vojne. Italijani so doživeli težek poraz (izgube: okrog sedemsto tisoč vojakov), umakniti so se morali vse do reke Piave in nasprotnikom prepustiti krvavo priborjene položaje na Krasu. Na več kot milijon padlih vojakov na soški fronti še danes opozarjajo številne grobnice in spomeniki, posejani na obeh straneh meje, ljubitelji vojaške zgodovine in vsega, kar gre zraven, lahko raziskujejo ostanke kavern, rovov, tunelov in jarkov po tamkajšnjih gorah ... Knjiga je oborožena s številnimi (takratnimi in današnjimi) fotografijami in priročnim zemljevidom "kje je kaj", radovednejši in zahtevnejši subjekti pa naj se odpeljejo še v odlični kobariški Muzej prve svetovne vojne, si ogledajo bližnjo impozantno kostnico

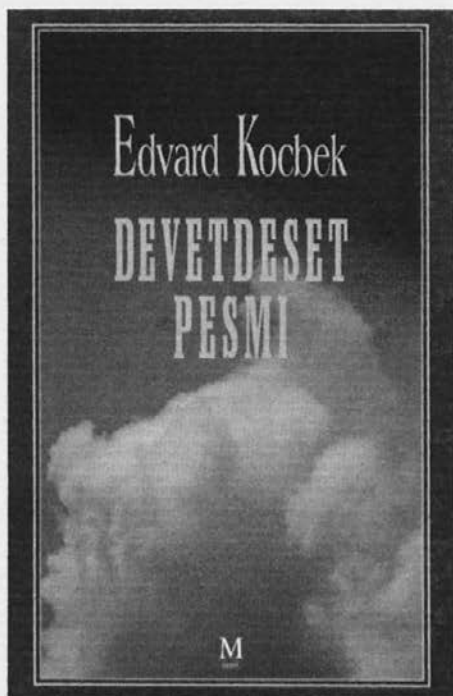
italijanskih soldatov, nato pa po gorovjih naokrog. Precej vrhov se je zaradi vztrajnega granatiranja med vojno "skrčilo" za nekaj metrov ... (Ana Marija Hočevar)

Gregor Tomc: PROFANO. Kultura v modernem svetu. ŠOU, Ljubljana 1994 (Knjižna zbirka Krt; 92). Tomc je pristaš "personalistične sociologije", z njeno pomočjo skuša preseči tradicionalno sociološko nasprotje med nominalizmom (psihologizmom) in holizmom (organizacizmom). Za slovenske razmere, še zlasti v kontekstu debat o postmodernizmu, je inovativno avtorjevo ločevanje "modernistične" in "moderne" umetnosti. Prva je ideološka, ker s svojega elitističnega piedestala zavrača moderno podobo sveta, druga pa, precej shematično zatrjuje Tomc, "izraža občutenje drugega"; je komunikativna, kritično prijazna, moderni ustvarjalec (njegov prototip je za Tomca punkovski marginelec) se v odčaranem (tj. *profanem*) svetu počuti kot kmet na svoji njivi. Posledica afirmacije moderne umetnosti je zaton modernizma. Zadnji del knjige (predelanega doktorata) je naslovljen *Problemi* (metodološko je najmanj problematičen). Avtor v njem plastično in zgodovinskoanalitično prikaže težave, ki jih je imela slovenska povojna socialistična kulturna politika ("kontrakultura na oblasti") sama s sabo in s "kulturnimi delavci". In seveda ti z njo. (Matevž Kos)

Gregor Strniša: RAZBOJNIKI Z MARSA. Ilustriral Igor Ribič, spremna beseda Drago Bajt, Mladinska knjiga, Ljubljana 1993. Pisanje za otroke je "sekundarna", a – ob besedilih za popevke – nič manj zanimiva plat Strniševega opusa. *Razbojniki z Marsa* so prvič (pod naslovom *Boj z Minotauri*) izšli pred dobrimi tridesetimi leti, takrat v obliki slikanice v Pionirskem listu. Zgodba se dogaja leta 2469 v Ljubljani, njen glavni junak je trinajstletni "dijak naraslovne šole Peter Trojan". Petra in njegovega očeta (ter plemenitega robota Janka) lepega dne ugrabijo Marsovci in jih odpeljejo na Mars. Tam ni tako lepo kot na Zemlji, zato robot Janko organizira pobeg – s pomočjo vesoljske policije (Vespol) odletijo nazaj domov. Strniševa zgodba sodi v žanr znanstvene fantastike. Ker jo je napisal mojster, je primerna tako za majhne kot za odrasle otroke, pa tudi za tukajšnje razbojnike. (Ana Marija Hočevar)

MEDITERAN V SLOVENIJI. Časopis za kritiko znanosti 158-159, Ljubljana 1993. Monografska številka časopisa za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, posvečena Mediteranu, postavlja na ogled manj običajen pogled nanj: sodobni geografi znajo povedati, da ga v Sloveniji pravzaprav ne poznamo, isto trdijo tudi botaniki, sodobna humanistika in družboslovje spet vidita v njem vsak nekaj svojega, a njun predmet ostaja neopisljiv, določljiv le z metaforo: Mediteran je lahko "predmet čutil" ali pač "imaginaren kraj, ki ga zmeraj določamo šele naknadno". To je kajpak čudno, saj naj bi bil že zdavnaj podrobno raziskan, vendar v večdisciplinarnem zborniku nanizani prispevki z osupljivo lahkoto govorijo o nasprotnem in ponujajo vrsto novih pogledov. Ko vas bo naslednjič kdo prepričeval o tem, da pica ni kruh, mu boste znali ob pomoči zbornika nonšalantno postreči z ustreznimi protiargumenti, navrgli boste lahko še podrobnosti, povezane z znamenito "mediteransko trojko", namreč žitom, oljko in trto, in z lahkoto dodali še minimalno definicijo pice. (Igor Bratož)

Edvard Kocbek
DEVETDESET PESMI



Reprezentativen tematski izbor iz pesniškega opusa Edvarda Kocbeka je ob njegovi 90-letnici pripravil Andrej Inkret, odličen poznavalec Kocbekovega ustvarjanja. Knjigo, ki ji je dodano dragoceno fotografsko-dokumentarno gradivo, je opremil pesnikov sin Jurij Kocbek.

LITERATURA

Mesečnik za književnost

Oktober 1994, št. 40, letnik VI

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Uredniški odbor: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Milan Dekleva, Alojz Ihan, Marko Juvan, Ženja Leiler, Vanesa Matajč, Lela B. Njatin, Darja Pavlič, Vid Snoj, Jani Virk, Igor Zabel, Uroš Zupan

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

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

Izdajatelj: Literarno-umetniško društvo Literatura, Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

Žiro račun: 50100-678-46647

Založnik: Založba Mihelač

Naročila in reklamacije: Založba Mihelač, Koseskega 25, 61000 Ljubljana; tel. 061/332-030; telefax 332-021

Polletna naročnina: s prometnim davkom 1900 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 590 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.