

LITERATURA

POEZIJA

Tomaž Šalamun, Rade Krstič

PROZA

Maja Novak, Robert Titan Felix

INTERVJU

Tone Perčič

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Iztok Osojnik

GEORGES PEREC

Georges Perec, Warry Mathevs, Bernard Magne

ZADNJA IZMENA

Bodo Kirchhoff

FRONT-LINE

Jančar / Žabot / D. Čater

Kušar / Rudolf

ROBNI ZAPISI

MAREC 1995

45

Poezija

- 1 Tomaž Šalamun: *Tempelj*
 6 Rade Krstič: *Izenačevanje smisla*

Proza

- 11 Maja Novak: *To zgodbo bi moral napisati Simenon*
 27 Robert Titan Felix: *Glas stržena*

Intervju

- 39 Tone Perčič: *Naj bo čim več stvari v tekstu samem*

Enciklopedija živih

- 50 Iztok Osojnik: *Telo ljubezni*

Georges Perec

- 68 Georges Perec: *Življenje: navodilo za uporabo*
 84 Georges Perec: *Zimsko popotovanje*
 90 Harry Mathews: *Katalog nekega življenja*
 99 Bernard Magné: *Perecov popis nalog in obveznosti*

Zadnja izmena

- 107 Bodo Kirchoff: *Infanta*

Front-line

- 116 Mateja Komel Snoj (Jančar: *Egiptovski lonci mesa*) / Matej Bogataj
 (Žabot: *Skrivnost močvirja Vilindol*) / Vanesa Matajč (D. Čater: *Flash
 Royal*) / Gašper Malej (Kušar: *Madeira*) / Tone Vrhovnik (Rudolf:
Parnik Jesenice Trbovlje)

Robni zapisi

- Arsenijevič / Eseji(Problemi) / Hoffmann / Hoffmann / Ibsen /
 Ljubljanska knjiga / Majcen / Malik / Mikeln / Maja Novak / Pantič /
 / Parker&Parker / Petrarca / Ramakrišna / Saint-Exupéry

POEZIJA

Tomaž Šalamun

Tempelj

* * *

Kri voha tjulnje.
Pek slači pecivo v roso testa.

Andro!
Hvala ti za bratovski pozdrav
sonca na koprski gimnaziji.

V RAVNI ČRTI DRVLJO TJA

Sanjal sem, da sva si iz testa delala nekakšne kroglice, si jih razložila po tleh in se potem ritmično super natančno sklanjala in potem čisto z iztegnjenimi rokami, ki sva jih vrtela kot kakšna krila mlinov na veter, kroglice kake tri, štiri kroge vrtela in jih v najvišji točki spustila. Bil je nekakšen screen ali pa tudi vata. Udrle so se, ampak tako obstale. Zarisovala sva obličje telesa Golema. Ko bova ti in jaz najbolj blaženo krulila, se bo premaknil.

UROŠ

Spominjaš me na človeka s preslico, z bilko v ustih, tako kožo bi rad imel jaz, da bi se mi, ko stisnem čeljusti, videlo na licu. Na začetku si. Velika nežnost, težek korak. Imam tudi rad, kako si sestavljen. Močno stojiš na tleh, zgoraj pa valoviš. Steguješ se, gledaš, predajaš se. In zapomniš si vsak svetel krik, ki sem ga jaz že pozabil. V sliko mi padaš, dvigaš me. Počasi in precizno me ruvaš iz krajev, ki sem bil v njih zatolčen. Ne, ne zatolčen, ampak vpet od slasti, njena žrtev in talec. Moj Bog, vračaš mi dih. Zbegan sem, ker še ne vem, ali sem nezvest. Kot da bi me popljavljala nežna voda, zalivala s čistostjo. Strmim, strmim, kakšne so tvoje predstave, kako stvari vežeš, kako jih osvobajaš, kako moj čisti krik srečaš naravno in kako te opredeli. Hej, restavriraš me. Zmijaš naslage na mojo mladost. Od kod ta prhkost, ki sije vame iz tebe. In tudi ta panika, da me boš strgal. Ponosen sem, da sem zakovan. Da sem zvest, da pripadam. Da nosim zavezo v sebi, ki izvira iz ljubezni. Sploh ne vem, ali ne bi zaradi nje segel po zločinu. Upam, da ne, ampak to me vznemirja. Že večnost ližem to mejo, že večnost se tu igram. Kaj ti veš, kako strašna je hvaležnost, da se lahko zlomim in zjočem in da sem poteptan. Ti prihajaš od spodaj, kot druga masa, iz zraka, vse dvigaš. Brišeš mi ves horizont, ali pa me vračaš tja, od koder sem šel po sledi užitka. Zoglenel sem, zoglenel sem, zoglenel. To je bilo največ, kje in kako sem se lahko daroval.

JEZIK

Dragulj si, narejen iz moje moči, jem te kot ledeno kocko. Roke mi puliš iz ram in jih nalagaš kot drva. Množiš jih. Opustošen sem. Razbil se mi je malik. Ti si moja glina, jezik moj, slina na skrčeni pesti. In da se mi kri ne zaduši od tvojega semena, me moraš rezati. Poglej, v gobec krave dam pest in ti sipam marjetice po tolmunu. Siv, vlažen in pepelnat si, ko se zaziram v stene na bregu jezera. Veš, kakšen trebuh imaš od znotraj? Tak, kot če se s hrbtom roke močno drgneš po svojem belem obloženem jeziku, ko si bil še otrok. Hočem, da klecneš od ljubezni in da se magari malo udariš v glavo. Hočem, da omedliš.

* * *

Nad rekami je dan
bolj kopast kot oblaki.
Voda je spet mrzla.

TEMPELJ

1

Tam, kjer ni kaj reči,
obstaja svetloba izginjanja.

2

Čas se premika.
Lava žari.
Pod žlebom sem, tiha goba.

Bron ziba.
Plamen je nem.
To je zame.
Strašno.
To je zame.

3

Kotek, suh rdeč kotek.
Kdo je vzmet?
Tu sem pokopan s teboj.
S tem imam vse.

4

Kot Buda strmim v nepremičnega.
V mošejo in skalo.
Roke jemljem.
Savo pijem.
Vidik čako. Žrebam se.
Glavo imam čisto majhno in košato.
Govoriš mi. Govoriš mi.
S svati sem povezan.

5

Bruham od sreče.
Kdo so tihi, beli konji?
Bog, kako si obel.
Bog, kako si dober.

6

Legla trna v tvoji kroni,
molin se je ustavil v skali.
V jabolku, v semenu,
ni ust pod nebom zate.

7

Vseh, ki jih ure mrazijo,
čas ne zasliši.
Ni kaska blagega.
Divjak ne leži na ščitu.
In grom, ki ti je iz ust pošel,
pita dragulje.
Drobi vrata tuhtanj.

8

Pena na gobcu govori o bolečini.
Kravo obrišem.
Buča! Me slišiš?
Drugega nimam.

9

V soncu se je zmaličil tvoj ogenj,
ki je bil bratu brat.

Rade Krstič

Izenačevanje smisla

Truplo

Samo kot truplo
lahko funkcioniram.

Toliko svetov je za mano.
Rad bi uporabil prave verze,
a mi grejo težko od rok.

Zato kot truplo
vztrajam v mirovanju
neizbežne umrljivosti.

Opozicija

Kvadratura kroga je razrešena.
Tihe misli postajajo še tišje.
Natančnost je preišljen faktor
neke nove resnice.

Zdaj sta v opoziciji
človek in zemlja.

Vsakdo se suče okrog točke,
ki je postala težišče vesolja.

Spoštovanje

Tini Fajfar

Boginja,
ki se zaljubi v ves svet,
je prijazna in lepa.

Dišeča kot cvet,
lepa kot slika.
Prečudovita v svojih
življenjskih potezah.

Ali jo poznate?
Ste jo kdaj srečali?
Ste se zaljubili vanjo?

V vsakem trenutku
razmišlja o lepem in dobrem,
o skrivnostnem in čudežnem,
o spoštovanju,
ki ga zelo dobro pozna.

Lepotica!
Kraljica!
Dama z življenjsko izkušnjo.

Nesreča

Zakaj si me prizadela?
Zakaj si se zabadla v moje telo?

Dušo sem izpustil
in obležal v nezavesti.

Ljudje so me opazili
in poklicali policijo.

Nato so me z rešilcem
odpeljali na travmatološki oddelek.

Verjel sem pticam,
ki letijo po zraku.

Spraševal sem se
o njihovi nesmrtnosti.

Zato sem obležal tako dolgo,
da se nisem več zbudil.

Poroka

Branetu in Bernardi

Človeka,

ki razumete vse stvari,
vse dogodke,
vse ljudi,

sta obelodanjena v nesmrtnosti,
ki jo utemeljuje čas.

Skozi dragoceno videnje
se približujeta čudovitosti sveta.

Pripravljena sta odpuščati.
Njuna poroka je blagoslov.
Ali ne čutite
njune bleščeče skrivnosti?

Ali ne čutite spet
zlata, ki žari v njihnih očeh?

Vse to je povedano zato,

da bi zadostovalo prijaznim dušam,
ki molčijo zaradi lepote
dolgoletnih izkušenj.

Izpoved

Življenje,
ki sem te sprejel,
si bilo tragično in nesrečno.

Kmalu sem te vzljubil
in te začel spoštovati.

Božo me je naučil ljubiti,
Boštjan me je naučil odpuščati.

Njiju sem zelo vesel,
ker ju vidim v bleščečem soju
nesmrtnih pregovorov.

Vedno sta tukaj.
Vedno darujeta tisto,
kar smrtniki s težavo čutimo.

Kako naj se jima oddolžim
za vse skrivnosti,
ki sta jih obelodanila tukaj?

Spomin nanju je najlepša stvar.

Velikodušnost

Madonni Louise Veronici Ciccone

Občudujem te kot najvišje bitje,
 ki zna ljubiti najdrobnejše stvari sveta.
 Prinašam ti cvetje ljubezni,
 s katerim ti želim vso srečo v življenju.

Najdražja,
 življenjska privlačnost tvoje psihe
 naredi iz mene plesalca večnosti.

Ljubezen,
 ki ti jo poklanjam,
 je iz neštetihi biserov spletena.

Ti živiš kakor boginja
 med nami in med drugimi.

Dragocenosti iz modrega kamna velikodušnosti
 se pretakajo med statvami sanj.

Draga Madonna,
 ljubim te kot najboljšo stvaritev,
 ki jo je Krišna milostno pogledal.

PROZA

Maja Novak

To zgodbo bi moral napisati Simenon

Plečat moški postavi vrček piva na šank in si s hrbtom dlani obriše brke. Pivnica Dauphine nasproti police judiciaire v Parizu. Ko po dolgih letih hrepenenja obišeš Pariz, je Sainte-Chapelle v zidarskih odrih, kot so bili Prado v Madridu, Karlova cerkev na Dunaju in Signoria v Firenzah, drugega pa si tako ali tako nisi želel videti, zato namesto kapele iščeš Dauphine, ki bi morala biti takoj poleg nje. Seveda je ni. Tako spoznaš, da sta pivnica in Maigreteva Sûreté na Quai des Orfèvres zdrknili v časovno zanko, zato izginjata in se prikazujeta, kot se jima zdi. Hvala bogu. Leta 1979 se plečati inšpektor s trudnim korakom in sklonjeno glavo še vedno vrača iz pivnice v svojo zakajeno, preveč zakurjeno pisarno.

* * *

Kasneje si nikoli ni znal razložiti, zakaj se je odločil prav takrat. Zamisel, ta ga je seveda očarala že prej, porodila se je hkrati s trdnim sklepom, da jo bo nekega dne uresničil. Ampak za tisti zadnji sunek, zaradi katerega je med delovnim časom stopil domov in se preoblekel v sveže perilo (čeprav je na sebi obdržal orumeneli dežni plašč in staro tridelno obleko, ki jo je nosil na hčerini poroki), za tisto zadnjo vednost, da je danes dan, je morda moral videti sliko. Sploh si ni nameraval ogledati te ne katerekoli druge. Kaj ga je med odmorom za kosilo gnalo v Center Georges Pompidou, na razvpito razstavo Moscou-Paris-Moscou? Nikoli ni hodil v galerije, še v kino ni hodil. Čemu torej takrat? Laže si je pojasniti, zakaj mu je padel v oči prav Malevič. Čete ljudi so sedele pred njim, turisti in boski študentje v platnenih hlačah. Masirali so si stopala in nekako pobožno, otrplo strmeli v platno. Pa na njem sploh ni bilo ničesar videti, bel kvadrat na belem polju. Lahko si razmišljal o njem, mais oui, ampak priklekati pred

njim in ga nepremično opazovati, kot da bi moral šele razvozlati podobo njegove površine ...? In vendar: ko bi kasneje resnično razmišljal o svojih pobudah, namesto da se jim je sproščeno, malone olajšano prepustil, bi si morda priznal, da je namesto njega odločila slika. Tako neizprosna je bila. S svojo navpično sneženo belino je bila kot zid na koncu slepe ulice, bila je pika, bila je obračun pod črto, bila je nedvoumno sporočilo: to je to. In kajpak so odločili tudi ljudje, ki so sedeli.

* * *

"allo? Police judiciaire, Maigret pri telefonu."

Zunaj je drobno pršelo, svetilke na nabrežjih so se tiho raztapljale v modrem pariškem asfaltu, harmonika je hripavo hupala in hripavo so hupale sirene bateaux-mouche na Seni, temni in mehurjasti od dežja.

"Tukaj Janvier, šef. Iz Pompidouja kličem."

Maigret se je škodoželjno nasmehnil ob misli na inšpektorja Janviera, zanesljivega, vendar brez domišljije, med vsemi tistimi platni svetlih barv in letečih potez.

"Tule v Centru je nekdo sedel pred Malevičem," je rekel Janvier, neomajno je poročal tako, kot je bilo.

"Ves dan sedijo, moj dragi. Kako veste, da je Malevič?"

"Direktor Centra zatrjuje, da je Malevič," je gluh za ironijo odvrnil Janvier. "In tale, ki je sedel, ne bi smel sedeti, šef. Ne tam, kjer je sedel. Razstava je že debelo uro zaprta."

"Mhm, njega pa so našli šele zdaj?"

"Varnostnik se je v temi spotaknil obenj. Senegalec je, varnostnik namreč."

Aha, zdaj bodo krivi tujci, je pomislil komisar. "Soliden človek, namreč varnostnik. Visok, kajpada črn. Ampak ko je našel tegale nepremično sedeti pred sliko – domnevam vsaj, da bi ji vi rekli slika ... Hočem reči, spotaknil se je ob tega človeka, ki je čemel, kot da bi bil priklenjen, in je buljil v, no, v Maleviča, kot uročen, ne v levo ne v desno se ni ozrl ..."

Maigret je začutil, da postaja radoveden. Ni bilo v Janvierevi naravi, da bi bil zmeden.

"Sedel je, kot da bi dremal, in nič ga ni moglo zbuditi. In smehljaj se je, ljubeznivo, ampak tako, kot da bi ... ne vem, kot da bi morda čakal, kaj bomo storili z njim, ampak tudi tako, kot da mu je čisto vseeno, kaj mu bomo napravili ... In, šef, ko ga je varnostnik našel tam ... pred Malevičem, vi to razumete, meni pa se zdi tako čudno pa logično hkrati ... kot da bi

človek sedel pred zid in vsem obrnil hrbet, kot da kuha rilec, bi rekel, ko se ne bi tako nežno smehljaj ..." Telefonu se je dodobra zapletal jezik. "No, ko ga je varnostnik – soliden človek, ne pozabite! – zagledal pred sabo, je okamenel na mestu še on in oba je kasneje našel drug varnostnik ..."

"Tudi Senegalec?"

"Ne, iz Poissyja-sur-Seine."

"Aha."

"In tudi drugi varnostnik je obstal in je gledal človeka, ki je sedel in gledal Maleviča, in tako tudi tretji in četrti in peti ... Kaj bi vam pravil, šef, ko je vse skupaj našel direktor, jih je bilo zbranih kakih petnajst in vsi so globoko zamišljeni stali v polkrogu okrog tistega, ki je ždel in se sploh ni menil zanje. Stali so v polkrogu, spredaj v ravni črti Malevič, zadaj v temi varnostniki s povešenimi baterijskimi svetilkami in s črnimi čepicami s trdimi plastičnimi ščitki na glavah ... Ne da bi bilo to pomembno, razumete, ampak to, kako se niso ganili in so samo zviška strmeli v plešo tistega, ki je sedel. Ker ima plešo, razumete. Kakih petdeset jih šteje, spodobno je oblečen, čeprav skromno, prijazen obraz ima, nekako, kako bi rekel, nekako dobrodušno, brez zamere vdan v usodo, modre oči, malce izbuljene, vlažne, vendar ne joka – smehlja se – in plešo ima in vsi so upirali oči vanjo, kot da so zacoprani."

"In on je sedel?"

"In on je sedel."

"In direktor Centra, ki se edini ni pustil zacoprati, si je rekel, da je možakarjeva negibnost nalezljiva, zato je to primer za kriminalistično policijo?" V Maigretev glas se je prikradel ščepec nejevolje.

"Pravzaprav si je rekel, da gre morda za poskus kaznivega dejanja. Poglejte, šef, tule na stenah visijo milijoni in ..."

"In tako je zaskrbljeni direktor poklical policijsko patroljo in ta je poklicala tebe, moj vrli Janvier. Dobro, pa niste niti poskusili spraviti človeka na noge?"

Na drugi strani žice je Janvier globoko zavzdihnil. "Česa vsega nismo poskušali, šef! Ogovarjali smo ga. Tresli smo ga, ga tapljali po ličkih ... hočem reči, po licih, le da so v resnici taka kot lička ... gladka, nekako otroška ... otipavali smo mu pulz, mu ponujali vodo, konjak, rotili smo ga, naj se oglasi, moledovali, se sklanjali in počepali k njemu ... Prestavljali smo ga s tal na stol, s stola na recepcijski pult, na stopnice, pod Pompidoujevo sliko, štirje smo ga prenašali na rokah, ker je vseskoz sedel, razumete, nesli smo ga ven na dež –"

"Ah, les salots!"

"Ni bila moja ideja, šef. Vsekakor mu dež ni škodil. Posadili smo ga pred tiste tekoče stopnice v prozornem plastičnem črevu ob zunanji steni zgradbe ..."

"Ja, Janvier, vem, kako je videti."

"... in tam ga je eden od varnostnikov dregnil z nogo."

"Senegalec?"

"Arabec. Najbrž se je hotel pošaliti. Dregnil ga je z nogo in oni se je zvrnil na bok, v lužo, in čeprav je potem ležal, je bil še vedno skrčen, kot da sedi, razumete."

"In kljub vsemu ni migal?"

"Ne. Smehljal se je, kvečjemu malo šire."

"Upam, da ste ga že pobrali."

"Pobrali. Odnegli – sedečega – na tapison v salon za ugledne goste. Še vedno je tam. Sedi in se smehlja. In, šef? Rekel bi, da nas njegove očke ... se pravi, oči, le da so v resnici take kot ..."

"V redu, mon cher, razujem."

"Zalezujejo nas, šef. Kamor stopim, gredo za mano. Oči premika, vendar nič drugega. In niti tega, da premika oči, mu ne morem dokazati, ker takrat, ko stopim predenj, kajpak zre naravnost predse. Vame. Le da ne gleda vame, še vase ne gleda, parbleu, tako je, kot da bi zakinkal z odprtimi vekami, in vse skupaj je videti nekako ... potuhnjeno ali kaj, bi rekel, če se ne bi tako blago smehljal. Šef, tule bomo vsi znoreli. Kaj naj storim?"

Maigret je prizanesljivo zmajal z glavo.

"Pripelji ga na Quai des Orfèvres, kaj naj rečem drugega? To njegovo smehljanje me začenja zanimati."

V Centru Georges Pompidou so direktor, Janvier in dva uniformirana policista s švicarskimi noži iz tapisona v salonu za ugledne goste izrezali pravokotnik, na katerem je nepopustljivo kraljeval moški v svežem perilu in orumenelem dežnem plašču, poprijeli vsak svoj konec talne obloge in sedečega kot na nosilih odnesli v marico (corbeille de pain po pariško); in marica je dostojanstveno spolzela skoz noč proti sedežu police judiciaire, proti Sûreté na Quai des Orfèvres, poleg Sainte-Chapelle in pivnice Dauphine.

* * *

Ah, Maigreteva Sûreté! Kako drugačna od belih kvadratov sodobne umetnosti! Vsi soglašajo, da bi jo bilo treba že zdavnaj obnoviti. Visoki stropi in široka stopnišča učinkujejo gosposko, vendar primanjkuje pisarn,

zato so hodniki ponekod po dolgem prerezani s pregrado iz vezane plošče tako, da nastanejo nekakšne drvarnice, celice ali staje z nadsvetlobo, vendar brez oken, od hodnikov pa ostane le ozek prehod, kjer bi dva le s težavo stopala vstric. Drugod vzdolž sten tečejo preproste lesene klopi, odslužene pripeljane iz kakega podeželskega sodišča, na njih pa z dlanmi med koleni in metlo v hrbtu čakajo osumljenci krotkega videza in priče, ki si po tihem zabičujejo: "Veliki fantje ne jokajo." Zaradi toplote in premočenih praznih oblek v hodnikih ob dežju diši podobno kot v pralnici. Radiatorji klenkajo in tiktakajoče odštevajo ure, telefoni so črni, težki in puklasti kot predvojni pisalni stroj. V sobi poleg Maigneteve se tišči šest inšpektorjev, ampak za zdaj o njihovem obstoju priča samo valujoč baldahin mrzlega cigaretne dima, zaradi katerega se potipkani papirji prej ali slej navlečejo nekakšne nostalgicne žoltice. Res je skromno, vendar je dom. Je deseta zvečer in v inšpektorski sobi sam dežura mali Lapointe, kodrast, belih lic, občutljivi Lapointe, ki vedno požira jok nad otroškimi trupli in se zaljublja v napačne ženske. V sobo na invalidskem vozičku pripeljejo sedečega moškega, škrici orumenelega dežnega plašča mu kot natrgane mušje perutke bingljajo z zadnjice, in ga preložijo na majav kuhinjski stol nasproti Lapointovega. Lapointe se zastrmi vanj, ne more verjeti. Možicelj je droban, kratkih nog, mehak in nekako krhek hkrati, tik pred razsutjem kot slabo povita klobka volne, in nima potez, na katere bi se spomin lahko oprl, pa tudi motečih črt ne, še ponižna ptičja brada se ne zdi odbijajoča. In takale cifra molči kot zalita in Lapointu neusmiljeno vrača pogled. Lapointe še vedno ne ve, kaj bi, komolci so mu v napoto, pogoltne slino, Adamovo jabolko se vozi kot lift, otrese z glavo. Možicelj molči in ga gleda, njegova odsotno smehljajoča usta pa se brez glasu razpredejo v počasno režanje od uhlja do uhlja. Bunkasti ličnici se nežno obarvata, okoli oči se naberejo plitve, tanke špranjice, okrogli očesci kot posrebreni prestrezata svetlobo, Lapointe pa sedi in strmi vanj kot v deveto čudo, nato mesečen vstane in se s težkimi koraki napoti k steni za možiceljevo glavo, kjer visi oljnata slika, splet ubito oranžnih, sivih in okrastih madežev. Lapointe s pretehtanimi gibi, ki, kot da se ga ne tičejo, sname sliko in jo s hrbtom navzven prisloni ob oluščen radiator, nato se leno vrne do pisalne mize. Iz predala potegne glaziran koledar s športnim avtomobilom nad datumi in z lepotico v leopardjem trikoju, ki večno neudobno polzi po škrlatnem pokrovu motorja. Obesi koledar na žebelj, kjer je bingljalo olje, kot da bi ga spodrezal, se sesede v svoj stol, da zaškripa, roke pusti mlahavo viseti ob telesu in strmi in strmi in strmi v koledar.

Nekoliko kasneje.

"Lucas, prekleto! A zdaj mi ga boste pa še vi srali, bon Dieu?!"

Zvesti Lucas, lisičji Lucas z ustrojenim obrazom opira komolce ob mizo in se zamišljeno poigrava s telefonsko slušalko. Tut, tut, tut, pravi v prazno aparat. Neutrudni Lucas, Lancelot, Oliver, dragi Watson, Hastings, Patrokles, oproda, brez zanimanja pozorno opazuje Lapointa, ki je zamaknjen v lepotico. Maigret, ki je pravkar zardel in premočen prisopihal z dežja v pisarno, tleska s prsti pred pomočnikovimi očmi. Lucas se zdrzne, poskoči na stolu, si pomane veke. Moški v svežem perilu in plašču ne daje znakov življenja. "Ime mu je Alexandre Dumas in živi v četrti Marais," poroča Lucas Maigretu.

"Aha. Tega vam najbrž ni sam povedal, ali pač?"

"V notranjem žepu plašča ima carte d'identité, šef. Le da se seveda nihče ni spomnil, da bi pogledal tja."

Maigret z bežnim pogledom ošine sedečega.

"Mar ni ironično, šef?" razpreda Lucas pravkar izoblikovano misel. "Alexandre Dumas. V Maraisu tolče revščino, v hiši brez dvigala in z debelimi zidovi, z gobo po stenah, v vsem svojem življenju ni doživel ene same pustolovščine, bilo je boulot, dodo od enega silvestrovega do drugega, potem pa gre in se ti imenuje kot človek, ki jih je napisal na desetine."

"Vraga jih je napisal. Podpisal, to že. In potem? Dumas je eden najpogostejših francoskih priimkov in zmerom se najde šaljivec, ki se mu zdi neskončno duhovito, če novorojenca ovesi še s slavnim imenom. Pravzaprav bi morali imeti kak zakon, ki bi nedolžne otročičke varoval pred steklimi starši. Boulot, dodo, pravite. Odlično, pa zdaj? Naveličal se je, potegnil vtičač iz vtičnice. Ždi, čemi, prebrisano se muza, noče se pogovarjati, že prav; ampak navsezadnje to ni kaznivo. Kaj naj konstruktivnega počnemo z njim, Lucas?"

"Prej ali slej se bo moral premakniti, šef. Saj je menda lačen. Saj ga bo začelo tiščati, madona. Kam bo šel scat, če bo kar sedel?"

"Nikar mi ne omenjajte, Lucas, ker si znam zlahka predstavljati, kam. Vsekakor vam povem, da v tistem trenutku ne želim biti v pisarni. Človek je trmast kot mula, nehote ga moraš spoštovati. Pa ne obtožujte me, da ga stradam, ker od zajrka sam nisem nič vtaknil v kljun. Pravzaprav bi bilo pametno naročiti sendviče, dokler je zrak še kolikor toliko čist, se strinjate?"

Joseph, natakak v pivnici Dauphine, je čez cesto prinesel šest sendvičev s šunko in štiri vrčke piva. Moški v plašču je buljil predse in se smehljajal.

Maigret je s prsti leveice bobnal po mizi, se z desnico cukal za brke in premišljajal.

"Pa poskusimo!" je vzkliknil čez čas.

Lucas je pred sedečim razpostavil sendviče in pijačo. Lapointe se je ovedel, se pretegnil in se zbegano ozrl okrog sebe. Bilo je komaj opazno, vendar je bilo res: sedeči je rahlo pomevljal z ustnami.

"No, hvala bogu, vsaj gladovno ne stavka," je odleglo Maigretu.

Možicelj je nevsiljivo, ampak brez oklevanja stegnil roko.

"Živeli, otroci domovine!" je ušlo Lucasu.

Moški je popeljal dlan mimo krožnika in vrčkov ter segel po steklenici s paradižnikovo mezgo. Bil je en sam gib, tekoč in umirjen. Obrnil je steklenico in z obvladano kretnjo zilil mezgo na mizo poleg krožnika. Inšpektorji so glasno zajeli sapo. Moški je z izproženim kazalcem razločno natiskal v mezgo:

"Hidra."

"Kaj, tristo kosmatih, je Hidra?"

"Mitološka pošast?"

"Zakaj naj bi človek, ki živi v Maraisu, razmišljajal o mitoloških pošastih?"

"Otok," je mirno pojasnil Maigret. "Hidra je grški otok v Egejskem morju, znan po mlinih na veter. Vama je odpovedala domišljija, ljuba moja? Sta se tudi vidva že pomeščanila? Mar tudi vidva hodita dopustovat samo še na zacementirane kanarčke?"

"Na zacementirane kanarčke?"

"Na Kanarske otoke, Lucas."

"Dobro, zakaj naj bi človek, ki živi v Maraisu, razmišljajal o grških otokih?"

"O čem pa naj bi sanjal? O pisoarjih in podzemni železnici?" Maigret je otožno zmajal z glavo. "Mislim, da je tole primer za vrlega doktorja Paula, gospodje. Lucas, pokličite avto in spravite mi nesrečneža na psihiatrijo. Vi pa, Lapointe, se mu nikar ne dajte spet hipnotizirati!"

S privihanim ovratnikom in pestmi v žepih se je Maigret zložno vračal domov v ulico Richard Lenoir. Stopal je ob železnih palicah, kronanih s karovimi asi, ki ponoči z vseh štirih strani zaklepajo medse pariške parke z njihovim zelenjem, stekleno presojnim v luči uličnih svetilk, in je melanholično raznežen strmel v razsvetljena okna stanovanjskih hiš, ki so se spravljalje k počitku, brez naglice, zavedajoč se, da minevajo edini trenutki delovnega dne, ki jih imajo zgolj zase. Zaradi luči v oknih je Maigret ponoči bolj ljubil brezimne pariške trge od, denimo, plemenitega Place de Ven-

dóme, ki ga je zaradi njegove tihe, zadržane elegance ljubil podnevi. Ob pogledu na bele, rumene in rdeče zastave luči je vsakokrat tudi začutil neulovljivo, nejasno bolečino v prsih, vendar se je dobro zavedal, da ga samo bolečina čuva in mu brani, da bi nekega lepega dne nekje otrplo občepel še on.

* * *

V umobolnici sta moškega v orumenelem plašču pričakala Maigretev prijatelj docteur Paul, patolog in sodni izvedenec, ter dr. Fourmichon.

Ena opustošena avla za drugo in potem zid. Skozenj pod ozkim obokom v osrčje svetišča vodijo strme stopnice, poleg oboka pa visi škrlaten in vijoličast Gauguin iz tihomorskega obdobja. Malo pred Alexandrom Dumasesem so v prisilnem jopiču pripeljali bolnika, ki je ob pogledu na Gauguina dokončno pobesnel; pljuval je proti platnu, se trgal iz bolničarjevega primeža in vreščal: "Zakaj pa je tebi uspelo? Zakaj pa je tebi lahko?" "Takole, tele blazine bova porinila pod hrbet, da bova laže sedela," je Dumasu tovariško prišepnila prsata glavna sestra, ki ga je skopanega in v pižami prevzela iz rok pomožnega medicinskega osebja ter posadila na posteljo, "samo nikar me ne zatožite, če se bo doktor jezil, da vas razvajamo, velja?" Pogladi ga je po laseh in ga potem še dolgo opazovala izza podbojev; na nekoga jo je spominjal, sama bi težko rekla, na koga: morda na sina, ki je padel v tej ali oni vojni, ali zašel na kriva pota, ali se oženil v Kanado in ne obiskuje več matere.

Ko je moški spoznal, da je sam in mu potemtakem iz svojega telesa za zdaj ni treba delati razglasa, je pustil vekam, da so kradoma padle, in je obzirno smrčeč zbiral moči za tihe bitke prihodnjega dne. Medtem je v kabinetu, od parketa do pozlačenih štukatur obloženem z usnjenimi knjižnimi hrbti, dr. Fourmichon razlagal dr. Paulu, kako je sprva nameraval vtakniti Alexandra Dumasa na oddelek s pobesnelim bolnikom – morda bi ga pomiril in utišal? – vendar si je premislil. Besnečim bolnikom ne moreš do živega, oni so v svojih glavah nekje drugje. Fourmichon je nato izrekel še marsikaj drugega, o čemer je dr. Paul uganil, da je diagnoza, in o čemer je domneval, da je latinščina.

Potem se je oglasil telefon; lahak, smetanovo bel, jajčaste oblike.

Telefon se je predstavil:

"Maigret."

Dr. Paul je zbrano prisluhnil.

"Ne morem spati, Paul. Zato sem stopil pogledat k Dumasevi družini.

Vznemirjajo me, Paul, srednji sloj me vedno tako zbega ... Nenehno se spračuješ, kaj počnejo, kadar niso ravno vpreženi med palico in korenček, nenehno mozgaš o tem, ker se ne moreš preprosto sprizniti z najočitnejšo možnostjo, da namreč sploh ne počnejo ničesar. Da kratko in malo živijo in jim to zadostuje. Da brez navdušenja in studa sprejmejo vse, kar jim naključje postavi na pot. Torej: Dumasevi. Gospa z obrazom kot star dežnik, presušena koža napeta na štrleče kosti. Mislim, da sem v sinu prepoznal majhno barabinsko ptičico, nečastihlepno in samozadovoljno, očitno mu že male lopovščine vlivajo tolažec občutek, da je prerasel okolico. O mlajši hčeri še toliko ne bi znal povedati. Starejša je poročena, pri moževih starših živi, vendar si je zaradi krize v družini privoščila taksi, da bi se lahko naslajala nad tem, kar v domačih razmerah nedvomno velja za dogodek. Vprašal sem jih, kam je Dumas spravljal svoje zasebne malenkosti. Pisma, dnevnik, karkoli. Spogledali so se, kot da sem padel z neba. Mislim, da v predal nočne omarice, tisti, ki se maje, je obotavlja se rekla gospa; ne, v tisto šatuljo na okenski polici, je v dvomih zmajala z glavo hči, vedno je buljil skoz okno, tudi kadar je deževalo; ne, moralo je biti kje blizu plinske peči, vsak večer se je cmaril zraven peči, je povzel sin, vedno ga je zeblo v dlani in stopala in nos je imel vedno moker; kaj pa govoriš, zdrav je bil kot dren, peč mu je smrdela in vedno se je valjal na kavču pred televizijo, je vzkliknila sestra, nikoli ni maral niti slišati o televiziji, tako staromodni je bil in mahnjen na klasike, je ugovarjala mati, kako da ne, oboževal je Dinastijo, kakšno Dinastijo neki, bili so Ben Hur in Deset božjih zapovedi, nikar ga ne lomi, Mauricea Chevalierja je gledal ... Mi slediš, Paul? Srednji sloj, ljudje, ki morajo umolkniti, če zmanjka pogovora o navadah skupnih znancev, pa se ne morejo sporazumeti o tem, kaj je zadnjih trideset let počel družinski poglavar." Maigret se je v rahli zadregi odkašljala. "Kakorkoli že, prebrskal sem Dumasevo stanovanje in našel pismo. Zataknjeno je bilo za okvir ogledala v predsobi, vsem na obeh, kjer so ga kajpak vsi spregledali.

Dumas je pismo napisal včeraj popoldne – po pričakovanjih je bolešno natančno datirano – in glede na tisto, kar je delal zatem – se pravi, glede na to, da zatem sploh ni delal ničesar, to pa je pri ljudeh njegove vrste posebej nenavadno – bi v njem pričakoval mračne, morbidne tone, mar ne? – z bogom, kruti svet in tako dalje. Niti sledu o čem takem! Sporočilo je lucidno kot računovodska bilanca in se glasi, berem:

Že dolgo je tega, kar sem sklenil, da zapustim Pariz in družino in se za zmerom preselim na Hidro. Prilagam fotografijo otoka. Prihranki, ki sem jih bil leta in leta skrivaj polagal na hranilno knjižico v Crédit Lyonnais, mi

bodo omogočali skromno preživetje do smrti. Vendar vem, da mi najbližji in najdražji ne bodo kar zlepa pustili oditi, kajpak pa jih bo zamikal tudi denar v banki. Na misel mi ne pride, da bi jim zaupal, kam sem spravil hranilno knjižico. Zato bom sédel pred sliko Kazimirja Maleviča, ki sem jo danes opoldne opazil v Centru Georges Pompidou, in se ne bom ganil, dokler se moja soproga in otroci ne bodo sprijaznili z dejstvi in mi dovolili ravnati po svoje.

Počnite z mano, kar hočete. Če sem čakal petdeset let, bom zlahka potrpel še dan ali dva. Seveda se zavedam, da utegnejo posledice moje odločitve postati neudobne zame in da bodo morda ogroženi moje zdravje, življenje in prostost. To tveganje sprejemem nase. Z napisanim bi zatorej rad tudi poudaril, da moje morebitne smrti ni zakrivil nihče razen mene samega in da so moji sorodniki prosti vsakega očitka, ki bi jim ga ob njej morebiti namenili javnost ali oblasti. Podpis, Alexandre Dumas.

Ali zdaj razumeš, Paul? Človeku nič ne manjka. Priseben je kot ti ali jaz. Samo izsiljuje nas, izsiljuje vse po vrsti, in uspelo mu bo, pri moji veri mu bo uspelo, ko pa se prvič v življenju upira; njegove zaloge uporništvu so še povsem nenačete. Izsiljevanje pa seveda ni znak duševne bolezni, prej nasprotno, ali pa misliš drugače?"

"Naj pošlje koga s pismom v Salpêtrière!" je glasno šepnil Fourmichon, prase psihiatrično je prisluškovalo.

Prišlo je pismo v ceneni kuverti, prišla je fotografija Hidre. V zalivu med stopničastimi griči so bile zasidrane jadrnice, gozd vitkih jamborov in jeklenih vrvi je kakor zarisan s srebrnim svinčnikom preprezal sliko kot žlahtna patina navpičnih lasastih razpok v stari temperi na lesu. Hiše so bile grobo ometane, strehe ravne, bilo je nekaj plitkih, ampak čvrstih polkrožnih kupol, bilo je nekaj mlinov na veter s številnimi kraki in smešno majhnimi trikotnimi platenci na koncu le-teh. Črne krošnje pritlikavih pinij so bile kot zgnetene iz enega kosa, bilo je slutiti peščico oliv in čašo smolnatega vina na rdeče-belih kockastih prtih pod drevesi. Fourmichon si je ogledal fotografijo in zmignil z rameni; s pipo v ustih in priprtimi očmi je podržal Dumasevo pismo proti namizni svetilki s secesijskim senčnikom, preučeval pisavo in potem nekajkrat jezno zaman skušal ukresati vžigalnik.

"Me imate za norca, kolega?" je robantil. "Privlečete mi človeka, ki ni nor, jaz pa naj se ubadam z njim, čeprav ni nor, čas naj izgubljam z nekom, ki ni nor – domov ga peljite, hudiča, kako naj se pogovarjam z njim, saj ni nor!"

Dr. Paul se je ugriznil v jezik, da ne bi uglednega strokovnjaka po nepotrebem razburjal s pripombo, kako je Maigret to spoznal že pred uro.

Koraki na pustem hodniku so predramili Alexandra Dumasa, zdaj nekoliko bolj čilega in bodrega, in kmalu zatem se je sedeč, molčeč ter nasmehljan znašel v tesnem objemu Dumasice in mladičev. Tem je Maigret zaupal kar se da malo o gospodovem pismu in jim popolnoma zamolčal fotografijo.

Dr. Fourmichon je izza našobljenih usten z aromatičnim dimom izpihal večino užaljenega besa in se s pipo med sklenjenimi kočniki počasi sprehodil po kabinetu.

Bil je utrujen. Z dvignjeno glavo se je zazrl v najvišje ležečo knjižno polico tik pod stropom in prvikrat mu je resnično prodrlo do zavesti, koliko knjig ima. Prevladovala so modre. Modre platnice z vtisnjenimi naslovi so ga prihuljeno opazovale, kot da se nameravajo zdaj zdaj zgrniti nanj, pozlata na črkah se je svetila mrko kot stenske slikarije v faraonski grobnici. Fourmichona, utrujenega, je zmrazilo.

"Koliko tega, kar je natisnjenega v knjigah, pravzaprav znam?" ga je hladno spreletelo; na tilniku in laktih je začutil mrščavico. In iznenada ga je obšla skušnjava, da bi iz vezanih falang na slepo potegnil zvezek medicinske enciklopedije, ga na slepo odprl, si izbral prvo geslo, ob katerem se bo naključno ustavil kazalec, in poskusil, tako, kot je bil preverjal znanje med študijem, na pamet povedati čim več o njem. Zamisel je bila nevarno mikavna. Prepričan je bil, da bi se mu razpoloženje znatno popravilo, ko bi naletel na tako geslo, o katerem bi vedel skorajda vse. Ampak razum mu je svetoval, naj pusti vse skupaj pri miru, saj je bilo pri takem postopku mnogo bolj verjetno, da bo na strani ugledal popolnoma neznano besedo. In posvetilo se mu je, da do smrti ne bo utegnil prebrati vseh gesel, ki so bila čedno poravnana na njegovih resnobnih policah iz orehovine, da je prestar in da je prepozno, da je glede na količino napisanih knjig za vsakogar prepozno že ob rojstvu, in tako je zgolj stal in vzravnan strmел v steno, zazidano s knjigami. Ob zori se je vanj zaletela snažilka, ki je ritensko prilezla v sobo in za sabo vlekla cunjo, prepojeno z loščem za parket.

* * *

Inšpektorji so sredi pisarne z dvema stoloma podprli presušeno črno šolsko tablo in zdaj po njej kracajo ulomke. Kreda cvili po lesu.

"Kaj to pomeni, Lucas?"

"Stave, šef. Ali bo jutri še sedel, koliko časa bo še sedel, ali bo zdržal do nedeljske maše in tako naprej. Kot sami lahko razberete, je v tem trenutku dve proti pet za to, da bo popustil prej kot v tednu dni."

"Fej, sram vas bodi. Podcenjujete ga. Zdaj ne bo več odnehal, ne sme

odnehati in ne more. Si morete misliti, kako bi se kasneje počutil, kako nerodno bi mu bilo, ko bi se spominjal svoje neslavne revolucije? Si predstavljate, koliko zbadljivk in očitkov bi moral požreti, ko bi se sklenil vrniti v stare kolesnice? Ne zato, ker bi klonil, seveda ne, pa čeprav bi si v takem primeru posmeh še najbolj zaslužil, ampak zato, ker je pred tem sploh poskusil izstopiti. Še ko bi ga pokopavali, bi se žalujoči ostali nasmihali v rokav ob njegovi potegavščini, od katere bi nazadnje ostala le pobalinska muha. Eh voilà, upira se okolici in zdaj ga bo prav ta prisilila upor izpeljati do konca. Kdo bi vedel, ali je s takim preobratom računal že takrat, ko se je počil dol pred Maleviča?" Maigret očaran obstane, se drgne po včerašnji bradi in skuša razvozlati uganko; ampak nekateri orehi so pretrdi celo za detektive njegovega kova, zato se vda in reče: "Sicer pa mu ni hudega. Razkazujejo ga v dnevni sobi, menda se je že ves Marais zvrstil na obisku, kot Ludvika XIV. so ga posadili na porcelanasto kahlo s pisanimi rožami, da se sproti odceja, usmiljene concièrges iz osmih okrajev pa mu drsaje s copatami prinašajo krepko kokošjo juhico in mu jo polagajo k nogam. Nihče ga še ni videl jesti, ampak juhice čez noč izginejo, pa tudi dr. Paul trdi, da je za zdaj še zgledno pri močeh, zato se na vašem mestu ne bi pre naglil s stavami."

Kadar začne Maigret stoje premišljati, zlepa ni konca; s pogledom, uprtim v nekaj, kar je najbrž v Normandiji, če ne morebiti še dlje, med palcema in kazalcema ravna fotografijo Hidre, ki se je v soparnih prostorih Sûreté po robovih že nekoliko sfrknila, smehlja se, kot da bi pred sabo uzrl nekaj presenetljivo novega in mikavnega, tuhtanje pa se nazadnje konča z nerazločnim momljanjem, šavsne po klobuku in ga potlači globoko na čelo ter odlomasti iz pisarne, ne da bi z besedico namignil, kam ga nese, tako viharno. Fotografijo moli predse, kot bajalico jo drži v obeh rokah.

Niti minuto prezgodaj ne bo prispel, ker je medtem le malo manjkalo, pa bi se Dumaseva strategija sesula kot hiška iz kart.

Drobni dež je zledenel v jeklene šivanke, luči v stanovanjih so morale brleti noč in dan, vendar sneg, o katerem se je po telefonu zdolgočasno pomenkoval Dumasev sin, ni bil tisti z ulic. Dumas je imel v minulih dneh na voljo dovolj časa, da se je poglobil v fantov nerazumljivi argo in spoznal, da gre v resnici za kokain. Dečko torej prekučuje in to brez sramu počne pred očetom, ki z lakti okrog kolen zgrbljen čepi ob peči poleg telefona. "Ali ni to nekoliko neprevidno?" je vprašala Dumaseva mlajša hči, ki je očitno tudi posvečena v tisto, kar so očetu vseskoz prikrivali.

"Pa kaj?" je fant malomarno pomigal z obrvmi. "Kaj pa mi more? Saj sama vidiš, kako je z njim: sedi in molči."

"To že, ampak menda ni gluha?"

Mladi Dumas se je spakljivo skremžil. "Kaj pa veš? Kakor je videti, bi bil lahko tudi mrtev. Odpisan, z njim si ne kaže več beliti glave. Sam si je kriv, če ga bomo preprosto odnesli in zagrebli, a ne?" Široko je zazelal in z zaspanimi gibi zavrtel številko naslednjega dilerja.

"Bi vama kar pasalo, če bi se stegnili, kajne?" Omožena hči se je po naravnem redu stvari ponovno nastanila pri materi in ji pomaga gospodinjiti, čeprav zaradi Dumaseve stavke v kuhinji ni prav nič več dela kot sicer; ampak resnično se vsi vedejo, kot da bi v hiši imeli mrliča. "Bi vama prav prišlo, priznajta," je izzivalno zavlekla in zataknila palce ob bok za rob predpasnika. "Bosta vsaj nekaj podedovala, a?"

"To te moti, sestra? Te grize, ker ne boš dobila nič? Zato, ker je tebe z možekom že izplačal, da sta si lahko omislila trafiko?"

"Je nikoli ne bosta mogla preboleti, te moje trafike, saj vem."

"Tristo vragov, sestra, sva jo že. Sva vedno vedela, da si ti njegova punčka, njegova ljubljanka ..."

"A ti si misliš, da mi je naredil uslugo? A misliš, da trafika kar sama denar nosi? Garati je treba, golobčka, ne pa zajedati očkovne plače kot vidva ..."

"Ti mi boš govorila?! Vse šolske počitnice sem prečepela za pultom v tej tvoji trafiki, od šestih do šestih, medtem ko so druga dekleta uživala, zato, ker je on hotel, naj ti pomagam, zato, da se je gospa starejša hči lahko zjutraj dlje valjala po postelji in pohajkovala po mestu! Prav ti si garala, pa ja! Vsi smo morali poprijeti namesto tebe, mama, jaz, on pa še opazil ni, da mu hči smrdi od lenobe!"

Starejši so se oči zlobno zablinkale. "Saj ti ni bilo dolgčas v trafiki, kajne da ne?" je prežeče zasikala. "Si imela polne roke dela s tem, da si mi zapeljala moža, ni res?" "Opa," se je zasmel sin, "to je pa novo! Zanj tudi, bi rekel," je s palcem posmehljivo pomigal proti očetu.

Ta je molčal in sedel, vendar se ni več smehljajal.

Mlajša je napadalno stopila starejši tik pod lice. "Kdo je koga zapeljal? Sami ste me porinili v njegovo naročje! Kaj pa ste pričakovali, za božjo voljo, jaz mlada in naivna ..."

"Ha! Nazadnje bo še trdila, da je bila devica ..."

"... tisti tvoj dedec pa skvarjen kot kvargelj ..."

"Molči, kurba!"

"No, no, sestrici, mirno kri ... Kaj, če kdo pride?"

"A ni že dovolj hudo, da je on tu?"

"Naj kar izve! Naj kar izve, kakšna cipa je njegova hči ...!"

"Cipa, kaj? Mogoče je pa tisti tvoj samo rabil, česar mu ti nisi mogla dati, m?"

Starejša je zateglo zatulila, kot pes ponoči, priletela je klofuta. "Vsi bomo krivi, seveda, samo ti ne, ki si se nastavljala ...!"

"Bi mi pa pustili mojo mladost!" Mlajša je ihtela od besa in otresala pesti pred sestrinim nosom. "A me je bilo treba vse dneve zapirati v tvojo nemarno štacuno? Na ples pa v kino nisem smela pa nikoli, jasno! Je bilo škoda denarja, je bilo treba vse zate zmetati, ušivka!"

"Ušivka? Ti si ušivka, kurba ušiva prekleta ..."

Kozarci v vitrini so žvenketali v kadencah njunega vreščanja, fant je odstopil, se udobno zavalil na kavč, si z nasmehom zvil cigareto in zadovoljno opazoval pretep. Mlajša, rdečelasa, razmršena, bele kože, se je zakadila v starejšo, koščeno in okorno, ki se ji je komaj uspelo pokrivati pred ploho udarcev, nespretno je suvala z nogami, da bi spodnesla ono drugo, vazo na nizki mizici je razneslo na tleh, porezali sta si stopala, ko sta tacali po črepinjah, neobčutljivi za bolečino, prepolni adrenalina, žimasti šopi rdečih in krajših, slabo posvetljenih las so jima ostajali med prsti, sikali sta, pljuvali slino, sopli in drhteče stokali kot med ljubljnjem, ampak koliko ljubezni je bilo v njunih posteljah, sedeči pozabljeni moški z golo zadnjico poleg plinske peči je skupil nekaj brc, ki so bile namenjene nasprotnici, praskali sta z ukrivljenimi prsti in si zabadali nohte v lica; fant se je glasno režal. "Tišina!" je zalajal Maigret, ki se je znašel sred sobe, težak in teman kot kip don Juanovega komendnika. Moški je skoraj zaupljivo in nedvomno preseče zasakal obraz proti njemu. Njegove zmerom vlažne izbuljene oči so bile za slojem solza povečane, kot da bi strmele izza leč premočnih naočnikov. Še je sedel, še je molčal, vendar je bila to najhujša preskušnja od vseh.

* * *

"Gospa, če dovolite, bi vam nekaj pokazal."

"Kaj naj bi s tem?"

"To je Hidra, gospa."

"Tja hoče?"

"Tja hoče."

"In to je vse?"

"To je vse."

Suhljata Dumaseva, vsa v oroženelih petah in klimakteričnih pegah, si je s kuhinjsko junjo potapljala mast s koničaste brade. Če imaš v hiši mrliča, ali skoraj, kosila naenkrat postanejo obilnejša in bolj nasitna.

"Pa zakaj rine tja? Saj ni nič posebnega."

Prek kuhinjske mize je potisnila fotografijo Maigretu, kot da je okužena, in on jo je vtaknil v prsni žep suknjiča.

Starejša hči z rdečimi progami prek ličnic je v pomuljeni tišini kuhala kavo.

"Vi ste seveda mislili, gospa, da si vaš soprog želi nečesa posebnega?"

"Saj to bi bilo vendar logično, ne? Zakaj ves ta cirkus samo zato, da bi prišel za dežja pod kap?" Gospa si je hrupno obrisala nos. "Česa pa pogreša tu, kjer je? Vi, gospod inšpektor, nas najbrž gledate zviška, ker nismo premožni ljudje, ampak svoje dostojanstvo imamo in nikomur ne ostanemo nič dolžni in sami ste lahko videli, ko ste stikali po stanovanju, da skrbim za čistočo. Ničesar ne pogrešamo. Vsaj civilizirani smo, pri moji veri, da smo res. Pa so tam v Grčiji, na tistile Hidri, tudi civilizirani? Bi rekla, da dvomim. Sama nesnaga pa boleznin pa brezposelnost pa nered pa hrup pa pijančevanje pa lenoba; mislite, da ne berem revij? Prav včeraj sem rekla sosedu, gospa Monique, sem ji rekla, vsakomur svoje, ampak mene za živo glavo ne bi zvelkli tja dol, med tiste divjake; mene že ne. Še pišejo drugače kot mi. Zakaj bi potem Alexandre za vsako ceno silil tja, resnično, tega pa ne morem razumeti, sem rekla gospe Monique; bo že še kaj drugega na stvari, vrag bi ga vedel, kaj ima Alexandre še za bregom; odkrito povedano, prepričana sem bila, da ima nekje kakšno žensko in gospa Monique je bila tudi teh misli." Zgrabila je skodelico, kot da jo hoče zadaviti, in je glasno srebala.

"Nima druge," je prepričljivo zatrdil Maigret.

Pa čeprav in bog mu jo požegnaj, je poredno pomislil. Dumaseva je postavila skodelico v mlako polite kave na krožničku.

"Dajte še enkrat sem tisto reč," je ukazujoče pomigala Maigretu.

Maigret ji je vrnil fotografijo. Prav nič ni dvomil o tem, da je gospa Dumas vajena odrezavah ukazov in tega, da jih drugi ubogajo.

Z očmi je prebadala Hidro in zmajevala z novo, trdo trajno. Če imaš v hiši mrliča, ali skoraj, se spodobi stopiti še k frizerju.

"Pa res hoče prav sem?" je z nohtom nejeverno potrkala po motno sijočem kvadratnem kartončku.

"Aha," je pokimal Maigret.

"Ste preverili? Hočem reči, policija je gotovo preiskovala ..."

"Nadvse natančno, gospa," je improviziral Maigret, "in ničesar sumljivega nismo našli, prav ničesar; resnično si želi zgolj na Hidro in tam ga ne čaka ne jahta ne razkošen apartma s svilenimi rjuhami, ampak kvečjemu kakšna z apnom pobeljena sobica, ki diši po kozah." Pa malo miru in janeževo žganje, ki postane mlečno belo, ko doliješ vodo, in ga bo smel

srkati ob desetih dopoldne, teden dni stari francoski časopisi, ki jih bo malce raznežen listal ure in ure, in mali trgovci, ki ga bodo pozdravljali z zlatozobim režanjem, ko bo kupoval ovčji sir in olive; imeli ga bodo za čudaka, vendar ga bodo redno vabili na družinske pojedine, je previdno, da ne bi zaslutila njegovih misli, pomislil Maigret.

"Torej, samo pomislite, kdo bi rekel ... Samo to. Saj ne morem verjeti. Kako pa bo živel, za božjo voljo?" se je odhrkala Dumaseva. "Skromno."

"Zelo skromno?"

"Zelo skromno."

"Ta denar, ki ga ima na knjižici ...?"

"Smo se prepričali, koliko ga je," je spet tekoče lagal Maigret. "Zelo malo. V Parizu si z njim ne bi mogli nič opomoči, spodaj v Grčiji pa seveda ..."

"Ah, seveda. Necivilizirani divjaki."

"Tako je, gospa."

Mati se je brez besed prodorno zastrmela v hčer. Ta je še vedno stražila poleg štedilnika in se v odgovor na neizrečeno vprašanje le tiho namrdnila; kocka je padla. Mati se je s pogledom spet zavrtala v Maigreta. "Dobro, inšpektor, če mi jamčite, da je tako ..."

"Da, gospa?"

"Če bo živel skromno, če se mu ne bo godilo nič bolje kot tu ..."

"Zagotovo ne, gospa."

"Potem naj gre, kaj naj rečem drugega? Ne bom ga ustavljala, navsezadnje imam tudi jaz svoj ponos. Upam, da bo srečen ..."

Hči, Dumaseva ljubljenska, je komaj zaznavno pokimala.

"Modra odločitev, gospa."

"Da." Zdaj, ko je bilo v zadevi razsojeno, je gospa Dumas postajala opazno sitna. Hči se je prestopila, v mislih je že pospravljala kovčke za povratek k možu (če imaš takega, kot je njen, se ne kaže predolgo obirati zdoma), med vrati se je ozrla prek rame in rekla: "Saj mu boste vi povedali, da sme oditi, kajne, gospod inšpektor?"

"Bom," je obljubil komisar Maigret.

In to je vse.

* * *

P. S. To zgodbo bi moral napisati Simenon. Rad je imel male ljudi in o njih je znal pisati brez manirizmov.

Robert Titan Felix

Glas stržena

(odlomek)

Credo; quia absurdum! V tistem trenutku sta Ernest Stegmüller in Clementine Kovacs stopala skoz tesna varjena rešetkasta vrata poltretji meter visokega zidu, zidanega vseokoli mestnega pokopališča. Zastala sta sredi precejšnje asfaltirane vhodne ploščadi, kamor so se stekale stezice, razsejane med grobovi. Z leve se je iztrgala glavna pot, prižeta k zidu obhodila pokopališče in se na desni znova zlila s ploščadjo. Z njenega vrha se je odlomila središčna pot, preklala pokopališče na ne ravno skladni polovici in se iztekla v ploščad pred pokopališko kapelico s prizidano mrliško vežico na drugi strani pokopališča. Pokopališče samo pa je bilo čez in čez preprejeno s stezicami, izhojenimi med grobovi. Vsekakor je govor o večjem delu pokopališča. Manjši del čez cesto je bil zgolj skrit kot s klesanimi mavzoleji prednjih.

Zastala sta; menciala.

Ernest je v desni roki težkal njuno edino svečo in tuhtal, kam bi jo bilo najbolj prikladno odložiti in prižgati. Na Balazsevem grobu; torej zgolj starčevemu spominu? Pod oltarjem pokopališke kapelice; torej vsem sencam preminulih, podrhtevajočim nekje tam blizu? Pod razpelom nekje v zakotju pokopališča; torej *tistemu* v lesu razpela, kar gospoduje sencam preminulih? Kar jih dela zaupljive? Zlovoljne? Ali zgolj slepe?

Clementine je molčala. Zaupljivo se ga je dotikala; predla. Blago jo je pobožal po laseh, poljubil na čelo in zganil korak. Sledila mu je, ne da bi karkoli pripomnila. Izbral je kapelico. Ker je bil prepričan, da *skrivnost* ne zadeva samo Balazsa, da je stkana iz vsega tega, iz graščine, mesta in pokrajine. Da se je morebiti zalezal vanjo tudi kak kanček njega, prišleka, ogleduha, stremuha.

Sredi poti sta srečala znanca iz mesta. Urarja, z ženo in visokim suhljatim mozoljavim sinom, v letih nekje na pragu pubertete. Clementine se je z ženo razgovorila o vseh svetih tega in prejšnjih let. Ernest je z urarjem pomodroval o presunljivo ohranjeni stari Balazsevi uri. Nedorasli mozoljavi sin pa je samo strmé poslušal, srkal modrovanja starejših. Ernest je komaj komaj prikrival, kako se mu vse to upira. Kakor je seveda tudi komaj čakal, da se že enkrat razidejo.

Sveta, v katerem se je ne docela po lastni volji in nagibu znašel, se je namreč iz dneva v dan bolj bal. Strašilo ga je, kako zlahka se v teh krajih stvari znenada zazdijo povsem drugačne, kot so bile nedolgo tega. Morebiti celo zgolj hip predtem. Vseeno pa ne nehajo biti tako srhljivo resnične. In potem te tako hudo skeli, da jih ne znaš nikamor umestiti, da se meja med resničnostjo in neskončnostjo vsega drugega vztrajno in neukrotljivo premešča, če že ne zabrisuje. Ker ne veš, ali so bile stvari resnične prej in se jim je zdaj nekaj privesilo in jih naredilo hlinjene. Ali pa so resnične zdaj, ker je tisto nekaj zdrsnilo z njih in se bogve kam skotrljalo. V zadnji kot vsega njegovega mu je boleče sedlo spoznanje, kako gnetljiva, premestljiva je tod naokoli resničnost. Prostor ter čas. Vse, kar ju zapolnjuje. Kar tam notri čepi ali poskakuje. Kar se ravno rojeva. Kar ravno umira.

Ernestov spanec po vrnitvi iz kleti je bil zvrhan s sanjami. Ali pa se mu je pač samo v sen iztekel in se nadaljeval kletni blodež. Sanjane pokrajine so bile namreč tako nevzdržno podobne zmuzljivim svetovom, ki so jih odsevala ogledala. Zdaj, z distance, mu kar ni hotelo v glavo, kako to, da se mu ni tam v kleti do izničenja skrhala zavest. Ni vedel, kako se je po vrnitvi sploh še znal sestaviti. Kako mu je zneslo, da ni v labirintu znenada zdrsnil čez, v smrt. Ali pač nekam tja, kjer se te stvari dotikajo v vsej svoji zmuzljivosti, nedorečenosti. Norost, nenehen blodež. Pravzaprav pa je bil iz dneva v dan bolj prepričan, da je, že odkar vé zase, najbrž nekje tam čez.

Spomnil se je zadnjih trenutkov sanj. Sonce nekje na dnu nébesa sanjanega sveta je znenada preletel ptič zlovešče razprtih kril. Mladeniču, ki je drhtel ob vznožju skalnega previsa, se je zasekal v zavest njegov predirni klic. Ptič se je spuščal, je bolj in bolj predirno klical, malodane vreščal. Mladenič se je zgrbil ob vznožju skalnega previsa in si z rokami zatisnil ušesa. Kriknil je - in se predramil.

Prvo, česar se je Ernest med zbujanjem zavedel, je bila ura, ki je tiktakala na nočni omarici, blizu njegovega vzglavja. S kazalcem desne roke je predrsnel njen odbijajoče hladni nakrancljani srebrni pokrov. Vzel jo je v

roke in jo potežkal. Ni bila težka, bržčas samo posrebrena, ulita iz lahkega materiala. Odložil jo je nazaj na nočno omarico, odklamal k oknu in se zastrmel skozenj. Zunaj ni več snežilo. Preoblekel se je za v mesto, uro spravil v desni žep elegantno krojenih hlač in se odpravil.

Privoščil si je dolg sprehod. Čez pet ur se je zasopel in utrujen bližal rokodelski četrti mesta. Med njegovim sprehodom so se na dnu nébesa razmaknili slutljivi temnikavi oblaki. Skoz nébesno razcefranino se je zrinilo razbeljeno sonce in odsevalo na snegu. Odsevi so mu skeleče segali v oči. Zastal je pred urarjevo delavnico in s pogledom skrbno prečesal izložbo. Ne, tiste ure ni bilo tam. Na istem podstavku je sicer res bila neka ura, le da čisto drugačna. Kljub temu je bil prepričan, da je neka taka kot njegova ura prejšnjega dne le bila tam. Kako, za božjo voljo, ali pač za vražjo, se je zdaj znašla v mojem žepu? je sikal skoz zobe. Vstopil je, trdno odločen, da bo razkril ozadje vsega tega.

"...Dan! Imate še kako táko?" je zategnil.

Razprl je srebrno uro ter jo položil na zastekljeni prodajni pult. Zastrmel se je v urarja, moža suhljatega videza, razmršenih ščetinastih kratkih las, z okroglimi očali s tankim okvirom.

"Nekomu bi rad táko podaril," ni vedel, zakaj si vse to zmišljuje, "sicer sem nameraval podariti to, a sem se vseeno preveč navezal nanjo, da bi jo dajal od sebe."

Ni zmogel, da ne bi sklonil pogleda.

"Smem?" je urar s stegnjenim prstom pokazal na uro.

Ernest je prikimal. Urar je razprto uro nekaj časa težkal v roki, nato jo je zaprl, s kazalcem desne roke predrsel njen ledeni pokrov in jo odložil nazaj na zastekljeni prodajni pult.

"Ne, take res nimamo," je odkimal.

"Take najbrž nikoli niti nismo imeli."

"Ta je res nekaj posebnega," se je čudil.

"Sicer vas bo pa mogoče karkoli drugega pritegnilo," je razgrnil dlan in nekajkrat preletel predale pod zastekljenim prodajnim pultom. V očeh se mu je zalesketala iskrica nevoščljivosti. Do prstov, ki so sestavili in nakrancljali Ernestovo uro.

"Ne, ravno tako potrebujem," je odkimal Ernest.

"Bom še kje druge pogledal," je spravil uro nazaj v žep elegantno krojenih hlač in se pričel odpravljati. Ni se hotel zmeniti za razočaranost v kotičkih urarjevih oči.

Urarju se je nasmeh zluščil z lic.

"Čakajte! Čakajte!" je vseeno zaklical za njim.

Klic je Ernesta dosegel med vrati.

"Smem še enkrat pogledati?" je zaprosil.

Ernest ga je nezaupljivo premeril s pogledom in že hotel samo zamahniti z roko ter se odpraviti, nato se mu je urar vseeno zasmilil. Prikimal je, se vrnil v notranjost delavnice in mu dal uro. V urarjevih očeh se je spet pričelo iskriti. Z očmi in prsti je skrbno preiskoval uro ter si medtem spet in spet zgovoril:

"Se mi je zdelo ... Se mi je zdelo ..."

Postajal je vse bolj vznemirjen in vzradoščen:

"Da, da ... to bo ta ura ... to bo ta ura ..."

Vidno ponosen je nazadnje povzel:

"To uro je pred leti oče izdelal Balazsu."

"Sam sem še v spodnjicah racal naokoli," je še dodal, bolj in bolj ponosen na očetnjavo, podedovano urarsko delavnico, "ko je oče že leta in leta delal take in še lepše ure. Bom že kje staknil zariske in še vam izdelal podobno. Sicer ga ni bilo čez očeta, a vseeno ... No, če vam je seveda še vedno do tega, do ure ..."

Ernest je odsotno prikimal.

In se podpisal v urarjevo knjigo z naročili.

* * *

Ernest Stegmüller in Clementine Kovacs sta medtem že stopila skoz na stežaj razprta vhodna vrata kapelice, ki so bila zbita iz težkega hrastovega lesa in na prednji strani prepleljena s svetlorjavimi in skoraj čisto črnimi deščicami, zlepljenimi pod kotom. Ko so bila vrata zaprta, sestavljena, je splet črnih deščic izrisal Davidovo zvezdo. Vstopila sta in se razgledala naokrog. Prostor je bil pravokoten in zatemnjen. Pozno je bilo, nađ obrobno ogrsko pokrajino je že zdavnaj razpregel večer. Skoz vhodna vrata se je komaj kaj svetlobe še zlivalo v prostor, vitražna okna pa je tudi podnevi niso bogve kaj prepuščala.

Vitražna okna so bila vbita v stranske stene kapelice, dve na vsaki strani. Na njih so bili iz večbarvnega stekla upodobljeni evangelisti z razprtimi zvitki v rokah in simboli: bik, orel, lev, angel nekje v praznem, brezoblično steklastem nad sabo.

Svetloba v kapelici je bila topla, domačna. Prostor so osvetljevale sveče, prižgane na tleh pred oltarjem. Kapelica namreč bogve zakaj ni bila

osvetljena od znotraj, ni bilo v njej električne napeljave. Kljub temu so bile tudi v dvanajstih, iz hrastovega lesa izrezljanih svečnikih redko sveče. Če pa so že bile, so bile dolgo nove. Ko si na njih prvič zaznal ožganino, je bilo še daleč do dogoretja. Tako je bila v prostoru zvečine tema. Razen če ni kdo prižgal sveče pred oltarjem.

Ernest Stegmüller in Clementine Kovacs sta pomočila roki v belo klesano posodico z blagoslovljeno vodico, ki je bila pribita na levo steno predprostora. K desni steni je bila prislonjena lestev za na pevski kor, kjer se je zgnetlo komaj kakih dvanajst, trinajst pevcev. Kapelica ni bila velika. Komaj da je bilo dovolj prostora za dvanajst vrst stolov. Perzijska preproga motnih barv, razgrnjena med predprostorom in pridvignjenim delom kapelice z oltarjem, jih je razdelila v dve polovici. Na vsaki strani je bilo šest stolov. Oltar je bil rezljan. Skulptura Križanega, z razpela zazrtega v angela, ki je klečal ob vznožju križa in h krvavemu obličju Žrtvovanega molel sklenjene dlani, medtem ko je bil njegov pogled kdove zakaj zazrt v prve vrste pred oltarjem.

Kapelica ravno toliko, da ni bila prazna. V prvi vrsti z desne sta drhteli sključeni starki, brezdušno zrl predse, med prsti odsotno prebirali jagode rožnega venca in žebrali neskončen splet očenašev in zdravamarij. Ne nazadnje: napol dremali.

Prišla sta pred oltar. Clementine je zdrsnila v srednji stol prve vrste z leve, tudi sama sklonila pogled nekam daleč predse in prepletla prste k molitvi. Ernest je pokleknil pred oltar, uprasnil vžigalico ter jo približal svečni nitki. Ni vzplamtela. Poskusil je znova. Rezultat je bil isti – nikakršen. Je poskusil spet, tretjič. Četrtič, petič ... Ne, sveča kar ni in ni hotela vzplamteti. Skrušeno je z očmi poiskal Clementine.

Komaj pa jo je našel in jo trenutek, dva ljubeče, vdano božal s solznimi očmi, že je sunkovito odmaknil pogled in ga skril v zavetje oltarja. Medtem ko je vztrajno zaman kresal vžigalice, je namreč zdrsnila tako globoko vase, da je komaj kaj zunanega še znalo priti vanjo. Ni hotel na silo vstopati, temveč je znova poskusil. Uprasn timer vžigalico in jo približal svečni nitki. Ni vzplamtela. Je poskusil spet, drugič, tretjič – pravzaprav: sedmič, osmič ... Ne, sveča kar ni in ni hotela vzplamteti. Z nastavka za sveče na tleh pred oltarjem je spihal koščke ožganin, spravil svečo in vžigalice ter se nejevoljno in raztogoteno zazrl v podobi oltarske skulpture. Pogled razpetega, Brezprizivnemu žrtvovanega Učenika je bil prazen, brezizrazen – odsoten, brezpriziven. Nič kaj preveč drugačen, kaj šele spodbudnejši ni bil angelov pogled, ki je segal daleč noter v njegove oči. Gledal je, kot da ga vse to niti

najmanj ne zadeva.

Hinavca! Zlobneža! Hudičevca! je jezen zamrmral in se še isti hip zgrozil nad svojim heretičnim, hudičevskim razmišljanjem. Medtem ko sta bila s Clementine tam notri, je namreč kapelica poniknila v posvečenost, kakršne ni bil vajen. Drugačno od posvečenosti kapelic, cerkvá, nasploh svetih prostorov tam doma. Kjer ni nikoli vedel, ali res karkoli drugega, usodnega vstopi vanj, ko vstopi v krhko prosojnost posvečenega prostora, ali pa se samo dela, hlini pred sabo in drugimi, da nekaj takega res vstopa. Posvečenost ogrske kapelice je bila razposajena, sproščena, igriva. In zdelo se mu je, da je zato samo še toliko bolj zavezujoča.

Pač ne vzplamti! si je zgovarjal, kot da bi se klečečemu angelu in razpetemu Učeniku opravičeval za svojo nedavno nespoštljivost. *Pač ne vzplamti! Morebiti kam drugam hoče. Morda si jo prisvaja Balazseva senca. Ali pa jo pač zahteva tisto nekaj v lesu razpela. Dlan, ki od drugod sega ter se dotika pokopališča – in vsega tega nevsakdanjega ogrskega zakotja.*

Sprijaznjeno je zavzdihnil in sédel h Clementine.

Sključeni starki sta se tačas že zdavnaj zdramili, se izhomotali iz otrplosti, neskončnega krogotoka zamrmranih hvalnic in se zmuznili ven. Na srednji stol prve vrste z desne je sédel mož nekako tridesetih let v elegantno krojeni črni obleki, črni srajci, s črnim klobukom, poveznjenim daleč na lice, ki ga Ernest v mestu ni še nikoli videl. Sklonil je pogled in prepletel prste k molitvi. Zbranost neznanega moža se je zdela ravno toliko zavezujoča kot tenko, zamaknjeno dihanje Clementine. Komaj da si ga je upal pogledati. Kot si tudi ni upal opomniti Clementine, da je zdaj res že skrajni čas za odhod. Roko na srce, nista bila dolgo tam notri, uro, največ dve. Kljub temu se mu je zdelo, da so se v peščeni uri na eni izmed polic v Balazsevem kabinetu tačas presipala stoletja.

Ker ni niti zmogel niti znal tudi sam skloniti pogleda predse in preplesti prstov k molitvi ter se zamaknjen, pozabljaajoč čas in prostor, zasidrati v trenutek zbranosti. Ker se mu je zdelo, da se bo prekmalu spet nekaj zahtevalo od njega. Ne da bi se mu sploh povedalo, kaj. Ne da bi se ga pravzaprav vsaj opomnilo, kam naj se napoti. Če mu je že do tega, da bi vedel, kaj. In mu bo še prekleto do tega. Konec koncev vse to njega zadeva. Ker je bil skoraj povsem prepričan, da se tisto nekaj od bogve kod spet krade vanj. Ali pa se spet razceplja v strženu. Ker mu je ta njegova ogrska blodnja že pričela presedati.

Kot mu je presedala tudi njuna bližina v temi in zamaknjenosti ogrske

kapelice. Še sam ni vedel, zakaj je bil iz trenutka v trenutek vse bolj nemiren. Presedal se je na stolu in z očmi spet in spet zbegano pretipal Clementine in neznanca. Zvečine pa je samo brezvoljno strmel k vznožju križa. Nato je znenada vstal ter se odpravil. Clementine se je zdrznila, vstala in mu sledila, ne da bi karkoli pripomnila.

Ko je Ernest ravno stopal skoz na stežaj razprta vhodna vrata kapelice, je znenada stopil v *tisto drugo*. Takrat se mu je njegova ogrska blodnja za neznanen trenutek zazdela tako nevzdržno drugačna od vsega, kar se je tam doma zgrnilo nadenj, ali kamor je pač sam rinil, da si ni več upal zastirati pogleda. Vedel je. Da: v ta svet res nekaj drugačnega sega ali pa sem pač šel v strženu tako daleč narazen, da se bo treba umakniti, položiti roko nase, si je zgovoril in se obrnil. Clementine se je tačas že vrnila. Sklenjenih dlani je stala sredi kapelice in odsotno zrla navzgor k ostrešju. Približal se ji je in jo pocukal za rokav. Zanimalo ga je, kaj zaboga se spet dogaja.

Pssst! si je dala roko na usta in ni nehala strmeti navzgor. Tedaj je tudi on zaslišal in se zastrmel k ostrešju. Krhki, komaj slišni ženski vokal. Prijetna, do stržena segajoča melodija. Premišljal je, da so bržčas ravno tako prijetno, do dna segajoče davno tega peli krhki, komaj slišni glasovi v mlakah zablodelih blodnih žena.

Zaskelelo ga je nekje najbolj notri, zagotovo v strženu. Pocukal je Clementine za rokav in se napolil proti lestvi. Sledila mu je, ne da bi karkoli pripomnila. Povzpela sta se na pevski kor za komaj dvanajst, trinajst pevcov, kjer pa ni bilo nikogar. Nasploh ni bilo nikjer nikogar takega, ki bi utegnil peti. Za krhek trenutek sta zastala tam zgoraj tik pod ostrešjem, nato sta se vrnila pred oltar.

Clementine je seveda spet sklonila pogled nekam globoko predse ter prepletla prste k molitvi. Ernest ni upal, da ne bi sledil njenemu vzgledu. Nato ga je spet zagledal. Še vedno je sedel na srednjem stolu prve vrste z desne, klobuk je imel poveznjen še dlje na lice, pogled mu je zdrsnil kar se da globoko predse, koščeni bledikavi prsti so bili do krvi tesno prepleteni k molitvi.

Poškilil je pod neznančev klobuk, da bi videl njegovo obličje ter preveril, ali morebiti neznanec mož ne mrmra tega, kar slišijo. Temu sicer ni kaj prida verjel. Kljub temu je kar nekaj časa kradoma strmel pod klobuk s srednje širokimi krajci. Skušal je namreč izvedeti vsaj to, ali tudi neznanec sliši krhki, komaj slišni ženski vokal, prijetno, do stržena segajočo melodijo. Zdelo se je že tako, zdelo. Pravzaprav se je Ernestu tam pred oltarjem kar naprej vsiljevala slutnja, da sta se s Clementine prihulila nekam, kamor ne

spadata. Prepričan je bil, da je pesem prav gotovo namenjena ravno njemu; neznancu. Morda celo samo njemu. Da mu je zapela nedavno preminula soproga, ga je spet in spet spreletelo, naj se je teh svojih domislekov še tako krčevito otresal.

Nato je glas znenada umolknil. Ernest Stegmüller in Clementine Kovacs sta se sprijaznjeno, upadlih lic, zbeganih pogledov, odpravila ven. Neznani mož jima je sledil. Clementine je že bila zunaj, ko se je Ernest med vrati srečal z neznancem. Ne da bi se spogledal z njim, mu je odstopil prostor. Ko je tudi Ernest stopil skozi na stežaj razprta vhodna vrata kapelice, ni bilo neznanca nikjer več.

"Kam, za božjo voljo, se je potuhnil?"

"Kdo?" se je začudil Ernest.

"Neznanec vendar," je odsekala Clementine.

"Kar izginil je. Ko je šel mimo, sem ravno drugam gledala. Ozrla sem se, pa ga že ni bilo nikjer več. Kot bi se v zemljo udril, bogve kam med grobove. Ne vem, zakaj, ampak tam notri se mi je vseskozi zdelo, da mu nekaj kradeva. Da je bilo vse tisto namenjeno ravno njemu ... morebiti celo samo njemu," je dokončala.

Ernest pa je vztrajno molčal.

* * *

Drhtenje, vzgib. Janos Nagy je silovito zaloputnil vrata starinske, tesne, neometane, nasploh zanemarjene hotelske sobe, najete in plačane za mesec vnaprej. Toliko časa je bil namreč pripravljen žrtvovati za izvršitev načrtovanega; resnici na ljubo: zaslutenega. Zgrudil se je na posteljo in zadaj na glavi, pod temenom, prepletel prste. Toda medtem se je ženski glas ... parajoč ušesa, zamolklo odmevajoč v drobovju ... že zdavnaj potuhnil nekam globoko vanj, k strženu. Od tam se mu je spet in spet dvignil v zavest, da mu je do blaznosti razklal misli, da mu je določil prostor in početje v svetu.

Sunkovito se je dvignil z ležišča, sédel za staro hrastovo pisalno mizo in si prižgal cigareto. Kadil je počasi, globoko, z vsem bitjem. Na drugi strani mize je opazil hotelsko prijavnico, h kateri je bil s sponko pripet račun za sobo. Zavzdihnil je, ko je pomislil, kako razsipno je pravzaprav ravnal z ne ravno znatnimi prihranki. Ker je plačal sobo za debel mesec vnaprej. Še vedno je bil docela prepričan, ni niti malo dvomil, da se še toliko vsega mora zgoditi, skončati. Kot v tistem trenutku, ko je najemal in

plačeval sobo. Zgolj dozdevalo se mu je bolj in bolj, da se bo vse to zgodilo, skončalo veliko prej, kot se je nadejal in bal v najturobnejših trenutkih svoje nekaj čez desetletje trajajoče blodnje. Divje je povlekel iz dogorevajoče cigarete. Žareče je doseglo filter, ga zapeklo v grlu ter mu osmodilo prste. Ogorek je z gnusom zabrisal v pepelnik.

Pravzaprav ga je kar nekam razveselilo, mu je odleglo, da se mu je tako kmalu razkrilo, kako se bo iztekla, skončala njegova nekaj čez desetletje trajajoča blodnja. Borih dvanajst dni po prihodu. Namuznil se je in se razumevajoče nasmehnil, ko se je spomnil svaril, pritlehnega strahu avtobusnega šoferja, ki mu je zadnjih nekaj kilometrov dolgočasne poti zaupal kar precej o mestu, meščanih in nevarni graščini poldrugi kilometer iz mesta. Če si seveda ni vsega samo zmišljeval. Pripovedoval je počasi, zbrano, docela predan pripovedovanemu. Pripovedi so imele rahel pridih nečesa srhljivo skrivnostnega in usodnega. Pripovedoval je o angelskih in demonskih skledah, iz katerih bojda prebivalci tega mesta lokajo kri naključnih polnočnih obiskovalcev. Razpredal je o svetu, ki te ne pusti vase, preden sam ne vstopi vate.

Janos je bil namreč edini, ki je na avtobusni postaji štiriindvajset kilometrov odmaknjena Sombatela vstopil v edini avtobus, namenjen v to smer. Ta poklapani predpotopni avtobus je bil nasploh edina vez tega mesta s preostalim svetom. Deset minut čez tretjo popoldne je zapeljal redke popotnike v osamljeno mestece ogrskega zarobja in se zvečer ob desetih vrnil s še bolj redkimi povratniki. Janos si je tistega dne edini zaželel tja. Tudi do konca poti je ostal edini. Vzdlž vse manj znosne ceste je bilo kar precej avtobusnih postajališč. Zvegnjene lesene hišice, zasloni pred nevihtami, so tistega dne zloslutno samevale. Janos je tudi sicer nemalo dvomil, da je kdaj kaj več potnikov kot tokrat, eden. Če šofer seveda zvečine že ne vozi sam, zaman.

Potemtakem res ne more biti čudno, da sta se s šoferjem že kaj kmalu tako prijetno in tudi zaupljivo razgovorila. Resnici na ljubo: Janos je zvečine predvsem poslušal. Šoferjeve pretkane in dvomljive zgodbe so ga tudi sicer pustile hladnega in neprizadetega. Povsem prepričan je bil, da posluša usedline govorice in izmišljij, s katerimi se je dan za dnem kratkočasil šofer, zdolgočasen in naveličan vselej enake poti. Tam nekje najbolj notri pa se mu je vseeno nekam neprijetno grenčilo. Ker so bile šoferjeve pripovedi tako prekleto podobne vsemu, kar mu je bogve kdaj bogve kje bogve kdo pripovedoval, preden se je spet zganilo, zadržtelo tisto v njem. Zavzdihnil je, zamahnil z roko. Zaskelilo ga je v strženu. Žareče

mu je previhralo vse telo.

Pomislil je, kako kmalu bi se nasmeh zluščil s šoferjevih lic, če bi se še sam razgovoril. Kako kmalu bi se mu jezik zataknil med zobmi, če bi mu izdal načrtovano. Kako kmalu bi zamrle njegove pripovedi, če bi jim dodal resnično zgodbo o svoji nekaj čez desetletje trajajoči blodnji in načrtovanem skončanju: daritvi. Kolcnilo se mu je, da se mu je dvignil nedaven zalogaj in ga silil na bruhanje. Pograbil je Testament in pričel prebirati naključno izbrani odlomek iz svetih spisov:

Tedaj mu je Angel Gospodov zaklical iz nebes in rekel: Abraham! Abraham! Odgovoril je: Tukaj sem. In je dejal: Ne steguj roke nad dečka in nič mu ne stori. Zakaj zdaj vem, da se Brezprizivnega bojiš in mu nisi odrekel svojega edinega sina. Abraham pa je povzdignil oči in pogledal in, glej, za njim je bil oven, ki se je zapletel v trnje z rogovi.

Sklonil je pogled. Veke so mu padle na oči. Lice mu je zdrsnilo med dlani. Ne, ni mu bilo povšeči, da je ravno Clementine Fisher sedla k vznožju njegovega žrtvenika. Sicer je vedel, da je ta zamenjava božja milost. Nekaj takega kot tisti davni klic, s katerim je Angel Gospodov odtegnil Abrahamovo roko z dečkovih prsi. Konec koncev je Clementine zgolj bežno poznal, njeno sedem ali osem let mlajšo sestro Anastasio pa je še vedno brezpogojno ljubil. Vseeno bi ob vznožju svojega žrtvenika veliko raje videl Anastasio. Clementinin odsotni, vseskozi nekam globoko vase zgrbljeni pogled se mu je tiste davne dni vseeno preveč prikupil, da bi ga radostile take zamenjave. Tudi sicer se kar ni nehal spraševati: *Če je že treba na gori postaviti žrtveni kamen, zakaj potem ne na vrhu?*

Hlastavo, z vsem dihom je potegnil iz dogorevajoče cigarete Lucky Strike. Skeleči cigaretni dim mu je do zadnjega kotička napolnil pljuča. Ugasil je cigareto in si že hip zatem prižgal novo. Niti toliko ni hotel počakati, da bi si pljuča oddahnila ter se nadihala svežega zraka. Kadil je, kot da bi se mu iztekalo življenje, in sprijaznjeno zavzdihoval. Ker je vedel, da so vrhovi žrtvenih gora do zadnjega trenutka vzpona zastrti z meglicami. Veličastvom Brezprizivnega, skritim v oblaku?

Že ko je vstopil v kapelico in se je za bežen trenutek dotaknil s kotičkom pogleda, se mu je zazdela nekam znana. Ko je nato čez čas tam zgoraj v ostrejšu zadržtel glas njegovega stržena in jo je videl sredi kapelice odsotno strmeti navzgor, ga je znenada zbudlo v drobovju in se mu je storilo hudo. Zavedal se je namreč neizprosnega dejstva, da mora tisti, ki deli z njim drhtenje stržena, z njim pristopiti k oltarju, žrtveniku. Ko se je premražen, lačen in utrujen tistega večera na dan vseh svetih bližal

mestnemu pokopališču, je bil še vedno trdno prepričan, da mu bo še enkrat prekrižala pot Anastasia. Ker je skončanje svetohodstva vselej brezpogojno določeno s spočetjem. Samo tako se namreč sklene krog iz časa in prostora. Eden izmed krogov, obeskov, nanizanih na pozlačeno ogrlico v večnem očesu Brezprizivnega. Sicer Anastasia najbrž vseeno ni bila kriva njegovega odhoda, še manj desetletne blodnje. Kljub temu da je njun razhod bil vzgib, iz katerega je vse drugo zadrhtelo.

Če pa je bil vsaj za spoznanje iskren, se ni več kaj preveč čudil, da je ravno Clementine doletela kazen za vse tisto njuno. Kakor ju je namreč poznal iz tistih davnih dni, bi se mu zdelo nenavadno, če ne bi bilo tako. Kdaj, kje in zakaj se je v ta njegov sistem, svetohodstvo, božji načrt zapisal neznanec s pokopališča, ni niti slutil. Znanec? Prijatelj? Ali celo ljubimec? se je spraševal. Zamahnil je z roko. Se bo vse skupaj že še pravi čas razkrilo. Kot se je vseh teh deset let razkrivalo. Strmel je v vrtinčaste meglice cigaretne dima in sprijaznjeno zavzdihoval. Vedel je: ko vstopa *tisto*, nikoli ne vstopa skoz zadnja vrata. Ker so grehi, ki jih niti Žrtvovani ne odpusti.

Še ena cigareta je dogorela do filtra. Peta ali šesta, največ osma, odkar je pred slabo uro privihral v hotelsko sobo, za trenutek legel, se nato sunkovito dvignil z ležišča, sédel za staro pisalno mizo in si prižgal cigareto. Kadir je divje, zdržema. Premleval preteklo. Se bal prihodnjega. Nato so se mu v strženu znenada zganili spomini. Tisti davni časi, že zdavnaj spraskani s spomina stvarstva. Trenutek, ko je Anastasia Fisher dorekla fraktalno strukturo univerzuma in mu stisnila v roko zmečkan najneznatnejši list podrtega drevesa ter se odpravila proti mestu. Ne ... ni ji sledil ... temveč se je zastrmel v daljne daljne dalje ... nekam v obzorje ... kamor je ravno zahajalo sonce ... se je nekje blizu blizu ... morebiti celo ... da ... ravno tam ... kot je pozneje izvedel ... globoko v njem ... v strženu ... prvič zganilo ... prvič zadrhtelo ... tisto ...

V začetku je bil mrak, da mu je čez oči padla koprena in se mu je zasenčilo obzorje pogleda. Hlad, da se mu je naščetinila koža. Veter, da je grozeče in svareče zašumelo visoko v krošnjah bližnjih topolov. V začetku je bil vzduh kot pred nevihto. Zdelo se je, kot da se bo zdaj zdaj razklalo nebo in zgrmelo na zemljo. Pa se ni pripetilo nič takega. Oblaki se niso razčesnili in se razlili po mestnih ulicah. Niti kaka najbolj drobcena dežna kapljica mu ni kapnila na teme, zdrknila navzdol po licu in zadrhtela na ustnicah.

Čez čas so se razprhnile sence na konici njegovega pogleda in se mu je

razprlo obzorje pogleda. Skoz telo, skoz splet kosti, tkiva in žil se mu je razlilo toplo. Veter v krošnjah bližnjih dreves je polegel. Nato je v krošnji najvišjega tistih bližnjih dreves znenada zadrhtel glas. Dokaj časa se je razgledoval naokoli in iskal pevca, pa ni bilo žive duše ne blizu ne daleč. Glas se mu je vsajal v zavest in zamolklo odzvanjal v drobovju. Bil je vse glasnejši. Zadaj na glavi, pod temenom, je prepletel prste in si z dlanmi tesno zatisnil ušesa. Kljub temu glas ni bil kaj prida znosnejši, kaj šele da bi odnehal. Zazdelo se mu je, da mu bo zdaj zdaj razneslo glavo, da se bo zdaj zdaj scefral po telesnih šivih.

Zakrilil je z rokami, zakričal, zbežal.

Glas še vedno ni hotel ponehati. Spremljal ga je. Kot bi slutljivo vreščala predsmrtna ptica. Kot bi se zlovesče razprtih kril spreletala tam nekje visoko gori nad njim. Mu zabadala kremplje v mehko meso vratu. Kot bi tisto pravzaprav v njem drhtelo. Iz njega pelo. Kot še večkrat zatem, ko mu je nevsakdanji notranji glas določal poti.

Zdelan se je tistega davnega dne vrnil domov in stopil pod tuš. Dve, tri ure je stal pod njim, da je do zadnjega, do najbolj drobcenega lojnatega sprimka zdrgnil s telesa znoj blodnega popoldneva. Oblekel se je ter v nahrbtnik zmetal še nekaj obleke, ducat konzerv, hlebček kruha in beležnico, v kateri je bilo komaj dvanajst, trinajst strani zapiskov.

Nato se je odpravil.

Na vratih je srečal mamo.

"Kam greš?" je zaskrbljeno vprašala.

"Na pot."

"Kam na pot?"

"Na konec sveta."

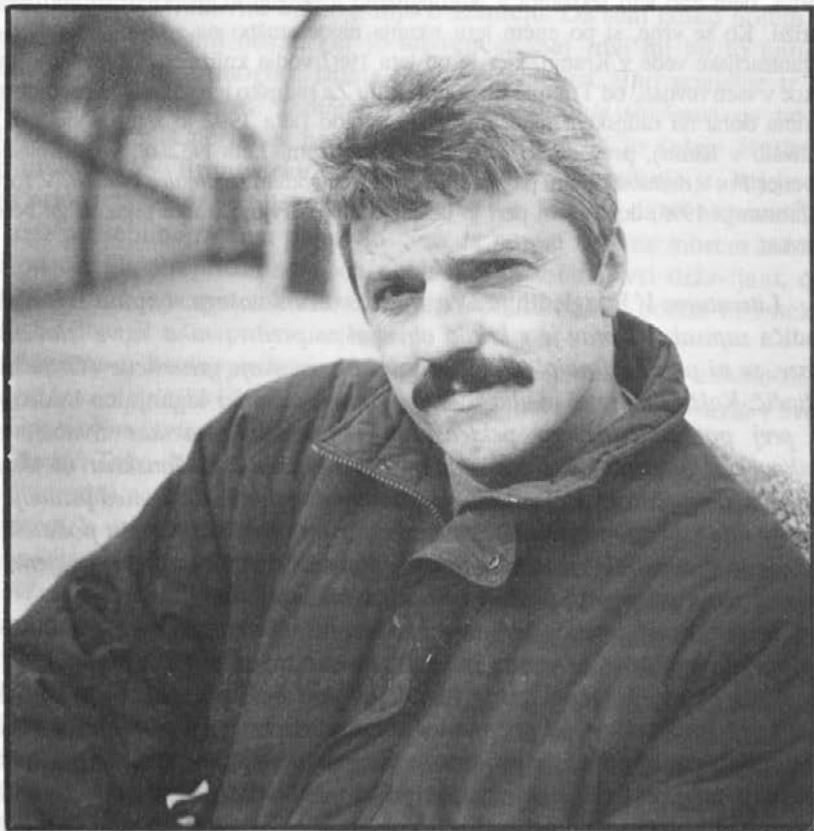
"Hmmm?" ni razumela.

"Grem. Kaj jaz vem, kam. Nekam pač."

Strmela je za njim, ko so ga požirale dalje.

INTERVJU

Tone Perčič



Avtor fotografije: DIÉGO ANDRES GÓMEZ

Naj bo čim več stvari v tekstu samem

Naj bo čim več stvari v tekstu samem

Tone Perčič se je rodil 26. decembra 1954 v Ljubljani. Končal je prvo stopnjo na Ekonomski fakulteti, se pozneje odločil za romanistiko in diplomiral iz italijanščine in francoščine, nato magistriral pri profesorju Janku Kosu, z nalogo Dante pri Slovencih. Skratka, magister italijanske književnosti. V letih 1982–1984 zaposlen v Nemčiji kot lektor slovenskega jezika v Leipzigu in se od tam vsak teden vozi tudi na lektorat v Berlin, sledi eno leto lektorata v Nottinghamu v Angliji in za povrh še eno leto v Parizu. Ko se vrne, si po enem letu iskanja najde službo na zdajšnji Fakulteti za organizacijske vede v Kranju, kjer je od leta 1987 vodja knjižnice. Objavljal je tako rekoč v vseh revijah, od Tribune do Sodobnosti. Za radijsko igro *Misija* je pred dvema letoma dobil na radijskem natečaju prvo nagrado (leta 1992 je z njo sodeloval na festivalu v Rimu), prevedli so jo tudi na Slovaškem. Leta 1982 objavi novelistični prvenec *Pot v nestalnost*, lani pa izjemno odmeven roman *Izganjalec hudiča*. V torek, 7. februarja 1995, doživi svoj prvi in doslej edini intervju, skratka tega, ki ga berete pravkar.

Literatura: *V Razgledih je Drago Bajt v oceni vašega romana Izganjalec hudiča zapisal: "Čeprav je v kritiki obveljal za predstavnika 'nove' slovenske proze, se ni priključil najplodnejši skupini piscev svoje generacije (Gradišnik, Filipčič, Kalčič), temveč je ubiral svojo pot – sodeč po Izganjalcu hudiča, je to prej pot Jančarjevega peklenskega eksistencializma kot Švabičevega jezikovnega ludizma." Za vas sploh velja nekakšna neklanskost in skoraj fizična nenavzočnost v slovenskem kulturnem dogajanju. Celo med pisatelji jih je prav malo, ki so mi znali iz vaše biografije povedati kaj več kot podatek ali dva. Je ta individualnost in samotnost povezana samo z vašim značajem, ali pa so k temu prispevala predvsem številna bivanja v tujini?*

Perčič: Prvič je moj življenjski slog tak, da skušam svoj čas čimbolj racionalno izrabiti. Čas cenim in se mi zdi škoda, da bi ga zapravljal. Če bi hotel, da bi me določeni krogi tu v Ljubljani bolj poznali, bi se moral z njimi več družiti, kar pa preprosto pomeni, da bi več časa zabil v raznih klepetih in podobno. Čisto prijetno je klepetati, ampak včasih, če si nimamo povedati nič posebej pametnega, je pa to izguba časa. Vse življenje veliko delam, veliko sem študiral, veliko sem bral, veliko sem ob tem delal tudi fizično, zidal sem hiše in jih popravljal itn. Če bi živel v Ljubljani, bi se pa mogoče s temi ljudmi večkrat srečal. S Šalamunom, na primer, se poznam, ker me je poklical in me vprašal, ali bi prevajal njegovo poezijo. Iz tega se

je razvilo nekaj stikov, veliko sem prevajal njegovo poezijo itn. Z Andrejem Blatnikom, spet, sva se srečala dvakrat ali trikrat zaradi romana ...

Literatura: *To so bolj druženja, niste pa pripadali nobeni skupini ali z določenimi kulturnimi krogi nastopali v politiki ...*

Perčič: Ne. Ko se je slovenska pomlad pri nas dogajala, takrat sem bil popolnoma preokupiran s svojo magistrsko nalogo, ki sem jo hotel dobro narediti. Knjižnica mi nudi določene možnosti, zakaj teh stvari ne bi izkoristil. Že virov sem zbral ogromno, približno tisoč petsto enot, nič koliko člankov, strahovito bibliografijo o Danteju. Da sem lahko potem iz tega korpusa potegnil nekaj, kar je bistvenega. Saj zdaj mi bo to knjigo Dante pri Slovencih mogoče izdala Slovenska matica. Eno poglavje iz te knjige (*I primi riflessi di Dante nello spazio culturale sloveno*) pa bo v kratkem izšlo v Ameriki, v reviji *Italian Quarterly*, ki jo izdaja Ruthers University v New Brunswicku v državi New Jersey. Vprašanje je, kaj je za koga prioriteta, zame so bile takrat te stvari prve. Mislim, da to ni prav. Žal jaz tega pri sebi ne morem popraviti. Seveda potem tega ne morem zahtevati od drugih. Prepričan sem, da bi se morali vsi mi, vsi državljani, od prvega do zadnjega, prvenstveno ukvarjati s politiko, šele potem bi z neko selekcijo dosegli neko pravo urejenost.

Literatura: *Samo vprašanje, kako se ukvarjati s politiko, ker imamo zdaj mnoge, ki se s politiko ukvarjajo samo z mislijo, kako bi jo preusmerili v svoj žep in k svojim koristim ...*

Perčič: Tako. Poznam nekaj takih bližnjih primerov. Mislim, da smo mi drugi naredili napako, ker se nismo sami skušali ukvarjati s politiko ... Da se vrnem k vašemu prejšnjemu vprašanju ... Sam, na primer, sem bil za novorevijevece še premlad, to je bila generacija, ki je iz *Problemov* prestopila k *Novi reviji* in jo ustanovila ... Ta skupina je imela tudi specifičen kulturni nastop, niso nastopili z nekimi svojimi literarnimi, oblikovnimi pogledi, ampak so prišli čisto kot organizacija, formacijsko so drugače nastopili, ker to je bilo prvič, da se je še v prejšnjem režimu tako formirala neka revija. Mislim, da so s svojim ravnanjem veliko tvegali. Je pa tudi res, da sam nisem tako produktiven, da bi v nekem revialnem krogu jasno, produktivno in veliko nastopal. Kar nekaj sem objavil v *Dialogih*, objavljaj sem pa čisto povsod, od *Tribune*, *Sodobnosti* do *Nove revije* itn. in za določene stvari sem vesel, da so ugledale luč sveta. Kar pa zadeva Gradišnika, Kalčiča, Švabiča itn., me je takrat, ko je pri mariborskih Obzorjih leta 1982 izšel moj prvenec, Aleksander Zorn v neki kritiki v *Naših razgledih* pridružil tem

avtorjem, osebno pa se z nobenim od njih nisem še nikoli srečal in jih sploh ne poznam. Oni so se pa družili. Celo nogomet so igrali skupaj. Jukič je igral pri Olimpiji, bil je celo poklicni nogometaš, če se ne motim.

Literatura: A ta "novogoriški"?

Perčič: Ja, sicer sem jaz tudi nogomet igral, in to z veseljem. Ampak zdi se, da njih pravzaprav ni družila neka velika motivacija, ki bi bila družbeno angažirajoča, da bi jih dejansko določene stvari zavezovale. Tako kot se je zgodilo z novorevijejci. Zdaj se mi pa sploh zdi, da so avtorji šli vsak zase. Občutek imam, da niti tako imenovana nova proza, ali pa postmodernizem, ali karkoli ni nekaj, kar bi ustvarjalca k čemurkoli zavezovalo.

Literatura: Preden spet preideva k vaši literaturi, se lahko za hip pomudiva pri prevajanju. Zanimivo je, da ste predvsem prozaist, prevajali pa ste predvsem poezijo in celo v tuje jezike, angleščino, francoščino. So to naključja? Prej ste že omenili prevajanje Šalamuna.

Perčič: Moja pot do poezije vodi prek Ezre Pounda, šele nato sem se ukvarjal z Dantejem, prevajal pa sem marsikaj tistega, česar drugi niso hoteli, nekaj stvari pa sem si izbral tudi sam. Šalamuna sem prevajal povsem na njegovo pobudo. Dva tisoč verzov, nekaj jih je izšlo v francoski reviji *Migrations*, nekaj jih je bral na pesniških prireditvah. Prav tako skupaj s francoskimi prevajalci sem prevajal Toneta Pavčka, v angleščino pa skupaj z Angležinjo Bridget Peet *Vedro katedralo* Francija Zagoričnika. Ta prevod so mi objavili v časopisu *North Dakota Quaterly*, ki ga izdaja University of North Dakota. Prevajal pa sem v angleščino tudi Daneta Zajca in izšel je v *Le Livre slovène* leta 1988. Iz italijanščine sem prevedel dramo Giovannija Testorija *Edipus*, za gledališče Glej. V francoščino sem prevajal Potokarja, Krstiča, Ihana, Debeljaka, Mozetiča, Tauferja, Strniša, Kocbeka in tudi Ostija. Mnoge za Vilenico. Mnoge za *Le Livre slovène*. Poleg njih še mnogo tujih avtorjev.

Sploh smo bili že v mojem otroštvu, pri nas doma, zasuti s knjigami, živel sem v okolju, ki je bilo izredno bibliofilsko. Pri nas se je ogromno bralo, vedno smo imeli veliko literature in tudi debatirali smo pogosto o teh temah. So me pa v literaturi vedno mučile nekatere dileme, ki so baje tudi Flauberta: kako nekatere stvari postaviti, da bi bile čimbolj implicitne, da je treba v besedilu čim manj razlagati še dodatno. To je bilo tudi nekakšno moje temeljno izhodišče, ko sem pisal *Izganjalca hudiča*. Stvari čimbolj skrčiti, čimbolj reducirati, naj bo čim več stvari v tekstu samem. "Ne!" je zavpil. "Ne," je zavijal z očmi, je jecljal itn., kakor skoraj zdaj jecljam,

ampak vse to se mora zgoditi znotraj, v samem tekstu.

Literatura: *Vas to zgoščevanje besedila, sploh intenzivno ukvarjanje z jezikom v najrazličnejših oblikah ni nikoli močnejše pritegnilo v pisanje poezije?*

Perčič: Pisal sem nekakšne literarne fragmente, imel sem po radiu kak Literarni nočno, objavil sem kakšno pesem v *Tribuni* pa v zagrebškem *Oku*, v Novem Sadu, v Beogradu, to je bilo še pred leti. Vendar to zame niso bistvene stvari. Mene poezija ni nikoli motivirala tako intenzivno in v tem smislu, kot me je motivirala proza.

Literatura: *Kakor hitro pa spregovoriva o vaši prozi, se takoj vsiljuje vprašanje, kaj je pogojevalo tako dolgo trajen premor med vašo knjigo kratke proze, prvencem *Pot v nestalnost* (1982) in romanom *Izganjalec hudiča* (1994) – dvanajst let proznega molka. Vprašanje je še toliko bolj umestno glede na vaša leta, ki so običajno ravno najbolj ustvarjalno obdobje. Mogoče je to začetek zgodbe o zapletih z rokopisom za *Izganjalca hudiča*?*

Perčič: Eden od razlogov je, da jaz ne pišem veliko. Bolj bi se moral disciplinirati, več bi si moral vzeti časa za te stvari. Pišem počasi. Besedilo mora biti izdelano. Jaz nisem tak, da bi lahko roman napisal v enem zamahu in ga potem ne bi več popravljaj. Nekateri tako pišejo in to so celo krasni teksti. Za *Izganjalca hudiča* ne velja to, kar so napisali nekateri kritiki, da je bil napisan na mah. Jaz bi sicer zelo rad, da bi bilo to res, samo predstavljajte si, koliko časa bi mi ostalo. V resnici pa sem *Izganjalca* veliko predeloval, spreminjal stavke, ker sem hotel, kot sem rekel že prej, da bi bilo čim več stvari tekstualnih.

Literatura: *Ampak vi se s celoto ponovno ukvarjate, ne da bi izpilili posamezno stran in potem nadaljevali?*

Perčič: Seveda, spet se lotim vsega, celotnega teksta. Rokopis je najprej "ležal" pri dveh slovenskih založbah, ne bom pa povedal pri katerih dveh.

Literatura: *Zakaj pa ne?*

Perčič: Zato, ker sta se oba urednika kompromitirala, eden je "popolnoma mimo ustrelil", drugi moje mape sploh premaknil ni, kot sem ugotovil pozneje.

Literatura: *Imen pa nočete povedati iz človeških nagibov, v imenu nekakšne "fair play" ali ker se bojite za objavo svojih prihodnjih romanov?*

Perčič: Mislim, da je mogoče vsaj enemu od njiju malo žal ...

Literatura: *... in naj jima bo odpuščeno ...*

Perčič: Tako. Potem pa sem pisal Tonetu Pavčku kot nekdanjemu uredniku Cankarjeve založbe in ga prosil za pomoč in priporočilo. Rokopis

je res odnesel na Cankarjevo založbo in ga priporočil.

Literatura: *Kdaj pa je potem roman v resnici že nastal?*

Perčič: Nekako leta '87 ali '88.

Literatura: *Ali ste kdaj razmišljali, da bi oba dela romana objavili kot samostojni knjigi – zlasti prvi del je tako sklenjena enota. Matevž Kos je v kritiki v Književnih listih celo zapisal: "Če bi prvi del izšel kot samostojna celota, bi dobili sijajen kratki roman."*

Perčič: Ne, na to sploh nisem pomislil. Zame sta oba dela tako povezana ... Je pa res, da so me že prijatelji opozarjali, da je tekst predolg, da mi ga ne bodo nikoli objavili, če ga ne skrajšam, in podobno.

Literatura: *Iz literature, ki jo navajate na koncu drugega dela Izganjalca hudiča, je razvidno, da obvladate vse glavne evropske jezike, pa tudi sicer v besedilu igraje prehajate iz slovenskega besedila v kakšen stavek ali kar cel odlomek v nemščini, angleščini, francoščini, italijanščini ... O poliglotstvu pri vas torej ne gre dvomiti, še bolj pa me zanima, do kakšne mere ste se lahko seznanili s sodobno literaturo teh narodov in ali morda pri sebi opazate bolj neposredne vplive teh literarnih okolij?*

Perčič: Mene je vedno zanimala literatura vsakega miljeja, ker se mi zdi, da literatura ni nekaj, kar bi obstajalo samo po sebi, ampak pač pripada določenemu okolju, določeni civilizaciji. V Nemčiji sem veliko hodil po antikvariatih. Nanje te tam tudi takoj opozorijo, če si bibliofil. Kupil sem si tudi serijo stošestdeset let starih knjig. To so dela, v katerih so objavljena pisma italijanskih umetnikov, Da Vincija, Michelangela itn.

Literatura: *Pravzaprav vas starejša literatura bolj privlači kot sodobna.*

Perčič: Pa tudi sodobno berem.

Literatura: *Vse v izvirniku?*

Perčič: Veliko, ne pa vsega. Čisto drugačno izkušnjo imate, če Kafka berete v izvirniku kot pa v prevodu. Naši prevodi so nedvomno odlični, Grčnov in drugi, a vseeno ... Nekaterih kontekstov pač ni mogoče približati drugačnemu kulturnemu okolju.

Literatura: *Vpliv teh kultur je nedvomen tudi v Izganjalcu hudiča. Ali se po vašem ta vpliv kaže predvsem v posameznih elementih, ki so vnešeni iz tujih okolij, od zgodovine, resničnih oseb, do prizorišč itn. ali pa sami tudi čutiti bolj neposredne vplive določenih avtorjev?*

Perčič: Gotovo je v *Izganjalcu* precejšen Beckettov vpliv, na primer iz Molloya, čeprav je v romanu nedvomen še Faulknerjev vpliv, odmev zasledovanja v *Svetlobi v avgustu*, na primer. Ampak jaz sem imel, ko sem

pisal prvi del, eno samo stvar pred očmi, glede na vse te avtorje, ki so pisali bolj disciplinirano o raznih ubežnikih in kaznjencih, recimo tudi Ščepanović v delu *Usta polna zemlje*: Simuliral sem situacijo, in sicer, kako se neka ideologija lahko prenese z enega človeka na drugega, kako funkcionira ta prenos. Kakšni so pri tem mehanizmi, kako se to dogaja, v kakšnem okolju. Hotel sem doseči samo psihologizem tega prenosa. Če smo konkretni: temu sledniku se pravzaprav nič ne zgodi, on jo še najbolj odnese. Postane pa dedič tiste ideologije, ki jo je prinesel Vodnik.

Literatura: Nazadnje učinkuje celo bolj zagrizeno ...

Perčič: Še bolj zagrizen je, vprašanje pa je, zakaj. Saj mu ni tega treba. Mislim, da se je prav to dogajalo v naši družbi v času komunističnega totalitarizma.

Literatura: Ob branju Izganjalca hudiča se bralec še enkrat zave, da večina ljudi, razen nekaterih individualcev, sploh nima v sebi neke pristne, resnične želje po svobodi, oziroma, če že misli, da si jo želi ali se celo zavzema zanj, je pozneje ne zna živeti, kaj šele v njej uživati.

Perčič: Večina vprašanje svobode v bistvu odriva v podzavest.

Literatura: V vašem romanu se kaže tudi velika erudicija, poznavanje najrazličnejših področij. Pa vendarle bi vprašala, glede na vire, ki so navedeni na koncu, ali je to izbor gradiva iz del, ki ste jih brali že davno prej in ste jih zdaj pač uporabili, ali pa ste si posamezna vedenja z branjem strokovnih del poglobljali še sproti, kot je to pač zahtevala posamezna tema romana?

Perčič: To je bila literatura, ki se mi je ob pisanju nakazala kot potrebno gradivo, je pa knjig, ki sem jih prebral ob tem, še mnogo več. Še najmanj se mi pa zdi upravičeno, da kritiki citirajo Kafko. Kafko sem jaz zelo veliko bral, ampak zdi se mi, da je ravno njega v mojem romanu še najmanj, ker ne vem, kje naj bi pri njem našel analogijo ali parafrazo tega preganjanja. Njegov Josef K., ki ga preganjajo v *Procesu*, je človek, ki je čisto soliden in povsem zanesljiv. On se pravzaprav nobene stvari niti ne boji, celo kar sam gre na sodišče vprašat, kaj hočejo. Zame je bil Kafka odkritje, ko sem ga bral v nemščini, ko sem videl, kaj vse ti nemščina omogoča, da lahko braleca zapredeš z jezikom. Nemščina omogoča tovrstno konstrukcijo, da lahko posameznemu glagolu dodaš predpono in mu s tem spremeniš pomen. Vizualna in tudi vsebinska podoba pa dobivata neko svojo mrežo; in če se gibljete v nekem specifičnem temnem prostoru in če znotraj nastopajo glagoli, kot so, denimo, glagol "nehmen", lahko dobite čisto nov pomen kot "annehmen", pa "abnehmen" itn., pa ste še vedno v sferi

"nehmen", ampak avtor vas zablja v vedno večjo grozo, rabi vedno manj besed in je kot pajek. Niti opazite ne, kdaj vas Kafka zaprede, in to mi je bilo pri njem všeč. To sem hotel narediti v slovenščini, to sem jaz vzel pri njem. Ker ti slovenščina neposredno takega jezikovnega mehanizma ne omogoča, uporabljaš druge stvari, da bi dosegel enak učinek. Zato so v mojem romanu pogosta ponavljanja, stalno vrtnčenje okrog istih tem, vračanje istih prizorov in stavkov, tako da imaš pri zasledovanju v prvem delu *Izganjalca* nenehno občutek, da sploh niso nikamor prišli. Vodja vodi lov natanko tako, da kaznjenca ne morejo nikoli dobiti. Stalno podira racionalno strukturo in to je v bistvu nekaj, kar je hotel Hitler. Hitlerjev cilj pri konstrukciji njegove stranke je bila katoliška cerkev. Ni si želel klasične stranke, temveč stranko, v kateri bi ljudje prevzemali nase iracionalne stvari in zato čutili še večjo zavezanost in pripadnost tej stranki. In znotraj tega sem hotel rešiti vprašanje, kako nekdo v bistvu postane član neke totalitarne organizacije. Ampak mar niso naši komunistični voditelji hoteli prav nekaj podobnega. Mar se ne ponuja neka strašna črta, ki predstavlja nevarno in pogubno kontinuiteto sredi srednje Evrope: komunizem, ki je pravzaprav nemška zadeva, motor z zunanjim izgorevanjem, ki so ga izumili Nemci tako kot tudi motor z notranjim izgorevanjem. Mi hočemo tja k njim v Mitteleupo, ta pa ima sama toliko problemov s svojo histerično preteklostjo in lastno neuravnovešenostjo, da nima smisla, da se na njihove tradicije priklapljammo še mi. Botho Strauss pravi, da so njihovi zločini sakralni. Bomo mi zanje delali pokoro? Je to del naše tradicije, nacizem, komunizem, Marx, Hitler? Pošastno je dejstvo, ki je očitno in je pred našimi očmi, a ga vseeno ne vidimo: potem ko je v Rusiji prišlo do revolucije, se je Lenin nadejal revolucije tudi v Nemčiji. Tam je bilo konec koncev veliko komunistov in Nemčija je bila glede komunističnega gibanja v Evropi ključna dežela. Tam so Spartakovci, Rosa Luxemburg, Liebknecht ... Ampak v zelo kratkem času po nastopu Hitlerja leta 1933 vi dobite ekvivalent nacistov, ki vam bi pred letom odgovarjal številu komunistov. Mar v tem ne obstaja neka kontinuiteta? In potem s porazom leta 1945 dobite vsaj v vzhodnem sektorju iz nacistov isti ekvivalent komunistov, iz istih nacistov, ki so šli že skozi metamorfozo in so mnogi v mladosti začenjali kot komunisti. Paralela se vam ponuja z našim primerom, s komunisti, ki se vam levijo v naciste kot Jelinčič in podobno. Vprašanje je, zakaj se pojavljajo ta ekstremna stanja v središču Evrope in ali se jim zdaj ponovno ne približujemo. Zakaj se Slovenci ne bi naslonili tudi na kakšno romansko in anglosaksonsko izročilo? Poglejte Bernharda, ki ga zdaj igrajo v Mestnem

gledališču. Prepustimo histerijo, rasizem in duševno neuravnovešenost skupaj s koncentracijskimi taborišči Avstrijcem in Nemcem in drugim Mittelevropejcem. Kaj bi mi s tem.

Mislím pa vendar, da mi, ki živimo v Evropi, nekako ne moremo mimo stvari, ki so se zgodile na tem prostoru, to je evropski kontekst in do tega moraš zavzemati neko relacijo. Evropejci še vedno nekako s strmenjem gledamo na to, kar smo naredili v dvajsetem stoletju. O tem še nimamo čisto razjasnenih pojmov, ker tudi ti fenomeni, ki so se dogodili v evropski zgodovini, še niso čisto pojasnjeni in zato se nam lahko vedno znova še dogaja in Čečenija in Bosna in pravzaprav je to neko tveganje, ki je imanentno v naši kulturi.

Literatura: *V nasprotju z zelo raznorodnimi zgodbami, ki polnijo vašo knjigo Pot v nestalnost, pa je zgradba Izganjalca hudiča zelo trdna in dosledna. Bi potrdili domnevo, da je bila že vnaprej zamišljena sorazmerno podrobno?*

Perčič: *Izganjalec hudiča bi lahko bil še bistveno bolj obsežen, lahko pa tudi precej krajši in to je struktura, ki je zelo hvaležna za pisanje, čeprav tako delo tudi ni nikoli dorečeno. Glede na to, da ne živim od pisanja in tudi glede na to, da rad gradim, se bom v prihodnje gotovo še bolj subtilno ukvarjal s strukturo svojih del. Vsaj skelet za Izganjalca hudiča sem imel sestavljen že pred pisanjem. Vnašanje zgodovine v besedilo in zanimanje zanjo pa je za nas, ki smo študirali jezike, že skoraj nekaj samoumevnega. Pa tudi pri nas doma, v moji družini, smo se z vprašanji zgodovine sploh veliko ukvarjali.*

Literatura: *Nekateri kritiki vam očitajo, da ste s pretirano dokumentarnostjo v drugem delu Izganjalca hudiča besedilo preveč obremenili. Se lahko toliko živite v vlogo bralca, da skušate presoditi, ali ta informativnost besedilo tako zgošča, da otežuje razumevanje?*

Perčič: Vsak roman nastaja kot samostojna gradnja, kot samostojna rastlina. Zato ima tudi določene sestavne dele, ki se avtorju zdijo potrebni, kritik pa pač lahko ima svoje mnenje o tem.

Literatura: *Navsezadnje pa lahko ima vsak avtor ob užitku za bralca še svoj užitek in vaš se očitno kaže tudi ob posredovanju teh informacij.*

Perčič: Seveda, saj sami veste, predvsem zato pišemo, ker nam je to v užitek. In o vsaki od teh tem bi se dalo še in še napisati. Samo prostožidarstvo, na primer, to je neizčrpna tema.

Literatura: *No, to je gotovo eno tistih vprašanj, pri katerih najprej*

pomisliš, da ste se jim posvečali že davno pred pisanjem tega romana. Če vzamem samo en citat iz Izganjalca hudiča: "Bili so trenutki, ko se mi je zdelo, da držim vsa vlakna framasonstva v rokah." Mislim, da ne bo pretirano, če vprašam, koliko let ste se predajali tudi temu študiju?

Perčič: Framasonstvo me zanima, ogromno gradiva sem o tem zbral, tudi iz periodike, čeprav me danes zanima bistveno manj, ker mislim, da so prostozidarstvo kot strukturo prerasle druge tajne organizacije. Sem se mu pa, težko rečem, koliko časa, vseeno intenzivno posvečal pred kakšnimi dvanajstimi leti. Danes gledam te stvari nekoliko bolj z distanco. Mene je posebej zanimalo, ko sem bral *Mein Kampf*, dejstvo, da Hitler, pravzaprav Hess, ker Hess je večinoma napisal *Mein Kampf*, neznanško veliko srda zliva na prostozidarje in Žide. Židje pa so neka specifična grupacija v zgodovini: so narod, ki je ohranil svojo vero, svoj jezik in svojo pisavo, kljub težki zgodovinski usodi. Njim ne najdemo primerjave. Oni imajo neki svoj logos. Slovenci našemu logosu vedno lahko vzporejamo, denimo, neki irski logos, medtem ko so Židje res nekaj čisto specifičnega.

Literatura: *V Izganjalcu hudiča je nenehno navzoče vprašanje ideološke represije. Izhajate pri tem tudi iz lastne izkušnje, denimo iz časov lektorovanja v tujini?*

Perčič: Mi smo bili doma deležni dobre vzgoje. Moji starši so krščansko vzgojeni in so tudi nas tako vzgajali, vendar so nam potem pustili popolno izbiro, popolno svobodo, tako da smo ohranili pristne stike, ker nas nihče ni silil v kakšno hinavščino, tudi če kdaj pride do kakšnih besednih konfliktov. V *Izganjalcu hudiča* pa je seveda nekaj čisto neposrednih življenjskih izkušenj. Recimo zime, ki sem jih doživljal kot otrok pod Krvavcem. Če je zapadlo meter snega in več, je bilo to tam čisto normalno, pa ne kje na vrhu, ampak v dolini, v Cerkljah, kjer sem odraščal. In te pokrajine sem izrabil v prvem delu romana, to niso izmišljene poti, ki si jih zasledovalci utirajo v snegu, ne, jaz sem jih v duhu čisto natančno videl. Kar zadeva pa te izkušnje v drugem delu romana, ko se pojavi zasliševalec, Kos, z imenom, ki seveda simbolizira kontraobveščevalno službo, pa lahko povem, da jaz nisem nikomur podoben v tem romanu in se tudi z nikomer ne solidariziram. Po silovitosti in energiji bi bil v romanu še najbližje vodji, jaz bi jih gnal, da bi tekli kot svinje.

Literatura: *Zadnji dve leti pišete nov roman. Je že v taki obliki, da lahko nekaj poveste vsaj o njegovi temi?*

Perčič: To je tema, ki se v bistvu inspirira pri Sarajevu, gre za obleganje

mesta. Vse pa se dogaja pri nas v Kranju. Zunanji okvir je torej obleganje Kranja.

Literatura: Vi v Sarajevu niste bili, to je čista imaginacija?

Perčič: Čista imaginacija. Potegnil pa sem preprosto paralelo: Slovenci smo hoteli dobiti olimpijske igre, Sarajevčani so imeli olimpijske igre itn. Teh paralel je še veliko, vsi bi radi imeli neka cvetoča, glavna mesta, gremo se neke plinifikacije – v Sarajevu so plinifikacijo naredili pred olimpijskimi igrami – skratka, zdi se, da obstaja vendarle neki logos; greš po isti poti, mogoče bodo lepega dne tudi res prišli kakšni oblegovalci, ki bodo oblegali to mesto, v tem smislu roman morda anticipira nekatere stvari. Zdi se mi pa še posebej zanimivo, da se pravzaprav vračamo nazaj, v italijanski srednji vek, v politiko obleganja mest. V Italiji je bila sicer situacija taka, da so bile to državice, ampak kar naenkrat mesto postaja nekaj posebnega, kar je meni sicer s tehnološkega stališča blizu. Mesto ima kar naenkrat neko oskrbo, neko proizvodnjo, ki je bolj performantna, kot je bila, na primer, pred sto leti. Pred sto leti je bilo to vendarle le bolj podeželje in bi mesto hitro "padlo", zdaj pa mesto nekako lahko preživi. Oblegajo že Grozni, zdaj že napovedujejo, katera mesta bodo še oblegana, tu v bližini se to dogaja z mesti, po nekih napovedih bodo izbruhnili še novi medetnični konflikti na svetu, a vedno se to dogaja v nekih aglomeracijah in zdi se mi, da je to zanimiva tema.

Literatura: Kronološko ste to postavili v ...

Perčič: Kronološko sem to postavil kakšno desetletje naprej.

Pogovarjala se je **Marjeta Novak Kajzer**

* V prejšnji številki je v rubriki *Intervju* pomotoma izpadlo ime fotografa Mihe Frasa. Za neljubo napako se prizadetemu opravičujemo.

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Iztok Osojnik

Telo ljubezni

Fragment o počeznem času poezije*

Naj začnem z zadnjo kitico neke antologijske pesmi, za katero verjamem, da je ni treba posebej predstavljati.

*A voda se odpre
in močna zvezda vzide
in nova ladja pride
in južni otok je.***

Ter dodam navedek, ki jo bo dopolnil.

Stvarstvo je zapuščenost ... Zapuščenost, v kateri nas zapušča Bog, je poseben način njegovega ljubkovanja ... Bog potrpežljivo čaka, da ga bomo

* Pojem počeznega časa sem podrobneje obdelal v enem izmed svojih "mučnih" esejev z naslovom *Incestni prehod*. Gre seveda za že znano "obrnitev" nav-pičnega, linearnega, diahronnega časa v "počezni", "prostorski" čas sinhronije, sočasnosti vseh "pesniških" dogodkov in duhov, ki jih minljivost nepovratno razvršča po liniji preteklost-sedanost-prihodnost. Poezijo doživljam kot nekakšen "časovni stroj", ki mi omogoča, da vstopim v svojem "zdaj" v (njegovo) "sedanjost" kakega že "umrlega" pesnika. Torej vnovični "zdaj" nekega "časovno" že preteklega trenutka (zdaj-a). In seveda hkrati kot so-bivanje, so-odprtost vseh teh "zdajev" v dejanskem zdaj v konkretnem trenutku pesniškega "doživljaja". Razumimo ta počezni čas tudi kot nekakšno komunikacijsko avtocesto, ki nam omogoča "zunaj-časno" komuniciranje z "večnimi sodobniki", kakor pravi temu Max Weber.

** Kajetan Kovič: *Južni otok* (v: *Labrador*, CZ, Ljubljana 1976).

*ljubili.**

S tem vpeljujem pozornost, vzdolž katere je moč seči v intimo pesniškega dejanja. Tu ne raziskujem religioznega doživetja. Izreke gospe Weil sem uporabil v strukturalnem smislu, analogično. Govorim namreč o pesniškemu izkustvu. O nekem bistvenem, toda v metafizičnem smislu nepretresljivem pojavu. O ljubezni v poeziji. Seveda v drugačnem smislu. A naj najprej pojasnim svoje izhodišče.

Pesem je v postničejanskem svetu molitev. In sicer nenavadna. Saj, Bog je mrtev in tako transcendence, h kateri bi se zatekali, pa čeprav ožaloščeni in osramočeni le ob vznožje njenega molka, ni več. In ne samo to. Še globlje je segel nič "zapuščenosti". Tudi samoizrekani jaz kot temelj se je razletel, saj se je izkazalo, da je samo večkrat okoli obrnjeni *objekt-korelat samozavedanja.*"

Tako je ostala le "govorica", ki strukturira sprevrženo videnje mojega sveta. Toda kot parafrazira pesnik – kjer je zapreka, je tudi izhod. S trmasto ostjo pozornosti, ki že vnaprej anticipira neuspeh, se "govoreči" zapičim v "slepo pego" gledanja (kjer je tisti, ki vidi, onkraj "aktov zavesti-subjekta" tudi videni). Ko pesem na neki točki sredi vidnega vdre v temo nevidnega, se spogleda s tistim, ki v njej *spregovori* – četudi nelegitimno. Lakanovci to mesto označijo kot udarec falusa. Gre za mesto, kjer ni nikogar, ki bi ga pričakovali ali ki bi kaj pričakoval. Tak dogodek me doleti kot potres – zavem se ga šele potem. Za pozornost je to precej težka vaja. Pogosto se zazdi, da smo "videli". A ti, ki jih vidimo vedno znova, so le papirnate lutke, nepovezani koščki iz preteklosti, institucionalizirane fantazme, ki jih iščoč samopostavlja v vidno polje, da bi lahko govoril sebi in o sebi (miti, pojmi itd.). Določen z načelom ugodja ravno toliko, kolikor je nezadovoljen. In seveda s tem ujet v zanko, v obsedenost z "Govorico". Zato proč s to navlako, proč s tem uživajočim stavkom, ki pozvanja tako glumaško! Zbrišimo z mize vse te madeže najglobljih subjektov, užitek in veličino prodorne misli, vso to rizomično in sprevrčajočo zapletenost v

* Simone Weil: *Trepet in poslušnost*. 2000, str. 72, 74, 75.

** Slavoj Žižek: *Cogito in spolna razlika* (v: Filozofija skozi psihoanalizo VII, "Samozavedanje je objekt"), str. 280 in dalje: "drugi" je izvorno *objekt*, neprosojni madež, ki preprečuje mojo samopresojnost, s tem da utelesi tisto, kar mora biti izključeno, če naj vznikne "Jaz" (str. 284). To je seveda poizvedba znamenite Lacanove verzije *cogita*: Sem, torej (ono) misli. Ali po slovensko: Ta, ki misli, da misli, je mišljen.

strugi starejših podob! Tu vendar nismo le zaradi členjenja nekega znaka, torej le zaradi samorazlaganja. Tu mi gre za več kot pa le za korelativne užitke. Ti tako pridejo že jutri, ko je delo opravljeno in me ni več. Takrat bom vstal drugačen. Zdaj pa se najprej sklonim nežno kot mati nad svojega otroka in pogledam v prazno zibko, da vstanem omotičen od zdajšnje tišine. Spustimo se v ribnik, med navadne vlažne trave.

Tu, utrujen od napornega, pustega dejstva, vznemirjen od smrti, izginem vzdolž neizoblikovanih stavkov, ki stopijo v usta skoz zamišljene oči. Bil sem oster in zahteven, izbirčen. In razumel sem. Kot levji mladič, ki se po dolgem dnevu igra s klobkami volne. Opraviti sem imel z nedolžnimi besedami – na prvi pogled. Zares so nedolžne kot kakšne granate, ki so otrdele v narobe obrnjena zrcala. Čas je samo prostor, ki so ga napolnile, da beroči kot podoba v zrcalu strmi v prazen, zapuščen dan, pred zrcalom pa ni nikogar, da mu vrne preiskujoče, vztrajne poglede. Zapuščen svet, sredi katerega visijo molitve brez nagovorjenega. Samo tiha pozornost, zrenje, ali zamaknjenost (motrenje). To je težko razložiti. Naj poskusim s stopnjujočo analogno negacijo: "Da spoštuješ Boga, kakor da ga vidiš: toda, če Ga ne vidiš, vsaj On vidi tebe."^{*} Jaz ga, kljub vsem svojim naporom, ne vidim (transcendence, jasno). Torej mi ostane zadnji del: vsaj On vidi tebe. Toda ugotovili smo, da v našem svetu Boga ni. Tako ostane na koncu samo okvir, ki izostri mojo dvakrat okleščeno pozornost. In šele v tej optiki lahko zdaj do kraja rečem: Taka molitev nagovarja sredi pustega sveta^{***}. Tišina "govorice" kot subjekt in samota kot njegovo mesto. Goli označevalec in hiša njegovega "ropota". Znotraj tega se razpre-dvigne Kovičeva pesem. Južni otok "je". Kaj je tu zdaj s tem Južnim otokom? Razpne se v duhu, prehitni me s svojo gotovostjo, potrdi preprosto in

^{*} Tu se vzvratno navezujem na sklep eseja. Zato primerjaj to mesto z verzi Rilkejeve pesmi na koncu: *Redkokdaj si se, mati, ti tako nežno smehljala*. In dalje.

^{**} Abdallah al-Ansari al-Harawi: *Postaje putnika prema Bogu* (v: Eva de Vitray Meyerovitch: *Antologija sufijskih tekstov* Naprijed, Zagreb 1988, str. 81). Cel citat se glasi: *Hadit u vezi sa značenjem dolaska u zrenje:* "Predaja kaže da je Gabriel Božjemu poslaniku postavio sledeće pitanje: "Što znači dobročinstvo?" Ovaj mu je odgovorio: "... kot zgoraj.

^{***}

s temi drobci sem podprl svoje razvaline
zakaj po meri vam bodo. Hieronymo je spet nor.
Datta. Dayadhama. Damyata.

Shantih shantih shantih
T. S. Eliot, *Pusta dežela*, (prev. V. Taufer)

neovrgljivo dejstvo: ljubezen je. To je skoraj telesni občutek. V sredo bitja zareže. Ljubezen med ničvrednimi, navadnimi. In sem sva se napotila. Njo misliva. Ja, seveda vem. Od kod pa zdaj ta ljubezen? Toda počakaj do konca. Naj najprej nekaj pojasnim.

O ljubezni

*Toda človek stanuje v kolibah, z obleko prekriva svojo sramežljivo nagoto, veliko bolj iskren in obziren je, njegov razum pa temelji na tem, da oskrbuje duha kot svečenica nebeški plamen. In zato mu, njemu, ki je podoben bogovom, pripade svoboda in višja moč, da ukazuje in izpolnjuje; zato mu je dana najbolj nevarna od vseh dobrin – jezik, da z njim – ustvarjajoč, uničujoč in propadajoč ter vračajoč se k večno živi učiteljici in materi – priča o tem, kaj on, človek, je; da z njim dokazuje, kako je od nje nasledil, se naučil tisto, kar je v njej najbolj božansko – njeno vseobsegajočo ljubezen.**

Tu torej tako izpostavljam pojav "pesniške ljubezni". Kot človeško mero, kot dejstvo, kot ključno eksistencialijo. Vem, ponekod razmetano in nespretno razvijam svojo misel. A govorim. In to objavljam. Saj s tem v mrežo svojega časa zalučam pest semen, za katera vem, da se bodo prijela. Ne sprašujte me, od kod! Vem! Prisluhnite!

Ljubezen je gotovo poleg denarja ena od osrednjih tem našega časa. Zato še toliko bolj začudi, da nimamo zdravorazumske razprave o njej. Gotovo je (ljubezen) tudi ena najbolj obrabljenih in prekletih besed. Dovolj, da odprem usta, samo kanim oblikovati besedo, ki šele prihaja, pa že plane vame blebetavi orel stoglavega gnusa, tako spolzka je. Zato jo uporabim le s težavo in le v skrajno zagatnih trenutkih. Še takrat je samo to, da se pojavi, že dovolj, da ogrozi negotova tla resnobe. Tako tisto, na kar širokogrudno meri, ostaja slabo ali pa sploh neizrečeno. Potuhnjena pod ohlapno, ali pa osladno dvignjeno roko, ki jo zaman varuje pred posmehom in cenenostjo. Zato sem prisiljen, da najprej počistim džunglo različnih pojmov, ki se vsi zatekajo pod isto besedo.

Vsekakor je prvi pogoj za govorjenje o ljubezni, kot jo vidim tukaj, odstranitev kakršnegakoli sentimentalizma. Plodilnega, verskega, patriotskega, vegetarijanskega itd.

* Friedrich Hölderlin (v: Martin Heidegger: *Mišljenje i pevanje*. Nolit, Beograd 1982, str. 132).

Ljubezen kot silno moč, ki odpre dva tuja (človeka) drug za drugega, razumem kot starodavno dejstvo in kot eno izmed osnovnih sil – istovetno, recimo, elektromagnetni ali gravitacijski. V osnovi same materije deluje ta "živa" nuja po spajanju, po združevanju, po kompleksnem nadaljevanju "dveh v tretjem", po spletnanju vedno bolj zamotanih materialnih dejstev v *Knjigo izhodišč* (DNA) nekega prihodnjega *tertium datur*. Ko se znajdemo v delokrogu te fizikalne sile, jo doživljamo kot (erotično) zaljubljenost. Prepričan sem, da je moč simulirati topografski model, ki bo, podobno kot psihoanalitični vzorec, ponazarjal matematično enačbo ljubezenske dogodivščine. Sicer ne vem natanko, zakaj naj bi kaj takega storil. Zdi pa se, da taka vaja nosi s seboj nekaj tistega "alkimističnega" obeta, ki se lahko razvije v izkušnjo. Toda pustiva to. Strukture dogodka v polju ljubezni so različne. Spomniva se, recimo, raznih zgodb iz grške starodavnosti. A o tem sem pisal drugje. O ljubezni kot rodovno-materialni sili, ki poganja mitske motorje arhetipske predzgodovine človeškega sveta, s katerimi se prepleta zmuzljiva, a kompromitirana govorica, ki marsikaj zagotavlja, a pogosto *in situ* obnemore. A tu znotraj se dogajamo, zato tudi vztrajam. Skorajda hajdegerjansko hermenevtično. Verjamem namreč, da mi bo nekaj le uspelo povedati. Za zdaj naj zadostuje trditev, da ljubezen je in da je nekaj, kar nas lahko doleti, za kar smo dovzetni, kar nam kot ljudem kot takim pripade.

Ena beseda in mnogo pomenov, ki so vse prej kot istovetni. Če rečem: Ljubim te, Darja, pri tem ne gre za isto ljubezen, kot kadar rečem, da ljubim plezanje (o tem bi gotovo imela kako pripombo gospa Marie-Luise von Franz, avtorica znamenite knjige *Puer aeternus*; tudi Freudova združba bi se česa domislila) ali poezijo. Prav gotovo nismo edini, ki nas muči težava, da nimamo učinkovitega "tehničnega" izraza za intimno doživetje "ljubezni", oziroma, te totalne predanosti in zavezanosti kaki osebi ali stvari delu, ki prestopa črto le-gole-instrumentalnosti in vpelje v vsakdanjost "mistično in iracionalno" kot dejanski življenjski trenutek, ki ima svoj "korelat" tudi v izjavi*. Upravičeno grenkobni romantični sentimentalizem, sumljivi zanos in nedosledno ter pogosto gostobesedno, predvsem pa težko preverljivo in še težje prebavljivo namigovanje na "onkraj-zunaj-svetovnost",

* Teoretsko bi se dalo razmišljati o dogodku, ki napoti neposredno k tistemu pred-izhodišču, tistemu izmuzljivem dnu, ki ga nadomešča misel o sebi. Ker ljubezen ne udari samo tega, ki zase misli, da je, ampak tudi tisto, kjer se sploh še ne misli, pa vendar "ono" že je. Ljubezen na prvi pogled je moč dojeti tudi kot ontološko pozicijo. Ljubezen kot "metafizičen" dogodek *sika*.

so onemogočili zdravo upoštevanje pomembnega življenjskega segmenta ter ga potlačili v sfero "mučne in moteče privatnosti". Samo dejstvo, da se iz prikritja te zagate kuje mastne dobičke (finančne in ideološke), ne spremeni njegovega pomena. Težava se vedno znova ponavlja na mestu in v trenutku, ko poskušamo izreči "resnično besedo". In spretno nas zaplete v hermenevtični krog, ki po dejstvu spominja na krščansko dogmo. Vemo, da se bomo opekli, zato se temu raje izognemo. Pa vendar nekaterih stvari ni mogoče opisati mimo in brez "ljubezni". Tudi to, kar me zanima na "dnu poezije", je nekaj takega. Zato bom v navezavi s pesmijo še enkrat poskušal locirati to specifično, ki tu ne more mimo izraza "ljubezen".

Ljubezen kot dno pesniške izkušnje

Florinda Donner v antropološkem opisu "magičnih" prehodov (shifts) vidcev Yaqi iz "normalnega sveta" v stanja poudarjene pozornosti paralelnih "budno-sanjskih svetov" omenja misli, ki so zame kot pesnika in misleca poezije nadvse primerne za ponazoritev stvari, o katerih tu pripovedujem.*

1.) Esperanza (ena izmed Florindinih vodnic skoz sanje) na več mestih ponovi, da lahko "sanjač" ugotovi, ali je v stanju *povečane pozornosti* (dreaming-awake), na podlagi tega, da se mu stvari *odzivajo*, se mu približajo, mu *pridejo naproti*, oživijo, ali pa ne.

2.) Tak "oživljeni" sanjski svet ni stvar subjektivnega doživljanja, ampak je "sorcerer's dream", to je vzporedni *skupni* svet, ki se odpre posamezniku, ko ta zbere dovolj energije in preskoči v stanje "druge pozornosti" (second attention). Torej gre za *realnost*, dano vsakemu in vsem, ki vstopijo v "sorcerers' dreams". Opraviti imamo z "objektivnim" dejstvom, podobno kot pri t. i. "avtostereogramih", slikah, ki zahtevajo določeno spremembo v načinu koncipiranja vizualne predloge, se pa v vseh primerih vedno (kadar se) premenjajo v isto figuro: recimo v raketo, ali pa v tridimenzionalen napis "FACE", ali v globinsko gubo itd. To analogijo tu perverzno identificiram-vračam z rahlo ironično oznako antropologije kot "an exercise

* Florinda Donner: *Being-in-dreaming. An Initiation into the Sorcerers' World*. Harper Odysseys, San Francisco 1991.

of collective magic".

3.) Še posebej močna, intenzivna izkušnja "drugega sveta" seže v globino *predformalne ustvarjalnosti* same. Temeljne oblike se topijo v pred-svetovni juhi vseh mogočih (eventualnih) svetov, v jezeru nadosebne energije, kjer se ista posameznost lahko hkrati pojavlja v različnih oblikah, osebah itd. V teh poglobljenih sanjah se "budno-sanjajoči" srečujejo na različnih izkustvenih ravneh-svetovih, pri tem pa lahko umanjajo določeni "ključi", ki so zastali, ker pripadejo nivojem že preseženih sanj. Neko temeljno vedenje se odtrga-razkosa-izmakne individualnemu samopostavljanju jaza (ki se tudi tu potrdi kot lakanovski *objekt-neprosojno jedro*, ki mora biti izključeno, če naj se zavem sebe), znajdemo se v svetu drugačnih zakonitosti in drugačnih formalnih in oblikoslovnih eksistencialij. Pri tem je bistveno, da po nas (sanjajočih) *nekaj* sega, da nas v to nekaj vodi. Kako to izmakniti religiji ali metafiziki? Kako to točko v govoru, kjer nič ne spregovori, ujeti v govoro? Z nečim podobnim se soočim, tudi ko se vprašam o stališču, ki sproža Kantov moralni imperativ. Ali kakor mišljenje onkraj dobrega in zlega imenuje neki Friedrich Nietzsche: *gaia scientia*. Torej, ne zanimajo me metafizična ozadja teh izhodišč, ampak silni miselni rob, s katerega je moč opustiti samega sebe in se prikopati do govornice, v kateri oživijo "razpoke v času", in sicer kot dejansko ontološko in eksistencialno dejstvo konkretnega mene (Nietzsche, *Ecce Homo, Kako postaneš, kar si*). Trdim, da na nekem zanemarjenem nivoju odgovore na te prebliske dobavlja poezija. Žal, tradicionalno raztrgano in sporadično v posameznikih, ki jih različne življenjsko geometrične zagate na tak ali drugačen način "prestavljajo" v "početni čas", kjer se de facto vzajemno oplajajo kakor veliko, skrivnostno, isto življenje.

Oglejmo si tega "živega" od blizu:

*Dolgo pred večerom
te obiskuje tisti, ki je pozdrav zamenjal s temo.*

* "It's not the economy, stupid", Charles R. Morris (v: *The Atlantic*, July 1993, str. 49). Članek nima nič s temo, ki jo tu razvijam. Ukvarja se namreč s cinizmom pojmovanja vloge ameriškega predsednika kot generalnega menedžerja ameriškega gospodarstva. Toda sintagma, ki sem si jo pri njem sposodil, lepo zaokroža pojem, ki ga uporabljam.

*Dolgo pred dnevom
se zbudi
in pred odhodom razpiha sanje,
sanje, skoz katere so odmevali koraki:
Slišiš ga, kako premerja daljine
in svojo dušo vržeš za njim.**

Ali začetek znamenite elegije:

*Kdo, če bi kričal, bi me pa slišal med trumami
angelov? A recimo, da bi me eden od njih
kar na lepem objel: skopnel bi ob njem,
ki biva močnejše. Kajti lepota je le
strahotnega ravno še znosni začetek
in občudujemo jo, ker se ji sploh ne zdi vredno,
da bi nas pokončala. Vsak angel je strašen.***

Tako opremljen se spet vračam k "ljubezni". Vendar zdaj ne več kar h katerikoli, poljubni, ampak k tisti v pesmi, ki me čudi in vznemirja že od začetka tega spisa. Saj sem ravno na dnu pesmi srečal tisto, ki jo lahko imenujem šele zdaj in po ovinkih, tudi prek ezoteričnih konstruktov, ohranjajoč nekaj tiste eksistencialne atmosfere, ki odlikuje tudi poezijo. S koncepti in izrazi, s katerimi laže pokažem, kam sem se v pesmi zagledal in kako živim v trenutku njenega dejstva. Ni težko videti, da ne tolmačim, "kaj je hotel pesnik reči", ampak prej opozorjam na matico nečesa, za kar se mi v tem progresivnem svetu ne zdi vredno, da bi to zamolčal.

Nad ljubezen, ki sem jo že otipal iz več zornih kotov, se zdaj sklonim še z enim pogledom. Saj se njen končni pomen še daleč ni razkril, temveč poplesuje v prepletu nedokončanih namigov, ki vsak zase opozarja na kak ključen odtenek razumevanja, ki ga tu razvijam. Mogoče od svoje metode

* Paul Celan: *Gost* (v: *Sedem rož kasneje*). Žal me tekst omejuje, drugače bi me na tem mestu odneslo vzdolž čisto drugačne reke. Samo pomislite, da bi sledili nevidni stezi, ki vodi k takim pesmim, kot so "OSLEPI že danes", "LEŽALI SMO", in tako dalje, do tistih strašnih luči, kjer v neoprani surovosti svetlobe ni več nikogar, ki naj bi ga še raztelesilo.

** Rainer Maria Rilke: *Prva elegija* (prev. K. Kovič). Tudi tu se zaustavim, preden me strašni vrtinec ne potegne med te "v odprto z vsemi očmi zreče stvore".

preveč pričakujem. Najprej sem ljubezen razumel kot nekaj, kar zdaj zavračam, a hkrati iz spomina na njeno dejstvo tudi računam na tiste razsežnosti, ki mi ustrezajo. Tako mi, recimo, ljubezen na prvi pogled pomaga izločiti moč tistega odprtja, ko se dve povsem tuji bitji popolnoma razgalita drugo za drugo. Ljubezen kot nenadno odprtje bitja. To je gotovo nekaj univerzalnega. Nekaj, kar ne pripada zgolj rodovnemu ciklu kopuliranja. Nekaj, kar silovito razveže vsakdanjost in me "sune" v drugačno realnost. Odprtje kot dogodek "čiste" ljubezni. Se kaj takega lahko zgodi zunaj take ali drugačne "spolnosti" (sem vključujem tudi vse mogoče "sublimacijske" konstrukte)? Brez drugega (brez spolnega partnerja), v zgoščenem času poglobljene samote?

*O, plamen žive ljubezni,
Kako nežno zadiraš
V najgloblje središče moje duše!
In ker se zdaj nič več ne izmikaš,
Stori, kot je tvoja volja,
Raztrgaj plet za sladko snidenje.*

*O slastni izžig!
O sladki rez!
O rahla dlan! O pretanjeni dotik,
Ki pozna večno življenje,
Poplača vse dolgove!
Z usmrtitvijo je smrt v življenje spremenil.*

*O svetilke ognja,
V sijaju katerih
Globoke votline občutja,
Ki so bile temne in slepe,
S čudno udejanjeno lepoto
Darujejo hkrati toploto in luč svojemu ljubemu.*

*S kakšnim spokojem in ljubeznijo
Se znova zbudiš v mojem naročju,
Kjer prebivaš skrivnostno sam:
In me v svojem sladkem dihu,
Polnem dobrega in slave,*

*Pretanjeno z ljubeznijo prevzemaš.**

Torej ljubezen kot dejstvo intimnega dogodka, ki predre dno velike zavzetosti. Toda ne navzdol v neko "primarno substanco", ampak navzgor. Dno spregovori, stegne se naproti, seže proti meni, se me dotakne. Bolj se spuščam proti njemu, bolj se mu predajam, bolj se mi tudi samo preda. Pride do obrata, do neke spremembe v vzdušju in kakovosti izkustva, tisto, za kar si želimo, da se zgodi, se dogaja. Ali še boljše, tisto, kar nadvse hočem dejavno in tu, tisto – uporabimo zdaj to nesrečno besedo -, kar ljubimo, je.

Prisluhni, o ljubljeni!

*Jaz sem Stvarnost sveta,
središče in obod,*

Jaz sem tako njegovi deli kot celota.

Jaz sem Volja, ustanovljena med nebom in zemljo,

Jaz sem v tebi ustvaril dar opažanja

*samo zato, da si ti predmet mojega opažanja,
torej, če Me opaziš, opaziš samega sebe.*

Toda ne moreš me zagledati s sabo.

Z Mojim očesom vidiš tako Mene kot sebe,

S svojim očesom me ne moreš dojeti.

Ljubljeni,

Tolikokrat sem te poklical,

a me nisi slišal!

Tolikokrat sem se ti pokazal,

a Me nisi videl!

Tolikokrat sem te razveselil z dragocenostmi,

toda ti jih nisi začutil,

okusne hrane

nisi niti poskusil.

*St John of the Cross: *Living Flame of Love* (Doubleday Image Book, NY 1962, s 30) in pa: St John of the Cross: *Poems*, Penguin Classic, London 1960, s 44. Prevod *Canciones del alma en laintima comunicacion de union de amor de Dios* (Pesmi duše v intimnem občevanju v ljubezenskem zedinjenju z Bogom) prevod iz španščine je moj.

*Zakaj Me ne moreš doseči
 preko predmetov, ki jih otipavaš?
 Ali pa Me vdihniti z vonji?
 Zakaj Me ne vidiš?
 Zakaj Me ne slišiš?
 Zakaj? Zakaj? Zakaj?
 Moje slasti zate presegajo
 vse druge slasti
 in užitek, ki ti ga nudim,
 presega druge užitke.
 Tebi sem bolj poželjiv
 od vseh drugih dobrin.
 Jaz sem Lepota.
 Jaz sem Milost.
 Ljubljeni, ljubi Me,
 ljubi samo Mene, ljubi me z ljubeznijo.
 Nihče ni bolj iskren od Mene.
 Drugi te ljubijo zaradi samih sebe:
 jaz, Jaz pa te ljubim zaradi tebe,
 toda ti, ti bežiš proč od Mene.*

*Ljubljeni,
 ne enači se z Menoj,
 kajti če se Mi približaš,
 to pomeni, da sem se ti Jaz približal.
 Bližji sem ti od samega tebe,
 od tvoje duše, od tvojega vdiha.*

*Ljubljeni, združiva se ...
 Z roko v roki
 stopiva v prisotnost Resnice,
 naj nama bo ona sodnica,
 naj ona udari pečat na Najino zlitost,
 za večno.**

*Ibn al-Arabi: *Proti zedinjenju* (v: Eva de Vitray Meyerovitch: *Antologija sufijskih tekstov*, Naprijed, Zagreb 1988, str. 42).

Kako pa je z ljubezenskim nagovorom tega "je" v luči stare znanosti? Ne pozabiva, da govorim o umetnosti oziroma o metalurgiji poezije. Ideja seveda ni izvirna, izvirno je mogoče le moje tolmačenje "poiesis" (pesniške umetnosti). Pri mislecu, ki nas je oskrbel z njim, gre za tisti vzrok (*aitia*) pesniškega dejanja, znotraj katerega neko nebivajoče ("me on" po starogrško) prehaja v bivajoče (*to on*).^{*} V slovenščini to pomeni, da se tam, kjer ni nič, pojavi neki "je". Od nivoja filozofovega izreka pa do artikulacije pesnikove izkušnje je samo še korak. Tam, kjer v molitvi orant nagovarja molčečega, se nenadoma oglasi njegov ljubljani. Pesnik, ki se vzdolž neke "premestitve" (*shift*) zgane v pesniškemu ustvarjanju, naleti v mesu svojega "doživetja" na "glas" tega pravkar ustvarjenega "to on". Seveda se v odgovoru na izjavo o telesu pesniškega doživetja skriva vprašanje o tistem, kar pesnika sploh odlikuje kot pesnika. Namreč, zakaj se pesnik ukvarja s poezijo? Kaj je v tem takega, da se zavzema za svojo "poiesis"? Tomaž Šalamun ni edini pesnik, ki za poezijo vzklikne, da je njegova gospodarica in sužnja.^{**} Tudi Dane Zajc uporabi iste besede. Njihov pomen je nedvomen: Ta, ki jo ljubimo, je naša gospodarica. Ta, ki jo ustvarjamo, je naša sužnja. Hkrati sužnja in gospodarica, prepletana kakor tiste vrtnice na grobu Tristana in Izolde. Iz ljubezni, globoke in vrele, se pesnik sklanja nad izostrene globočine v govorici, ki ga zdaj meri z drugačnimi očmi. Kjer ni bilo nič, so vrata odprta, v temni notranjosti besed se oglašča: "žival od loka zadeta. / V mraku zasijejo mile oči. / Minejo ure. Minejo leta. / Lovec je lep od njene krvi."^{***} Ljubezen, ki jo tu nagovarjamo, je seveda tista "oživela" notranjost besede, ki jo zamaknjeni v poeziji doživi kot njeno kakovost. Za človeka

^{*} Vsi vemo, da je to iz Platonovega *Simpozija*. Gotovo pri tem ne bo odveč omeniti, kako odločilno - in odlično - je izoblikovanju novih pogledov na umetnost in še posebej na poezijo doprinesel naš nekdanji profesor Dušan Pirjevec. V zvezi s tem si preberite recimo njegovo *Filozofijo in umetnost* ali pa *Strukturalno poetiko*.

^{**} Mislim, da gre za pesem iz zbirke *Sokol*. Če se prav spominjam, je tam sicer rečeno, da je on, Tomaž pesnik, njen gospodar in suženj, a ta mačizem še vedno govori isto. Čelan v pesmi *Ležali smo* reče isto, ko pravi: *Vladala je prisila luči*. Vallego pravi: *Ostal sem, da bi razvnel to črnilo, v katero tonem*. Rilke v *Tretji elegiji* pa:

O deklica,

t o: da smo v s e b i ljubili, ne neko prihodnje bitje,

temveč neskončno kipenje;

nemo pokrajino pod oblačno ali

čisto usodo -; t o te je, deklica, prehitelo.

^{***} Kajetan Kovič: *Lovec* (v: *Labrador*, str. 22).

ima gotovo poseben pomen, saj se drugače ne bi ohranila kot živa prisotnost kljub vsem mogočim anatemam in izgonom, ki so jo zaznamovali od Platona dalje. Tudi danes institucionalizirana misel simptomatično ohranja to tradicijo. Pomislimo samo na "psihooanalitike". A tu s tem ne bom nadaljeval*.

Poezija torej ni bistveno zanimiva glede na to, ali je strukturirana kot "označevalna veriga" ali kot formalna konstrukcija, ampak zaradi dejstva substancialnega razprtja: to, kar ljubim, se mi vrača s sabo, s tem (*se oglasi*), (*vstane*), (*pride naproti iz dna razprte besede*). Tu imava opraviti z "bistvenim vzrokom poezije"! Res je, da se to dogaja v jeziku in torej nujno vključuje "formalistično znanje". Toda bistveno je: Kar kot pesnik počnem, je. To pa, ta "je", je drugačna razsežnost, ki se razkriva v govoricu in z njo vstaja v svet. Oziroma: iz sveta. Saj to, proti čemur smo se odpravili, zdaj prihaja naproti v drugačni luči. Temu prihodu naproti, temu "oživetju besede" sredi sveta in javnega življenja so v Platonovem času rekli *enthousiasmos*. Ali božansko navdihnjenje. Toda ne zamešajmo take pesniške naravnosti (*shift*) s kakšno omamo ali norostjo. Pesnik prav gotovo ni izgubljen za svet, zamaknjen v individualne halucinacije. V današnjem času to pomeni, da je na pramene stvarnosti pozoren še na drugačen način. Na način, ki se ne podreja le aktualni ideologiji dobičkanosti ali dograjevanju moči, ampak razpre svojo misel za bližino, namreč da "resnična misel" govori tu, kjer sem. Izuril se je že za načine sveta in sredi njega se dogaja to "bitje" v razpoki iz-časa. Seveda ostaja vprašanje o tem, kaj to pomeni za svet, tu neodgovorjeno. Še eno izmed nekaterih bistvenih. A sledimo pesniku skoz "rano" v razpočenem obrazu sveta:

*Zjutraj; neki mesec se pojavi na nebu,
sestopi z neba in me pogleda:
kakor sokol, ki na lovu plane za ptico,
me mesec očara in odnese v nebesne višave.
Ko se pogledam, se ne vidim več,*

* Lep primer za to je odnos do poezije, ki ga ima odločevalna skupina (še posebej njen načelnik Rastko Močnik) slovenske fundacije Soroš. Ta, seveda simptomatično, z neomajnega, že a priori odklonilega stališča, kategorično zavrača, da bi podprla karkoli v zvezi s poezijo. Omenjena drža – preža, ki ima morebiti kakšno psihosomatsko ozadje, sega tako daleč, da, na žalost, omenjeni v poeziji vidi celo svojega "primarnega sovražnika", prek katerega sploh lahko vpelje svoj "politiški diskurz".

ker v tem mesecu postane moje telo milostno podobno duši.

In ko potujem z dušo, razen meseca ne vidim nič, dokler ni povsem razkrita skrivnost Božjega oznanjenja.

Devet nebesnih sfer je popolnoma utonilo v mesec, barka mojega bitja pa do konca sredi tega morja.

Morje se razlomi v valove, um se spet pojavi: pokliče; tako je s tem.

Morje se spremeni v peno, v vsakem izmed njenih mehurčkov se je oblikovalo nekaj, nekaj se je utelešalo.

*A vsak izmed mehurčkov utelešene pene, ki je prejel od morja znamenje, se takoj razpoči in postane duh sredi Oceana.**

Tu pesem nakazuje še nekaj več. Ta nenavadna povezanost "ljubezni" in besede (ob primeru poezije), ki sporoča o vznemirljivih i-realijah materialističnih razpok. Namreč, mar je za to razprtje *poiesis* nujno potrebna označevalna dejavnost (*tehne*, obrt). Moderno rečeno, se vprašanje glasi takole: Ali smo za doživetje tega premika (odpreti se za "ljubezen") vezani na označevalec? Mar je moč stopiti v tej ljubezni onkraj označevalca, umolkniti, se razbliniti za "vedenje", vstopiti v nered pred-človeškega sveta, misliti z "realnim"?

Tudi na to vprašanje ne bom odgovoril. Res pa je, da pesnika notranja izkušnja potegne iz utečenega toka in ga odpre v drugačen, počezan čas. Nemalokrat neustrezno imenovan tudi večnost. Poglejmo si še eno Celanovo pesem.

OSLEPI že danes:

tudi večnost je polnejša oči -

v njej

se utaplja, kar je pomagalo slikam

prepotovati pot, kakršno so prešle,

v njej

*Galal ad-Din Rumi: *Devet nebesnih sfer* (v: *Diwan-e-Shams-e-Tabriz*, 649, Eva de Vitray Meyerovitch, AST, str. 96); prevod iz hrvaščine je moj. Rumi je seveda slavni Mevlana.

*ugaša, kar je tudi tebe iztrgalo jeziku
z nekim gibom,
ki si ga dopustil, da se zgodi kot
ples dveh besed iz čiste
jeseni in svile in Niča.**

V večnosti se torej hrani pesnik. V slepi notranjosti besede vstopi ta, ki ji dopusti, da ga iztrga iz vsakdanjega jezika z gibom ostre prisotnosti. Odprto živi pesem v pesniku. Stvari oživijo z novimi očmi.** A kako nastopa tu znotraj, v "prisiljeni svetlobi čiste jeseni in svile in Niča" ta "je"?

Nekaj ostrega in strašnega, zaledenelo otrpnjenega in zgoščenega ter popolnoma obmirovanega zre znotraj odprtega prostora tega "je". Razumimo to prav. Nihilistično s koncem metafizike. Analogno rečeno: Iskatelj Boga, tisti na obupni, a potrpežljivi sledi božjega molka, stopi v svetli krog njegovega oznanjenja. Zgodi se "samorazkritje biti ekstatični odprtosti zanjo", kot piše Pirjevec. A tu ne segam tako visoko. Pesnik je nižji, je "neizpran, neposlikan" (Celan). Gre za zavrnitev metafizičnega vznemirjenja. "Tu, kjer smo, zemeljski, zmerom." (Celan, *ibid.*) Odločilno je seveda, da pesnik ne govori iz pričakovanja in ugibanja, ne iz približevanja, *ampak iz dejstva in prisotnosti* – iz tega prozaičnega in zelo golega "je". To, biti to, biti v razprtosti in sredi tega strašno trdega in na vseh straneh zročega "je". Tako govorim o poeziji, govorim z njo in iz nje. In ona iz mene. Iz takšnosti, ki ne potrebuje manifesta. In iz gotovosti. Ki kakor pod vodo napredujoča lava raste iz okamenelih konic svojih osredotočenih grebenov. Kajti to je roka reka, ki se s pesmijo steguje iz bitja.

Beremo! Seveda. Z mislimi drugih se prikopljemo do lastnih. In s pesmimi drugih pridemo do svojih. In ko se v pesmi oglašajo tisto, kar nam prihaja naproti, mi pa to imenujemo ljubezen – ker to pač ljubimo –, potem z naproti prihajajočo ljubeznijo, ki je samo naša lastna (isto, ko se odpremo za tisto, kar nas nagovarja, ko ga nagovarjamo; spomnimo se še enkrat Ibn

* Paul Celan (v: *Lirika* 57, prev. Niko Grafenauer, str. 87).

** William Blake: *Auguries of Innocence*, uvodna štirivrstičnica v prevodu Miha Avanza (v: *Lirika* 42).

*V Zrnu peska videti cel Svet
in Nebo v Roži na poljani,
Večni čas imeti v hip ujet
in Neskončnost obdržati v dlani.*

al-Arabijeve pesmi), prihaja nekdo, tisti jaz, ki mu grem naproti. Kje sem torej, kdo sem? Srečava se, se prekrizava v istem, izginem, da "si". V našem primeru pomeni "biti na izviru", izvirati. Presunljivo in nedoumno pa je to sovpadanje, da se tu srečujejo govorica in substanca, ljubezen in prenikavost, neznanje in veščina, znanje in nemoč, zgodovina in prisotnost. Ta in ta svet. Ta, ki hiti proti nekemu dobičku (ne vedno), ki ga zaokroži smrt, in ta, ki drhti zamaknjen in v dotiku.

*In on, ko je ležal, olajšan in pod
dremotnimi vekami pretapljal sladkost
tvoje lahne prikazni v predokušeni spanec -:
z d e l se je kot na varnem ... A z n o t r a j: kdo je
odbijal, kdo je ustavljal znotraj valove izvira?
Ah, n i b i l o v spečem previdnosti; spal je,
a v sanjah, v vročicah: kako je zaplaval.
On, nov in preplašen, kako je bil zapleten,
z brstečimi viticami notranjega življenja
že v vzorce zapreden, v dušečo rast, v živalsko
kipeče oblike. Kako se je ves predajal -. Ljubil.
Ljubil svojo notranjost, njeno divjino,
ta pragozd, na katerega nemi podrtosti
je svetlozeleno stalo njegovo srce. Ljubil. Zapustil,
pognal skoz korenine nazaj v silni začetek,
ker je bilo njegovo majhno rojstvo že preživeto.
Ljubeče se je potapljal v starejšo kri, v soteske,
kjer je počivala groza, še sita očetov. In slednja
strahota ga je poznala in mu, kot poučena, mežikala.
Da, groza se je smehljala ... Redkokdaj
si se, mati, ti tako nežno smehljala. Kako da je ne bi
ljubil, ko pa se je smehljala. Ljubil jo je
p r e d tabo, ker je bila, ko si ga že nosila,
stopljena z vodo, ki daje lahkoto klijočemu.**

Iz "starejše krvi" pričajo pesniki, ki so nemočno postavljeni v mero

* Rainer Maria Rilke: *Tretja elegija*. Prevedel Kajetan Kovič, Knjižnica Kondor 105, str. 47.

ljubezni že pred rojstvom. Toda to niso pesniki, ki bi zase, za svoj stan, varovali ogenj in ognjišče, ampak tisti, ki so postali pesniki šele kasneje. Kakor da so se zbudili iz sanj in se zagledali na slemenu stare hiše, oblite z mesečino. A zdaj so že nasmejani od divje notranjosti, v kateri so se spozabili. Šele kasneje zaskrbljeni. Ker kot ljudje so spraševali za pot po neznanih hribih. Hodili od tega do onega, zamišljeni zaradi njihovih nerazumljivih napotkov in bleščeče retorike. In kot sogovorniki spregovorili z mesta, kjer si ti nekoč stal, do tesnobe in bolečine odprt v golo materialnost vesolja. Od kod pa si prišla, takrat, obrisana z ostro zarezo v noč, najvišje odpovedana in ena z zadnjim robom zapisanih besed? Človek je, ki stoji v odprtini večera s tvojo krvjo v navadnih žilah. Človek sprašuje, vsakdanji človek stopi v luč razkrivajočega vprašanja in sestopa po temnih hodnikih v podrasti divjine. In ko se vrne iz navadnega gledanja, osrčen v srečanju, o katerem priča z vsakim vlaknom svojega bitja, mu nadene masko pesnika. Preneha biti človek in postane pesnik. Eden izmed ideoloških arhetipov teologije moči. Most do tako imenovanega problema "smrti umetnosti", ki ga tu le nakazujem. Človek pa ves ta čas zaljubljeno živi drugje.

Maja 1994

PEREC

Georges Perec



Georges Perec

Življenje, navodila za uporabo

Romani

Spominu Raymonda Queneauja

Nekaj oseb te knjige imam od prijateljstva, zgodovine in literature. Vsakršna drugačna podobnost z živimi posamezniki ali takšnimi, ki so kdaj resnično ali namišljeno obstajali, bi bila lahko samo naključna.

Glej s široko odprtimi očmi, glej.
Jules Verne, *Carski sel.*

PREDGOVOR

Oko ubira poti, ki mu jih je utrlo
umetniško delo.

Paul Klee, *Pedagoška skicirka.*

Sprva se zdi umetnost sestavljank kratkoročna umetnost, nepomembna umetnost, ki je vsa zajeta v enem od bornih naukov tako imenovane *Gestalttheorie*: predmet – pa naj gre za zaznavo, za učni proces, za fiziološki sistem ali v primeru, ki ga imamo v mislih, za leseno sestavljanko – ni vsota

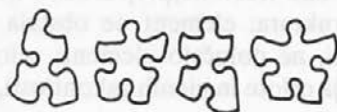
elementov, ki bi jih bilo treba najprej osamiti in razčleniti, temveč celota, se pravi, oblika, struktura: element ne obstaja pred celoto, ni niti bolj takojšen niti starejši, ne določajo elementi celote, temveč celota določa elemente: poznavanja celote in njenih zakonitosti, njene strukture ne bi bilo mogoče izvajati iz ločenega poznavanja posameznih delov, ki jo sestavljajo: to pomeni, da si lahko ogledujemo del sestavljanke cele tri dni, dokler nismo prepričani, da že vse vemo o njegovi obliki in barvi, ne da bi bili prišli sploh kaj naprej: nekaj šteje le možnost, da povežemo ta del z drugimi deli, in v tem smislu je nekaj skupnega med umetnostjo sestavljanke in umetnostjo japonskega goja: samo zbrani deli bodo imeli čitljivo naravo, bodo imeli smisel: če si ogledamo kak del sestavljanke posamez, to ne pomeni nič; tak del je samo nemogoče vprašanje, moten izziv; a brž ko se nam po več minutah poskušanja in zmot ali v čudovito navdihnjene pol sekunde posreči povezati ta del z enim od njegovih sosednih delov, ta del izgine, preneha bivati kot del: velike težave, ki smo jih imeli pred tem zbližanjem in ki jih v angleščini tako dobro označuje izraz za sestavljanke *puzzle* - uganka - zdaj ne le da nimajo več razloga, temveč ga očitno tudi niso nikoli imele, tako je vse postalo razvidno: oba čudežno združena dela sta zdaj samo še eno, to eno pa je tudi vir zmot, omahovanja, zmede in pričakovanja.

Vlogo izdelovalca sestavljanke je težko definirati. V večini primerov - to velja posebno za vse sestavljanke iz lepenke - se sestavljanke izdelujejo strojno in njihov razrez se ne uklanja nikakršni nujnosti: stiskalnica z rezili, naravnana po stalnem vzorcu, zmerom enako izrezuje ploskvice iz lepenke; pravi ljubitelj zavrača takšne sestavljanke, ne le zato, ker so iz lepenke namesto iz lesa in ker je model prikazan na skatli, temveč tudi zato, ker ta način razreza odpravi prav svojevrstnost sestavljanke; v tem primeru razrez ni pomemben, v nasprotju s predstavo, ki je močno zakoreninjena v duhu občinstva, češ naj izhodiščna podoba velja za lahko (žanrski prizor, kakršne je slikal na primer Vermeer, ali pa barvna fotografija kakega avstrijskega gradu) ali za težko (kak Jackson Pollock ali pa Pissarro ali - klavrn paradoks - prazna sestavljanke): težavnost sestavljanke ni niti v predmetu slike niti v slikarjevi tehniki, temveč v iznajdljivosti razreza, in naključno narejen razrez bo nujno povzročil naključne težave, nihanje med skrajno lahkoto na robovih, v podrobnostih, v lisah svetlobe, v različno začrtanih predmetih, potezah, prehodih in dolgočasno težavnostjo v vsem drugem: na nebu brez oblakov, v pesku, na travnikih, zorani zemlji, senčnih pasovih itn.

V takšnih sestavljankeh se kosí delijo na nekaj velikih razredov, najbolj

znani so

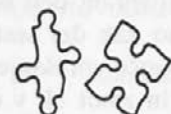
možici



lorenski križi



in križi



in potem ko smo rekonstruirali robove, razpostavili podrobnosti, kamor spadajo – mizo z rdečo prevleko, oveseno z zelo svetlimi rumenimi, skoraj belimi čopi, na njej pult z odprto knjigo, prelep obrobek ogledala, lutnjo, rdečo obleko ženske – in velike gmote ozadja v več ravneh porazdelili v svežnje glede na tone sivega, rjavega, belega ali modrega neba – bo rešitev sestavljanke kratko malo v tem, da zapored poskusimo vse verjetne kombinacije.

Umetnost sestavljanke se začne z lesenimi sestavljančkami, razrezanimi ročno, ko si skuša izdelovalec postaviti vsa vprašanja, ki jih bo moral rešiti igralec, ko sklene, namesto da bi pustil naključju pomešati steze, nadomestiti naključje z zvijačnostjo, s pastjo, z iluzijo: vsi elementi, zajeti v podobi, ki jo je treba rekonstruirati – naslanjač iz zlatega brokata, črn trirogeljniki, ozaljšani z malo oguljenim črnim peresom, belo rumena livreja, vsa prešita s srebrnimi trakovi – bodo preiščeno rabili kot izhodišče za varljivo informacijo: urejeni prostor na sliki, zaokrožen, s svojo strukturo, pomenljiv, bo razrezan ne samo v mrtve, brezoblične elemente brez pravega pomena in informacije, temveč tudi v ponarejene elemente, nosilce napačnih informacij: dva odlomka venčnega zidca, ki se natanko stikata, vendar v resnici pripadata dvema zelo oddaljenima odsekoma stropa, zaponka pasu na neki uniformi, ki se nazadnje izkaže kot kos kovine, v katerem tiči svečnik, več skoraj enako odrezanih kosov, ki spadajo, eni k pritlikavemu oranževcu, postavljenemu na kamin, drugi k njegovemu komajda malo motnemu odsevu v ogledalu, so klasični primeri zank, na kakršne naletijo

ljubitelji.

Iz tega sklepamo na nekaj, kar je brez dvoma končna resnica sestavljanke: kljub videzu to ni samotarska igra: vsako kretnjo, ki jo napravi sestavljanec, je pred njim napravil izdelovalec sestavljanek: vsak kos, ki ga vzame in ponovno vzame v roko, ki si ga ogleda, ki ga poboža, vsako kombinacijo, ki jo spet in spet poskusi, vsako tipanje, vsako intuitivno spoznanje, vsako upanje, vsak občutek malodušnosti, vse je že prej odločil, preračunal, premislil drugi.

PRVI DEL

I. poglavje

Na stopnišču, 1

Da, lahko bi se začelo takole, tukaj, pač nekam okorno in počasi, na tem nevtralnem mestu, ki je od vsakogar ali od nikogar, kjer si ljudje križajo pot, skoraj ne da bi se videli, kamor odmeva življenje velike hiše, daljno in enakomerno. Od tistega, kar se dogaja za težkimi vrati stanovanj, so največkrat zaznavni le razletevajoči se odmevi, kosci, črepinje, skice, osnutki, pripetljaji ali nezgode, ki se dogajajo v tako imenovanih "skupnih prostorih", ti rahli, polslišni zvoki, ki jih duši obledela preproga iz rdečega platna, ti zarodki vzajemnega življenja, ki se zmerom ustavijo na podestih. Prebivalci iste hiše živijo nekaj centimetrov stran drug od drugega, ločuje jih navadna stena, skupaj uporabljajo enake prostore, ki se ponavljajo po vseh nadstropjih, premikajo se z enakimi kretnjami v istem času, zdaj odpirajo pipo za vodo, zdaj spustijo vodo v stranišču, prižigajo luč, pogrinjajo mizo, nekaj desetih hkratnih eksistenc, ki se ponavljajo iz nadstropja v nadstropje in iz hiše v hišo in iz ulice v ulico. Trdno so zagrajeni v svoje izključno zasebne prostore – saj se temu tako reče – in prav radi bi videli, da ne bi nič ušlo iz njih; tisto malo, čemur dovolijo, da uide, pes na vrvici, otrok, ki gre po kruh, ga odpelje ali se ga znebi, pa odhaja po stopnišču. Zakaj vse, kar se dogaja, gre po stopnišču, vse, kar se pripeti, se pripeti na stopnišču, pisma, obvestila, pohištvo, ki ga prevozniki prinašajo ali odnašajo, zdravnik, nujno poklican na pomoč, popotnik, ki se vrne z dolgega potovanja. Zato ostaja stopnišče brezimen kraj, hladen, skorajda sovražen. V starih hišah so imeli še kamnite stopnice, ograje iz kovanega železa, kipe, svečnike, včasih

klop, da so se lahko stari ljudje odpočivali med enim in drugim nadstropjem. V modernih poslopih imajo dvigala, po stenah prekrita z grafiti, ki naj bi bili opolzki, in stopnišča, ki jim pravijo "rešilna", iz surovega betona, umazana in doneča. V temle poslopiju, v katerem je staro dvigalo skoraj ves čas v okvari, je stopnišče v razpadajočem stanju, dvomljivo snažno in iz nadstropja v nadstropje slabše glede na konvencije meščanske častivrednosti: do tretjega nadstropja dvojna preproga, potem enojna, obe nadstropji na vrhu pa sta sploh brez preproge.

Da, tu se bo začelo: med tretjim in četrtnim nadstropjem, na Ulici Simon-Crubellier, številka 11. Neka ženska kakih štiridesetih let se ravno vzpenja po stopnicah; oblečena je v dolg dežni plašč iz skaja in ima na glavi nekakšno polsteno kapico v obliki sladkornega čoka, nekako takšno, kot si jo predstavljamo pri škratu, in porazdeljeno v rdeče in sive kvadratke. Z desne rame ji visi velika torba iz sivorjavega platna, ena od vreč, kakršnim pravimo po domače cajna. Okoli enega od kromiranih kovinskih obročkov je zavozlan batisten robček, z njim je torba privezana na naramnico. Trije motivi, natisnjeni kakor s šablono, se enakomerno ponavljajo po vsej površini torbe: velika stenska ura z nihalom, kmečki kruh, prerezan na pol, in nekakšna posoda brez ročajev.

Ženska gleda načrt, ki ga drži v levici. To je navaden list papirja, katerega še vidni pregibi pričajo, da je bil zložen na štiri dele, in ki je pritrjen s sponko na živo porisani debeli knjigi: pravilnik o solastnini, zadevajoči stanovanje, ki ga bo ženska obiskala. Na listu so bili resnično zarisani ne eden, temveč trije načrti: prvi, zgoraj in na desni, omogoča najti kraj, kjer stoji hiša, skoraj na sredini Ulice Simon-Crubellier; ta poševno deli na dvoje četverokotnik, ki ga sestavljajo v četrti Plaine Monceau, XVII. okrožje, ulice Médéric, Jadin, De Chazelles in Léon Jost; drugi načrt, zgoraj in na levi, je prerez hiše, ki shematično kaže razporeditev stanovanj in natanko navaja imena nekaterih stanovalcev: gospa Nochèrova, hišnica; gospa de Beaumontova, drugo desno; Bartlebooth, tretje levo; Rémi Rorschash, televizijski producent, četrto levo; doktor Dinteville, šesto levo, kakor tudi prazno stanovanje v šestem desno, v katerem je prebival do smrti Gaspard Winckler, obrtnik; tretji načrt, na spodnji polovici lista, je načrt Wincklerjevega stanovanja: tri sobe na pročelni strani nad ulico, kuhinja in umivalnica, ki gledata na dvorišče, ropotarnica brez oken.

Ženska drži v desnici obsežen šop ključev, to so brez dvoma ključi od vseh stanovanj, ki jih je obiskala ta dan; več jih je obešenih na kičastih obročkih: z majceno stekleničko Marie Brizardove, z zatikačem za golf in

oso, z dominom, predstavljajočim dvojno šestico, in s plastičnim žetonom, osmerokotnim, v katerega je vdelan tuberozin cvet.

Skoraj dve leti je minilo, odkar je umrl Gaspard Winckler. Otrok ni imel. Nihče več ni nič vedel o njegovi družini. Bartlebooth je naročil nekemu notarju, naj poišče morebitne dediče. Edina sestra, gospa Ana Voltimandova, mu je umrla leta 1942. Nečak, Grégoire Voltimand, je bil ubit na Gariglianu maja 1944, med prebojem Gustavove linije. Notar je potreboval več mesecev, preden je izsledil enega od Wincklerjevih pranečakov; imenoval se je Anton Rameau in je delal pri nekem izdelovalcu prilagodljivih kavčev. Davki na dediščino, katerim je bilo treba prišteti še stroške, ki so nastali z ugotavljanjem verjetnih dedičev, so se izkazali tako visoki, da je moral Anton Rameau vse prodati na dražbi. Že nekaj mesecev je bilo pohištvo razkropljeno po dražbeni prodajni dvorani in že pred nekaj tedni je stanovanje odkupila neka agencija.

Po stopnišču vzpenjajoča se ženska ni ravnateljica te agencije, temveč njena pomočnica; njena stvar niso trgovske zadeve in stiki s strankami, temveč samo tehnični problemi. Z nepremičninskega vidika je zadeva v redu, mestna četrt je dobra, pročelje iz rezanega kamna, stopnišče sprejemljivo kljub izrabljenemu dvigalu in ženska zdaj prihaja, da si skrbneje ogleda, v kakšnem stanju je stanovanje, nariše natančnejši načrt prostorov, na primer z debelejšimi črtami za razlikovanje zidov od prestenkov in s polkrožci in puščicami, da bo vidno, v kateri smeri se odpirajo vrata, in predvidi potrebna dela, pripravi v številkah prvi predračun za prenovitev: prestenek med umivalnico in ropotarnico bodo podrli, da bo tam mogoče urediti kopalnico s kratko kadjo in wc; tlak v kuhinji bodo zamenjali; namesto starega kotla na premog bodo postavili stenski kotel na mestni plin, mešan (centralno ogrevanje, topla voda); cikcakasti parket bodo odstranili in nadomestili s cementno prevleko, to pa prekrili s podlago in plišastim blagom.

Od treh sobic, v katerih je skoraj štirideset let živel in delal Gaspard Winckler, ni ostalo dosti. Njegovega bornega pohištva, male delovne mize, žagice za rezljanje ni več. Na steni v sobi, nasproti postelje poleg okna, ne visi več kvadratna slika, ki jo je imel tako rad: prikazovala je predsobo, v kateri so bili trije možje. Dva sta stala v suknji, bleda in rejena, s cilindrom na glavi, ki sta ju imela kakor pričvrščena z vijaki na lobanjo. Tretji, tudi oblečen v črno, je sedel pri vratih v drži gospoda, ki nekoga čaka in si daje opraviti s tem, da si natika dolge rokavice, katerih prsti se mu tesno prilagajo.

Ženska se vzpenja po stopnicah. Kmalu bo staro stanovanje postalo elegantno bivališče, dvojno žv. + l., udob., z razgledom, mirno. Gaspard Winckler je umrl, dolgotrajno maščevanje, ki ga je tako potrpežljivo, tako podrobno snoval, pa se še ni nehalo izpolnjevati.

II. poglavje

Beaumont, 1

Skoraj ves salon gospe de Beaumontove zaseda velik koncertni klavir, ki ima na pultu za note položeno zaprto partituro slavne ameriške popevke *Gertrude of Wyoming* Arthurja Stanleyja Jeffersona. Pred klavirjem sedi starec, glavo ima zavito v ruto iz oranžnega najlona in pripravlja se, da ga bo uglasil.

V levem kotu sobe je velik moderen naslanjač, narejen iz velikanske polkrogle iz altuglasa v jeklenih obročih, stoječe na nogah iz kromirane kovine. Poleg njega marmorna klada z osmerokotnim prerezom opravlja nalogo nizke mizice: nanjo je položen jeklen vžigalnik, prav tako pa tudi valjast cvetlični lonec, iz katerega štrli pritlikav hrast, eden od japonskih *bonsajjev*, katerih rast je bila tako zelo nadzorovana, upočasnjena, modificirana, da kažejo vsa znamenja dozorelosti, celo staranja, čeprav pravzaprav sploh niso zrasli, in gojitelji teh rastlin trdijo, da je njihova popolnost odvisna ne toliko od materialne nege, ki jim jo naklonijo, kakor od miselne zbranosti, ki jim jo posvetijo.

Kar na parketu iz svetlega lesa, malo pred naslanjačem, leži na tleh lesena sestavljanka, katere obrobje je nekdo skoraj v celoti sestavil. V desni spodnji tretjini sestavljanke je združil še nekaj kosov: ti predstavljajo ovalen obraz spečega mladega dekleta; plave lase, spletene v kito nad čelo, zvezane z dvojnimi trakcem iz spletene tkanine; lice si opira na desno roko, upognjeno v školjko, kakor da v sanjah ravno posluša.

Levo od sestavljanke stojijo na poslikanem pladnju ročka s kavo, skodelica in krožniček ter sladkornica iz angleške kovine. Ti trije predmeti deloma skrivajo prizor, naslikan na pladnju; vendar sta razločni dve podrobnosti: na desni se fantek v vezenih hlačah sklanja čez rečni breg; v sredini se krap, potegnjen iz vode, premetava na koncu vrvice; ribič in druge osebe so nevidni.

Pred sestavljanko in pladnjem je razpostavljenih po parketu več knjig,

zvezkov in map. Naslov ene od knjig je viden: *Pravilnik o varnosti v rudnikih in kamnolomih*. Ena od map je odprta na strani, ki je deloma prekrita z enačbami, prepisanimi v tanki in stisnjeni pisavi.

Sobne stene so belo položšene. Nanje je pritrjenih več uokvirjenih lepakov. Eden predstavlja štiri menihe s pohlepnim obrazom, ki sedijo za mizo okoli hlebca camemberta, na katerega nalepki spet sedijo za mizo štirje menihi – isti – s pohlepnim obrazom. Prizor se očitno ponavlja štirikrat.

Fernand de Beaumont je bil arheolog, ki je imel enako velike načrte kakor Schliemann. Lotil se je iskati sledove legendarnega mesta, ki so ga Arabci imenovali Lebtit in ki naj bi bila njihova prestolnica v Španiji. Nihče ni spodbijal obstoja tega mesta, a večina strokovnjakov, najsi so preučevali špansko ali islamsko civilizacijo, ga je soglasno enačila bodisi s Ceuto na afriških tleh nasproti Gibraltarja, bodisi s Jaenom v Andaluziji ob znožju Sierra de Magina. Beaumont je zavračal to enačenje, opirajoč se na to, da nobeno od izkopavanj, ki so bila opravljena v Ceuti ali v Jaenu, ni spravilo na dan določenih značilnosti, ki so jih poročila pripisovala Lebtitu. V njih je bil govor predvsem o gradu, "katerega dvokrilna vhodna vrata niso rabila niti kot vhod niti kot izhod. Namenjeno jim je bilo, da ostanejo zaprta. Vsakokrat, ko je umrl kak kralj in je drug kralj podedoval njegov častitljivi prestol, je ta drugi svojeručno pritrčil na vrata novo ključavnico. Nazadnje je bilo tam štiriindvajset ključavnic, po ena za vsakega kralja." V gradu je bilo sedem dvoran. Sedma "je bila tako dolga, da najspretnejši lokostrelec, ki bi ustrelil s praga, ne bi bil mogel zabiti puščice v zadnjo steno". V prvi so bili "popolni liki", predstavljajoči Arabce "na naglih jezdnihi živalih, konjih ali kamelah, s turbani, valujočimi na ramenih, s krivo sabljo, obešeno na jermenih, in s kopjem, štrlečim v desnici".

Beaumont je pripadal šoli poznavalcev srednjega veka, ki je sama sebe označevala kot "materialistično" in je pripravila na primer nekega profesorja zgodovine verstev do tega, da je pregledal knjigovodstvo papeške pisarne edinole z namenom dokazati, da je v prvi polovici XII. stoletja poraba pergamenta, svinca in trakov za pečate silno preseгла količino, ustrezajočo številu uradno razglašenihi in vpisanihi papeških bul; iz tega si moral sklepati, tudi če si upošteval morebitno potratnost in verjetno zametavanje zaradi pomot, da je razmeroma znatno število bul (gotovo je šlo za papeške bule, ne za navadna pisma, zakaj edino bule so zapečatenene s svincom, pisma so pečatili z voskom) ostalo zaupnih, če že ne celo tajnih. Od tod teza, ki je

svoj čas upravičeno slovela, o *Tajnih bulah in vprašanju protipapežev*, ki je nanovo osvetlila odnose med Inocencijem II., Anakletom IV. in Viktorjem IV.

S skoraj enako metodo je dokazal Beaumont, sklicujoč se ne na svetovni rekord 888 metrov, ki ga je postavil sultan Selim III. leta 1798, temveč na gotovo pomembne, ne pa izjemne dosežke angleških lokostrelcev v Crécyju, da je morala biti sedma soba lebtitskega gradu dolga vsaj dvesto metrov in visoka, upoštevajoč nagib strela, komajda kaj manj kot trideset metrov. Niti izkopavanja v Ceuti niti izkopavanja v Jaenu ali kje drugje niso odkrila dvorane, ki bi imela ustrezne razsežnosti, zato je Beaumont lahko zatrdil, da "to legendarno mesto, če zajema svoj izvor v kaki verjetni trdnjavi, tega nikakor ne zajema iz ene od teh, katerih sledove danes poznamo".

Poleg tega izključno negativnega dokaza je moral Beaumont očitno v nekem drugem fragmentu legende o Lebtitu dobiti namig o kraju, kjer je stala trdnjava. Na nepristopni steni dvorane lokostrelcev je bil baje vrezan napis, ki se je glasil: "Če bo kdaj kak kralj odprl vhodna vrata tega gradu, bodo njegovi bojevniki okamneli kakor bojevniki v prvi dvorani in njegova kraljestva bo opustošil sovrag." Beaumont je videl v tej metafori opis pretresov, ki so razcepili *Reyes de taifas* in sprožili rekonkvisto. Natančneje rečeno, je legenda o Lebtitu po njegovem mnenju opisala tisto, kar imenuje "cantabriški polom Mavrov", se pravi bitko pri Covadongi, med katero je Pelagij premagal emirja Alhamaha, potem pa se dal na bojišču okronati za asturijskega kralja. In ravno v Oviedo, v središču obeh Asturij, je sklenil Fernand de Beaumont z navdušenjem, ki je zbudilo občudovanje njegovih najhujših obrekovalcev, iti iskat ostanke legendarne trdnjave.

Izvor Ovieda je bil nejasen. Eni so ga imeli za samostan, ki sta ga postavila dva meniha, da bi ušla pred Mavri; drugi so menili, da je bila to vizigotska trdnjava; še drugim je bil to špansko-rimski oppidum, ki so ga imenovali zdaj *Lucus asturum*, zdaj *Ovetum*; za nekatere pa je ustanovil mesto sam Pelagij, ki so ga Španci imenovali *Don Pelayo* in v katerem so videli starega kopjenosca kralja Rodriga v Jerezu, Arabci pa so ga imenovali *Belai el-Rumi*, ker je bil rimskega rodu. Na te med seboj nasprotujoče si hipoteze opira svoje argumente Beaumont: po njegovem je bil Oviedo pravljični Lebtit, najsevernejša med mavrskimi utrdбами v Španiji in kot tak simbol njihovega gospostva nad vsem polotokom. S tem da je bil izgubljen, je bilo konec islamske hegemonije v zahodni Evropi, in zmagoviti Pelagij se je potem tam naselil, da bi potrdil ta poraz.

Izkopavanja so se začela leta 1930 in so trajala več ko pet let. Zadnje leto je Beaumonta obiskal Bartlebooth; prišel je bil v bližnji Gijon, ki je bil tudi nekdanja prestolnica asturijskih kraljev, da bi tam naslikal prvo od svojih pomorskih slik.

Nekaj mesecev zatem se je Beaumont vrnil v Francijo. Sestavil je osemindeset strani strokovnega poročila o organiziranju izkopavanj, predvsem pa predlagal za uporabo rezultatov sistem pregledovanja, utemeljen na splošni decimalni klasifikaciji, ki je še vedno zgledna. Potem je 12. novembra 1935 naredil samomor.

III. poglavje

Tretje desno, 1

Tole bo salon, skoraj gola soba z angleškim parketom. Stene bodo prekrte s kovinskimi ploščami.

Štirje možje bodo čepeli sredi sobe, pravzaprav sedeli na petah, s široko razkrcenimi koleno, s komolci oprti na kolena, s sklenjenimi rokami, s prekrizanimi sredincema, z iztegnjenimi drugimi prsti. Trije od njih bodo v isti črti, z obrazom obrnjeni proti četrtemu. Vsi bodo do pasu goli in bos, oblečeni samo v hlače iz črne svile, na kateri se bo ponavljal odtisnjen isti motiv, predstavljajoč slona. Na mezincu desnice bo imel vsak kovinski prstan, v katerega bo vdelan obsidian okrogle oblike.

Edino pohištvo v sobi je naslanjač v slogu Ludvika XIII. z zvitimi nogami, z nasloni za roke in naslonilom iz usnja, pritrjenega s kovanimi žebli. Na enem od naslonov je pritrjena dolga črna nogavica.

Mož nasproti trem drugim je Japonec. Ime mu je Ašikago Jošimitsu. Je pripadnik ločine, ki so jo ustanovili leta 1960 v Manili neki pomorščak ribič, neki poštni uslužbenec in neki mesarski pomočnik. Japonsko ime ločine je "Šira nami", "Beli val"; po angleško pa se imenuje "The Three Free Men", "Trije svobodnjaki".

V treh letih po ustanovitvi ločine se je vsakemu od teh "treh svobodnjakov" posrečilo spreobrniti tri druge. Ta deveterica mož druge generacije je vpeljala v ločino v naslednjih treh letih sedemindvajset ljudi. V šestem letniku šole je bilo leta 1975 sedemsto devetindvajset članov. Med njimi je bil Ašikago Jošimitsu in temu so dali nalogo, naj gre z nekaj drugimi širiti novo vero na Zahod. Vpeljavanje v ločino Treh svobodnjakov je dolgotrajno, težavno in skrajno drago, vendar je Jošimitsu očitno brez

večjih težav našel tri nove privrženca, ki so bili dovolj bogati, da so imeli dovolj časa in denarja, nujno potrebnega za takšno podjetje.

Novinci so čisto na začetku uvajanja in morajo premagovati pripravljalne preskušnje, med katerimi se morajo naučiti, kako se zatopiš v zbrano premišljevanje o kakem predmetu – materialnem ali duhovnem – docela vsakdanjem, tako da izgubiš vsakršen vtis o njem, vsak občutek, pa četudi je kar se da boleč: za ta namen pete čepečih novincev ne počivajo neposredno na tleh, temveč na velikih kovinskih kockah s prav posebno zaostrenimi robovi, ki jih držita v ravnotežju po dve, obrnjeni druga proti drugi, ena se dotika tal in druga pete: če bi kdo čisto malo privzdignil nogo, bi v hipu padla kocka, s tem pa bi bil pri priči in dokončno izključen ne samo učenec, ki bi to zagrešil, temveč tudi dva njegova tovariša: ob najmanjšem zrahljanju položaja bi se ostrina kocke zajedla v meso, to pa bi hitro zbudilo neznosno bolečino. Trije možje morajo ostati v tem neprijetnem položaju šest ur; dopuščeno je, da vstanejo za dve minuti vsake tri četrte ure, čeprav ni zaželeno uporabiti to dovoljenje več ko trikrat na eno seanso.

Predmet njihovega razmišljanja je za vsakega od treh drug. Prvi, ki je edini predstavnik neke švedske tovarne za viseča naslanjala v Franciji, mora reševati uganko, ki mu je zastavljena v obliki bele vizitke, na kateri je z vijoličastim črnilom kaligrafsko zapisano tole vprašanje

Katera meta je postala lipa?

Nad njim je umetniško zarisana številka 6.

Drugi učenec je Nemeč, lastnik tovarne za opremo novorojenčkov v Stuttgartu. Pred seboj ima položen na jekleni kocki kos naplavljenega lesa, katerega oblika čisto razločno spominja na korenino ginsenga.

Tretji, ki je znan – francoski – pevec, ima pred seboj debelo knjigo, ki obravnava kuharsko umetnost, eno tistih del, kakršne navadno dajo v prodajo ob prazničnih dnevih konec leta. Knjiga leži na pultu za note. Odprta je na strani z ilustracijo, ki prikazuje sprejem, prirejen leta 1890 pri lordu Radnorju v salonih na Longford Castlu. Na levi strani je v okviru s cvetličnimi okraski v "modernem" slogu in cvetličnimi kitami natisnjen recept za "muslinčke z rdečimi jagodami".

Jošimitsu sam sedi na petah, ne da bi ga kocke kaj motile. Med dlanmi drži stekleničko pomarančnega soka, iz katere štrli več druga v drugo zataknenih slamic, tako da mu segajo do ust.

Smautf je izračunal, da bo leta 1978 dva tisoč sto sedeminosemdeset novih privržencev ločine Treh svobodnjakov, in če vzamemo, da nobeden od starih učencev ne bo umrl, bo skupaj tri tisoč dvesto sedeminsedemdeset članov. Nato bo šlo vse dosti hitreje: leta 2017 bo štela devetindvajseta generacija več ko milijardo posameznikov. Leta 2020 bo vpeljan v ločino celoten planet, in celo še več.

* * *

V tretjem desno ni nikogar. Lastnik je neki gospod Foureau, ki naj bi živel v Chavignollesu, med Caenom in Falaiseom, v nekakšnem gradu s kmetijo na osemtridesetih hektarih. Pred nekaj leti so tam snemali televizijsko dramo *Šestnajsta ostrina te kocke*; pri snemanju je bil navzoč Rémi Rorschach, vendar ni tam srečal lastnika.

Vse kaže, da ga nihče nikoli ni videl. Na vratih v stanovanje ni napisano nobeno ime in tudi ne na seznamu, ki visi na steklenih vratih pri hišnici. Naoknice so zmerom zaprte.

IV. poglavje

MARQUISEAUX, I

Prazen salon v četrtem desno.

Na tleh je preproga iz pletenega sisala, katerega vlakna se križajo med seboj tako, da sestavljajo motive v obliki zvezde.

Na steni tapeta, ki je posnetek jonyjskega platna, prikazuje velike jadrnice, štirijambornike portugalske vrste, oborožene z velikimi topovi in kolubrinami, ki bodo vsak čas priplule nazaj v pristan; veliko sprednje jadro in malo zadnje napihuje veter; nekaj mornarjev, ki so splezali med vrve, zvija druga jadra.

Na stenah so štiri slike.

Prva je tihožitje, ki kljub modernemu slogu kar dobro obnavlja urejeno kompozicijo okoli teme petero čutov, ki je bila tako razširjena v vsej renesančni Evropi konec XVIII. stoletja: na mizi so razpostavljeni pepelnik, v katerem se kadi havanka, knjiga, na kateri je mogoče prebrati naslov in podnaslov – *Nedokončana simfonija*, roman – avtorjevo ime pa je skrito, steklenica ruma, kroglolovka in v veliki skledi kup posušenega sadja, orehov,

mandljev, marelic, sliv itn.

Druga prikazuje predmestno ulico ponoči v nedoločnem prostoru. Na desni kovinski steber, katerega prečnice nosijo na vseh mestih, kjer se križajo, veliko prižgano električno svetilko. Na levi se v ozvezdju obrnjeno ponavlja (s podlago na nebu in konico proti tlom) natančna oblika stebra. Nebo je pokrito s cvetovi (temnomodrimi na svetlejšem ozadju), ki je enako cvetju ivja na neki šipi.

Tretja prikazuje pravljlično žival tarando: to je prvi opisal Gelon Sarmatski:

"Taranda je žival, velika kot mlad bik, z glavo, kakršno ima jelen, malo večjo, z imenitnimi, široko razvejenimi rogovi, z viličastimi nogami, z dlako, dolgo kot pri velikem medvedu, s kožo, ki ni nič manj trda kakor život oklepa ..."

Četrta je črno-bela reprodukcija Forbesove slike z naslovom *Podgana za tapeto*. To sliko je navdihnila neka resnična zgodba, ki se je zgodila v Newcastle-upon-Tyne pozimi 1858.

Stara lady Forthright je imela zbirko ur in avtomatov, na katero je bila zelo ponosna, in najdragocenejša v tej zbirki je bila čisto majhna ura, vložena v krhko jajce iz alabastra. Varovanje zbirke je zaupala najstarejšemu med svojimi služabniki. To je bil kočijaž, ki ji je služil že več ko šestdeset let in je bil silno zaljubljen vanjo vse od takrat, ko je imel prvič to srečo, da jo je smel voziti. Svojo nemo strast je prenesel na gospodaričino zbirko, in ker je bil prav posebno spretnih rok, jo je vzdrževal z neznansko skrbnostjo in cele dneve in noči negoval ali popravljal te občutljive mehanizme, med katerimi jih je bilo nekaj starih več ko dvesto let.

Najlepše kose zbirke so hranili v sobici, ki je bila namenjena samo temu. Nekaj jih je bilo zaprtih v steklenih omarah, večina pa je bila obešena na steni in zavarovana pred prahom s tanko muslinasto tančico. Kočijaž je spal v sosedni kamrici, zakaj pred nekaj meseci se je nedaleč od gradu naselil v neki laboratorij samotni učenjak in po zgledu Martina Magrona in Torinčana Velle preučeval pri podganah nasprotujoče si učinke strihnina in kurara, stara gospa in kočijaž pa sta bila prepričana, da je to ropar, ki ga je privabila v te kraje sama lakomnost in ki snuje kake vražje zvijače, da bi se polastil teh dragocenih reči.

Neko noč je starega kočijaža zbudilo komaj slišno cviljenje, ki je očitno prihajalo iz sobe. Starec si je mislil, da je demonični učenjak ukrotil katero od podgan in jo naučil tihotapiti se po ure. Vstal je, vzel iz torbe z orodjem, ki jo je imel zmerom pri sebi, majhno kladivo, stopil v sobo, se kar se da

potiho približal tapeti in divje zamahnil na tisto mesto, od koder se mu je zdelo, da sliši cviljenje. To pa žal ni bila podgana, temveč samo tista čudovita ura, vdelana v alabastrno jajce, katere mehanizem se je bil rahlo pokvaril in začel komaj zaznavno škripati. Lady Forthrightova je planila iz spanja, zbudena od udarca s kladivom, v trenutku pritekla in našla starega služabnika čisto zmedenega, z odprtimi usti, držečega v eni roki kladivo in v drugi razbito dragotino. Ne da bi mu pustila razložiti, kaj se je zgodilo, je sklicala drugo služinčad in dala kočijaža zapreti kot pobesnelega blazneža. Dve leti zatem je umrla. Stari kočijaž je to zvedel, posrečilo se mu je uiti iz daljne norišnice, vrnil se je na grad in se obesil v isti sobi, v kateri se je zgodila tista drama.

To je eno od Forbesovih mladostnih del, ko se še ni prav osvobodil Bonnatovega vpliva, in slikar je zelo svobodno zajel navdih iz tega dogodka. Kaže nam sobo, katere stene so prekrite z urami. Stari kočijaž je oblečen v belo usnjeno livrejo; vzpel se je na temnordeče polakiran kitajski stol z ukrivljenimi oblikami. Na enega od stropnih tramov privezuje dolg svilen šal. Stara lady Forthright stoji med vratnimi podboji; s skrajno besnim obrazom gleda služabnika; v desnici drži s prsti srebrno verižico, na kateri visi kos alabastrnega jajca.

V tej hiši je več zbiralcev in marsikateri je še bolj obseden kakor osebi na tej sliki. Sam Valène je dolgo hranil poštne razglednice, ki mu jih je pošiljal Smautf vsakokrat, kadar je kje pristal. Ena je bila ravno iz Newcastle-upon-Tyne in druga iz avstralskega Newcastla v Novem Južnem Walesu.

V. poglavje

Foulerot, I

V petem desno, čisto zadaj; to je ravno nad ateljejem, ki ga je imel Gaspard Winckler. Valène se je spominjal zavoja, ki ga je dobival vsakih štirinajst dni vseh dvajset let: celo takrat, ko je najbolj divjala vojna, so zavoji še naprej redno prihajali, zmerom enaki, popolnoma enaki: seveda so bile znamke različne, te je lahko hišnica, ki takrat še ni bila gospa Nochèrova, temveč gospa Claveaujeva, vsakokrat izprosila za svojega sina Michela: poleg znamk ni bilo ničesar, po čemer bi se bili zavoji razlikovali

drug od drugega; enak ovojni papir, enaka vrvica, enak voščen pečat, enaka nalepka: bilo je videti, kakor da je Bartlebooth, preden je odšel, zaprosil Smautfa, naj si omisli toliko svilenega in ovojnega papirja, vrvice, pečatnega voska, kolikor bo vsega potreboval za petsto zavojev! Najbrž mu niti ni bilo treba tega zahtevati, Smautf je gotovo razumel to sam od sebe! In ni jih bilo niti za cel kovček.

Tu v petem desno je soba prazna. Je pa to kopalnica, popleskana motno oranžno. Na robu kadi ležita v veliki biserovinasti školjki od ostrige milo in plovec. Nad umivalnikom je osmerokotno ogledalo, uokvirjeno z žilicastim marmorjem. Med kadjo in umivalnikom sta vrženi čez zločljiv stol jopica iz škotskega kašmirja in krilo z naramnicami.

Vrata zadaj so odprta in skozi se vidi na dolg hodnik. Komaj osemnajstletno dekle prihaja v kopalnico. Gola je. V desnici drži jajce, ki ga bo uporabila pri umivanju las, in v levici številko 40 revije *Les Lettres Nouvelles* (julij-avgust 1956), v kateri je poleg zapiska Jacquesa Ledererja o *Duhovnikovem dnevniku* Paula Juryja (Gallimard) novela Luigija Pirandella, z datumom 1913, z naslovom *V breznu*, ki pripoveduje, kako je zblaznel Romeo Daddi.

Prevedel in opombo napisal **Vital Klabus**

Življenje, navodila za uporabo (La Vie, Mode d'emploi, 1978) je Perecovo najbolj znano delo – pravzaprav gre za obsežno zbirko romanov, zloženih v celoto kot nekakšna sestavljanica. V 99 kratkih poglavjih opisuje pisatelj veliko množico oseb, stanujočih v isti hiši v Parizu. Iz poglavja v poglavje preskakuje iz enega stanovanja v drugo, iz enega nadstropja v naslednje in kopiči številne podrobnosti, ki so same na sebi kakor nerešene uganke in se šele zlagoma izoblikujejo v zaokrožene zgodbe posameznikov. Nakopičenega je toliko gradiva, da je otežena preglednost. Zato so na koncu kot v kakšnem znanstvenem delu dodani seznam hišnih stanovalcev po nadstropjih, indeks številnih imen in kronologija. Avtor hoče čim izčrpnje opisati izbrani del življenja v mestu, ne da bi se omejeval na bistveno. Knjiga opisuje ljudi v ubijajoči porabniški družbi in je polna baročno kipeče stvarnosti, prežete s čudaštvii, humorjem in zadržano ironijo. Količina snovi, zgodbic, domislekov, psihološke prodornosti, učenosti in umetniške moči, nakopičena v tem delu, je neverjetna.

Svoj namen opisuje Perec v nekem pogovoru takole: "Začel sem z željo, da bi napisal zgodovino neke hiše. Osrednja oseba knjige je hiša. Celotno poslopje, s katerega sem snel pročelje. Potem gledamo, kaj se dogaja v vsakem stanovanju. Že od začetka je bilo jasno, da bo to debela knjiga. Potem sem si izmišljeval za vsako

malo polje, kakor da gre za šah, kvadrat z desetimi navpičnimi polji in desetimi vodoravnimi (skupaj je to sto polj) in vsako polje je ustrezalo enemu poglavju in vsako poglavje eni od sob v hiši. Izdelal sem si nekaj napotkov, pravil. Nekako tako kakor pravila igre, ki mi bo dala okvir za vsako zgodbo. Nato sem začel obravnavati zgodbe, pri tem pa imel ves čas pred očmi osrednjo zgodbo, to je Bartleboothovo. To, kar se mu zgodi s slikarjem, ki pleska hišo, z Valènom, in to, kar se mu zgodi z Wincklerjem, obrtnikom, ki izdeluje sestavljanke. Tu je bila ves čas podoba sestavljanke, kakor da je knjiga sama sestavljanika in se morajo sobe te hiše povezati druga z drugo, četudi ne vidimo vsakič, kako so pravzaprav v zvezi.

Ko sem potem prešel v podrobnosti, so se mi zgodbe oblikovale čisto zlahka, prihajale so kar same in potem še druge, ki so postale skorajda mali romani."

*Zimsko potovanje**

Zadnji teden avgusta leta 1939, ko so Pariz preplavile govorice o vojni, je bil mladi profesor književnosti Vincent Degraël za nekaj dni povabljen na posestvo v okolici Le Havra, katerega lastniki so bili starši enega izmed njegovih kolegov, Denisa Borrada. Večer pred odhodom je Degraël med brskanjem po knjižnici svojih gostiteljev, kjer je iskal eno izmed tistih knjig, ki smo jo od vekomaj nameravali prebrati, a jo bomo imeli ponavadi komajda čas prelistati ob kakšnem ognjišču, preden se bomo pridružili četrti partiji bridža, naletel na tanko knjižico z naslovom *Zimsko potovanje*, katere avtor mu je bil popolnoma neznan, njene prve strani pa so nanj naredile tako močan vtis, da se je pri svojem prijatelju ter pri njegovih starših komaj še lahko opravičil, preden jo je odšel brat v svojo sobo.

Zimsko potovanje je bilo nekakšna v prvi osebi napisana pripoved, ki se je odvijala v napol domišljjski pokrajini, njeno težko nebo, mračni gozdovi, zaobljeni griči in z zelenkastimi zapornicami preprejeni prekopi pa so s potuhnjeno vztrajnostjo spominjali na flandrijske ali ardenske krajine. Knjiga je bila razdeljena na dva dela. Prvi, krajši del je z zamegljenimi izrazi slikal neko na videz iniciacijsko potovanje, ki ga je na vsaki etapi očitno zaznamoval neuspeh in na koncu katerega je anonimni junak, mož, pri katerem je vse navajalo k domnevi, da je še mladenič, prispel na breg v gosto meglo potopljenega jezera; tam ga je čakal brodnik in ga odpeljal na strm otoček, sredi katerega se je dvigala visoka in mračna zgradba; komaj je mladenič stopil na ozek mostovž, ki je predstavljal edini dostop do otoka, že se je prikazal čuden par: zdelo se je, kot da bi starec in starka, oba ogrnjena v dolge črne pelerine, ki sta se mu postavila vsak ob en bok, ga prijala za komolce in se kolikor je bilo le mogoče stisnila k njemu, vzniknila iz megle; bili so skorajda zraščeni eden z drugim, ko so plezali po razriti stezi, vstopili v stavbo, se vzpeli po lesenem stopnišču in prispeli do spalnice. Tam sta starca tako nerazložljivo, kot sta se prikazala,

* Novela je bila prvič objavljena leta 1980 v 18. številki informativnega biltena založbe Hachette (*Hachette Informations*), nato pa leta 1983 v Percu posvečeni številki revije *Magazine littéraire*. V knjižni izdaji je izšla leta 1993 pri založbi Seuil.

tudi izginila in pustila mladeniča samega sredi sobe. Bila je skromno opremljena: postelja, prekrita z rožastim platnom, miza, stol. Na mizi je čakala pripravljena večerja: bobova juha, goveja pečenka. Skoz visoko okno spalnice je mladenič videl, kako se je izza oblakov prikazala polna luna; sedel je za mizo in začel jesti. In s to samotno večerjo se je prvi del končal.

Drugi del je sam obsegal skoraj štiri petine knjige in zelo hitro se je izkazalo, da je kratka uvodna pripoved samo anekdotični izgovor zanj. Šlo je za dolgo izpoved v napihnjeno liričnem tonu, prepredeno s pesmimi, z zagonetnimi izreki in bogokletnimi uroki. Komaj je Vincent Degraël začel brati, ga je prevzel občutek nelagodja, ki ga nikakor ni mogel jasno določiti, a se je samo še krepil z vsako stranjo knjige, po kateri je listal z vedno bolj tresočo roko: bilo je, kot da bi stavki pred njegovimi očmi nenadoma postali znani, ga začeli neustavljivo spominjati na *nekaj*, kot da bi se branju vsakega stavka dopisoval, ali bolje, ga nadpisoval jasen in obenem meglen spomin na neki stavek, ki bi lahko bil skorajda identičen in ki bi ga lahko prebral že kje drugje; kot da bi te besede, ki so bile nežnejše od ljubkovanja ali zahrbtnejše od strupa, te zdaj kristalno jasne, zdaj hermetične besede, zdaj opolzke, zdaj nežno tople, očarljive, labirintske besede, ki so nenehno, kakor ponorela igla kompasa, nihale med silovitostjo prividov in med neverjetno jasnostjo, zarisovala zmedeno zgradbo, za katero bi lahko bil kdo prepričan, da v njej prepozna brez reda pomešane Germaina Nouveauja in Tristana Corbièra, Villiersa in Banvilla, Rimbauda in Verhaerena, Charlesa Crosa in Léona Bloya.

Vincent Degraël, ki je v svoje delovno področje vključeval prav te avtorje – že nekaj let je pripravljaj doktorat o "razvoju francoske poezije od parnasovcev do simbolistov" – je najprej mislil, da je to knjigo zares lahko prebral ob enem izmed svojih raziskovanj, potem pa, da je bil žrtev varljivega *déjà vuja* pri katerem je, tako kot takrat, ko vas že samo okus požirka čaja nenadoma prestavi trideset let nazaj v Anglijo, zadostovala že malenkost, zvok, vonj, kretnja – mogoče tisti trenutek, ko se je oklevajoče ustavil, preden je knjigo potegnil s police, kjer je bila uvrščena med Verhaerena in Vielé-Griffina, ali pa poželjivost, s katero je preletel prve strani – da je neki varljiv spomin kot prekrivajoča plast vse do nerazumljivosti skalil njegovo trenutno branje. A kmalu ni bilo več mogoče dvomiti in Degraël se je moral sprijazniti z dejstvi: mogoče mu jo je spomin res zagodel, mogoče je bilo res samo naključje, če se je zdelo, da si je Vernier pri Catullu Mendèsu izposodil svoj "samo šakal straši še po kamnitih grobovih", mogoče bi morali upoštevati slučajna križanja, očitne

vplive, namerne poklone, nezavedno kopiranje, hotene *pasticcie*, ljubezen do citatov, uspela ujemanja, mogoče bi morali sprejeti mnenje, da takšni izrazi, kot so "tek časa", "zimske meglice", "mračno obzorje", "globoke votline", "pršeči vodnjaki", "spreminjajoča se svetloba divjega podrastja", po vsej pravici pripadajo vsem pesnikom in da je potemtakem prav tako običajno, če nanje naletimo v odlomkih Huga Verniera ali pa v kiticah Jeana Moréasa, toda popolnoma nemogoče je bilo, da ne bi skoraj besedo za besedo že med samim branjem prepoznal zdaj fragment Rimbauda ("Razločno sem videl mošejo namesto tovarne, bobnarsko šolo, ki so jo zgradili angeli") ali Mallarméja ("zimski jasnina, čas kristalno čiste umetnosti"), zdaj Lautréamonta ("V ogledalu sem opazoval ta usta, ki jih je izmaličila moja lastna volja"), Gustava Kahna ("Pusti, da pesem izzveni ... moje srce joče / Saje se plazijo okrog jasnine. Svečano / Počasi se je vzdignila tišina, strah vzbuja / Znani zvoki osebne negotovosti") ali pa le za spoznanje spremenjenega fragmenta Verlaina ("sredi neskončnega dolgčasa ravnine se je sneg svetlikal kakor pesek. Nebo je bilo bakreno rdeče. Vlak je brezšumno drsel ...") itd.

Ura je bila štiri zjutraj, ko je Degrahl nehal brati *Zimsko potovanje*. Odkril je kakih trideset izposojenih odlomkov. Prav gotovo jih je bilo še več. Knjiga Huga Verniera je bila očitno zgolj občudovanja vredna kompilacija pesnikov s konca 19. stoletja, bohotna pesniška lepljenka, mozaik, v katerem je bil skoraj vsak delček delo koga drugega. Toda prav v trenutku, ko si je poskušal zamisliti tega neznanega avtorja, ki je iz knjig drugih avtorjev hotel črpati samo snov svojega teksta, ko si je nameraval v domišljiji vse do njegove dopolnitve predstavljati ta blazni in čudoviti projekt, je začutil, kako se v njem rojeva vznemirljiv sum: spomnil se je, da je medtem, ko je knjigo jemal s police, samodejno pogledal njen datum, saj ga je k temu gnal vzgib mladega raziskovalca, ki nikoli ne vzame v roke nekega dela, ne da bi si ogledal njegove bibliografske podatke. Morda se je zmotil, toda prepričan je bil, da je prebral letnico 1864. Z razbijajočim srcem je stvar preveril. Prav je prebral: to je pomenilo, da je Vernier z dvema letoma prednosti "citiral" Mallarméjev verz, deset let pred njegovimi "Pozabljenimi napevi" plagiral Verlaina, pisal na način Gustava Kahna skoraj četrto stoletja pred njim! To je pomenilo, da niso bili Lautréamont, Germain Nouveau, Rimbaud, Corbière in še precej drugih nič drugega kot prepisovalci genialnega in prezrtega pesnika, ki mu je uspelo v enem samem delu združiti samo substanco, iz katere so se po njem napajali trije ali štirje rodovi piscev!

Razen če seveda datum natisa, ki ga je nosilo delo, ni bil napačen. A Degraël te hipoteze ni hotel vzeti v obzir: njegovo odkritje je bilo preveč čudovito, preočito, preveč neizogibno, da ne bi bilo resnično, in že si je predstavljal vrtoglave posledice, ki jih bo potegnilo za seboj: velikanski škandal, kakršnega bo predstavljalo javno razkritje te preroške antologije, razsežnosti njegovih posrednih učinkov, neizmernost ponovnega preverjanja vsega, kar so literarni kritiki in zgodovinarji že leta in leta neomajno razglašali. In bil je tako nestrpen, da se je dokončno odrekel spanju ter se naglo spustil v knjižnico, da bi poskusil izvedeti še kaj več o tem Vernieru in o njegovem delu.

Našel ni ničesar. Tistih nekaj slovarjev in priročnikov, ki jih je vsebovala knjižnica Borradovih, ni omenjalo obstoja Huga Verniera. Niti gospod in gospa Borrade niti Denis mu niso mogli povedati kaj več: knjigo so kupili na neki javni dražbi pred desetimi leti v Honfleurju; preleteli so jo, ne da bi ji posvečali posebno pozornost.

Cel dan se je z Denisovo pomočjo Degraël ubadal s sistematičnim pregledovanjem dela in pri tem iskal njegove na vse strani raztresene fragmente v desetinah anatologij in zbirk: našel jih je skoraj tristo petdeset, razdeljenih med skoraj trideset avtorjev: najslavnejši kot tudi najnepomembnejši pesniki s konca stoletja, sem ter tja celo nekateri prozaisti (Léon Bloy, Ernest Hello), so si *Zimsko potovanje* očitno vzeli za biblijo, iz katere so črpali svoje najboljše stvaritve: Banville, Richopin, Huysmans, Charles Cros, Léon Valade so delali družbo Mallarméju in Verlainu ter še drugim, danes pozabljenim avtorjem z imeni Charles de Pomairols, Hyppolite Vaillant, Maurice Rollinat (varovanec George Sandove), Laprade, Albert Mérat, Charles Morice ali Antony Valabrègue.

Degraël si je v blokec skrbno zapisal seznam avtorjev z referencami njihovih izposojenih odlomkov ter se vrnil v Pariz, trdno odločen, da bo že naslednji dan svoje raziskovanje nadaljeval v Narodni knjižnici. A razvoj dogodkov mu tega ni dovolil. V Parizu ga je čakal poziv. Bil je mobiliziran v Campiègne, a se je – ne da bi sploh utegnil dojeti zakaj – znašel v Saint-Jean-de-Luzu, bil premeščen v Španijo in od tam v Anglijo, v Francijo pa se je vrnil šele konec leta 1945. Vso vojno je s seboj prenašal svoj blokec in po čudežu mu je uspelo, da ga ni nikoli izgubil. Njegovo raziskovanje seveda ni veliko napredovalo, vseeno pa je prišel do nekega zanj poglavitnega odkritja: v Britanskem muzeju mu je uspelo pregledati *Splošni katalog francoskih knjigarn* ter *Francosko bibliografijo* ter tako potrditi

senzacionalno hipotezo: *Zimsko potovanje* (Huga) Verniera je bilo zares izdano leta 1864 v Valenciennesu, pri tiskarni in knjigarni Hervé Frères, in ker je kot za vsa druga v Franciji izdana dela tudi zanj veljala obvezna oddaja izvodov v državne knjižnice, so ga vložili v Narodno knjižnico in mu dodelili kodo Z 87912.

Kot redni profesor v Beauvaisu je Vincent Degraël odslej ves svoj prosti čas posvečal *Zimskemu potovanju*.

Poglobljene raziskave dnevnikov in korespondence večine pesnikov iz konca 19. stoletja so ga hitro pripeljale do prepričanja, da je Hugo Vernier v svojem času užival sloves, kakršnega si je zaslužil: opazke kot na primer "danes prejel pismo od Hugoja", ali "napisal dolgo pismo Hugoju", "celo noč prebiral V. H.", ali pa še slavne besede "Hugo, samo Hugo" Valentina Havercampa se nikakor niso nanašale na "Victorja" Hugoja, ampak na tistega prekletega pesnika, za čigar kratko delo so se očitno vneli vsi, ki jim je prišlo v roke. V oči bijoča protislovja, ki jih literarni zgodovini ni nikoli uspelo pojasniti, so tako prišla do edine logične razrešitve in Rimbaudev stavek: "Jaz je drugi," ter Lautréamontov: "Poezija mora biti delo vseh, ne pa enega samega," sta bila seveda napisana z mislijo na Huga Verniera ter na vse, kar sta avtorja dolgovala njegovemu *Zimskemu potovanju*.

A bolj ko je izpostavljajal odločilno vlogo, ki bi Hugu Vernieru morala pripasti v francoski literarni zgodovini s konca prejšnjega stoletja, manj otipljivih dokazov je lahko ponudil: kajti nikoli več mu ni uspelo dobiti v roke nobenega izvoda *Zimskega potovanja*. Izvod, ki si ga je ogledal, je bil uničen – hkrati z vilo – med bombardiranjem Le Havra; v Narodno knjižnico vložnega izvoda ni bilo pod njegovo kodo, ko si ga je hotel izposoditi, in šele po dolgotrajni proceduri mu je uspelo izvedeti, da so knjigo leta 1926 poslali h knjigovezu, a je ta ni nikoli prejel. Vsa poizvedovanja, v katera je vključil desetine in stotine knjižničarjev, arhivarjev in knjigarnarjev, so se izkazala za neuspešna in kmalu je bil prepričan, da so vseh petsto izvodov namerno uničili prav ljudje, ki jim je bila knjiga neposreden navdih.

O življenju Huga Verniera ni Vincent Degraël izvedel nič ali skoraj nič. Iz nenadejane notičke, ki jo je iztaknil v malo znani *Biografiji znamenitih mož Severne Francije in Belgije* (Varviers, 1882), je izvedel, da se je rodil v Vimyju (Pas-de-Calais) 3. septembra 1936. Toda matične knjige mesta Vimy so zgorele leta 1916 hkrati z duplikati, ki so bili shranjeni v arraški prefekturi. Verjetno ni bil nikoli izpolnjen noben mrliški list.

Skoraj trideset let si je Vincent Degraël zaman prizadeval zbrati dokaze o obstoju tega pesnika in njegovega dela. Po njegovi smrti v umobolnici v Verrièresu se je nekaj njegovih nekdanjih učencev lotilo urejanja neizmernega kupa dokumentov in rokopisov, ki jih je zapustil: med njimi je bil v črno platno zavit debel register z nalepko, na kateri je bilo s skrbnim lepopisom zapisano *Zimsko potovanje*: prvih osem strani je popisovalo zgodbo tega neuspešnega raziskovanja; drugih tristo dvaindevetdeset strani je bilo praznih.

Prevedla Suzana Koncut

Harry Mathews

Katalog nekega življenja

Če je pri vsakem pisatelju, ki si zasluži ta naziv, pogosto mogoče razbrati zanj posebne poteze, pa obstaja neka družina pisateljev, katerih posebnost je tako izrazita, da jih ne moremo povezati z nobenim drugim, živečim ali umrlim avtorjem. Prav v to družino, ki med najbolj znane člane iz tega stoletja šteje Franza Kafko in Raymonda Roussela, spada tudi Georges Perec. Italo Calvino ga je opisal kot "eno izmed najbolj nenavadnih literarnih osebnosti na svetu, tako nenavadnih, da ni prav nikomur podoben" – in ta opazka velja za vse njegovo pisateljsko delovanje. Avtorji, ki jih je Perec občudoval (med njimi Kafko in Roussela), so v njegovem delu pustili številne sledi v obliki referenc, včasih celo izposojenih fragmentov, a zelo težko bi v njem našli nespodbitno "kafkovske" ali "rousselovske" odlomke. Prav tako bi zaman iskali sestavine, na osnovi katerih bi v Percu lahko prepoznali učenca Leirisa ali Nabokova, Melvilla, Lowrya ali celo Queneauja, ki pa vendarle pri njem vsi veljajo za spoštovane avtorje. Očitna Flaubertova prisotnost, ki odločilno vpliva na formo in slog njegovega prvega romana *Les Choses (Stvari)*^{*}, je izjema le na videz, saj tu ne gre toliko za vpliv kot za premišljeno posnemanje, ki ima resnično inovativno vlogo.

Obe Percovi najuspešnejši knjigi, *Les Choses* in *La Vie mode d'emploi (Življenje navodila za uporabo)*^{**}, sta mu prinesli sloves "slikarja sodobne družbe", a v resnici je njegovo delo kar se le da intimno. Zaradi *La*

* 1965, Julliard, zbirka "Les Lettres nouvelles".

** 1978, Hachette/POL.

*Disparition (Izginitev)** in drugih tekstov, ki izhajajo iz njegove Oulipojevske** izkušnje, so v njem videli žonglerja, virtuoza, a to podobo postavljata na laž izjemni silovitost in odkritosrčnost, ki ju izžarevajo vsi njegovi še tako formalno zapleteni spisi. Takšni nesporazumi so verjetno neizogibna posledica nenavadnega načina, na katerega se je Perek loteval pisanja, saj bi njegov pristop po vsej pravici lahko označili kot ne samo izviren, ampak tudi kot izvoren: od začetka do konca svoje pisateljske kariere je Perek, namesto da bi si prisvajal razpoložljive tradicije in forme, na novo premišljal in izumljal samo dejanje pisanja. Kako radikalen je bil njegov pristop, lahko dojamemo na osnovi bistveno pomembne vloge, kakršno je – v *La Disparition*, a tudi v takšnih knjigah, kot sta *W* in *La Vie mode d'emploi* – igral temeljni element jezika, črka, ki jo je z nenavnim načinom uporabe spremenil v sredstvo za izražanje (ne toliko simbol kot formalno orodje) praznine, odsotnosti, smrti, osrednjih problemov svojega literarnega prizadevanja.

Perek je bil otrok enega največjih razkolov v naši Zgodovini, poskusa genocida in strahovlade, ki se je končal s koncentracijskimi taborišči. Ta razkol je v njem pustil globoke rane, na osnovi katerih je – kot odziv nanje – zgradil svojo izvirnost: brez družine, brez skupnosti, v kateri bi našel svoj prostor, si je Perek literaturo postavil za svet, v katerem je lahko našel, na novo ustvaril dom ali celo domovino. O neki knjigi, ki jo je v mladosti vedno znova prebiral, je zapisal "da mu je pomenila skoraj zgodovino, izvir neizčrpnega spomina, stalnega premlevanja, gotovosti". In o svojih starših je kasneje dejal: "... pišem, ker so v meni pustili neizbrisno znamenje, katerega sled je pisanje; pisanje je spomin na njihovo smrt in potrditev mojega življenja."

* 1969, Danočl, zbirka "Les Lettres nouvelles".

** "OuLiPo" = Ouvroir de Littérature Potentielle: leta 1960 na pobudo Raymonda Queneauja in Françoisa Le Lionnaisa ustanovljena "raziskovalna skupina za eksperimentalno literaturo", sestavljena iz pisateljev in matematikov. Raziskujejo možnosti novih metod literarnega ustvarjanja, pri čemer odklanjajo vsakršne subjektivne vrednote, inspiracijo in naključje ter literarna dela gradijo na osnovi izjemno strogih in omejujočih matematičnih zakonov ali pravil različnih iger (šah, tarok, go...). Znotraj tega obstajata dve usmeritvi: analitična, ki išče pravila in omejitve v delih starejših avtorjev, jih obnavlja in izboljšuje; sintetična, ki izumlja popolnoma nove strukture, največkrat na osnovi matematičnih zakonov. Poleg iniciatorjev in Georga Pereca so bili člani še Italo Calvino, Jacques Roubaud, Paul Fournel in drugi. (op. prev.)

Napačno bi ravnali, če bi hoteli ločiti Perecove bolj ali manj biografske spise in spise, ki jim je bila za izhodišče neka formalna opredelitev. Njegovo delo je kot iz enega kosa: je transkripcija izjemne občutljivosti in izjemne inteligence, ki sta se združili, da bi – na pretkan in obenem naiven način – na novo zgradili svet, v katerem ni absolutno ničesar zanesljivega; pri tem sta si pomagali zdaj s sestavljanjem zdaj z razdiranjem stvari iz tega sveta, med katere sodijo tudi črke in besede, pesmi in knjige.

"Nimam spominov iz otroštva ..." je zapisal Georges Perec. Rodil se je v Parizu 7. marca 1936; starši so bili poljski Židje, ki so emigrirali kakih deset let prej. Zelo zgodaj je postal sirota: očeta so ubili med spopadi junija 1940, mati pa je bila 1943 deportirana in ni znano, v katerem taborišču je umrla – morda v Auschwitzu. Od oktobra 1942 do konca vojne je Perec živel pri sorodnikih v Villard-de-Lans in v Lans-en-Vercros, kamor ga je pripeljala njegova teta po očetovi strani. Ta ga je skupaj z možem posvojila in leta 1945 se je vrnil v Pariz. Leta 1954 je končal Collège d'Etampes in se vpisal na Sorbono, vendar je bil njegov študij zelo nereden. Po vojski (1958-1959) se je preživljal z opravljanjem psiho-socioloških anket, nato pa se je za več kot leto dni spet lotil študija v Tunisu. Po vrnitvi v Pariz leta 1962 je dobil mesto dokumentarista na CNRS* in ga obdržal do leta 1979, ko se je zaradi uspeha *La Vie mode d'emploi* odločil, da se bo popolnoma posvetil pisateljskemu delu.

Perec je že zelo zgodaj začel pisati. Od leta 1955 je pripravljaj ocene za *La Nouvelle Nouvelle revue française* in kritike za *Les lettres nouvelles*. Od leta 1960 naprej je objavljaj članke o literaturi, zlasti v *Partisans*. Kariera romanopisca se je zanj začela leta 1965 z *Les Choses*, delom, ki so ga ob izidu razglasili za umetnino in ga okronali z nagrado Renaudot.

Izid *Les Choses* je pomenil Perecov bleščeč vstop na literarno sceno, začetni uspeh te knjige pa se je še nadaljeval: z več ponovnimi izdajami in prevodi v številne jezike je ta roman postal celo stalen gost šolskih učbenikov. Njegovo čaščenje deloma izhaja iz nesporazuma. Jérôme in Sylvie, mlad pariški par, po svojem študiju živita negotovo življenje v svetu, obsedenem z materialnim blagostanjem, ali – če smo natančnejši: sama se pustita zapeljati v obsedenost z izbranimi in luksuznimi predmeti, ki jima jih ta svet ponuja. Sanjata o tem, kako bi si jih pridobila, ne da bi jima bilo

* Centre National de Recherches Scientifiques – Narodni center za znanstvene raziskave (op. prev.).

kdajkoli treba sprejeti suženjstvo počasnega napredovanja v službi. Končno se znajdeti v slepi ulici, iz katere se skušata rešiti z odhodom v Tunizijo, kjer se nadejata začeti novo življenje, a jima gre samo še slabše. *Les Choses* so pogosto imeli za sociološko študijo, skorajda za javni razglas, ki razkrinkava potrošniško družbo, kakršna je nastopila v začetku šestdesetih let: prav temu dolguje knjiga velik del svojega ugleda. A že ob izidu je napravila velik vtis tudi s strukturo in slogom. Izjemna je na primer raba časov. Prvo poglavje, opis "sanjskega" urbanega bivališča, je v celoti napisano v pogojniku; zadnje, sklepno poglavje, v katerem je zamišljen mogoč povratek Jérôme in Sylvie v Pariz, je v prihodnjiku; vmes, med tema "irealnima" časoma, se osnovna pripoved odvija v dovršenem ali nedovršenem preteklem času, kot zaporedje tako dokončno neizprosnihi flaubertovskih stavkov, da je očitno izključena vsakršna možnost dvoma ali spremembe. Takšna slovnična struktura ustreza položaju, v katerem sta se znašla Jérôme in Sylvie, ter s tem na videz nevtralnno in pretehtano pripoved spreminja v osebno in presunljivo zgodbo. Perek je o svojih osebah izjavil: "Nič človeškega jima ni bilo tuje." Jérôme in Sylvie poosebljata povsem človeško dilemo (ki ji potrošniška družba rabi le kot kontekst) med željo in zavračanjem v svetu, ki jima je vnaprej določen.

V *Les Choses* že lahko razločimo stilistične poteze, ki so kasneje postale značilne za Pereca, zlasti njegovo skorajda obsedensko nagnjenje h kopičenju. A v naslednji knjigi *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour? (Kakšen kolesček s kromirano balanso na dnu dvorišča?)*^{*}, veseljaški popis prizadevanj bolj ali manj boemske tolpe Parižanov, ki skušajo preprečiti odhod mladega vojaka v Alžirijo, je Perek uvedel dve novi tehniki: sistematično izčrpno rabo vrste retoričnih figur v pogovornem jeziku (ki jo je spodbudilo neko Barthesovo predavanje in morda tudi poglavje iz dnevnika v Uliksu); ponavljanje besed ali stavkov, ki v knjigi gradijo lahkotno osnovno nit. Kljub pristrčnosti je *Quel petit vélo ...* manj pomembno delo. Vendar je v njem razvito tehniko ponavljanja Perek izvrstno uporabil v naslednji pomembni knjigi: *L'Homme qui dort (Speči človek)*^{**}. Njena tema je zgodba ali še bolje – odsotnost zgodbe nekega študenta, ki se ne odpove samo svojemu študiju, ampak tudi samemu

* 1966, Danoël, zbirka *Les Lettres nouvelles*.

** 1967, Danoël, zbirka *Les Lettres nouvelles*.

življenju. Zapusti družino in prijatelje ter ves svoj čas izkorišča za nepomembna dejanja, se brezcilno sprehaja po ulicah, hodi v kino, ne da bi se menil za to, katere filme gleda, prebira stare časopise ... Trdno odločen, da se bo izmaknil tiraniji časa in prostora, se navsezadnje odpove celo dejstvu, da je bil rojen za ta svet, in se začne obnašati, kot da oboje zanj ne bi imelo nobenega pomena. Perec daje bralcu ta junakov poskus okoli sebe ustvariti praznino čutiti s pomočjo podrobnih opisov vmesnih stanj med budnostjo in spanjem edine osebe v knjigi (stanj, v katerih se ta ne more braniti s svojo voljo) in tudi s kopičenjem detajlov iz njegovega dnevnega in nočnega življenja, ki s svojim ponavljanjem ustvarjajo počasno in omamljajočo glasbo. Na koncu se junak v strahu pred moro, v katero se je zaradi svoje odločitve pogreznil, vrne k življenju: nadaljevanje ni nikakršno zmagoslavje niti ponovno rojstvo, ampak zgolj sprejetje bivanja na zemlji med soljudmi. Vsakdanji, a hkrati presunljiv in iskren sklep.

V letu, ko je izšel *L'Homme qui dort*, je Perec začel pisati svojo najbolj presenetljivo knjigo, *La Disparition*^{*}, roman, ki je v celoti napisan brez črke *e* (najpogostejše črke v jeziku). Postopek, v katerem se pisatelj odpove eni ali več črkam iz abecede, se imenuje *lipogram*. Perecovo zanimanje za takšne nenavadne in težavne strukture ga je zbližalo z Oulipojem, v katerega so ga sprejeli leta 1967. Ta dogodek je bil zanj bistvenega pomena: mnogo let kasneje je izjavil: "V resnici se imam za proizvod Oulipoja." Oulipo se je ukvarjal s snovanjem in ponovnim odkrivanjem "literarnih omejitev" oziroma tako brezpogojnih oblik ter postopkov, da je bil pisatelj, ki jih je uporabljal, neizogibno prisiljen svoje najbolj priljubljene prijeme podrediti njihovim zahtevam. (Jasno je na primer, da v tekstu brez *e*ja, mnogo stvari ne bo mogoče povedati tako, kot bi jih običajno želeli povedati.) Oulipo je za Pereca predstavljal okolje, ki je bilo izjemno ugodno za njegov razvoj: okolje prijaznega laboratorija, v katerem se povezujejo izumiteljski duh, strogost in tudi določeno nagnjenje k igri. Perec, ki je od nekdanj iskal vedno težje formalne postopke, je v Oulipoju našel prav posebej ugoden prostor, kjer je lahko po mili volji preskušal najrazličnejše omejitve. Kot rezultat tega raziskovanja je desetletje kasneje izšla knjiga *La Vie mode d'emploi*.

V vmesnem času je Perec opustil romaneskno zvrst (razen *Les Reve-*

^{*} 1969, Danoël, zbirka *Les Lettres nouvelles*.

*nentes (Povratnice)**, ki dopolnjuje *La Disparition*, saj je edini samoglasnik v tej knjigi *e*) in se posvetil ustvarjanju vrste del avtobiografskega značaja: *La Boutique obscure (Temačna delavnica)***, zapis njegovih sanj v razdobju treh let; *Espèces d'espaces (Vrste prostorov)****, esej o pojmu prostora, ki se začneja s prostorom knjižne strani, nato pa prek knjige preide na cel svet; *W ou le souvenir d'enfance (W ali spomin iz otroštva)*****; in *Je me souviens (Spominjam se)******, očarljiva raziskava dejstev, ki pripadajo skupinskemu spominu, a so bila pozabljena (iz tega obdobja so tudi prve Perecove pesmi in njihova najpomembnejša zbirka, *La Clôture (Zapora)******, je prav tako avtobiografska). Izmed teh štirih knjig, ki bi si vse zaslužile poglobljeno študijo, je *W* nedvomno najvažnejša. Knjiga pravzaprav meša fikcijo in avtobiografsko pripoved, zato je, med drugim, *W* prelomno delo. Čudna, najprej skrivnostna, nato psevdosatiirična, nato vizionarsko grozljiva zgodba se menjava z metodičnim in pogosto bolečim obnavljanjem avtorjevega otroštva in mladosti. Izmišljena zgodba, katere najbolj vidna tema je groteskna utopija, ki temelji na idealu olimpijskih iger, ter avtobiografska pripoved, ki se vrti okrog izginitev avtorjevih staršev, napredujeja proti skupnemu sečišču, ki ga nikoli zares ne dosežeta: proti nacističnemu koncentracijskemu taborišču, proizvodu ponorelega kapitalizma. Zveza med obema pripovedma ni nikoli izrečena, a vedno je – kot skrita bodica – implicitno prisotna.

Perecov najdaljši in najveličastnejši roman *La Vie mode d'emploi* so ob izidu prav tako razglasili za umetnino (in ga okronali z nagrado *Médicis*). Med zamisljivo in dokončanjem *La Vie mode d'emploi* je preteklo osem let. Perec ta svoj projekt omenja v *Espèces d'espaces*: "Predstavljam si pariško zgradbo, ki bi ji odstranili pročelje ... tako da bi bile takoj in hkrati vidne vse sobe na sprednji strani hiše, od pritličja do podstrešnih stanovanj."

* 1972, Julliard, zbirka *Idée fixe*.

** 1973, Danoël-Gonthier, zbirka *Cause commune*.

*** 1974, Galilée, zbirka *l'Espace critique*.

**** 1975, Danoël, zbirka *Les Lettres nouvelles*.

***** 1978, Hachette/POL.

***** 1978, Hachette/POL.

Nekje drugje je zapisal, "da se je celotna knjiga izoblikovala kakor hiša, v kateri bi bile sobe razvrščene kakor delčki puzzle". Te sobe so sobe najemniške hiše na pariški Plaine Monceau, delčki pa življenja njenih sedanjih in nekdanjih prebivalcev. V knjigi je torej zbrana množica zdaj ganljivih, zdaj fantastičnih, smešnih ali tragičnih biografij; opisali so jo kot "novo človeško komedijo". Puzzle, ki je osnova za formo knjige, se v njej pojavlja tudi kot narativni element, saj je v središču poglobitve zgodbe. Perceval Bartlebooth, bogat ekscentrik, ki je prepotoval ves svet z enim samim namenom, da bi naslikal petsto akvarelov, naroči Gaspardu Wincklerju, izvedencu na tem področju, da slike spremeni v puzzle; Bartlebooth naj bi jih nato sestavil. Na začetku romana izvemo, da je Winckler, ki je uspešno opravil naročilo, umrl. Bartlebooth umre na koncu knjige, ne da bi mu uspelo sestaviti zadnji puzzle. Slikar Serge Valène, ki je pazljivo spremljal početje obeh prej omenjenih, tudi sam izdela svoj puzzle, ki presenetljivo spominja na *La Vie mode d'emploi*: naslikati hoče svojo hišo brez pročelja in tako pokazati, kaj se dogaja v vsaki izmed njenih sob. Tudi on umre, ne da bi dokončal svojo nalogo.

S temi tremi osebami nam Perek ponuja portret umetnika (in tudi človeka v njegovi družbeni in ekonomski vlogi). Najprej je tu plemenit, oddaljen, redoljuben Bartlebooth, ki ukazuje, si izmišlja omejitve; nato Winckler, ki se podreja omejitvam, genialni služabnik, ki je zmožen petsto puzzlov združiti v eno samo veliko delo in ki je zaradi svojega položaja obseden z mislijo na maščevanje in na smrt; nazadnje še sočutja poln samotar Valène, ki si tako kot Bartlebooth izmišlja omejitve, a jih po lastni volji prenaša le sam zase. Celotna knjiga se osredotoči okoli teh treh življenjskih usod in tako predstavlja mojstrsko uprizoritev spremenljivosti ustvarjalnega dejanja.

Po *La Vie mode d'emploi* je Perek objavil le malo proznih del. *Un cabinet d'amateur (Ljubiteljev kabinet)*^{*}, dolgo novelo, ki se ukvarja s študijem zbirke v dveh pogledih fiktivnih slik, in *Récits d'Ellis Island (Pripovedi z Ellis Islanda)*^{**}, komentar k filmu Roberta Boberja, v katerem se je Perek prvič razgovoril o svojem židovstvu. Zapustil je še nedokončan

* 1979, Balland.

** 1980, skupaj z Robertom Boberjem; Sorbier.

roman "53 Jours" ("53 dni").

Kot celota nas Perecovo delo po eni strani preseneča z izobiljem in raznolikostjo, po drugi strani pa kot rezultat izredno strogih postopkov. (To nič manj ne velja za njegove prve knjige kot za knjige, ki jih je napisal po vstopu v Oulipo: "omejitve" je v prvih samo teže določiti.) Pomembno je, da dojamemo, da sta pri Percu obilje in strogost nerazdružljiva. Pravzaprav prav strogost omogoča izobilje. Perc je bil sirota in Žid, vendar Žid, za katerega židovstvo ni pomenilo jezikovne in verske skupnosti, ampak "molč, odsotnost, preizpraševanje, negotovost, nemir ..." Biti Žid je pomenilo, da "se za življenje lahko zahvališ samo naključju in izgnanstvu". Soočen s takšno praznino, si je moral Perc izmisliti neko izhodišče; izbral je omejitve. S to izbiro se je rešil tesnobnega problema izraza (kako naj se izražam, če mi je zgodovina odvzela glas?). Besedo so dobile omejitve: te so svojo utemeljitev nosile same v sebi in polje tistega, kar so lahko povedale, je bilo neomejeno. V *La Disparition* (ki je zaradi izpostavljanja produktivne moči omejitve Perecovo temeljno delo) je pojasnil: "to je zame tako rekoč Zakon sodobnega romana: da bi zaslutili neomejeno moč domišljije ..., ki se samo-napaja iz velikanskega presežka, je potrebno, če ni bolje reči zadostuje, da niti ena sama beseda ni zgolj slučajna ..., ampak da, nasprotno, vsako besedo potrdi omejevalno sito, zahteva jo absolutno veljavni kanon!"**

Izobilje v Percovem delu je samo po sebi ta "velikanski presežek"; izraz nas spomni tudi na njegovo kronično nagnjenje k zbiranju in ponavljanju. Mar ni to nagnjenje, ki ga ne žene v neutemeljeno kopičenje, ampak prej v vključevanje, predstavljalo želje, da bi razširil svet, ki ga je izumljal? Percova vztrajnost v tem ga je pripeljala do naraščajočega števila zgodb v *La Vie mode d'emploi*, iz nje pa se je rodilo tudi več njegovih knjig z vizijami, ki mejijo na delirij: s tem mislimo na pantagruelske utvare v *Les Choses*, na invazijo pošasti v *Un homme qui dort*, na erotično valovanje v *Les Revenentes*, v podzemni svet v *La Vie mode d'emploi*.

Takšni deliriji v tkivo fikcije vrtajo zevajoče luknje in nas s tem opominjajo, kako krhka je ta fikcija. Perc se je - četudi se je z dušo in

* 1989, POL.

** Celotno navedeno besedilo je v francoskem originalu - v skladu z omejitvijo, ki določa *La Disparition* - brez enega samega eja; v prevodu smo si prihranili težavno delo prenašanja te formalne omejitve in se osredotočili le na prevod smisla. (op. prev.)

telesom predal ponovnemu izumljanju sveta s pisanjem – dobro zavedal, da ta svet ni nič manj obsojen na propad kakor svet, v katerem je bil rojen; bralcu je glede tega razbijal vse iluzije. Njegove knjige se končujejo s praznino, pogosto s smrtjo. Konec *La Vie mode d'emploi* je morda še najbolj presenetljiv, saj se nam v njem razkrije, da je celotna knjiga vsebovana v trenutku Bartleboothove smrti. Knjiga zato razpade v nič (preteklost je zgolj fikcija, fikcija je zgolj tisto, kar je že minilo); Valènovno platno, avtorjev dvojnik, bo ostalo prazno. Na enak način zadnji odstavek v *Un cabinet d'amateur* razdre celo knjigo: "Vestno opravljena preverjanja bodo prej ali slej razkrila, da je bila v resnici večina slik iz zbirke ponarejena, tako kot je ponarejena tudi večina podrobnosti v tej fiktivni pripovedi, ki je bila zasnovana zgolj zaradi užitka, zaradi drgeta, ki nam ga nudi pretvarjanje."

Georges Perec je 3. marca 1982 po več mesecih bolezni umrl za pljučnim rakom v bolnici Charles-Foix v Ivryju.

Prevedla Suzana Koncut

Bernard Magné

Perecov popis nalog in obveznosti

Potem ko je Perek decembra 1978 dobil nagrado Médicis za *La Vie mode d'emploi*, je v številnih razgovorih in člankih poskušal pojasniti ne samo kompleksnost svoje najnovejše knjige, ampak tudi svoje pisateljsko delo. V enem izmed njih – *Beleške o tistem, kar iščem* – je zapisal: "Skoraj nobena (izmed mojih knjig) ne nastane, ne da bi v njej uporabil takšno ali drugačno oulipojevsko omejitev ali strukturo, pa četudi je ta včasih zgolj simbolična in me prav v ničemer ne omejuje." Danes je ta vseprisotnost omejitve postala že skorajda obče mesto razpravljanj o Georgesu Percu, kljub temu pa nam *Popis nalog in obveznosti za La Vie mode d'emploi* (1993, Zulma-CNRS) z razkrivanjem izdelave najboljše in najbolj spektakularne izmed teh programskih knjig ponuja možnost razmisleka o nekoliko paradoksalni vlogi teh omejitev, ki ne omejujejo.

Strogo urejeni teksti

Dejstvo, da imajo razen dveh izjem (zadnjega teksta iz zbirke *La Clôture* in teksta *l'Eternité* /*Večnost*/) vse Perekove pesmi nadvse kompleksno in včasih nadvse strogo ureditev, v resnici ne preseneča: pešniška pisava si že v svojem bistvu – z mallarméjevskim prizadevanjem, da bi odpravila vsakršno naključnost in samovoljnost jezika – nalaga izjemne zakonitosti. Vendar dramski teksti to še potrjujejo. Tako za *L'Augmentation* (*Povišek*) kot za *la Poche Parmentier*** so najprej obstajali

* Za Radio Slovenija leta 1983 prevedel Aleš Berger (op. prev.).

** Obe drami sta objavljena v *Théâtre I*, Hachette, 1981.

popisi nalog in obveznosti, ki so določali njuno zgradbo: organigram pri enem, latinski bi-kvadrat pri drugem. Celo "pred-oulipojevski" romani oziroma romani izpred *la Disparition* so morda bolj formalni, kot se zdi. Če ni nobenega dvoma, da v *les Choses* in v *Un homme qui dort* ni strogih pravil niti kompleksnih algoritmov, pa vendarle lahko v obeh opazimo tako jasno linijo, ki je rezultat Queneauju nadvse drage "zavestne romaneskne tehnike" kot tudi zakoličen načrt, ki temelji na kar lahko prepoznavnih aluzijah in izposojah zdaj pri Flaubertu, zdaj pri Kafki, Melvillu ali Lowryu. *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* – o katerem je Perec v svojih zapiskih pripomnil, da ustreza "nagibu", ki ga sili, da "piše karkoli na kakršenkoli način" – pa s svojim naslovom v enajstih besedah, z enajstimi ponovitvami besede "enajst" in s svojim kazalom, ki se na čuden način – z besedo "pistačozem", ki ima seveda enajst črk – prekine pri črki P, enajsti črki abecede, če štejemo s konca, tudi pri z aritmetično manijo najmanj obsedenem bralcu sproža upravičen sum! In tudi po oulipojevskem spomeniku, *La Vie mode d'emploi*, Perec ni opustil skrbno zgrajenih ogrodij. Četudi mu je smrt preprečila dokončati "53 jours", se nam v tistem, kar nam je zapustil, razkriva natančno urejena arhitektura: zvestoba stendhalovskemu modelu iz *Parmske kartuzije* z osemindvajsetimi poglavji v dveh delih, ogledalne strukture, vstavljene zgodbe, ki multiplicirajo notranja odzvanjanja in podobnosti, matematične konstrukcije (zlasti sistematično naslanjanje na Fibonaccijevo zaporedje) in predvsem ta programska opomba: "Do kraja brezizrazen stil z mojstrskimi odlomki, pomembna vloga omejitev (oulipojevska umetnina?), v tem primeru 28 omejitev (ena na poglavje)." In Perec našteje tiste, ki jih namerava uporabiti: odsotnost lepotic, prisotnost lepotcev, lipogram, palindrom, samoglasniški niz, menjavanje samoglasnik/soglasnik, zapornikova omejitev, Delmaseva omejitve, učinek kotaleče se snežne kepe, tавтоgram, Mathewsov algoritem, latinski bi-kvadrat tretjega reda, X zamenja Y za Z. Kar se le da perecovski, laiku nedvomno nekoliko nejasen seznam, v katerem pa se bo zvesti bralec *Atlasa potencialne literature (l'Atlas de la littérature potentielle)*^{*} zlahka znašel.

Izbrane omejitve

A ne pustimo se zapeljati skušnjavi pisanja seznamov, raje opustimo tako privlačen poskus popisa, četudi si lahko brez težave predstavljamo,

* 1981, skupinsko delo, Gallimard Idées.

kako prepričljivo bi bilo naštevanje vseh formalnih struktur, ki jih je Perek kdaj uporabil. Količina ni tako važna kakor izbor. Število in raznolikost lahko samo presenečata; nasprotno pa po naravi izposojenih ali na novo izumljenih pravil lahko uganemo posebno strategijo pisanja in določeno pojmovanje teksta.

Če поблиže pogledamo različne Perekove delovne zapiske in omejitve, ki jih je najraje uporabljal, se pokažeta dve značilnosti: odklanjanje avtomatizma, fascinantna moč črke.

Glede prve točke bi na primer lahko omenili, da se pisec ni niti najmanj zanimal za metodo S+7: pri preoblikovanju teksta s tem, da vsak samostalnik nadomestimo s sedmim samostalnikom, ki mu sledi v danem slovarju, je iniciativa omejena samo na izbiro slovarja. Perea tu očitno ni motilo preoblikovanje – saj ga je celo pogosto postavil za bistveno načelo svoje produkcije – ampak mehanična uporaba nekega pravila, katerega učinkov ni moč nadzirati in so navsezadnje odvisni prav od naključja, ki so ga oulipojevci odklanjali. Na podoben način pri izrabljanju potencialnih učinkov kombinatorike njeno togost ublaži s številnimi lokalnimi intervencijami, ki paradoksalno poskušajo razrušiti razporeditev glavnega sistema. Bodisi da ostaja njihov mehanizem skrit – kot v *Deux cents quarante-trois cartes postales en couleurs véritables (Dvesto trinštirideset razglednic v naravnih barvah)* – ali pa da ga je moč bolj ali manj spregledati – kot v *Alphabets (Abecede)*^{*} ali v *La Vie mode d'emploi* –, je pri vseh teh perekovskih tekstualnih strojih predvideno, da v določeni fazi svojega delovanja svojemu izumitelju ponovno prepustijo iniciativo.

Fascinantno moč črke moramo razumeti kot primat, ki ga ima zapisana sled nad govorjeno besedo. Tudi tu pade v oči določena odsotnost: neznatna vloga, ki jo je ta ljubitelj vseh mogočih permutacij in preobračanj dodelil zamenjevanju črk ali zlogov v besedah. Z nekakšno ironijo njegove zamenjave – ki so sicer navdse spodobne – poudarjajo pomen zapisa, kot na primer stavek "Dolgo časa sem hodil pisno spat," podpisan s Parcel Mroust, ki je uporabljen kot epigraf drugega poglavja v *Espèces d'espaces*. Po drugi strani Perek od lipograma do palindroma, od heterogramatikalne pesmi do anagrama neprestano razvršča, premešča, kombinira in manipulira s petindvajsetimi črkami abecede, saj sam sebi nalaga pisateljske zadolžitve, ki so bodisi enostavne, vendar za sabo puščajo opustošenje – roman brez črke E –, bodisi izjemno sofisticirane – heterogramatikalne enajstvrstične

* 1976, Galilée.

kitice v *Alphabets*. Celo homofonije iz *Voeux (Voščila)** konec koncev stavijo na zapis, saj ne gre toliko za goljufanje s fonemi kot za iskanje dvojne grafične realizacije za eno samo zvočno verigo ("Jean Sebastian Bach" – "J'en sais baste!", "Je tiens bac!"). Pozoren bralec *W ou le souvenir de l'enfance*, bo na tem mestu prav gotovo odkril povezavo: v takšnem primatu črke, v igri homofonij, ki temelji na razliki med zvokom in smislom, bo brez težav prepoznal dva ključna odlomka iz avtobiografije otroštva: spomin na hebrejsko črko in meditacija o lastnem imenu, pri katerem majcena razlika med pisavo (Perec) in izgovarjavo (Pérec)** deluje kot znak "prikritja mojega židovskega rodu s priimkom". Zdaj se nam začenja počasi svetlikati: to, kar lahko preberemo med vrsticami popisov nalog in obveznosti ter načrtov za pisanje, morda presega zgolj nagnjenje do verbalnih akrobacij.

Ostati skrit, biti razkrit

Omenjanje vloge omejitev pri produkciji teksta skoraj neizogibno sproži vprašanje njihove očitnosti. Glede tega ne obstaja nobena "oulipojevska doktrina", saj skupina vključuje tako skrivnostneže kot ekshibicioniste, pa tudi take, ki se niso opredelili. Perecova strategija deloma pripada vsaki od teh zvrsti. Enkrat javno razglša pravilo: v *Alphabets*, na primer, poleg spremne besede na zavihku knjige, ki jasno razloži sistem pisanja heterogramatikalnih pesmi, še "tiskarska razporeditev tekstov vizualizira to omejitev tako, da vsako pesem navaja v dveh različnih razporeditvah: ena je urejena v kvadrat enajst krat enajstih črk, druga je svobodna in nam ponuja nekakšen prozni prevod pesmi". Drugič o njem niti ne črhne: brez najmanjšega komentarja na primer objavi *Deux cents quatrante-trois cartes postales en couleurs véritables*, pri katerih zaradi ponavljajočih se vzorcev res lahko zaslutimo neko prikrito kombinatoriko, zagotovo pa ne moremo zaslutiti osupljivega brikolaža, v katerem se prepletata poligrafija šahovskega konja (na "šahovnici" 9 x 9), magični kvadrat tretjega reda, navpično, diagonalno, bustrofedično branje. Drugič spet spretno dozira razkrivanje in prikrivanje: "Kompandij", ki predstavlja središče *La Vie mode d'emploi* in našteva njegovih sto devetinsedemdeset

* 1989, Seuil, zbirka "La librairie du XX. siècle".

** "E" v tako zapisanem priimku bi se moral izgovarjati kot polglasnik, vendar se izgovarja kot "e", kakor da bi bil zapisan z ostrivcem (op. prev.).

osebnosti, je pesem, ki se ravna po dveh pravilih; eno od njiju je zlahka moč preveriti: vsak "verz" vsebuje šestdeset tiskarskih znakov, s tem da presledek med besedama šteje kot znak. O drugem pravilu očitno nikoli ni govor!

Perc včasih ponovno premisli svoja "priznanja" in kasneje ugotovi njihovo škodljivost. Tako je na primer Bernardu Nočlu zaupal, kako obžaluje, da je strukturo *Alphabets* tako jasno prikazal, saj je s to spektakularno ekshibicijo zakril resnično dimenzijo pesmi: bralec, ki ga je očaralo delovanje ultrasofisticiranih omejitev in ki je do kraja zaposlen s preverjanjem, ali so bile skrbno upoštevane, ne vidi nič drugega kot izjemen podvig in pozabi na tekst. In Perc je ob urejanju zbirke drugih heterogramatikalnih pesmi, ki niso bile vključene v *Alphabets*, res opustil dvojno tiskarsko razporeditev: tekste je objavil kot povsem običajne pesmi v prozi, v katerih celo ni tistih nekaj ortografskih napak, kakršne zahteva uporaba nepopolne abecede.

Toda takšna obžalovanja so obenem tudi del tipično perecovske strategije, ki je precej bolj perverzna od banalnega prikrivanja. Temeljijo na načelu "dvojnega kritja", kakršno so uporabljale nekatere osebe iz *La Vie mode d'emploi*, na primer angleški lord, ki je "svoje skrivne strasti skrival za lažnimi manijami", ali pa tisti spreobrnjeni slepar: "Uradno je imel zastavljalnico, a ker je bil prepričan o učinkovitosti dvojnega kritja (...), se ni prav posebno trudil prikrivati, da je bil v resnici posrednik z ukradenim blagom. Pravzaprav so vedno večje gangsterske živine, ki so iz cele Amerike prihajale k njemu po nasvet, le redkokdaj prišle, da bi mu prepustile dragoceno robo: (...) postal je "who's who" razbojnikov iz Novega Sveta: o vsakomer je vedel vse, vedel je, kdo je delal kaj, kdaj, kje in za koga. Obžalovanje razkritja posredno, po vnaprejšnji predpostavki zagotavlja avtentičnost, iskrenost razkritja. Kar zadeva *Alphabets*, pa spremna beseda in razkazovanje tiskarskih modelov še zdaleč ne izčrpa popisa nalog in obveznosti za zbirko, v katerem razporeditev pesmi v serije in njihova vizualna ureditev sledita celi vrsti vsaj tako kompleksnih pravil, kot so tista, s katerimi se na glas ponaša! Podobno Perecova objava "Štirih figur za *La Vie mode d'emploi*" v njemu posvečeni številki revije *l'Arc* nedvomno pomeni razkrivanje zgradbe romana, vendar pomeni tudi prigovarjanje, da je že vse povedano, da ni treba iskati še naprej, da so ta navodila za uporabo popolna in še toliko bolj zaupanja vredna, ker prihajajo od samega avtorja, ker jih je umetnik lastnoročno žigosal in podpisal! Popolnoma iluzorno zagotovilo, seveda: tako kot zadnji Bartleboothov puzzle v fikciji ostaja tudi ta mozaik informacij, ki jih je Perc po drobcih trosil v člankih, pogovorih, delnih in včasih protislovnih priznanjih, nepopoln. Sicer pa več epizod iz romana

opozarja preveč radovednega bralca in učinkuje kot parabole: arheolog Fernand de Beaumont stori samomor, ne da bi mu uspelo najti sled za nekdanjo Labtit, in na nekoliko manj tragičen način mora tudi gospa Pizzicagnoli, robustna in dlakocepska Švicarka, ne brez jeze opustiti zasledovanje neverjetnega spleta cevi z ljubeznivo zamotanimi priključki, s katerimi je opremljena kopalnica stanovanja, ki ga je pred kratkim najela.

Virtuozno uporabo dvojnega kritija dopolnjuje prav tako perverzna raba paradoksalnega indica. Znano je, da je bil Perek privrženec Raubaudevega načela, ki se kaže takole: tekst, napisan v skladu z neko omejitvijo, govori o tej omejitvi. Kanoničen primer je seveda *la Disparition*, kjer vsaka epizoda, vsaka podrobnost in celo zgradba iz šestindvajsetih poglavij, med katerimi manjka peto, po analogiji naznačujejo izginitev črke E. Manj pa je znano, da tudi *La Vie mode d'emploi* sledi prav temu načelu, ne samo zaradi deklacije, ki odgrizne vogal svojega piškota z napisom Lu* in tako nastopa kot emblem neopisane kleti v spodnjem levem vogalu načrta stavbe. Precej lahko bi bilo na primer pokazati, da večino implicitnih citatov, ki jih je Perek po dva na poglavje in v skladu z razporeditvijo, ki je določena v popisu nalog in obveznosti, skrli v svojo knjigo, spremlja neki dispozitiv, ki posredno naznačuje to uporabo izločitev in vključitev. In ne gre samo za citate: hiperrealistični posnetek napisa na zaboju viskija se izkaže – če poznamo popis nalog in obveznosti – za čisto izmišljijo, nastalo na osnovi povezave več omejitev; od tega trenutka dalje dobijo besede kot "imperial mixture" ali pa "blended and bottled in Scotland" prav posebno sočnost, saj naenkrat označujejo tako izmišljeno pijačo kot tudi samo dejanje njenega izumljanja. A v vsem tem obstaja neki problem: vsi ti posmehljivi namigi so lahko namenjeni ... le bralcu, za katerega se predpostavlja, da ve! Ti indici se izkažejo za skrajno paradoksalne, saj poučijo prav tiste, ki bi jih zlahka pogrešali. Bolj kot sredstva spoznavanja so to navsezadnje znaki prepoznavanja.

Omejitve in motnje

Takšno dvoumno strategijo še dopolnjujejo učinki motenj: kot vesten oulipojevec je Perek v večino svojih delovnih zapiskov vključil bolj ali manj hude nepravilnosti, ki kasneje v sistem uvedejo dovolj velik moment "igre", da preprečijo pregretje tekstualnega stroja. Na tem mestu spet naletimo na nezaupljivost do mehanične uporabe omejitev. A Perek je rabo takšnih

* "Lu" je pretekli deležnik glagola "lire" (brati) in pomeni prebran (op. prev.).

izkrivljanj večkrat izrecno povezal s svojim prizadevanjem prikriti pravila. Brezhibna pravilnost, ki lahko vodi do poenostavljajočega izdelka, pa v resnici tudi na mah razgali mehanizme, na katerih sloni. Z okvarami, ki jih povzroča, se motnja upira skušnjavi "arheološkega" branja, katerega edini namen je najti pravila za produkcijo teksta. Veliki Percovi tekstualni stroji, na primer *Alphabets* in *La Vie mode d'emploi*, vsebujejo takšne najrazličnejše zaščite, področja svobode, kjer pisar, potem ko je iniciativo prepustil besedam, spet vzame stvari v svoje roke, zato da bi se za hip otresel omejitve, kot tudi zato, da bi prekrizal račune pričakovanjem morebitnega ljubitelja tekstualne rekonstrukcije. Najdemo jih lahko tudi v skromnejših stvaritvah, na primer v že omenjenih *Deux cents quarante-trois cartes postales*, kjer odlomek s po kombinatoričnih pravilih določeno teoretično strukturo v sklepnem tekstu neke razglednice spremlja več modifikacij. Več kot polovica razglednic tako glede na "standardni" model uvaja dovolj velike variacije in odmike, da nam lahko zameša karte.

Omejitev – navodila za uporabo

Georges Perec je večkrat odkrito govoril o vlogi omejitev v svojem pisanju in pri tem največkrat poudarjal njihovo osvobajajočo funkcijo – ker zahtevajo pazljivost in trud, naj bi slabile moč cenzure in olajševale vznik skritega jaza – in njihovo produktivno moč – ker vodijo do nenavadnih povezav, naj bi nastopale kot "spodbujevalke domišljije".

A v Percovih popisih nalog in obveznosti najdemo veliko več. Omejitve v njih niso zgolj pomožna sredstva ali pripomočki: nastopajo kot resnična oblika smisel, saj so tesno povezane z v temelju avtobiografskim pisateljskim projektom. "Projekt pisanja moje lastne zgodbe se je izoblikoval skoraj hkrati z mojim pisateljskim projektom." O statusu omejitve se moramo spraševati prav na osnovi te izjave iz *W ou le souvenir de l'enfance*. Ni naključje, da Perec v "Beležkah o tistem, kar iščem" v svojem delu hkrati poudarja vseprisotnost tako omejitev kot tudi avtobiografskih sledi. Če pogledamo nekoliko поблиže, opazimo, da ne gre le za preprosto koeksistenco med njima, ampak za bistveno povezanost. "Med strogo omejitvijo in (...) vsem drugim – mehkim razmikom med smislom in ne-smislom, zavednim in nezavednim – se bo vpisovalo tvoje pisanje." Pisanje za Perca navsezadnje ne pomeni utemeljevanja samovoljnosti znaka ali govorice (četudi mu mallarméjevska dimenzija takšnega projekta ni bila tuja), ampak utemeljevanje omejitve z njega navezovanjem na svojo lastno zgodbo. Ali pa še postopek, v katerem se – skladno s tem – neki tragičen

prijetljaj iz zgodovine v tekstu preoblikuje v produktivno strukturo. S fascinantnim zaporedjem preobrazb se izginitev staršev prelevi v lipogram (izginitev E-ja), izvorni prelom ("ne vem, kje so se pretrgale niti, ki so me vezale na otroštvo") v anagrame (lomljenje besed), fantazmatski spomin na hebrejsko pisavo (ki se bere in piše z desne proti levi) v palindrome. Prostoru in času alpskega eksila, ki ostaja brez kronologije in oprijemljivih točk, stoji nasproti strukturirani prostor strani, pesmi, na kvadratne prostore neizprosno razdeljena stavba, v kateri ima vse točno določeno mesto. Otroški pisavi, ki je "nepovezana, sestavljena iz osamljenih črk, ki se jim ne uspe spojiti med sabo in sestaviti besede", sledi pisanje brez omejitev. Nasproti tem "razkropljenim, razkosanim risbam", s katerimi je Perc, kot je sam povedal, med enajstim in petnajstim letom polnil cele zvezke, pa stojijo prav ti popisi nalog in obveznosti, s katerimi se tu ukvarjamo. In za mater, ki so jo v taborišče deportirali 11. februarja 1943 in nima groba, si je pisatelj umislil grobnico *Alphabets*, kjer vse, od verza do pesmi, od strani do niza pesmi, sestavlja univerzum, urejen glede na število 11, in kjer je v 43. pesmi – strogo in očitno – v diagonalo razporejenih 11 črk L'.

To nas seveda spet pripelje do vprašanja skrivnostnosti. Kajti če se smisel rojeva iz omejitve, potem vsako pojasnilo lahko samo še obogati tekst.

Če pokažemo, da se v *Alphabets* z nizom pesmi, ki se začenjajo s K – 11. črko v abecedi – nenadoma prekine določena ureditev in da – kot lahko razberemo iz pripravljanih zapiskov – v tem poglavju razporeditev tekstov na strani v celoti podrejena številu 11, s tem nedvomno razširimo pojasnila, na katera se je omejil Perc, ne da bi oskrunili njegovo intimnost. Tako se samo poklonimo tekstu, saj razkrijemo nekaj njegovih nepričakovanih razsežnosti.

Če v *La Vie mode d'emploi* opazimo, da v Kompendiju s povezavo diagonale in manjkajočega zadnjega verza, izgine črka E v spodnjem levem kotu pesmi, tam, kjer na načrtu za stavbo zeva praznina, se nam nenadoma razkrije cel splet mogočih pomenov. Če to diagonalo spregledamo, kakor si je Perc tudi želel, se nam z eno samo nezapaženo črko zabriše cel univerzum. In brez pomoči *Popisa nalog in obveznosti za La Vie mode d'emploi* bi nam v tej knjigi ostala nedostopna skrivna, a nadvse pomembna mreža, v kateri se še enkrat odigrava drama izginitev.

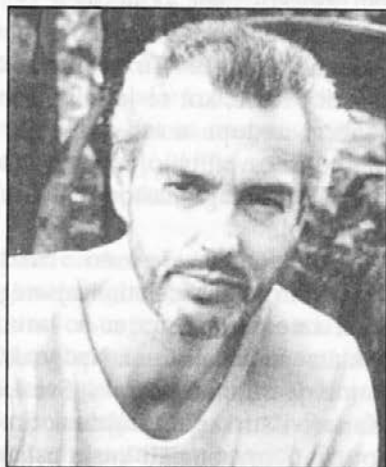
Prevedla Suzana Koncut

* Izgovor črke "l" - "el" je v francoščini homonim besedi "elle" - "ona" (op. prev.).

ZADNJA IZMENA

Bodo Kirchoff*Infanta*

(Odlomek iz romana)



Infanta je bil kraj z negotovim številom prebivalcev. Kdor ni imel strehe nad glavo, ni veljal za prebivalca. Pa kaj vse ni bila streha. Sploščene kante. Bambusove trstike. Palmovi listi in lepenka. Pisane cunje. Vreča. Na sto prebivalcev s streho nad glavo je prišla še skoraj polovica takih, ki niso imeli doma. Do nedavnega. Vsi ti brezdomci so se namreč poimensko ponovno pojavili, in sicer v volilnih seznamih ob pravkar umrlih in slaboumnih prebivalcih Infante. Zanesljivi glasovi. Strankarski bobnarji so lahko kraj brez skrbi prešli, politiki od drugod so se ga celo izogibali – prevroče, neprehodno. Infanta se je razprostirala čez cel kotel, v katerem je ležala, čez svoja pobočja in čez svojo dolino, čez močvirna polja in pragozd, že se je zdelo, da je izginila v goščavi, potem pa se je kot halucinacija dvignila še kot divja naselbina iz tlečega pepela. Kljub vsej razpotegnjenosti je obstajala neke vrste glavna ulica. Ime je nosila po nekem generalu in je rabila tudi za tranzitni promet; boljša pot, ki je v sušnem obdobju segala do Davaa, glavnega mesta otoka.

Ob tej glavni ulici so stale bolj ali manj solidne zgradbe, skupščinska hiša in šola, županov urad in cerkev, policijska glavna stavba in tudi pošta. Nekoliko vstran, zbita iz letev, je bila arena za petelinje boje. Vse drugo so bile kočice in lesene pregrade. Vmes so bile trgovinice, ki so spominjala na lutkovne odre. Nekateri so ponujali samo banane, ki so visele na drobnih nitkah, ne več kot šest ali sedem. Drugi so oddajali duh

gumijastih izdelkov in lakrice ali ponujali zvezke stripov, prav tako na vrvicah, ki si jih je bilo mogoče izposojati. Zabavišna ponudba je bila pestra. Vsaka četrt je imela lopo za biljard, prodajalno stripov ali stojnico prodajalcev srečk. Brez konkurence je bil samo zabavišni lokal na enem od hribčkov. Noč za nočjo je od tam donela glasba čez Infanto, skorajda pozabljene melodije, nečimrno amatersko petje, tu in tam vmes tudi kakšen dober glas. To je bil glas črnske pevke Elvire Pelaez, ki je bila tudi lastnica Koče, kot se je lokal enostavno imenoval. Priseljenka, ki so ji po vsakem nastopu nosili puhalnik, njen mladi nosač je sicer upravljal še z glasbo in osvetlitvijo, njegova teta pa je v koči nastopala kot plesalka. Do njenega poznega nastopa so stregli toplo hrano. Nihče ni dobil kredita. Monopol.

Huda tekma je zato vladala med frizerji. Bilo je že štiriindvajset lepotilnih salonov, petindvajsetega naj bi kmalu odprli; nad salonom je že visel izvesek, s katerim je lastnik hvalil pričeske za vsak obraz. Nihče reklame ni jemal resno. Nad vsakim lokalom je bil napis, ki je obljubljal to, kar si je stranka obetala. Svetlo kožo s senčniki. Daljnovidnost z očali. Kariero s štirkanimi srajcami. Srečo z loterijo. Osebnost s fotografijo. Trije fotografi so ponujali svoje usluge, med drugim tudi neki mojster – nad majhno prodajalno pošti nasproti ni bilo niti najmanjšega namiga za družinske ali poročne fotografije, temveč je pisalo samo *Hiša čudežev*.

Večinoma so bili reklamni napisi večji od lokalov in so se ob vsakem tajfunu tresli kot jadra, pogosto so za seboj potegnili cel spodnji ustroj. Vendarle je bilo poletje. In čas volilnega boja. Vse stene, vse koče, vsaka uporabna površina je bila preplepljena s starimi in novimi plakati. Številni oguljeni in raztrgani portreti so bili v teh dneh umazana podoba Infante. Celo na eno od uradnih stavb je bila čez noč odeta ta papirnata obleka.

Šef policije ni skrival svoje naklonjenosti diktaturi. Kot vsi možje, ki so izvajali nasilje, si je lahko privoščil več slabosti hkrati. Veselila ga je ameriška aroganca in hvalil se je, da je od nog do glave patriot. V vsaki od njegovih slabosti je tičal kanček folklore, in kot povsod po svetu se je kazalo to razpoloženje na avtomobilu. Iz siren na strehi Narcisovega avtomobila je daleč naokrog zvenela melodija Za Elizo, ubijajoče upočasnjeno in s hrestečimi toni, znova in znova, dokler slednjič ni izvenel odrešilni akord. Stotnik je namreč svoj standardni signal, ko se je komandant nekega infanterijskega regimenta blizu Infante vrnil iz Hongkonga,

zamenjal s sireno, ki je imela za osnovo uverturo iz Netopirja. Narciso je takoj spoznal vznesenost te melodije in poistovetil jo je s tem, kar je imel sam za veličastno. Veliko je dal na slog in estetiko. Njegov vzor je bil bivši guverner province, mož z oblekami po meri, švicarskimi urami in letali, ki ga je na Južnem otoku vsak poznal; zloraba položaja in Gregoriosove pridige so preprečile njegov ponovni izbor. Baje so bile vse stavbe vzdolž glavne ulice njegove, razen cerkve. Nekateri so celo zaprisegali, da je pospravil celo prispevke in jih vedno znova spreminjal v kromirane dele na svojem mercedesu, nikdar se ni gledalo na politika kot na osebnost, vedno samo na njegovo modro limuzino. Žareče brezvetrje, ki je viselo včasih vrsto noči čez kraj, in ta težki avto – to so bile podcenjevane preskušnje duš v Infanti.

Celo v cerkvi se o tem ni govorilo; daleč naokrog je bila to edina hiša brez slik kandidatov, razpotegnjena bela lesena zgradba z ravno streho in koničastim stolpom. Med portalom in glavno cesto je v čistem soncu ležal trg s spomenikom narodnemu junaku. Okrog spomenika so stali bahaško okrašeni majhni avtobusi, ki so odpeljali šele takrat, ko so bili napolnjeni z množico. Zraven postaje je bil vsak ponedeljek trg; na življenjsko nevarnem pekočem soncu je bila najemnina manjša kot ponoči. Dnevni trg je bil v rokah potujočih trgovcev in njihovega tihega barantanja. Kupovalo se je komajda kaj. Tudi najcenejše stvari so bile predrage. Lutka s predsednikovo glavo je stala dvanajst pesov ali pol dolarja, za mnoge celodnevni zaslužek; ljudje so jo potipali in odšli naprej. Po enajstih se je trg izpraznil. Hipoma se je zazdelo, da so na njem samo še trgovci. Stali so pod napetim, varljivo senco dajajočim platnom in gledali moža, ki je vse to opazoval z velikimi očmi, bleščeče ribe in smrdečo drobovino, slabe igračke in negibne, za noge obešene kokoši. Kurt Lukas, še v popotnih oblekah. Iskal je svetle, nekoliko prijaznejše hlače, vendar je bilo vse, kar bi prišlo v poštev, premajhno. Pohajkovanje naokoli in občudovanje ga je utrudilo. Bilo je poldne, ko je stopil v cerkev.

Skoz dolgo, svetlobo odbijajočo ladjo je pihljajl veter. Med prečniki so se sem in tja zaganjali vrabci.

Na glavnih stebrih so visele figure, svetniki iz počenega lesa. Na obrazih je bilo videti komajda še kaj barve in presenetljivo brezskrben izraz. Kurt Lukas je šel skoz osrednji hodnik. Sédel je v eno od sprednjih vrst. Klop je bila gladka in hladna. Sklenil je roke in pogledal h Križanemu,

kot da bi veroval vanj.

Čez stopnice pred oltarjem se je priplazila mačka, počepnila predenj in zrla v cerkveno ladjo. Kurt Lukas je obrnil glavo. Pod enim od svetnikov je klečala jokajoča ženska. Kot iz prepustnih mest so ji po licih lile solze; ko je ponovno pogledal k oltarju, je mačka izginila. Po obrvih mu je tekel pot, padal na trepalnice in lica in potem ščetegajoče polzel po vratu. Odprl je srajco in si z enim koncem obrisal čelo in lase; hipoma je pogledal čez ramena. Tudi ženska je izginila. Cerkev je pripadala njemu in vrabcem. Opazoval je njihove polete. Njegove veke so postajale težje. Končno so se zaprle. Z dlanmi med nogami je sedel tam kot kak šolarček, omamljen od vsega novega, zato ni slišal, da je naslonjalo počilo. Šele vonj sveže olupljene mandarine mu je ponovno odprl oči.

Videl je rumeno obleko in roke, ki so držale mandarino, mlade roke brez nakita z majhnimi svetlimi nohti. Ko so delile mandarino, je dvignil pogled in od blizu pogledal v obraz, dekle je zrla vanj. Minilo je nekaj sekund, potem je dejala *Jaz sem Mayla* in mu podala polovico mandarine. Odlomil je krhelj, a mu je padel na tla. Dvignil ga je, odpihnil prah in dvakrat povedal svoje ime.

"Vem, vem," je odvrnilo dekle.

Hotel je vprašati, od kod, pa se je spomnil že sam; z eno roko si je zapel srajco.

"Ti službuješ pri starih duhovnikih, a ne?"

"Da."

Dve majhni žili sta ji razbijali pod očmi. Gledal ji je v lase.

"Si mi sledila?"

"Ne."

V njenem glasu je bilo mogoče slutiti posmeh. V usta je stlačila ostanek mandarine in žvečila. Pustila si je čas. Z obema rokama si je za ušesa pogladila lase.

"Vsak dan bom prišla sem. Ob tem času."

"Zame je to prvič."

"Vem," je rekla ponovno.

"Iz ust si je vzel koščico in jo položil na klop, opazil njene poglede in jo potisnil čez rob, se prestrašil, ko se je slišno odbila od tal, nato pa hitro s čevljem stopil nanjo.

"Kje si se tako dobro naučila angleško?" je vprašal.

"Pri patru Gussmannu."

"Duhovniku, ki je izstopil?"

"Da."

"Vendarle zveni po McEllisu, ko govoriš."

"Tudi on me poučuje." Njen pogled se je plazil čez njegovo čelo, v širino cerkve, sledil je letu vrabcev, potem pa ga je tako nepričakovano zadel, da bi se skorajda nasmejal. "Povej, koliko sem stara."

"Osemnajst?"

"Dvajset bom. Še eno leto do študija. Za moje delo na oddelku mi bo rad plačal študij. Srečo imam."

"Kaj boš študirala?"

"Teologijo."

"Je to mogoče?"

Smeje je majala z glavo; v očeh ni bilo več nasmeha. Kurt Lukas je še vedno zrl vanjo. "Dvakrat starejši sem od tebe," je dejal.

"O ne," se je branila. "Nisi tako star."

Pojedel je svojo polovico. Zmanjkalo mu je besed. Počutil se je kot po dolgem zbranem delu, skorajda neumen.

"Ne verjamem, da si samo po naključju tukaj," je rekel v okorni angleščini. "Mislim, da si se hotela pogovoriti z mano."

Pod njenimi očmi je nastajala senca, kot drobna čez žilice vržena tančica.

"Rad se pogovarjam s tabo," je tiho dodal.

"Preveč govoriš."

Podala mu je mandarinine olupke, rekoč: "Moram naprej," in je smuknila iz klopi.

Spremljal jo je s pogledom. V gibanju je bila še lepša kot sicer. Tik pred vrati se je obrnila in prekrizala s hitrimi gibi rok, potem pa izginila med senčniki na trgu.

Neki vrabec je počez sem ter tja preletel cerkev, brezšumno švignil pod streho, zletel proti Križanemu, kot da bi hotel pristati na njegovi trnovi kroni, potem pa se je hipoma spustil navzdol in završal tik nad tlemi, se ponovno dvignil in obstal z divjim frfotanjem, izginil med tramovi, se pojavil drugod in se cikcakasto poganjal naprej. Kurt Lukas je spremljal blodenje in hipoma videl štiri vrabce hkrati, kot v pijanosti, spet zagledal mačko pred oltarjem, njeno negibno zrenje, videl svetnika in njegov brezskrbni, čudno živahni izraz ter mandarinine olupke v svoji roki, dva enaka dela. Previdno ju je stlačil v žep in previdno vstal.

Ritensko, nenehno tipajoč stranske klopi, oltar in mačko v očeh, se

je odmikal. Obstal je ob kropilniku in si zamišljajal, da se križa tako kot ona, s prav tako lepimi gibi. Iz strahu, da bi jo parodiral, je potem svojo namero pustil. Namesto tega je vrgel v puščico kovance, vse kovance, ki jih je imel pri sebi, potem pa vanj stlačil še bankovce, vse zamenjane mastne bankovce, poleg tega še dva dolarja in tisoč lir; obdržal je samo lupine.

Januar je postajal vedno bolj vroč. Minila je prva noč brez ohladitve, prvi dan brez vetra. Tretjega dne so se pod zastrtim nebom raztopile ledene kocke, ki so v lesenih okrepčevalnicah hladile pivo in meso, volilni plakati so se razsuli kot pepel in sence sprehajalcev so se raztopile, kot da bi se tudi človeške postave počasi razkrajale.

Ob treh, ko se je zdelo, da stoji sonce povsod in je bilo zrak v kočah skorajda mogoče rezati, sta se v vrtu pogovarjala Dalla Rosa in superior. Kot v časih marljivega misijonarstva sta verjela, da lahko vročini kljubujeta z ignoriranjem. Zmota, ki so ji podlegli tudi drugi. Še posebej noči brez ohladitve so pestile starega. Neskončno bedenje z razcepljenimi mislimi je razrahljalo njuno trmoglavo vedenje. Dalla Rosa si je otiral pot. "Nelep pogled," je rekel. "Samo kost in koža."

"Ker ga žre, svoboda."

"K temu je treba dodati še njegov kašelj s posmehom na koncu."

Čeprav so si vsi na oddelku prizadevali, da nekdanjega sobrata ne bi omenjali, se je kljub temu redno pojavljal v njihovih pogovorih. Vedno znova je ta ali oni vedel poročati o Wilhelmu Gussmannu. "Vsekakor je živ," je pripomnil Pacquin in si opiral glavo. Sedela sta v odprtem paviljonu, napravljenem iz bambusa, ki je stal na robu zemljišča. Dalla Rosa je iz bananinega peciva izluščil rezino in jo hitro staknil v usta. Na poti do pošte je šel mimo Gussmannove trgovine z revijami in prikimal bivšemu duhovniku in njegovi soprogi. Flores se je prekrizal, Gussmann se je prijel samo za klobuk in zakašljajal. Tako hitro kot je le mogel, je Dalla Rosa hitel v vročini, sprva kašljanje in potem posmeh za hrbtom. "Ta posmeh," je dodal svoji pripovedi, "kot odmev iz prepada."

"Vsekakor živi," je ponovil Pacquin in segel po pecivu. Superior je videl samo še sence. Njegovi prsti so iz peciva izvrtali ne preveč globoko zapečeno rozino, ki je bila na površju samo zato, da bi jo našel. Je pomislil.

Vsak od peterice je zase odkrival posebne znake Mayline naklonjenosti. V šopku mirt iz krep papirja na mizi je odkril McEllis namig na svoje oči. Če je bila na mizi drobovina, se je počutil Dalla Rosa razumljen v svojem

osamljenem užitku Uliksa. Če je bilo več kot enkrat na teden na jedilniku korenje, je Butterwort to razumel kot terapijo za svoj blede obraz. In iz manjših variacij pripravljanja mlečnega riža je Hargon razkril cela skrivnostna poslanstva. Nikdar niso govorili o teh stvareh, vendar so s pravim in hkrati napačnim instinktom vseh ljubosumnežev takoj občutili, če se je kdo izmed njih česa veselil, kar pa v resnici ni bilo namenjeno njemu, prav tako pa tudi nikomur izmed njih, temveč je ustrezalo samo trenutni varovankini volji. Mayla je pravkar dopolnila štirinajst let, izgubila je starše ter brate in sestre, zato so ji ponudili delo in varstvo. Neko armadno krdelo je prečesalo divjo nasebino in iskalo upornike, potem je bilo mogoče hipoma zaslišati strele; ona in še neko dekle, Hazel po imenu, poznejša plesalka v najbolj znani Infantini kolibi, sta ostali pri življenju. Gussmann, takrat odgovoren za divje naseljence, je poskrbel za Maylo in jo končno predstavil še drugim. Do svoje polnoletnosti je živel v hiši občinskih sester, potem je stanovala skupaj s Hazel. Samo tisti, ki niso vedeli, kaj družijo obe deklici, so se čudili neenakemu paru.

Dalla Rosa je vstal in odprl vratca paviljona. Prišli so drugi trije. McEllis je potiskal Horgana, Butterworth je korakal zraven, v roki je držal karafu z ledenim čajem. Sedli so in niso črhnil niti besedice, dokler so drobili, žvečili in pili. Starci so uživali svojo čajno uro, ki se je odvijala samo skupaj s pecivom. Včasih je Mayla morala peči, včasih ne; uživali so tudi njeno odvisnost.

"Videti je bil slaboten," je začel Dalla Rosa znova, ko se je prvi vrabec zapodil na mizo. Ponovno je pripovedoval o svojem dopoldanskem doživetju in govoril o klavnem vtisu, ki naj bi ga dajal kašljajoči. "Razvalina," je rekel, "ki se bo kmalu sesula; kdo bi si to takrat mislil." Dalla Rosa je govoril o Gussmannovem nekdanjem videzu, o njegovih ostrih potezah, njegovem nasmehu, hoji, grivi, dokler Butterworth ni pripomnil, da je sedaj v hiši spet nekdo lepega videza. Nekdo sicer, ki veliko spi (Kurt Lukas je že drugič zamudil zajtrk in kosilo), ko bo vročina vendarle prenehala ... Butterworth stavka ni izgovoril do konca, opazoval je vrabce. Z bočnim poskakovanjem so se približevali krožniku s pecivom. Ko so ga dosegli in začeli razburjeno kljuvati, je Horgan šepnil, da misli na igranje tenisa z gospodom Kurtom. Po tem manjšem izpitu da bo potem sodil o Nemcu iz Večnega mesta. In obrnjen k McEllisu je šepnil, ali morda obstajajo namigi, da je njihov gost povezan z Vatikanom. Vrabci so zaprhutali - McEllis je namreč odgovoril z dvigom rok.

"Nosil je črno obleko in zvedel sem, da se imenuje Lukas in da stanuje

v Rimu. Mislil je, da ima še več apostolskih adutov, vendar je ostalo pri teh treh."

Butterworth je v ustnik potisnil cigareto; njegove razburjene veke so ga obvarovale pred arogantnim nastopom, če je uporabil konico. "Vsekakor je poslušal moj nasvet, naj se v opoldanski pripeki zateče v cerkev, in v njej ni ležal dolgo sam ..." Drugi so hoteli o tem zvedeti še več, vendar je bledi duhovnik usmeril pogovor na gostovo osebnost.

Kljub vzbujajoči pozornosti se je komajda zdelo, da Kurt Lukas obstaja. Je že sploh kdaj pripovedoval o sebi? Niti besede. Samo da je igral tenis, morda poklicno. In da je bil samski, baje. Vendar ali to sploh lahko kaj pomeni. Na vsakem prstu je lahko imel dve prijateljici – v Rimu naj bi bilo vse mogoče, tako Dalla Rosa. In potem ta čas, veliko časa, ki ga očitno ima in ga enostavno prespi. Morda nima nikakršnih obveznosti, je rekel Pacquin. Ampak zanimanje za knjige – Dalla Rosa je vztrajal pri tem, da je pri gospodu Kurtu prepoznal zanimanje za knjige. Včeraj, je pripovedoval, medtem ko so se vrabci obotavljajoče vračali, naj bi Nemca opazoval pri urejanju knjižnice, celo zaupal naj bi mu, kako mu je tukaj všeč, in celo pogovarjala naj bi se. Njegovo oko se je začelo premikati, tako kot vedno, kadar je pretiraval. Po večerji je imel v prisotnosti Kurta Lukasa monolog o svoji neizčrpani temi, komajda mogoči ureditvi oddelčne knjižnice, ki se je stopnjeval do vprašanja, ali ne bi bilo bolje, če bi razvrstili samo sto najpomembnejših knjig, ostanek pa zložili v shrambo k drugim podarjenim stvarim, kot pa da bi samo zaradi abecednega reda hoteli velike duhove stiskati med majhne.

"Pomembna je vendarle okoliščina," je hipoma rekel McEllis, "da se gospod Kurt še nikdar ni vozil z mopedom, to vam jamčim. Tipični začetnik, seveda samo v tem pogledu." Padlo je geslo, in že so špekulirali. V čem gospod Kurt ni začetnik? Pri filmskih poslih? Težko. Je prevelik zaspanec. V denarnih zadevah? Morda. V ljubezni? Mnenja so se razhajala. Pojavil se je sum, da živi morda od ljubezni, da morda sploh nima nobenega poklica. "Nespodobno bi bilo, če bi ga vprašali," je menil Pacquin. "Vprašati bi morali njega, kaj je." Preudarjali so o tem, potem pa predlog zavrnil. Gosta se ne sme spraševati, je pojasnil McEllis – njegovo končno mnenje v tej razpravi. Pozorno, kot že dolgo ne več, je samo še poslušal.

Prevedel in spremno opombo napisal **Slavo Šerc**

Bodo Kirchhoff se je rodil 6. 7. 1948 v Hamburgu. Osnovno šolo je obiskoval blizu Freiburga, potem je bil deset let v internatu Gaienhofen ob Bodenskem jezeru in tam leta 1968 tudi maturiral.

Po maturi je služil v nemški vojski, po daljšem bivanju v Združenih državah je nato začel študirati pedagogiko v Frankfurtu in 1978. leta promoviral z razpravo o Lacanu. S pisanjem je začel že v študijskih letih. Ob daljših potovanjih po svetu je po letu 1981 pisal reportaže in jih objavjal v reviji "Trans Atlantik".

Od konca 70. let vzbuja Kirchhoff pozornost z deli za gledališče, pripovednimi teksti in esaji, odzivi na njegovo delo nihajo od brezpogojnega odobravanja do popolnega zavračanja. Predvsem v dramah odkriva kritika sorodnosti z deli T. Bernharda in B. Strauša in mu deloma očita epigonstvo. Na splošno je v Kirchhoffovem delu moč čutiti vplive Lacanove filozofije, na primer v poetološkem eseju z naslovom *Body-Building – Versuch über den Mangel*, ki je bil objavljen v reviji Kursbuch leta 1978, v katerem razlaga za razumevanje njegovega dela odločilne pojme kot so "pomanjkanje" (*Mangel*), "izguba" (*Verlust*), "imaginarna identifikacija" (*Imaginäre Identifikation*).

Potem ko se je uveljavil s kratko prozo (*Ohne Eifer, Ohne Zorn, 1979, Die Einsamkeit der Haut 1981, Mexikanische Novelle, 1984, Dame und Schwein, 1985, Ferne Frauen, 1987*) in dramatiko (*Das Kind oder die Vernichtung von Neuseeland, 1978, An den Rand der Erschöpfung, 1980, Glücklich ist, wer vergißt, 1985, Die verdammte Marie, 1989*), je z romanom *Infanta* zaslovel kot romanopisec – iz talentiranega avtorja je končno nastal "nemški Márquez", kot ga je krstila literarna kritika. Prizorišče romana je filipinska vas Infanta, kjer se pojavi Kurt Lukas – Nemeč iz Rima –, zatočišče pa najde pri petih jezuitskih misjonarjih, ki vsi po vrsti ljubijo svojo mlado in lepo gospodinjjo in učenko Maylo. "Mister Kurt", kot ga imenujejo starci, je osrednja, pravzaprav eksotična oseba v okolju, polnem revščine, korupcije, vročine in prahu. Kmalu se izkaže, da želijo jezuiti naplesti ljubezen med Kurtom in Maylo, da bi njihovo razmerje do nje dobilo novo kvaliteto – sedaj v obliki opazovanja ljubezenske sreče. Vendar se kmalu izkaže, da je Kurt za to njemu dodeljeno vlogo skrajno nesposoben, in jezuiti si morajo zato izmisliti nov scenarij ... Tako je proti koncu romana vedno bolj v ospredju vprašanje poetike romana: Kaj je zgodba? Kdo in kako pripoveduje? Ali je dandanes še sploh mogoče pripovedovati zgodbe? Kako je mogoče biti prepričljiv in kako si je treba pridobiti zaupanje bralcev, kot v nekem pogovoru v zvezi z *Infanto* opozarja avtor?

Bodo Kirchhoff je leta 1992 ponovno napisal uspešnico, roman *Der Sandmann*, leta 1993 pa je izšla novela z naslovom *Gegen die Laufrichtung*. Ob somalski krizi l. 1993 se je Kirchhoff pridružil ameriškim vojakom in o svojih izkušnjah in vtisih napisal ter objavil dnevnik. Izšel je leta 1994 z naslovom *Herrenmenschlichkeit*.

FRONT-LINE

Mateja Komel Snoj

Na ostrem robu

Drago Jančar: EGIPTOVSKI LONCI MESA

Založba Mihelač, Ljubljana 1994

Nekje besede, drugje molk. Besede, ki hočejo preglasiti, udušiti druga drugo, in molk, ki postaja čedalje popolnejši. Nekje mir, drugje rohnenje. Vse v času. Nekje prekipevajoče življenje, drugje čedalje bolj živa smrt. Vse v prostoru. Na isti celini, le izmerjeni z drugimi stranmi neba. Zdi se, kot bi čas zadnja leta mineval hitreje, da bi na konec stoletja in hkrati tisočletja prispeli brez postankov, brez možnosti za predih, pogled nazaj ... Ali gre za povsem navadno občutje ob koncu nekega časa? Ta se je *nekje drugje* že ustavil.

Čas po svoje ustavlja tudi pisec, ki se spopada z zgodovino in jemlje pod drobnogled (stranske) poti zgodovinske resničnosti. Pri tem niti ni pomembno, ali razčlenjuje preteklost ali sedanjost, saj se z željo po približevanju resnici hkrati vedno že sprašuje za prihodnost. Medtem ko je zgodovinska resničnost sestavljena iz mnogih nasprotujočih si ali celo izključujočih se "zgodb" in se nam njena resnica vselej kaže samo v obliki potencialnih modelov zanjo, je resnica literature, utemeljena v subjektivno metaforičnem jeziku – jeziku resnice, ena sama. Resnica literature ni samo drugačna, je tudi *drugje*. Zgodovina se, čeprav zgrajena na ramenih človeka, ravna po splošni meri človeštva, "pravo" (nadzgodovinsko) literaturo pa določa samo individualna mera posameznika.

Mnogi pisci na svoji ustvarjalni poti prej ali slej zadenejo ob spoznanje, da je domišljija zgodovine "izvirnejša" in predvsem neskončnejša od njihove lastne. Je nemara prav to ena od temeljnih spodbud za pisanje o njej? Ali pa želja po tem, da bi na podlagi subjektivnega doživljanja in videnja stvari

v besedo ujeli premike v resničnosti, izvira kod drugod? Kakorkoli. Najpomembnejše je *ohranjanje v spominu*.

Čas večinoma prizanaša velikim (literarnim) umetninam, neusmiljeno pa načinja sprotne, še tako dobre esejistične zapise "proti pozabi". A to še ne govori o tem, da mu ni mogoče in treba kljubovati. Ena od možnosti je tudi hitro odzivanje na dogodke, kot jih narekuje zgodovina ali, natančneje, pisanje o lastnem razumevanju zgodovinske "zgodbe", v kateri nam je dano oziroma moramo živeti.

Premislek o dveh ravneh resničnosti – "objektivno" zgodovinski in literarni (ta je zgodovinska v globljem smislu) – ter v skladu s tem tudi o dveh resnicah je mogoč ob vsaki esejistični knjigi, ki je ne napiše denimo politik, temveč pisatelj ali pa pesnik oziroma dramatik. Toliko prej, če njegovi zapisi ne zadevajo samo območje, v katerem primarno ustvarja, torej umetnost, temveč prostor in čas, v katerem živi (politiko, ideologijo, družbo, moralo ...). Opozorilo na to se zdi upravičeno tudi ob zadnji zbirki esejev Draga Jančarja z naslovom *Egiptovski lonci mesa*, in sicer predvsem zato, ker je na ta vprašanja Jančar sam opozoril že v zgodnejših esejih, najjasneje v drugi esejistični knjigi *Terra incognita* (1989) – prva je bila *Sproti* (1984) – in predzadnji, *Razbitem vrču* (1992). Razplatenost resnice pa iz ozadja spremlja tako rekoč vse njegove polliterarne zapise.

Če bi si za trenutek priklicali v spomin petnajset esejev iz *Razbitega vrča* in jih na hitro primerjali z besedili iz *Egiptovskih loncev mesa*, bi ugotovili, da je Jančar v tej podobno zasnovani knjigi vsebinski poudarek postavil drugam. Medtem ko naslovna metafora prve knjige, "razbiti vrč", opozarja na to, da Evropa kot geografska in duhovna posoda številnih velikih in malih narodov že dolgo ni več prostor, ki bi vsem dovoljeval in zagotavljal enako stopnjo duhovne in eksistencialne prostosti, naslov druge, *Egiptovski lonci mesa*, nekoliko zagonetno meri na razmere v današnji Sloveniji. A čeprav je Jančar v zadnjem času kritično opazoval predvsem slovensko dogajanje, se "evropskim temam" ni odpovedal. Prav nasprotno: svoj pogled na geografsko razpočeno in duhovno razdeljeno Evropo je še bolj izostril in vsebino "razbitega vrča" prikazal iz nekaterih drugih zornih kotov.

O tem, da je dozdevno politično in kulturno ravnovesje v Evropi močno načeto, se že leta strinjajo vsi evropski intelektualci, ki se udeležujejo različnih okroglih miz o prihodnosti stare celine. Razpravljanje o tem v zadnjem času ni kaj dosti napredovalo, saj se gledišče zahodno-

evropskih (levičarskih) intelektualcev ni tako rekoč v ničemer približalo pravim problemom. (Poglavitni razlog za "staro stanje" je seveda najpoprej v tem, da resnične vplivne moči nimajo umetniki in intelektualci, temveč politiki.)

Jančarjeve nove eseje o bistvenih značilnostih današnje Evrope, večinoma prebrane na mednarodnih posvetih v Parizu, Frankfurtu, Varšavi, Budimpešti in Pragi ali objavljene v nekaterih uglednih evropskih revijah, lahko beremo kot nadaljevanje njegovih premislekov iz *Razbitega vrča*. Tako se jasno pokaže, kako oziroma v kateri smeri se pravzaprav razvija "evropska debata". Zdi se, da Jančar ne deli mnenja s tistimi premišljevalci, ki skušajo Evropo "rešiti" z različnimi utopičnimi projekti. Potem ko se je panevropeljstvo na način "presejanja narodov" ali oprto na hiliastične vizije že pokazalo kot zmotno in predvsem neutemeljeno, je osrednja evropska misel vprašanje postavila drugače: Plemena ali Evropa ali, morda jasneje, partikularizem ali univerzalizem. Govor o plemenih je za večino "zahodnih" intelektualcev opozorilni govor o revnem, kaotičnem, nestabilnem, nepredvidljivem in nevarnem postkomunističnem delu Evrope. Je resnična zgodba o partikularizmu. "Druga" Evropa je, nasprotno, simbol blaginje, varnosti, predvidljivosti. Je sen o univerzalizmu. Vendar pisatelj z njim nima kaj početi. Vse, kar lahko stori, je to, da s svojo življenjsko in intelektualno-umetniško skušnjo prepričljivo podkrepi svoje opozorilo, da se mora govor o prihodnji Evropi začeti s poznavanjem in sprejemanjem zgodovinske določenosti njenega "plemenskega ustroja".

Strah pred plemeni in želja po enotni Evropi sta se, kot poroča Jančar, v manj kot letu dni strnila v zelo otipljivo podobo: podobo *Velike Evrope*. Pisatelj mora zato iz svoje "vmesne" - partikularne, srednjeevropske in predvsem ustvarjalne - skušnje še enkrat pokazati, da pravzaprav živimo v labirintu. Pot iz njega bo evropska misel našla le, če ga bo natančno in strpno raziskala, upošteva njegovo dosedanje bistvo: pretanjen občutek za različnost identitet in spoštovanje kulturnih posebnosti.

Po vsem tem se - skupaj s pisateljem - pravzaprav vračamo k resnici zgodovine in resnici literature. "Nemir zgodovine", sociološko razčlenjen ali opisan z zgodovinsko natančnostjo, prej ali slej postane mrtvo izročilo, pravi Jančar. Kar resnično ostane, vselej shrani v spomin izpovedno močna literatura. To so posamezne, neponovljive človeške zgodbe. V njih je danes mogoče prepoznati čas, ki je (k sreči) že minil, čez leta pa bo v njih odsevala tudi naša (postkomunistična) "podaljšana preteklost". S tem prepričanjem pretehtava Jančar tudi postmoderni čas, ki mu, kot pravi,

manjka "duhovnega presežka" in "radovednega, tveganege nemira". Kaže se mu kot čas politike, predvsem pragmatične, ki človeka mišljenja in pesništva začenja dolgočasiti. Njegova domovina, umetnost, čedalje bolj postaja "pribežališče pred neumnostjo in banalnostjo". Preprost račun dokazuje, da se je to stoletje začelo z razcvetom mišljenja in umetnosti, končuje pa se s popolno prevlado tehnike in politike. In, če hočete, z zaskrbljenostjo premišljevalca nad tem. Zakaj bi se sicer splošnega "duha" časa, ki veje tudi v Sloveniji, lotil s tako pretanjenim poslušom za odtenke (političnih) besed, ki nas iz dneva v dan nagovarjajo iz javnih občil?

"V postkomunistično Slovenijo se je naselila popolna brezbržnost in vseenost," zapiše Drago Jančar nekje na začetku eseja *Egiptovski lonci mesa*. Nihče več ne tehta resničnih pomenov in teže izrečenih besed, vse se dogaja kot po vnaprej pripravljenem scenariju. Seveda ne gre za nikakršno paranojo, temveč za opazovanje dejstev. V eseju *Demos kot sovražnik Ljudstva iz Razbitega vrča* je Jančar razlagal obrekovalsko razmerje opozicije do prve demokratično izvoljene slovenske oblasti, zdaj pa za sodobne razmere ugotavlja, da so samo logično nadaljevanje takrat začetega procesa. Tedanji opoziciji oziroma današnji "premišljeno neotesani novi eliti" ni do vračanja k staremu režimu, vendar je jasno, da na vse mogoče in nemogoče načine izrablja "vmesni čas" in z njim tudi opravičuje svoja dejanja. Ali s piščevimi besedami, gre za nekaj precej bolj zapletenega in neoprijemljivega.

Jančar s pomočjo biblične zgodbe o egiptovskih loncih mesa, ki, kot pravi, govori o nostalgiji po starem gospodarju, pokaže na kratkost slovenskega političnega spomina. V njem se je izgubilo vse, kar naj bi bilo preoblikovano in zasnovano demokratično, kar je bilo torej vsaj mišljeno dobro, in sicer pod težo propagiranja "pravih", pragmatičnih rešitev, ki naj bi bile edina ustrezna pot v prihodnost. Vrhovno načelo vsega je postala "cinična distanca", pohlep po moči, oblasti, ki ne izbira sredstev za dosego svojega cilja. Jančar ugotavlja, da novi oblastniki (pod krinko demokracije, ki se utegne preleviti v novi totalitarizem) nočejo ničesar vedeti o preteklosti, zato se jim niti sanja ne, kam gremo. Njihovo edino vodilo je "prihvatizacija današnjega trenutka" oziroma metafora zanjo - "sveži denar". Ali zato v medlih odzivih na ta v zadnjem času najodmevnejši esej nismo mogli prebrati nobenega polemičnega zapisa brez slabe vesti? Mnogi so se mu verjetno načrtno izognili. Morda zato, ker je tako resničen. Ker Jančarju nihče ne more pripisati, da je ideolog te ali one strani. In na obeh mu bo večina prej ali slej morala priznati, da je z *Egiptovskimi lonci mesa* skušal

v Sloveniji začeti pravi pogovor. Tak, ki ga že dolgo (namerno) odlagajo k temu poklicani.

Jančar je pisec, ki v vsej svoji literaturi temeljito razlikuje med posameznim in občim, med človekom in zgodovino. Ko se oboje tako neizogibno preplete, kot se je v bosenski vojni, se zavestno odpove velikim zgodbam in prisluhne majhnim, intimnim. Kot je svoj čas že prerasel njegov esej *Deset dni - Poročilo z roba*, najprepričljivejše besedilo *Razbitega vrča* in najpristnejši popis osebnega doživljanja vojne v Sloveniji, tako se bo v trajnejši spomin, to si upamo trditi, zapisalo tudi njegovo *Kratko poročilo iz dolgo obleganega mesta*. O Sarajevu, "metafori tega stoletja" in "črni luknji" evropske celine, je z "okužbo v duši" napisal besedilo, ki ne bi smelo samo strezniti evropske glave, temveč bi moralo koga tudi zaboleti. Naše branje se končuje tam, kjer se je začelo. *Nekje drugje*.

Jančarjeva tokratna "poročila z roba" so znova temeljit poskus po svoje preiskati zgodovino in človeka. Njegova subjektivna povečava in izostritev zgodovinskega gradiva se ogiba oblikovanju ene, obče veljavne resnice. Zato ostaja eden redkih slovenskih piscev, katerih dela - tudi eseje - je treba večkrat jemati v roke. In brati. Ne da bi o stvareh več vedeli, temveč v njih več videli. Da ne bi tako hitro pozabljali.

Matej Bogataj

Mularija v nikoli odčaranem svetu

Vlado Žabot: SKRIVNOST MOČVIRJA VILINDOL

Založba Mladika, Ljubljana 1994

Čeprav je *Skrivnost močvirja Vilindol* (prva) Žabotova proza za mladostnike, ne skriva – in noče skriti – siceršnje avtorjeve obsedenosti z opisovanjem arhaičnega, prvinskega sveta, ki je še ves čudežen in fantastičen, v katerem še bivajo pošasti in vile in ptice in sploh ves bestiarij, ki je koeksistiriral ob človeku v svetu pred prihodom civilizacije. Ta je pri Žabotu predvsem nekaj, kar nosi s sabo urbano življenje in drugačen ritem dela, proizvodnje, s tem pa nekaj, kar skrivnost izrinja in jo dela deviantno, tujo, pošastno; in v tem je Žabotova proza pristno ekološka in holistična, saj se angažira s kritiko napredka na račun temelja, celote, povezanosti vsega z vsem. Osnovni zaplet Žabotove proze je pravzaprav prihod tujcev – ljudi iz mesta ali vsaj industrijsko bolj razvitega kraja – v Dolič; tu odprejo tovarno za izdelavo preprog. To zmoti predvsem glavnega junaka Črta pri sicer zavrti ljubezni do dekle, ki s tem, da se o njej govori, da jo vozi fabrikantov mulo na mopedu, izgubi vso avro, vzvišenost, poba pa doživlja ljubezenske bolečine in to ga samo še bolj podžiga pri razkrivanju svinjarij prišlekov. Vendar je to pravzaprav samo začetek še večje katastrofe; prihod tovarne tudi sicer bistveno poruši krhko ravnotežje sveta, v celoto katerega so prej všteti tako lokalni bebček kot tudi raznovrstne ptice, ki se morajo umikati vse globlje v močvirje. Bebčku, ki je bil prej neškodljiv del skupnosti, podtaknejo prišleki napadalnost, da zbeži in izgine, hkrati začnejo poginjati tudi ptice, ki so očitno nosilci čudežnega, skrivnostnega, onstranskega. Žabot tudi sicer, na primer pri imenovanju, rad uporablja

pogansko (staroslovansko?) simboliko. Pri tem je zanimivo to, da najdemo začarani svet še pri dveh sodobnih slovenskih prozaistih; v istrskem; pa tudi psihofantastičnem delu Marjana Tomšiča in v romanu *Ki jo je megla prinesla* Ferija Lainščka, tam tudi v povezavi s ptico kot voditeljico in nosilko skrivnosti; vendar je bistvena razlika med tema svetovoma in Žabotovem predvsem ta, da poznata oba prejšnja profesionalca, za katerega se predpostavlja, da zna rokovati s skrivnostjo, pa naj je to čarovnik, šaman, duhovnik, nekdo, ki bi moral biti bolj obdarjen predvsem pri komunikaciji s potlačenim in prikritim. Pri Žabotu pa je skupnost še bolj arhaična, bolj iz enega kosa, zato se to, da na mesto za presegajoče občutljivih in vpletenih stopijo mladostniki, zdi predvsem zaradi žanra samega – zaradi mladostniške literature.

Hkrati je očitno, da je *Skrivnost močvirja Vilindol* kljub vsemu napisana predvsem za mlajše, tudi pri vnašanju nekaterih iz mladinske literature poznanih žanrskih vzorcev. Tako nas razplet zgodbe, v katerem se začne nekakšna najstniška srečna ljubezen, potem ko preženejo hudobca, ki je lovil ptice, da bi iz njihovih kožic delal podloge za preproge, močno spominja na Vandotovega *Kekca* oziroma na to, kako so pregnali Bedanca, medtem ko je tista plast, ko zasledujejo hudobca, po svojem aktivizmu in predanosti zelo podobna socialistični mladinski kriminalki, v kateri otroci stražijo na stopnišču, da bi odkrili, kdo vsako jutro krade časopis. Enako spravljiv, že kar mladostniško tolažniški je tudi konec, ko se mlada junaka najmeta na ptičjem pokopališču in se med njima očitno skuha prava adolescentska ljubezen; ne gre toliko za ponovno vrnjeno enotnost sveta in načel ali iniciacijo v svet odraslih, ki jo povzroči razkritje skrivnosti in zmaga nad zlom, kot za dobeseden začetek individualne obojestranske razčustvovanosti.

Predvsem je mladinska naperjenost *Skrivnosti* opazna pri samem močvirju, sicer obveznem kraju dogajanja Žabotove proze; to je tokrat manj morbidno in zatoхло, kljub vdiranju in nenehni zamegljenosti nekako prehoden in rešljiv blodnjak, ki je sovražen predvsem tistim, ki so sovražni življenju v njem. Močvirje tudi tokrat nastopa v dvojni vlogi: je kraj svetega, prostor, kamor se umikajo skrivnosti in v katerem še vedno prebivajo pošasti in strahovi, torej oddaljen kraj, v katerem je osišče sveta, mesto prehoda in čudežnega. Hkrati je bilo močvirje že v prejšnjih Žabotovih delih tudi fantastična pokrajina, ki se odziva na razpoloženja junakov, nekaj spremenljivega, nekaj, kar razkriva stanje nezavednega in potlačenga.

Tokrat je to manj izrazito, bolj spravljivo, manj temno, grozeče, pogubno. Pa vendar še vedno nepredvidljivo, izmikajoče se, brez ostrih robov, k temu zelo učinkovito pripomore tudi stilno bogat in zgoščen, izmikajoč Žabotov jezik, ki nam ves čas zgolj sugerira in jemlje gotovost; splošna negotovost glede tega, kar vidimo skupaj z junaki, je dobro ponazorjena predvsem s stavki, nabitimi s "kot" in "kakor". Nič se ne zgodi zagotovo, vse se zgodi, kot da bi se zgodilo, premaknilo, poniknilo, izginilo, kakor da bi se oglasil ptič, kakor da bi se zganila senca. Ta občutek neulovljivosti še povečujejo kratki stavki, nakopičeni eden ob drugega, ki kažejo pravzaprav na tesnobne premolke med njimi, na begavico in nesklenjenost vtisov junakov, na mučna pričakovanja naslednjega premika, na nejasno sluten nastop groznega in neznosnega - ali pa odrešujočega. In zdi se, da je kljub večji preglednosti in "zunanjemu", iz mladinske literature prinesenemu skeletu zgodbe, ki daje tej prozi večjo komunikativnost, ravno premišljena uporaba jezika, paralogične skladnje in izredno natančnega ritma ponoven dokaz Žabotovega literarnega talenta in veščine. To, da je zgodba bolj všečna in laže prebavljiva kot prejšnje, jo seveda samo odpira številnejšemu bralnemu občinstvu, a to pri tem, da gre za eno močnejših bralnih doživetij, n i nikakršna ovira.

Vanesa Matajč*Bermudski trikotnik: Čater, Lynch in Tarantino***Dušan Čater: FLASH ROYAL**

Založba Karantanija, Ljubljana 1994

Knjižni prvenec Dušana Čatra nosi pomenljiv naslov: že prvi stik s knjigo in nato prološka zgodba nas namreč uvedeta v svet kart, in sicer kar v dvojnem smislu. Najprej smo opozorjeni, da se dogodki v romanu odvijajo po načelu igre, torej ne nečesa obvezujočega, ne nečesa resnobno resničnega, ampak preprosto – igre. Igrivost se v zbirki vinjet, ki je zaradi enotnega "junaka" in osredotočenosti na neko njegovo življenjsko obdobje prerasla v različico romana, kaže na vsebinski in formalni ravni.

Oblikovno gre za obrat k minimalizaciji: romaneskna širina, ki je tudi prostorsko omogočala lagodno razvijanje "velike zgodbe", je pri Čatru prešla na v sebi kolikor toliko sklenjene, precej osamosvojene fragmente, njihova razvrstitev v to različico romana pa je večinoma naključna, saj njihova vsebina največkrat ni vzročno povezana oziroma determinirana z natančno kronologijo "junakovega" življenja.

Tudi junak, gospod Arnelly, sploh ne učinkuje kot junak (tradicionalnega romana). Pogosto postane tako brezbarven, da ga mora avtor v romanu znova in znova poimenovati, kakor da bi bilo ime edino, kar junaku še podeljuje identiteto. (Najbrž je zato ena najpogosteje ponavljanih fraz v romanu prav tale: "Gospod Arnelly, tako mu je bilo namreč ime ...") V tradicionalnem romanu je bilo vzpostavljanje identitete seveda stvar junakove akcije v svetu, v Čatrovem romanu pa takšne samoutemeljitvene akcije pravzaprav ni več. Gospod Arnelly je za tovrstne poskuse samoutemeljitve preveč negotov, simpatično ravnodušen in zmeden, saj niti sam ne more ugotoviti

viti, kaj od doživetega je resnično in kaj njegova lastna izmišljaja. Značilnih primerov za to negotovost je cela vrsta, najduhovitejši izmed njih so vinjete *Umor v Orient expresu*, "Zakaj se smejete, gospod?" in *Diamanti*. Indici, da gre za resničnost oziroma izmišljajo, so pravično razdeljeni med eno in drugo možnost; tako za bralca kot za gospoda Arnellyja. Tvinpikovska atmosfera romana skratka dosledno zabrisuje mejo med fikcijo in resnico, gospod Arnelly pa se z določanjem te meje tako ali tako ne obremenjuje preveč, in tudi s čim drugim ne.

Če se v romanu že pojavi nastavek za izpeljavo kakšne "velike teme", usodne življenjske "resnice" ali danosti, je ta sproti parodirana. Tako se osmeši poroka, zakon, v katerem partnerjev ne združujejo več intimnosti, temveč skupno puhanje cigaretnega dima in srebanje kave; nato resničnost prek medijev, ki jih Čater metaforično hiperbolizira v posiljevalce, in ljubezen, ki je v "romanu" zelo opazno odsotna. Človeško osamljenost namerava "junak" premagovati ne z ljubljenim človekom, ampak s porcelanastim slončkom ...

Druga razsežnost "kvartopirske paradigme" je blef: igranje pokra je seveda umetnost blefiranja, to predpostavlja še večji odmik od resnosti in resničnosti. Avtor, ki zapisuje pripetljaje svojega junačka, je zato do objektivnosti njegovih prigod docela ravnodušen.

Najrazličnejši družinski in sprehajalski pripetljaji gospoda Arnellyja torej ostanejo nevažne miniature ali pa avtor parodira njihovo zaresnost. Takšen odnos do (romaneskne) resničnosti seveda ne more pripeljati do neke enotne razrešitve, zato ostane vsak Arnellyjev dogodek pomensko odprt: mnogo se dogaja, v bistvu pa se ne zgodi kaj dosti, in če se že kaj zgodi, se vedno sprašujemo, ali se je zgodilo tudi zares; sanje se razvozljajo v resničnem življenju in narobe. *Flash royal* kot "zgodba" gospoda Arnellyja je torej ustrezno fragmentariziran zapis nekega fragmentariziranega, potrpežljivega življenja brez določnega sloga in vsekakor brez velike vodilne ideje. Gospod Arnelly na dogodke banalne stvarnosti večinoma sploh ni sposoben vplivati. O njih sicer razmišlja, vendar so ti razmisleki neuporabni, ker jih niti ne zna artikulirati. Čater ta problem izpelje s komičnim soočanjem dveh diskurzov: Arnellyjeva žena gostobesedno, brez težav in psihičnih zavor preklinja in očita, gospod Arnelly pa svoj govor na pol nemočno, na pol ravnodušno sestavlja iz mašil ali klišejev, ne da bi jih znal povezati v logično smiselno, racionalno argumentacijsko govorico. Včasih njegovi odgovori že močno dišijo po replikah iz drame absurda. Če je izjemoma čustveno prizadet, "ni točno vedel, kaj naj ji reče ..."

Tudi pri "dialogu" lahko opazimo parodijo na sodobno življenje, ki je podvrženo vplivom (literarne ali filmske) fikcije, na primer ko gospod Arnely v mislih pripravlja odgovore - govore na ženine očitke in jih namerava v pogovoru predstaviti kot branje iz knjige. Spontana artikulacija, dialoška reakcija, pa že presega njegove moči. S tem je povezan še en odmik od tradicionalnega romana: gospod Arnely ni sposoben avtopsihologizacije, njegova (malenkostna) dejanja pa niso, vsaj ne eksplicitno, povezana z njegovimi psihičnimi stanji. (Le-ta so sicer označena zelo preprosto: gospod Arnely je večinoma vesel, užaloščen, prestrašen, zbehan, zmeden - in to je vsa njegova čustvena paleta.) Tudi pripovedovalec, ki zapisuje Arnelyjeve prigode, se odreče psihologiziranju, saj glede na koncept "junaka" skoraj nima druge možnosti: gospod Arnely se na dogajanje ali besedni izziv ne odzove drugače kot z umikom v pasivnost in ta pasivnost, odsotnost samoutemeljitvene akcije junaka, je še en znak za razpadlost tradicionalnega romana v *Flash royalu*. Premišljeno akcijo, s katero skuša tradicionalni junak vzeti svet v svoje roke, pri Čatru nadomešča naključnost.

Naključnost, zlasti pa šokantna relativizacija časa Čatra povezuje tudi s šokantnim Tarantinovim filmskim izdelkom *Šund*. Njuna najočitnejša skupna točka je ukinitvev kronološke linearnosti. Podobno kot zadnji prizor omenjenega filma relativira vse prejšnje, pri Čatru učinkuje na primer vinjeta *Morto pale magistrale*: začetek dogodka je opremljen s točno navedbo časa. Ko se dogodek konča, ura pokaže do minute isti čas kot na začetku in s tem je resnični obstoj dogodka, milo rečeno, vprašljiv. Relativizacija časa in dogodkovne stvarnosti, odsotna usodnost pojavov, ukinjena meja med fikcijo in resničnostjo ipd. se najbolj zgoščeno izrazijo v zadnji vinjeti *Polnočna avtocesta*, ki je od tradicionalnega načina razmišljanja že popolnoma neodvisna.

Vsebinska in formalna določila tradicionalnega romana Čatrova inventivnost torej nonšalantno "pogoltne". V nasprotju z učinkom bermudskega trikotnika ta določila sicer ne izginjajo brez sledu, ker je poslednja sled za njimi parodija. Zaradi parodičnega humorja, izvirnosti in berljivosti si je *Flash royal* zlasti s pomočjo mlajšega bralskega občinstva upravičeno prislužil naslov lanske uspešnice.

Gašper Malej
Sozvočje lepote in reda

Meta Kušar: MADEIRA
Založba Ganeš, Ljubljana 1993

Nenavadne želje po eksotičnih potovanjih in divjih, razbrzdanih doživetjih nemara oživijo v domišljiji Bralca (ali Bralke, seveda), ki se sredi vročega poletnega dne znajde v knjigarni in nenadoma zagleda pred očmi živordečo, zlato uokvirjeno platnico z drobno reprodukcijo razkošne slike in naslovom, ki v njem za trenutek znova prebudi že ugaslo upanje, da "južni otok je". Nemalo je presenečen, ko odpre knjigo in ga v njej čaka pisemce, v katerem prijazna gospa z imenom avtorice nagovori svoje drage neznane prijatelje in jih prosi, naj si vzamejo čas in stopijo na čudno pot, sledeč pesmi, ki "odpira stara vrata v svet". Zakaj? Preprosto zato, "ker ni vseeno".

Potrpežljivi in metodični Bralec, vajen vsakovrstnih, z logiko postmodernizma utemeljenih potegavščin različnih pisateljev in pisateljčkov, je sprva nezaupljiv, kar lahko povsem razumemo. V upanju, da bo iz prenikavega diskurza Kritikov razbral, kako ravnati s to poezijo, odpre svojo priljubljeno literarno revijo. A je znova presenečen, ko ugotovi, da ocena ruši njegov horizont pričakovanja: skrivnostni pisec – kritik (!?) – namreč omenja nekakšno platnico, pisemce in zmedenega bralca, ki v roke vzame svojo priljubljeno literarno revijo, da bi razumel, a mu je vse manj jasno, še zlasti tedaj, ko nenadoma v njegovo zgodbo vdre povsem tuj glas, ki ga s skrivnostno močjo prisili, da se iz Bralca v hipu spremeni v Zapisovalca:

Pesniško zbirko *Madeira* sestavljajo štirje daljši cikli (*Lončki in pladnji*,

D.I.O., Čas se drenja); zunanjestilno deluje nenavadno celovito in zaokroženo, četudi ob prvem branju nemara ne zaznamo nevidne rdeče niti, ki se plete skozi tekst. Nato postanemo pozorni na nekatere bistvene točke, "ključne verze", saj ti potrjujejo našo slutnjo, da je *Madeira* pravzaprav lirski zapis o dolgem (nemara celo neskončnem, saj gre vendarle za "življenje") potovanju duše, ki je v prvi pesmi navidezno poetična in "scefrana", na koncu pa se preobrazi v čudovit, okusen sadež sredi drugih sadežev: "Moja duša je mango na Piazza della Frutta." (Gre res za prelepi trg v italijanski Padovi?) Med branjem dihamo, spoznavamo, čutimo in verjamemo, nazadnje smo polni nenavadne, skoraj mistične skrivnosti, ki jo ubeseduje (nam nerazumljivi) stavek SABBE SATTA BHAVANTU SUKHITATTA, katerega lepota je ravno v evociranju neznanega in neizrekljivega. Na poti, ki pelje do skrivnosti in je seveda pogosto cikcakasta, ni pravega vodnika: če se za spremembo enkrat naslonimo na intuicijo, lahko prisluškujemo "modernistično" (zaradi asociativnega nizanja "vtisov", ki spominja na nekakšen notranji monolog, pa tudi zaradi fluidnosti, svojevrstnega "pretakanja" med različnimi tipi lirskega subjekta) ubranim, a hkrati pogosto aforistično zgoščenim fragmentom, ki se nikakor ne izogibajo paradoksalnosti ("Če ne smem biti taka, kot sem, / tudi ne smem biti taka, kot nisem."), a so nemara zato še bolj življenjski, saj "narekujejo tudi tisti, / ki nikoli ne pišejo / in za njimi diši po poeziji."

Ustvarjanje, v katerem se motivni drobci iz vseh plasti življenja zlivajo v poetično govorico, spominja kdaj pa kdaj na pesniško avanturo Tomaža Šalamuna, četudi je njegova poezije veliko bolj eruptivna, polna živahne "besedne alkimije" oziroma "skritih permutacij v zvočnem in pomenskem materialu" (kot bi nemara rekla Tea Štoka). Pisava Kušarjeve je prej reflektivna, celo meditativna, vendar občutljiva takó za drobne tresljaje znotraj univerzuma "lončkov in pladnjevi" kot tudi za "usodnejše" (vrednostna hierarhija znotraj tega sveta seveda ne more funkcionirati) premike; lirski subjekt namreč znova "problematizira" relacije v razmerju dom-tujina, kar potrjuje misel, da je zbirka strukturirana na način potovanja. Da je to razmerje velikega pomena za poezijo Kušarjeve, lahko sklepamo iz nekoliko natančnejšega opazovanja motivnih drobcev: na eni strani imamo namreč množico eksotičnih predmetov, stvari in zemljepisnih imen (kitajski glavnik, malaga, tirkiz, Ptolomejeva mapa, Rialto itd.), na drugi pa reči, ki asociirajo na domačnost in toplino "rodnih krajev" (krožnik s kolački, sol, kruh, Trnovo, sedmo triglavsko jezero); lirski subjekt zlasti v zadnjem ciklu "dokončno" preseže napetost in trenje med obema členoma

razmerja (nasploh se zdi, kot da je njegova miselna podstat čedalje bogatejša, vedno bližja širini obzorja starih modrecev, ki so najgloblja spoznanja odkrivali ravno v drobnih, preprostih stvareh) in ustvari sintezo, harmonično ravnotežje med domom in svetom, kar je zlasti natančno ubesedeno v predzadnji pesmi zbirke: "Zvonove na gori bomo poslušali. / Široko, kruto slovansko dušo / bom zamenjala z mehko in južno. / Počasna sem in začarana." Ravno zaradi senzibilnosti miselnega iskanja, ki se diskretno, a vendar živahno (pesem ni več "bivanje v času, marveč utripanje / v času.") preliva v pesniško govorico, *Madeira* lahko spregovori mnogim bralcem, še zlasti tistim, ki v literaturi pogrešajo sozvočje lepote in reda.

Bralec se zdrzne. Nemara so bile te besede namenjene prav njemu. Ko se doma zlekne v naslonjač z *Madeiro* v roki, je prvi verz, ki ga opazi: "Tu je polno skrivnosti." Kdo ve, zakaj.

Tone Vrhovnik

Kriminalno delo, ki ni kriminalka

Franček Rudolf: PARNIK JESENICE TRBOVLJE

Kriminalka, Tangram, Ljubljana 1994

Obsežen literarni opus (tule se omejimo samo na prozni del) Frančka Rudolfa je ob zadnjih romanih postal kar nekakšna vodna tehtnica – za nepoučene: vaservaga – za slovensko literarno kritiko: medtem ko so se "tradicionalnejši" ocenjevalci še zapredali v iskanje globokih in prikritih reminiscenc avtorjevega početja, je predvsem mlajši del recenzentske populacije vzel zares množice Rudolfovih besedil o nič-kaj-vzvišenosti in docela zemeljskosti, celo zabavnosti in zabavljivosti pisateljskega početja – in so predvsem zadnjih nekaj tekstov pač odpravili v tem slogu. Tudi pričujoči zapis se od prispevkov cenjenih kolegov ne bo oddaljeval, saj kakovosti literarnega dela po vzoru svetega Grala ne gre iskati, kjer je ni.

Parnik Jesenice Trbovlje je eno tistih del, ki jih beremo premosorazmerno z obsegom: bolj ko se bližamo koncu, več knjige je pred nami. Omenjeni pojav bi sicer lahko pripisali prav žanru, ki ga obljublja naslovnica (kriminalki), saj ravno zgodbe o zločinih začnejo pri koncu in se nato napotijo k začetku, a pri *Parniku Jesenice Trbovlje* to ni tako. Knjigo težko preberemo iz povsem drugih, sila trivialnih (kar je znova značilnost ..., a spet ne v tem primeru) vzrokov.

Iz humanitarnih nagibov velja tule obnoviti fabulo: administrativno upokojeni policaj, zdaj sodelavae agencije za varovanje, ki se z mlado sopotnico in še mlajšim šarplanincem preveva po državi, je najet, da zadevno gospo odreši psov, ki jo venomer in brez vidnih razlogov neprestano napadajo. Po vrsti nezanimivih pripetljajev, ki rabijo predvsem za to,

da bralec dodobra pozabi, o čem je šla zgodba dve ali deset strani predtem, omenjeni pes napade omenjeno gospo, po še nekaj dogodkih pa se izkaže, da je šlo v bistvu že od samega začetka (česa že?) za strašansko spletko, saj sta bila tako administrativno upokojeni policaj kot pes teledirigirana prav za napad na omenjeno gospo. Vmes nekaj mrtvih, nekaj duhovičenja in nekaj družbenopolitičnih referenc (tokrat letijo predvsem na slovensko cestno problematiko in na t. i. urbanizacijo prostora).

Ob navedenih dejstvih je treba pridodati še nekaj malenkosti, ki branje romana še dodatno otežujejo. Prva je v dejstvu, da je bila pripoved v izvirni obliki nekaj, kar (tako besedilo na hrbišču, o katerem pa, kot bomo še govorili, velja pošteno dvomiti) "je v dramatizirani obliki že navdušila poslušalce Radia Slovenija". Da gre za površno in na hitro predelano radijsko igro, je tudi amaterskemu detektivu hitro vidno iz preprostega dejstva, da v romanesknem besedilu popolnoma manjka opisov. Opisov prizorišč, opisov dogajanja in predvsem opisov nastopajočih. Izmed teh se – kolikor nismo mnemotehnično mahnjeni na razločevanje lastnih imen – ločita po "polpleši in polbrčicah" zgolj naslovni junak in kajpak šarplaninec Ranko, zadnji predvsem zato, ker se o vseh (izzvemivši pekinezerja) drugih psih govori v nedoločni obliki. Tako ob mršavi zgodbi ostanemo tudi brez mesa – in nekam blizu se nam zazdijo popadljive živalice, tako mučene in prevarane.

Da je besedilo kriminalka, bržkone razen urednika omenjene knjige ni pomislil nihče, saj tudi avtorju težko pripišemo, da, navdušen nad svojim zadnjim umotvorom, pod eno zvrstno oznako vtakne malone vsa lastna prozna dela (med katerimi pa dejansko najdemo dve, ki bi ju lahko šteli za kriminalki), kot ga hvali besedilo na hrbišču. Že kratek opis vsebine je dovolj za misel, da v *Parniku Jesenice Trbovlje* manjka tudi tisti edini element, ki je za žanr absolutno nepogrešljiv. Če namreč pristanemo na tezo, da v kriminalno literaturo sodijo tudi dela à la *Zločin in kazen* in po nekaterih teoretikih celo mit o Ojdipu, nam v tako široko zastavljenih žanrskih mejah ostane ena edina skupna točka: bralca zanima, kaj se bo junaku, ki je grešil (ali mu je bilo kaj zagrešeno ali grešnost zgolj spremlja) – zgodilo. Pričakovanju ustreza težko prestavljivi pojem "suspenz", ki je tisti najnižji prag določitve poljubnega literarnega dela za kriminalko. V noviteti Frančka Rudolfa je suspenza tako malo, da ga niti ne pričakujemo več. Resnično: ni ne problema, ki bi ga detektiv Oto Ocvirk reševal (lepo prosim: dama, ki se boji psov, je sicer močan kingovski motiv – a le pri Kingu), če pa se ta problem vendarle izpostavi, ga v zmešnjavi junakov enostavno ne

znamo več nikomur pripisati. Ko se na koncu "izkaže", da so neznani storilci ubogega Ranka opremili s kapsulo za povzročanje hipersenzibilnosti na natančno določen vonj (evo – tudi zapleteno je preveč!), smo lahko samo osupli in se – če smo resnično zagnani bralci z odločno preveč prostega časa – vrnemo lepo na začetek. Iskanje spregledanih "ključev" avtor zapisa prijateljsko odsvetuje. Jih ni.

Da je bralska epopeja *Parnik Jesenice Trbovlje* popolna, so poskrbeli pri založbi Tangram. Pri Tangramu so namreč popularno ceno izdelka (735 tolarjev) bržkone dosegli na domiselni način: niso se trapili z zamudnimi korekturami in lekturo, ki je na Slovenskem zadeva hitro-se-menjajoče slovnične mode. Zanamci bodo srečni, ko bo originalna prva verzija znamenitega dela brez popravkov dostopna brez zamudnega čakanja na tisto zadnjo knjigo zbranih del Frančka Rudolfa. Tako mimo resnično žalostnih uporab podredij v enem ali dveh primerih lahko jasno sledimo avtorjevemu duhu, ki je po začetnem stavku in vejici ali dveh svobodno zaplaval asociacijam naproti – in se ni več vračal na profani začetek. Založba Tangram.

Ena temeljnih pridobitev slovenske suverenosti in demokracije je v tem, da si o mojstrih slovenske besede lahko mislimo svoje brez skrbi, kako se pred našimi mislimi topi narodova identiteta. O avtorjih, ki so svoje dni izdajali zanimiva in pomembna dela (dokler roman *Očka, vrni se nam zdrav domov* ne bo izpitno branje študentov varnosti pri delu in komparative, slovenska Univerza ne bo znanstvena ustanova), danes pa nas trapijo z začetniškimi jetri, ne moremo svojega zgolj misliti; javno jih razgalimo za farizeje in vsaj pomislijo naj, zaboga, ali je honorar resnično vreden polomijade, kakršna je *Parnik Jesenice Trbovlje*. Delo je res kriminalno, ni pa kriminalka.

ROBNI ZAPISI

Vladimir Arsenijević: U POTPALUBJU. II. izdanje. Vreme knjige, Beograd 1995. Knjiga leta 1965 rojenega avtorja, ki je lansko leto prejela Ninovo nagrado za najboljši srbski roman, ima nadnaslov *cloaca maxima* in podnaslov *sapunska opera*. Prvi se, zdi se, nanaša na biotop romaneskne zgodbe, drugi pa, nekoliko samoironično, na način njene realizacije. Glavni junak je star ravno prav in živi v ravno pravih krajih, da hkrati čaka prvega otroka in vpoklic v vojno, iz katere se ljudje vračajo invalidi ali pa sploh ne. Položaj je še bolj zapleten, ker čaka otroka z razpečevalko mamil, ki se skuša odvaditi droge tudi kot vira dohodka, žal pa je ta vir pravzaprav edini, in ker njenega brata, nekakšnega harekrišnovca, ki mu starši v trenutku domoljubne šibkosti podpišejo poziv v vojsko, iz nje kmalu vrnejo v krsti. Distancirana slika generacije urbanih Srbov, generacije, ki je izgubljena (izgubljena tudi dobesedno, razkropljena po svetovnih velemestih) bolj kot katerakoli druga, ki si je nadela to ime, tudi zaradi filigranske ubeseditve udarja bolj v živo kot teksti, ki nastajajo prav s takim namenom. (Andrej Blatnik)

Eseji 4–5/ 1994 (Problemi 7–8/ 1994). Društvo za teoretsko psihoanalizo. Zadnja številka *Esejev* je spet v znamenju eklektičnosti, ki je značilna za ljubljansko lacanovsko filozofsko šolo. To vsestranskost *in nuce* uteleša prispevek Slavojja Žižka, ki ima nekakšen središčni položaj (neposredno sledi članku Jacquesa-Alaina Millerja, "uradnega" Lacanovega razlagalca) in kjer avtor v svojem značilnem slogu obravnava tako različne teme kot npr. Wagnerjeve opere, Kierkegaarda, seksualni konformizem in razlike med Vzhodom in Zahodom po padcu berlinskega zidu. Z Žižkom se morda ne moremo strinjati, ne moremo pa mu tudi očitati, da mu manjka prepričljivosti. Vsak bralec bo že v kazalu takoj opazil prevod Freudovega znamenitega teksta o Michelangelovem *Mojzesu*, ki zaradi svoje (navidezne?) "nepsihoanalitične" razlage zavzema precej izjemno mesto v Freudovem opusu.

Tudi v tej številki je precej pozornosti namenjene Kantu: v prvem razdelku trije avtorji obravnavajo nekatere pomembne vidike misli kónigsberškega filozofa – posebej poglobljeno zlasti Kobe, ki se loti samih temeljev njegovega sistema (transcendentalne dedukcije kategorij) in na novo osvetli radikalnost kantovskega obrata v filozofiji. Hoppe opozarja na nekatere aporije v Kantovem razvoju, Alenka Zupančič pa pokaže na vzporednice med Kantom in Lacanom. Največ prispevkov je posvečenih pravni in politični filozofiji. V IV. razdelku je npr. treba poleg prevoda teksta znamenitega Ernesta Laclaua o univerzalizmu in partikularizmu v politiki poudariti predvsem prispevka Rada in Jerice Šumič Riha, ki vzbujata upanje, da se v Sloveniji oblikuje relativno inovativna (postmoderna) teorija prava in politike. V. razdelek vsebuje dva, po osnovni usmerjenosti bolj "informativna" članka o fikcijah v pravu pri Humeu, Smithu in Benthamu (Korošec) ter o slovitem konceptu "nevidne roke" pri Smithu (Hirschman). Ker je ta robni zapis namenjen objavi v literarni reviji, moram seveda posebej opozoriti na prispevek Elisabeth Bronfen, ki z veliko erudicijo analizira Poejevo tezo iz *Filozofije kompozicije*, da je smrt lepe ženske najbolj poetična tema. Če povzamem: nova edicija verjetno najaktivnejše filozofske usmeritve v Sloveniji morda ne prinaša epohalnih odkritij, vsebuje pa veliko zanimivega branja, ki lahko sproža najrazličnejše ugovore in diskusije na najrazličnejših področjih (in s tem ukine mrtvilo, ki je značilno zlasti za področje pravne teorije in filozofije). In ne nazadnje: če tega še ne veste, se lahko v zadnji številki *Problemov-Esejev* poučite tudi o smislu klitorisa pri ženskah ter bradavičk pri moškem. (Samo Kutoš)

E. T. A. Hoffmann: PRINCESA BRAMBILLA. Prevedel Herbert Grün, spremno besedo napisala Jelka Kernev Štrajn. Založba Karantanija, Ljubljana 1994. (Zbirka Lastovka) Izmed vseh nemških romantičnih pisateljev je E. T. A. Hoffmann največja posebitev "razdvojenosti med stvarnostjo in idealom". V tem spominja na igralca Giglia v zgodbi o princesi Brambilli. Po "človekoljubni" čarovniji *chiarlatana* Celionatija Giglio vstopi v zgodbo skupaj s svojim fiktivnim dvojnikom princem Corneliom, čigar izvoljenka, princesa Brambilla, ni nihče drug kot fiktivna dvojnica Gigliove soproge Giacinte. Skupaj ta dvojica realnega in fiktivnega para srečno sklene vložno zgodbo o (ponovnem) rojstvu (romantične) poezije, ki z lepim fantazijskim navdihom ugleda sredico resnice ter jo s svobodno improvizacijo prenaša v življenjski vsakdanjik. Princeso Brambillo je Hoffmann uvrstil v zbirko Fantazije na Callotov način, ki jo je uvajala avtorjeva mistifikacija. Slovenski prevodi te zbirke so pri Založbi Karantanija fragmentarni in zato brez uvodne mistifikacije, na katero pa se

sklicuje sklep Princese Brambille. Če založba že ni mogla poskrbeti za ponatis celovitega prevoda Hoffmannovih povesti, bi morala nepoučenega bralca vsaj s kratkim opozorilom obvestiti o obstoju celote in njene specifičnosti. Delno to pomanjkljivost nadomešča vsaj informacijsko bogata spremna beseda. (Vasja Linzner)

E. T. A. Hoffmann: ZLATI LONEC. Prevedel Herbert Grün. Založba Karantanija, Ljubljana 1993. (Zbirka Lastovka) Najbrž najznamenitejša povest najbrž najznamenitejšega nemškega romantičnega prozaista kljub oddaljeni letnici nastanka ne razočara niti "naivnega bralca", tistega, ki je vsaj malo brskal po romantični poetiki, pa lahko samo očara. E. T. A. tudi v *Zlatem loncu* zameša zvarek, v katerem najbolj neverjetna izmišljiva deluje kot popolna resničnost – v skladu z romantičnimi zahtevami po razkrivanju pesnikovega (oziroma umetnikovega) "univerzalnega duha". Tudi v tej pravljici povesti čustvo premaga suhi, dolgočasni razum, atribut banalnega meščana in meščanske neveste, ko ga še prej temeljito osmeši. Osmeši se tudi nosilec teh romantičnih pozitivitet, študent Anselm, torej specifična avtoironija ne umanjka. Vendar se delo konča brez groteske, ironije ali humorja nasploh: srečni konec Anselmove ljubezenske zgodbe z ljubko kačico Serpentino in skorajšnja odrešitev začaranega kneza – salamandra s svojo nežno lirizacijo vsaj na nivoju pravljice uresniči romantično idejo o poetizaciji življenja. (Vanessa Matajč)

Henrik Ibsen: STRAHOVI. Prevedel in spremno besedo napisal Janko Moder. Založba Karantanija, Ljubljana 1994. (Zbirka Orfej) Res je, da Ibsenove drame prevajamo že sto let (samo Janko Moder se s prevajanjem Ibsena ukvarja skoraj sedemdeset let), jih uprizarjamo, pišemo monografije in primerjalne analize o Ibsenu ... Vendar pa je založniška poteza Karantanije hkrati tudi upravičena, če pomislimo, da so jamstvo za nakup bolj ali manj sodobne klasike vsaj srednješolci. Za vse tiste, ki jih spomin že zapušča, pa naj na kratko povzamem: gre za naturalistično dramo s snovjo iz konservativnega, puritanskega meščanskega okolja, kjer junak Osvald plačuje kazen za grehe svojega očeta. Slikarju skrivnostna dedna bolezen tako zvedeni možgane, da na koncu beblja samo še: "sonca ... sonca ... sonca ..." Morda le ne bi bilo tako narobe, če bi se Karantanija v prihodnje odločila za nekoliko drznejši korak in prevedla tudi kakšno delo, ki ga (še) ni na seznamu obveznega šolskega branja. (Jaka Skok).

LJUBLJANSKA KNJIGA. Uredil in spremno besedo napisal Andrej Inkret; likovno gradivo izbral Milček Komelj. Slovenska matica v Ljubljani, 1994.

Ob 850-letnici prve omembe našega mesta v dokumentih se seveda ni mogoče izogniti literarnemu opevanju Ljubljane, čeprav je bila v primerjavi z, npr., Parizom, deležna manjše pisateljske in pesniške naklonjenosti. Inkretov izbor iz slovenske proze in esejistike na ljubljansko temo je zaradi obsežnosti te spektakularne edicije lahko sicer zavajajoč. Res pa je tudi, da so izbrani odlomki iz romanov in esejev ter novele zelo različni in v marsikaterem besedilu se Ljubljana pojavi samo kot skromno izrisano ozadje. Podobno velja tudi za likovno gradivo, ki kljub poudarku na umetninah iz 20. st. prinaša tudi starejše, umetniško verjetno manj zanimive upodobitve prestolnice. Literarni in likovni del v knjigi sta si enotna ne le v temi nasploh, temveč vsaj delno tudi v prikazu mestne zgodovine od Valvasorjevega poročila naprej. V tej svoji informativnosti ter zaradi razkošne likovne opreme je *Ljubljanska knjiga* nedvomno zanimiva, čeprav njena prvotna vloga še vedno ostaja predvsem reprezentančnost. (Vasja Linzner)

Stanko Majcen: BOGAR MEHO. Zgodbe in legende. Uredil in s spremno besedo opremil Goran Schmidt, likovno študijo napisal Milček Komel. Založba Obzorja, Maribor 1994. (Zbirka kulturne zakladnice, zv. 28) Zbirka Stanka Majcna *Bogar Meho* je nastajala v času, ko je bil avtor, bivši podban, pomočnik šefa uprave Ljubljanske pokrajine. Več kot dva ducata zgodb in legend sodi v različne literarne žanre. Prevladujejo legende, torej zgodbe, napisane na podlagi evangeljskega izročila, v katerih je Majcnov literarni pristop predvsem in najprej pristno religiozen, pa tudi polemičen do dogmatskih svetopisemskih aplikacij. Postopek je samo na videz podoben današnjim dopisovanjem in preoblačenjem zgodovine, saj gre za dosledno zvestobo vsem virom. Majcen prozno razpleta zaradi skoposti razprta mesta v evangelijih v duhu katoliškega eksencializma. Majcnove legende so s stališča zgodbe redundantne, njihovi razpleti pa pretežno predvidljivi. Precej bolj literarno problematične so druge zgodbe. Njihova največja napaka je nesklenjenost, poljubnost, gre bolj kot za literarno zaokrožene celote za feljtonistično paberkovanje. Čeprav jim včasih ne manjka teznosti, ki pa ni posledica zgodbe, temveč predvsem preslikav religioznih besedil z vsem moralnim tovorom vred. Majcen je gotovo trdno zasidran v naši literarni tradiciji, vendar njegove zgodbe nimajo moči za karkšnokoli prevrednotenje literarne produkcije. (Matej Bogataj)

Peter Malik: MIŠNICA INŠPEKTORJA KOSA. Založba Mondena, Grosuplje 1994. (Mondenin NN: Slovenska kriminalka; 3) Stari znanec iz *Lovcev na Rembrandta*, inšpektor Kos, je v žalost svoje lenobe ponovno poklican k truplu. Rajnik je Stane Poženel, že rahlo prileten in s polnim pra-

šičkom. Kombinacija obojega, kot je to značilno tudi v vsakdanjem življenju – glej črno kroniko –, postane zanj usodna. Zgodba je realistično koncipirana, prilagojena slovenskim kriminalnim razmeram, kar ne more biti pretirano zanimivo: nepolitizirana, grabežljiva korupcija, začinjena s prešuštvom, narkomanijo in nesrečno ljubeznijo, nič od tega pa ni tako nadpoprečno, da bi bilo presenetljivo. Treba je priznati, da je odločilni indic za razkrinkanje zločinca zelo nenavaden, ker je v vlogi indica zelo smešen. Nasprotno inšpektorjeva mišnica ni hamletovsko elegantna, temveč štorasta kot inšpektor sam, kot zaplet in razplet zgodbe. Besedilce ima torej svoje dobre in slabe plati. V prid dobrim se najbrž pretehta zaradi simpatične inšpektorjeve osebnosti, ki je še vedno godrnjava, dobrodušna, in debelušna. (Vanesa Matajce)

Miloš Mikeln: VLADANJE ZA VIŠJO STOPNJO (Zgodbe slovenskega poletja, satirične in resne, in kratki kurz). Cankarjeva založba, Ljubljana 1994. Dramatik in pisatelj Miloš Mikeln, 65, je s tem "pripomočkom za samostojni študij" za zdaj sklenil svojo trilogijo (*Vladanje za začetnike*, 1980, *Vladanje za srednjo /usmerjeno/ stopnjo*, 1989). Vladanje v naših časih kliče po satiri (ki pa se nikoli ne tiče tistih, ki se jih tiče) in Mikelnovo pisanje je satira najbolj plemenite sorte. Je pa to delo tudi svojevrstna kronika nedavne slovenske osamosvojitve. Mikeln med drugim slikovito upodobi enajst tipov oblastnikov, kakršnih seveda ne manjka tudi na domačem zeljniku. Ugotavlja, da je pisatelj za politiko načeloma nepripraven, so pa pisatelji priljubljena družba vladarjev. Avtor razgrne tudi svojo osebno izkušnjo. V "svinčenih sedemdesetih" je pisal knjigo satire v nemščini, ker ni verjel, da bi jo kdaj lahko objavil v slovenščini. Malo pred letom 1980 je videl, da niti svinec ni več in da se vendarle tudi topi. In je prevedel del knjige, napisane v nemščini ... Ampak tu je še za cel tovarnjak (pod)tem, tudi vračanje v preteklost in "ekskurzije" v prihodnost, pri čemer nas Mikeln marsičesa spomni in tudi nauči. Bojim pa se, da se predvsem politiki ne bodo utrjajali s prebiranjem te knjige, saj iz dneva v dan dokazujejo, da vendar že vse vedo in znajo ... (Marjan Kunej)

Maja Novak: ZARKA. Založba Mondena, Grosuplje 1994 (Slovenska kriminalka; Mondenin NN: št. 5). Zgodba ni prav nič rahločutna: če imamo kleptomanijo samo po sebi za razmeroma neškodljivo početje, ji v *Zarki* sledi umor; pa še eden in še eden. Nedvomno so vsi trije povezani z bordelom, ki zato že skoraj pride ob dober glas. Vendar temperamentna arabsko-francoska *maman* vzame stvari v svoje roke, vključno (in dobesedno) z inšpektorjem Sivcem vred. Le-ta je kot oseba, pokorna direktivam notranjega ministrstva, bolj statist kot agilni detektiv. Gre morda

za realističen element? Zgodba ne teče izjemno napeto in dinamično. Tega je najbrž kriva neka redka posebnost v pisanju kriminalk in detektivk: Maja Novak se niti v teh žanrih ne odreka že kar drastični komiki. Komične so situacije, še bolj pa drobcene, udarne poante na videz nedolžnih in za zgodbo sicer nebitvenih stavkov; to ni slabo, le malce odvrta pozornost od morilske linije. Tudi osebe so večinoma komično tipizirane. Zoprno je le, da pri eni od oseb Maja Novak s tipizacijo pretirava; tako zelo, da jo že na slabi polovici teksta upravičeno osumimo morilskega početja. V nasprotju z večino drugih enenov je *Zarka*, če že ne briljantno komponirana, odkritosrčno duhovita. Pa to še ni vse: pisateljica nam prijazno razkriva tudi, KDO je po vsej verjetnosti vlomil na uredništvo revije, ki jo držite v roki. Res samo naključna zmes realnosti in fikcije?! (Vanessa Matajč)

Mihajlo Pantić: NOVOBEOGRADSKE PRIČE. Vreme knjige, Beograd 1994. Če ste se kdaj spraševali, kako bi pisal Raymond Carver, če bi se rodil na ljubljanskih Fužinah (ali v Novem Beogradu), boste po branju prvih zgodb te knjige poznali zelo prepričljiv odgovor na to vprašanje. Mihajlo Pantić, od zbirke zgodb *Hronika sobe* (1984) eno vodilnih imen srbske kratke proze, zna zapisati neovrgljive dokaze o vplivu košarke na ljubezensko življenje in fenomenalno portretirati velemestni pejzaž, ki predstavlja idealno kuliso urbani samoti. Začetek knjige je kljub nekaterim metabesedilnim referencam (največkrat se nanašajo na Pantićevega pisateljskega predhodnika Davida Albaharija) zastavljen zgodbarsko, bralcu privlačno, nemalokdaj s spretno izkoriščanimi stereotipi, v drugem delu pa se srečamo z bolj inovativnim, a hkrati (paradoksalno?) manj vznemirljivim prozaiziranjem, kakršnega smo vajeni iz Pantićevih prejšnjih knjig. Knjiga literarne tranzicije, kakršna tudi Slovcem ni neznana. (Andrej Blatnik)

Julia in Derek Parker: DVOJČKA: 22. maj - 21. junij. Prevod Ema Kurent Reya, DZS, Ljubljana 1994. Imam fanta dvojčka. Drzni znanilci izdajo knjigo o njegovem znamenju, jaz pa hop v knjigarno. Uvodoma berem o dvojčkih: njihova razpoznavna poteza je, da jim le redko uspe, da bi se ukvarjali z eno samo stvarjo. Zdaj mi je nekoliko bolj jasen Njegov ambivalenten odnos do mene. Ne samo, da me ima za stvar – sem ena od njih. Sicer je, vsaj kar zadeva Njega, knjižica zadetek v črno: dvojčki veliko govorijo (kot On), imajo izjemno budne oči (kot On), izjemno privlačne oči (kot On), ustnice privlačnih oblik (kot On) ... Ljubezen. Tukaj me marsikaj skrbi, dvojčki so namreč sebični. Olajševalna okoliščina: za dvojčka je značilna dvojnost. To pomeni, da ni zmeraj sebičen. Pa še to: "v značilnem dvojčkovem domu je veliko svetlobe in obilje drobnarij". Vprašanje je le, ali

je moje mesto pod svetlobo ali med drobnarijami ... Več o tem na straneh 56-59, kjer igrajo glavno vlogo lunina znamenja. On je na primer *luna v devici*: "Vaš razum je zelo prediren in analitičen, čustva pa izražate brez zadržkov." Natančno takó in boljše kot *luna v strelcu*: "Morda težko obvladujete notranji nemir. Ste vsestranski, vendar poskusite biti vztrajnejši." Žival, usodna za dvojčka: klepetava opica. (Ana Marija Hočevar)

Francesco Petrarca: SONETI. Prevedel Andrej Capuder. Založba Mihelač, Ljubljana 1995. (Zbirka Svetovni klasiki) Petrarca nam lahko pomeni samo pesniškega velikana, ki je s svojim predvsem slogovnim vplivom, še posebej pa z obliko soneta, zaznamoval velik del renesančne in postrenesančne poezije. Seveda je Petrarca tudi pesnik, ki ga najdemo na meji dveh načinov mišljenja in dveh načinov pisanja poezije, na eni strani kodificirane in "vzorčne", na drugi strani že poezije, ki se bolj ali manj odpira subjektivnosti. Lahko v njem iščemo vezni člen med *Divino Commedio* in *Faustom*? Njegova poezija je zapredena v protislovja in konflikte, med katerimi ne moremo spregledati predvsem tistega med duhovnim in (pogojno že) čutnim pojmovanjem ljubezni. Čeprav se z njimi še ne sooči v polni zavezanosti in jih bolj nakaže, kot izvede (kar bi vodilo v barok), predvsem pa jih uravnoveša v harmoničnost številnih renesančnih form. Tu se pri pričujoči izdaji zaplete. Pred sabo imamo zgolj in samo sonete. Kje pa naj lucidni bralec išče celotno podobo renesančnih oblik Petrarcove poezije; balade, sestine, madrigale ...? In šarm Petrarcove moralne in religiozne tematike, ki je v *Canzonierah* nedvomno zadosti močna in se najbolj prepričljivo (če že ne najbolj intenzivno) udejanja v "nesonetnih" oblikah? Pričakovali bi, da kriterij tovrstnih izdaj vendarle ne bo oblika, ampak, če že, "teža" posameznih pesmi; tako je v tujini in takšnega Petrarco imamo že v Kondorjevi izdaji. In končno: kdaj torej celotne *Canzoniere*? Jih bomo dočakali? (Marcello Potocco)

Šri Ramakrišna: REKI. Prevedel Janez Svetina, strokovno pregledala in spremno besedo napisala Vlasta Pacheiner-Klander. Mladinska knjiga, Ljubljana 1994. (Zbirka Misel Indije) Izmed trojice Tagore-Krišnamurti-Ramakrišna v zbirki Misel Indije je zadnji najbolj avtentična indijska osebnost, mislec, eden najvidnejših mistikov 19. st., ki je ob svojih religioznih doživetjih v okviru drugih ver spoznal, da so različna verstva le različne poti k skupnemu cilju, k spoznavanju enotnega boga. Ni bil filozof in ni razvijal nobene nove teorije. Izhajajoč iz hindujske tradicije in poznavanja budizma ter izkušenj z islamom in krščanstvom v svojem "nauku", pravzaprav poskuša pokazati sodobnemu človeku notranjo sta-

bilnost ob iskanju boga (v najširšem smislu, hkrati edinem) sredi zmedenosti in obremenjenosti v "razvoju" družbe. V *Rekih* s prisposodobami in nazornimi primeri približa osvetje meditacije ob stopanju k božanskemu in ovire na tej poti (npr. pasti "žensk in premoženja" za moškega in njegov duhovni svet). Vseskoz poudarja neposredno posameznikovo izkušnjo Bramahna, razmerje teorije in prakse: "Čebela brenči, dokler ne sede na med," (Iz. 217, str. 30) in o stanju duha ob tem: "Tako tudi prazni ljudje uživajo samo v praznih pogovorih." (Iz. 312, str. 42) V svojem življenju poudarja nenehno človekovo notranjo budnost: "Zmeraj je treba biti dejaven. Ko ne počnemo ničesar, vdrejo v naš um vse vrste slabih predstav in misli." (Iz. 599, str. 71) Drug del svojega življenja je Ramakrišna posvečal prenašanju izkušenj na svoje učence, na katere je imel izjemen vpliv – Vivekananda je najpomembnejši med njimi in zaslužen za seznanjanje Zahoda s predstavami Šri Ramakrišne. Njegovi izreki iščejo mnogotere poti k odreševanju človeka in so še zlasti primerni za preprostejše ljudi, dojemljive za mistično ali transcendentalno. Če nepravo "... delo pelje Angleže in Američane v duhovni propad ..." (Iz. 1224, str. 136), lahko prebiranje Izrekov zagotovo koristi tudi Slovencem. "Gozd, samotni kotički in naša globoka notranjost so primerni kraji za meditacijo." (Iz. 884, str. 101) Kdor jih lahko najde, je mogoče že na pol poti Ramakrišne. Janez Svetina je z *Izreki* popularnega mistika opravil zelo pomembno dejanje pri doumevanju in odkrivanju bogatega kozmosa indijske misli pri nas. (Ivan Dobnik)

Antoine de Saint-Exupéry: MALI PRINC. Prevedel Ivan Minatti. Mladinska knjiga, Ljubljana 1994. Ponovno slovensko izdajo besedila, ki je že zdavnaj postalo kultno, dopolnjuje važna novost: spremni esej *Michela Quenela* in *Anne-Solange Noble*. V njej se avtorja s pomočjo *Saint-Exupéryjeve* biografije lotevata geneze in interpretacije *Malega princa*, ki ga naposled označita za "neznano literarno zvrst", takšno, ki prinaša otroškost v odrasle bralce in narobe. (Preplet obeh bralskih svetov sicer lahko opazimo že v avtorjevem posvetilu.) Čeprav *Mali princ* ob izidu avtorju še zdaleč ni prinesel tolikšne slave kot druga, recimo, dela-predvsem-za-odrasle, je s svojim univerzalno človeškim sporočilom po vojni osvojil skoraj ves svet. Pred kakim desetletjem so Francozi zaradi te slave skušali nesramno izvleči domnevne ostanke pisca in njegovega letala iz Sredozemskega morja, kamor naj bi ga Nemci sestrelili leta 1944. Temu so se na srečo odrekli. S sporočilom *Malega princa* se mnogo bolj ujema misel, da je pisatelj, tako kot njegov fantič, skrivnostno izginil med zvezde. (Vasja Linzner)

Urad za žensko politiko Republike Slovenije in časopis Republika

VLADA REPUBLIKE SLOVENIJE
 U R A D Z A
 ŽENSKO POLITIKO

Republika

v želji, da bi spodbudil literarno ustvarjalnost in povečal prisotnost
 ženske občutljivosti v slovenski javnosti,

razpisujeta natečaj za kratko zgodbo ZENSKI ZALIV.

Zaliv je pristan in varnost naročja pred valovi, srečanje razlik med kopnim in morjem, začetek poti k daljnim svetovom, plima in osušen breg. *Ženski zaliv* pa je knjiga zgodb pisateljice Marije Vojskovič, ki govorijo o pestrih razsežnostih človeških razmerij, o človeških stiskah, a tudi o upanjih in ljubezni do preprostih vsakdanjosti, ki polnijo naša življenja.

Največ 8 tipkanih strani (do 240 vrstic) dolge zgodbe pošljite na naslov časopisa Republika, Slovenska 54/9, 61000 Ljubljana do vključno 21. junija 1995. Razpisane so tri nagrade, in sicer:

1. nagrada – 100.000 SIT
2. Nagrada – 80.000 SIT
3. nagrada – 60.000 SIT

Žirija bo v vsakem primeru podelila tri nagrade, pridržuje pa si pravico do podelitve dveh ali treh enakovrednih nagrad in da prve, druge ali tretje nagrade ne podeli.

Žirija, ki jo sestavljajo Radojka Vrančič in Nataša Hrastnik v imenu Urada RS za žensko politiko ter Lela B. Njatin v imenu časopisa Republika, bo izbirala le med tistimi zgodbami, ki:

- še niso bile objavljene;
- so napisane v slovenskem jeziku;
- bodo upoštevale razpisano temo;
- bodo prispele v treh enakih izvodih;
- ne bodo presegle razpisane dolžine;
- bodo podpisane s šifro;
- jim bo priložena zaprta kuverta, na kateri bo zapisana šifra, s katero je podpisana zgodba, in v kateri bodo: polno ime avtorice, naslov njenega stalnega bivališča in telefonska številka, na kateri je avtorica dosegljiva.

Poleg nagrajenih bo žirija izbrala še največ deset zgodb, ki bodo skupaj z nagrajenimi najprej objavljene v časopisu Republika (od oktobra 1995 dalje), nato pa v knjigi, ki jo bo izdal Urad RS za žensko politiko (v decembru 1995). Imena nagrajenk in avtoric, katerih zgodbe so izbrane za objavo, bodo objavljene 21. septembra 1995 v časopisu Republika.

LITERATURA

Mesečnik za književnost

Marec 1995, št. 45, letnik VII

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Uredniški odbor: Andrej Blatnik, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Milan Dekleva, Marko Juvan, Ženja Leiler, Vanesa Matajč, Lela B. Njatin, Darja Pavlič, Vid Sagadin, Vid Snoj, Aleš Šteger, Jani Virk, 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.