

LITERATURA

POEZIJA Uroš Zupan

PROZA Drago Jančar
Jani Virk

DRAMA Jean Genet

INTERVJU Uroš Kalčič

REFLEKSIJA Richard Rorty

ZADNJA IZMENA Thomas Brussig

ROMAN Salman Rushdie
Carlos Fuentes

KRITIKA Matej Bogataj
Ignacija Fridl
Darja Pavlič
Jožica Štendler
Samo Kutoš

ROBNI ZAPISI



št. 79/80

JANUAR/FEBRUAR 1998

Poezija	1	Uroš Zupan: <i>Tri pesmi</i>
Proza	5	Drago Jančar: <i>Zvenenje v glavi</i>
	24	Jani Virk: <i>Zapiski iz podzemlja</i>
Drama	50	Jean Genet: <i>Splendid</i>
Intervju	78	Uroš Kalčič: <i>Pogled skozi svet v "pravo resničnost"</i>
Refleksija	91	Richard Rorty: <i>Heidegger, Kundera in Dickens</i>
Zadnja izmena	114	Thomas Brussig: <i>Junaki kot mi</i>
Roman	131	Salman Rushdie: <i>Že spet v obrambo romana</i>
	140	Carlos Fuentes: <i>Čas in kraj romana</i>
Kritika	156	Matej Bogataj (A. Šušulić: <i>Aleksija</i>)
	160	Ignacija Fridl (D. Merc: <i>Sarkofag</i>)
	165	Darja Pavlič (<i>Interpretacije – J. Udovič</i>)
	172	Jožica Štendler (T. Pavčnik: <i>Skrite in pozabljene igre</i>)
	176	Samo Kutoš (S. Rushdie: <i>Polnočni otroci</i>)
Robni zapisi	183	Berger / Bowles / Darrieussecq / Grisham / Jošimoto / Makarovič / Mirandola / Musset / Schmidt / Senčar / Slapšak / Tranströmer / Vidmar / Vojskovič / Welsh

POEZIJA

Uroš Zupan

Tri pesmi

DEŽ

Je mogoče dan, je noč.
 Nas obkrožajo slepe oči. Smo prenehali
 slediti razporeditvi ur. Se tako oznanja
 kraljestvo teme.

Drevesa se slačijo in klečijo
 pod vztrajnimi curki. Trava se je poglela.
 Zemlja se približuje agregatnemu stanju
 spanca. V oddaljenih rečnih koritih se
 v sanjah nemirno obračajo narasle vode.

Ko svetu pomagamo, da se obrne proti nam,
 ko se svet sam od sebe obrne proti nam,
 ni rešitve, ni formule. Tavajoči v tišini
 čakamo, da huda ura mine, da se tehtnica
 prevesi na našo stran. V polmraku plavamo
 drug skozi drugega. Preden zaspimo, se
 skušamo potopiti v jezero domačega telesa.
 Izmuzne se nam kot hitra riba.

Nad masivi oblakov se razlega petje, se spušča
k nam z glasbo dežja, se pretaka po naših
ušesih skupaj s koraki maha, ki je pripotoval
z razmočenih fasad in vaških pokopališč,
in zdaj raste na naši koži. Še vedno dihamo
zrak, vendar v njem ni nobene obljube,
nobene sledi drugačnega časa.

Je Bog tudi v tem, so se njegove
veke postarale in povesile,
ne prepuščajo več luči,
mu roke nič več ne žarijo
in ne mešajo zraka,
iz njih nič več ne teče sveta kri.
Le še temne plošče neba, nekoristni
curki, ki padajo mimo naših
oči in pripravijo živali do klečanja
in življenje do mirovanja.

Če svetu pomagamo, da se obrne proti nam,
se svet obrne proti nam. Vse več avtomobilskih
žarometov lovi zrak in plava proti površini
novo nastalih mórj, ki bodo do jutra narasla do naših
najvišjih misli. Vse več mest je prištetih k podvodnim
mestom.

Spreminjamo se. Postajamo mehkejši
in bolj gladki, bolj pripravljeni
na prihod Velikega vala.
Knjige ne govorijo o nas ničesar
več. Ko se bomo zbudili,
bomo začeli dihati z drugimi organi.

ŠTIRINTRIDESET

Prestopil sem mejo. Nič ni bolelo.
Nobene razlike ne čutim.
Vse ostaja isto. Sonce vzhaja na vzhodu
in zahaja na zahodu. Reke tečejo proti morju.

Niso tratili časa z mojo prtljago.
Mirno so me spustili mimo.
Ni je bilo veliko. Nekaj stavkov,
ki so preživeli pasatne vetrove.
Nekaj brazgotin, za katere je
edini letni čas pomlad.

Nisem spremenil navad.
Kot Penelopa tkem in param,
si prisvajam filozofske sisteme in jih zapuščam,
se poskušam znajti v njih, a v nobenem nisem
zares doma, v vseh sem kot v trebuhu kita,
prižigam svečo in štejem kosti,
ladijske razbitine, lobanje, izumrle jezike.

Nikogar ni motilo to skrito,
notranje poglavje, ki rabi za
srečanja s samim sabo, ob urah,
ko tišino napolni budnost in
spanec nepreklicno izgublja orientacijo,
poglavje, nekoristno za nagle premike
po zemljevidih strasti in ljubezni.

Kajti pravo življenje je zunaj, na svetlobi,
povsod okrog kot morje. Osvetljeno z
vseh strani. Lepota se pretaka skozenj.
Včasih zastane in se razkrije, ne na ljudeh,
bolj na oblakih in večerni zarji,

bolj na sencah, ki vstajajo iz zaspalih rek,
bolj na nagubani gladini oceana.

Zdaj sem v drugi deželi.
Za sabo sem pustil tisto,
ki jo je nekdo zamejil s svojim odhodom v nebo.
Oddaljujem se od točke, na kateri ljubljene
še niso nosili temnega omena smrti,
in hodim proti drugi, neznani,
skriti za obzorjem, za katero ne vem,
ali se mi bliža ali izmika.

Viza v pasošu, kot sapa potnika,
na oknu kupeja ekspresnega vlaka, ki ga
jemlje noč, iz dneva v dan, vse bolj blede.
A moj pogled sega do zvezd.

SONET V OKTOBRU

Daleč od morja živim, daleč od
prihodnosti. Zunaj je oktober.
Nad reko, razporejene v obliko neznanega
geometrijskega telesa, letijo proti jugu
divje race. Reka je sivorjava.
Trebuhi rac, z razdalje, so sivorjavi.
Svetloba v sobi, iz katere jih gledam,
je sivorjava. Mnogo življenja je okrog
mene, ki mi ne pripada, še več ga
je v meni, ki mi ne pripada. Zgodaj
prihaja tema, da očem prihrani pogled
na praznoto. Zgodaj legam v posteljo.
Ko ugasnem luč, v mraku začutim,
da so tvoje roke že zaspale.

PROZA

Drago Jančar

Zvenenje v glavi
(Odlomek iz romana)

46.

Alojz Mrak se je zagledal skozi okno. S kovinskim priborom je spet čistil pipo.

"Bodite pametni, Keber," je rekel, "zakaj, hudiča, težite vsej državi s tistim nogometom."

"Košarko," sem rekel.

"Pa košarko, saj je isti šmorn. Minister je dobil krče, ko sem to omenil."

Potem je začel s priborom za čiščenje pip drgniti po razbitem steklu. Tako raztreseno je drgnil po robu razbite šipe. V glavi je zašumelo. Tam zunaj so po travi tekali neki oboroženi pritlikavci in se metali v ostrizeno zeleno koruzo med štrclje. Pritlikavci so prihajali v glavo, zvenelo še ni.

"Odkrito vam bom povedal, kaj se je zgodilo, gospod Keber," je rekel Mrak tja v okno in na njegovo srečo nehal drgniti, ker je voditeljsko sklenil roke na riti: "Najprej je minister na oni strani telefonske žice mislil, da se malo zezam, z amnestijo zaradi trgovine, z vašo košarko pa kar tako, za hec. Ko sem rekel, da se ne zezam, pač pa je to naša, se pravi, vaša zahteva, Keber, zahteva tistega, ki je dvignil vstajo v kaznilnici, je minister dobil krče. Rekel je, naj oprostim, naj predsednik odbora oprost, ampak on, minister, se zdaj ne more pogovarjati, ker je dobil krče. Kje, gospod minister? V trebuhu, je rekel. Od česa, sem vprašal. Od smeha, je zatulil v slušalko, čisto je ponorel. Mobilizirali so dva tisoč rezervistov, Keber,

plus tisoč aktivnega sestava, vsa pokrajina je v obsednem stanju, meje so zaprli, mi pa zahtevamo prenos košarkarskega finala. Ali naj kar ponovijo tekmo, me je vprašal, ko je prišel k sebi. Bo takoj telefoniral ameriškemu predsedniku, naj pošlje ekipo. Da ponovijo tekmo zaradi ene mednarodne barabe, tako se je izrazil o vas, Keber, on, minister za pravosodje. Rekel je, da bo tisti, ki je vso stvar začel, dobil svoje. Dobil bo svoje, ker bo šel pred sodišče. Škoda vsak dan narašča. Vozni park, dnevnicke za tisoče ljudi, kaj si vendar mislimo? Vprašal me je, ali nameravamo zajebavati, ja, tudi on je uporabil to besedo, zajebavati celo državo ali se mislimo pogovarjati."

Mrak se je obrnil od okna. Tema se je naredila notri od njegove faraonske buče, ki je zakrila jutranje sonce.

"Lahko si mislite," je dodal, "kaj sem odgovoril."

"Pogovarjati."

"Menda ja."

Skozi redke lase, skozi palačinko tenkih las, položenih čez plešo, mu je sevala jutranja sončna svetloba. Zadaj za oknom so čez polje tekli uniformirani pritlikavci, kot da bi bili njegova vojska. Samozavestno se je smehljal. Ta je Menahem, sem pomislil, tiran bo postal. Preden bo tiran, ga bo treba odstraniti. Slabo boš končal, Alojz, sem pomislil, slabo boš končal. Spet sem videl pritlikavce, tudi zveneti je začelo v glavi.

"Samo eno stvar vam pove ena mednarodna baraba," sem rekel, "one thing is needfull: prenos košarkarske tekme. Če ne bo prenosa, če ne bo prenosa v isti televizijski sobi, od prve do zadnje minute z eventuelnimi podaljški vred, in to brez paznika s pendrekom, bom napadel Upravo. Zajel bom še paznike, ki so tam notri. Šipac jim bo porezal vratove. Gorelo bo, kar še ni zgorelo, da se bo svetilo dol do morja. Gorela bo Uprava in z njo blok A in oba druga bloka in smodila se bo zelena trava in koruzni štrclji s pritlikavci vred. Delavnice bom spustil v luft z bencinskimi bombami. In tebi bo zvenelo v votli buči, kakor zdaj zveni meni, in združgal ti jo bom na tretjino sedanje velikosti. To je vse, Alojz."

Z zgroženim pogledom, kakršnega še nisem videl, s piskajočim glasom, kakršnega še nisem slišal, je rekel:

"Vi mi grozite, Keber, ali mi vi grozite? Ti še ne veš, kdo je Mrak, tebi se še sanja ne."

Dosti sem si upal. Res še nisem vedel, kdo je Mrak, še sanjalo se mi ni. Mrak mi je padel čez oči, za hip se mi je stemnilo.

47.

Tedaj se je stemnilo in Menahem je stopil proti hribu. Mesto je bilo daleč zadaj in dolgo je gledal v temno pobočje tistega hriba. Videl je, da mu naproti prihaja neka senca, počasi se je spuščala po pobočju. Obraz je imela zagrnen, ko se je neznanec približal, je Menahem še utegnil videti njegov kosmati obraz in rdeče obroblijene oči od mnogih nespečnih noči. Ustrašil se je neznanega sikarija, čeprav je bil na vrhuncu svoje vladavine. Obrnil se je in stekel nazaj proti mestu. Takrat še ni vedel, da mu tudi to senco kakor vse stvari in vsa naročila v njegovem življenju pošilja Jahve. Senca je obstala tam, ni mu sledila. Ni vedel, da ga bo dohitela, kmalu in povsem drugje.

Jožef Flavij poroča, da sta Menahema, potem ko je dal ubiti visokega duhovna Ananiasa, povsem zajela surovost in napuh. Razbojniki, tako imenuje judovske upornike, so naslednjega dne ob kanalu zajeli visokega duhovnika Ananiasa in ga skupaj z njegovim bratom Ezekijem ubili. Zlom oporišč in uboj Ananiasa sta silno napuhnili in posurovila Menahema; bil je prepričan, da mu ni para pri vodenju vstaje in vseh zadev, in postal je neznosen tiran. Eleazarjevi privrženci so se zdaj dvignili proti njemu; govorili so si, da potem, ko so se zavoljo ljubezni do svobode odvrnili od Rimljanov, te svobode ne bi smeli žrtvovati judovskemu rablju in prenašati gospodarja, ki je, tudi če bi se vzdržal nasilja, daleč pod njimi; in če že morajo imeti voditelja, bi bil vsakdo boljši od Menahema. Zato so zasnovali načrt, kako ga bojo napadli v Templju, kamor se je šel slavnostno poklonit oblečen v kraljevska ogrinjala in obdan s spremstvom oboroženih zelotov.

48.

Eden prvih ljudi, ki sem jih srečal na Livadi, je bil Brivec. Peljali so me v frizeraj, kot se je reklo tamkajšnjemu brivskemu in česalnemu salonu. Sprejel me je kosmat človek z dolgimi lasmi. Pomislil sem, da je frizerjeva kobilica pač bosa, se pravi, kosmata. V zaporu ima vsakdo svoj

mali privilegij, ki je nedotakljiv, reklo se je: neprikosnoven. Kuhar je debel, skladiščnik je bogat, stari arestant je lenuh in ima šnops, nekdanji ravnatelj je cinkar in dobi dopust, knjižničar ima zveze z upravo in ugled, brivec je kosmat in nosi dolge lase. Brivčev salon na Livadi je bil prostor, ki so se mu livadarji izognili, če se je le dalo. Po tleh so bili lasje, po vodi so plaval mastni madeži. Brivec je z umazanimi rokami in s cigareto med prsti in škarjami šaril človeku po glavi. Z njim tudi ni bilo mogoče kaj dosti govoriti. V glavnem je uporabljal dva stavka. Prvi je bil: Imaš cigareto? Drugi: Doči če vrijeme. Prvi je pomenil, da te ne bo ostrigel, če nimaš cigarete, drugi, da bo ubil sodnika, ko pride iz zapor. Johan je rekel, da je tako kosmat, ker nima nikogar, da bi ga obril. V resnici pa si mu nihče ni upal reči, naj se obrije in ostriže, zakaj brivca so klicali tudi Mrzli.

Mrzli je bil hladnokrven pobijalec sodnikov, bral sem o njem v časopisih. Prvega je ubil, ker je obsodil njegovega deda, lovskega čuvaja. Ded je obstrelil Vidakoviča, še prej pa Vidakovič jelena. Njegov prvi sodnik je bil zaradi deda, drugi zaradi njega samega. Mrzli je namreč ustrelil tudi drugega, tistega, ki je obsodil njega na dvajsetletno ječo.

Na Livadi je vsakdo šel skozi njegove roke, vsaka glava, ne brez tesnobe in s pripravljeno cigareto v rokah.

Bil je tak osamljen pes iz nekega lovskega revirja v Bosni, mogoče je bil volk. Vse življenje v zaporih. Kakor jaz na ladjah, v smrdljivih kajutah. V kasarnah, med smrčečimi moškimi. Mogoče sploh nikoli ni imel ženske. Mogoče je imel eno, je rekel Johan. Sodnico, zaradi katere je zdaj tu. Menda je posilil sodnico, preden ji je prerezal vrat, frizer, brivec. Vse življenje med moškimi. Nikoli ni imel ženske.

Tega človeka sem srečal, ko sem odhajal od Mraka. Takrat še nisem vedel, da bo ta mrzli človek postal usoden za tirana. Tudi Mrak ni vedel. Zapisano je bilo v zvezdah. Brivec s svojim kosmatim obrazom je bil senca, ki jo je pošiljal Jahve in je prihajala po temnem pobočju navzdol.

Rekel mi je za cigareto. Ko sva prižgala, me je ošinil z mrzlim pogledom, pogledom, ki je čakal na svoj čas. In ta čas se je resnično bližal.

Drugega dne opoldne se je obleganje začelo vleči. Očitno je bilo, da nas hočejo počasi zlomiti. Bolj kot kdaj prej smo bili odrezani od sveta

s tremi brezizhodnimi obroči, z neprehodno obrito pokrajino vsenaokrog. Nismo imeli vode in elektrike, zalog hrane je zmanjkovalo. Hoteli so nam reči: nobenega izhoda ni, nihče ne pride od tod. Zdaj se lahko pacate v svojem lastnem zosu. Na koncu ostanejo vdaja, zasliševanja, sojenja. Od jutra, ko so zahrumeli stroji, je minila mala večnost. Negotovost se je vlekla, razpleta ni bilo na vidiku.

Šel sem na zrak. Dolgo sem hodil po dvorišču in potem ob žici. Potreboval sem nekaj kisika, da bi mi odzvenelo od mračne Mrakove nejasnosti. Nisem mu več prav zaupal. Bil sem že nekoliko besen nanj. Popuščal je oblegovalcem, znotraj je utrjeval oblast. Pomislil sem, da samo čaka na trenutek, ko bo lahko predal Livado lepo zapakirano. Skupaj z zaslugami, da je po divjem uporuh vzpostavil red in preprečil nova uničevanja. A hkrati je bilo res, da je vzpostavil neko ravnovesje. Premirje, v katerem smo se lahko utrdili, organizirali obrambo, utrdili barikade, izdelali nekaj orožja. Helikopter je kakor težek mrčes miroval daleč zadaj na robu gozda. Nobena cev ni molela izza blindiranih vozil. Pričakoval sem vse kaj drugega. Jutranji šurm. Žice ne bi mogli ubraniti. Potegnili bi se v stavbe, najprej, hkrati z njihovim napadom pa izvedli svojega: na upravni trakt. Skozi prazni blok A. Razstrelili vrata. Druga skupina čez podstrešje. Vedel sem, da se bo nekaj zgodilo, še preden bo bila polnočna ura.

Sijalo je sonce, enako nanje, ki so v treh obročih čakali na ukaz za napad, in enako na nas, ki smo bili vsak hip pred tem, da pospravimo Upravo. Bila je pozna pomlad, nagibalo je k poletju. Po hrumu helikopterja, strojev, nove pogajalske nervoze je naenkrat zavladal tak topel opoldanski mir. Čas pred kosilom, ki ga ne bo. Livadarji so spali ali se pomenkovali, nekdo je brenkal na kitaro. Dva sta sredi dvorišča igrala namizni tenis. Naša straža pri vhodu je izmenjavala zajebancije s policaji na drugi strani. Zadaj za delavnicami sem pogledal za stražo ob zadnji žici. Nikjer ni bilo nikogar. Jebe se njim za stražo. Ko sem stražarja našel, smrččega v travi, je rekel, da je brez zveze, že drugi dan ob žici, brez hrane. Napada pa tako ali tako ne bo, dokler se Mrak pogaja. Spet je prišla vsiljiva misel: dokler nas prodaja, počasi, po kosih. To je njegov veliki špil, mogoče največji v življenju. Moj ni, moj je mogoče samo zadnji. Jaz sem bil že v drugačnih špilih, tudi drugačne helikopterje nad glavami sem videl, kakor je tale, ki se je zdaj dvignil od gozdnega obronka in odloputal proti hribom. Nič

ne bo tudi, dokler imamo talce, dvojne. Če Šipac komu res prereže vrat, bojo leteli ministri, nič ne bo.

Do večera, takrat bomo napadli mi. Z Mrakom ali brez njega. To je bilo zdaj odločeno.

50.

V tem čudno mirnem zatišju sem opazoval glave oblegovalcev, ki so se dvigovale nad pokošeno travo, kakšnih sto metrov za žico. Nekdo je vstal in me opazoval z daljnogledom. Drug drugega sva gledala, kakor bi si merila v glavo. Glej me, nevarnega hudodelca, boj se me. Še nekdo je vstal in prvi mu je odstopil daljnogled in mu nekaj kazal s prstom, nekam levo od mene. Nekaj sta opazila, jaz nisem bil prav zanimiv. Stopil sem par korakov naprej in pogledal na tisto stran. Skoraj butnil sem v prizor, ki je policijska gleduha tako zanimal.

Ob skladovnici lesa sta dva tipa slačila svetlolasega fanta. Tako od daleč ni bilo videti, da je fant, to si moral vedeti, kajti deklic pač tukaj ni bilo. In njegovi svetli lasje, počesani na prečo, so bili prav takšni kot lasje novinark, s katero nisem doživel petih minut slave. Za hip, ko mi je prišla pred oči, je bilo čisto tako, kot bi onadva slačila njo, odkrivala njeno belo kožo, živo. Glava se je obrnila, ni bila ona, bil je svetlolasi fant. Prvi je pobiča poljubljal na usta in ga božal po vratu. Drugi mu je vlekel srajco izza hlač in mu odpenjal pas. Dvignil mu je srajco in ga božal po trebuhu. Tak prizor spolne razbrzdanosti, taka erotika sredi oblegane notranje pokrajine. Sklonil je glavo in ga poljubljal, kjer ga je prej božal, po trebuhu, prvi ga je še naprej lizal po ustih, obrazu in vratu. Drugi je šel z glavo zmeraj nižje, slačil mu je hlače. Pa menda ja ne, sem pomislil, menda ja ne. Mali je onega, ki ga je poljubljal na usta, odrinil, zažejalo ga je in potegnil je iz flaše. Zdaj so se vsi trije smejali in ga cugali, čisto svobodni so bili tam za skladovnico desk. Niso vedeli, da jih opazujemo najmanj trije, onadva gleduha z daljnogledom in jaz. Težko je bilo odtrgati pogled od tega svobodnega prizora. Vlekli so iz flaše, potem je fantove svetle lase pograbil tisti, ki ga je poljubljal, in mu glavo potegnil navzdol, k sebi, k svojemu spolu. Nekdo je zastokal, mali od bolečine ali tisti iz užitka. Šlo je zares, se pravi, da tudi na silo, ali pa so se samo šalili, ni bilo mogoče ugotoviti, kako daleč so in kaj je pravzaprav med njimi.

Vsekakor so se pedri, če pa niso bili pedri, pa vsaj močno potrebni, vsekakor so se, kdor koli so bili, takor rekoč javno vdajali popoldanski orgiji. To je prinesla livadna revolucija: seksualno svobodo, nič več ni bilo prepovedano. Potem so vsi trije legli in izginili nekje v sončnem zavetju dišečega lesa. Policaja sta še malo gledala, potem sta tudi onadva izhlapela s horizonta. Kar mi je ostalo v očeh in kar ni hotelo iti iz mene, je bila tista koža. Bela koža se mu je zasvetila na gladkem trebuhu, izolirano bi lahko bila tudi ženska. Ženska koža. Tista, ki se je odkrila, koža na hrbtu fantalinke, ko je pobirala vžigalice, edina ženska koža, ki sem jo videl zadnjih nekaj let.

51.

Sonce, junij, ženska koža, oblaki.

Legel sem v travo in gledal junijske oblake. Pomislil sem, da bi lahko šla na tak dan z Leonco kam ven, na kak gostilniški vrt. Sedet v senci, čvekat, se malo zafkravat, jest kakšne postrvi s česnom in peteršiljem. Piti, počasi in zbrano. In potem k njej v tisto predmestno hišo, kjer je živela sama. Včasih sama, ne zmeraj. Ležati. Potem se počasi slačiti. In fukati, počasi in zbrano. Nič zbrano, nič misliti. Zvečer pa kam v mesto zagonit tiste kurčeve dolarje, ki sem jih dobival od ameriške vojske za Dominikano, za Zaliv, za jebeni trimesečni Vietnam. In nazaj k njej. Ampak najprej, na začetku vseeno na zrak, pod sonce, pod oblake. Za hip se mi je zdelo, da se premikam jaz z zemljo, oblaki pa mirujejo. Ladja. Na morju so drugačni, zmeraj hitri, odnaša jih. V Sahari so drugačni, kakšne belkaste meglice včasih. Drugačni so v Karibih, težki, hurikanski; drugačni v Vietnamu, z njih se spusti debela zavesa vode; drugačni so v Baninju in drugačni v Ljubljani, drugačni na Korziki in drugačni v Oranu; drugačni nad Masado, posamezni, belkasti; drugačni izza rešetk, hitri od enega roba okna do drugega; drugačni skozi Leončino okno po popoldanskem ljubljenju, ovčice, lahne. Sem rekel ljubljenju? Fuku, se reče, po popoldanskem fuku.

Ne maram, da tako govoriš z mano, je rekla na začetku. Vse drugače je govorila na koncu.

Imela je knjigo modrosti. Ja, tako se je imenovala: Knjiga modrosti. Leonca je namreč zbiral misli. Ljudje zbirajo vse sorte stvari, še crknjene mačke ali človeške glave nekje na Tasmaniji. Ona je zbiral misli. Ljudske

modrosti, pametne izreke tipov iz njenega lokala, prirejene splošne življenjske modrosti, svoje lastne misli prav tako. Kar je med službo pomembnega slišala, si je zapisovala na prtičke, na kartončke, v zvezke, vse to je nosila domov in prepisovala v nekakšno spominsko knjigo, vse to je v najbolj nepravih trenutkih tudi uporabljala. Ljubo doma, kdor ga ima, ljudi dom tarararom, ta hiša je moja, pa vendar moja ni. Je rekla, da je s takimi pravzaprav začela, to je bil spomin na mladost. Tako je pisalo v kuhinji na prtju na steni v nekem blatnem dolu, še brati ni znala, pa je že vedela, kaj je lepo izvezeno na tistem belem prtju. V tisti blatni vasi je potem, ko je bila dekle, sanjerala, da bo študirala. Namesto tega je zapisovala misli. Morale so biti originalne, niso smele biti iz knjig. Za originalne so se štele njene izvirne ali pa tudi tiste, ki so jih izrekli tipi za šankom. Neki tuberkulozen šankar, ki je hodil tja pokašljevat in pršit slino čez kozarce in kavne skodelice, ji je zaupal tole: življenje – to je zaročenec smrti. Narobe, sem rekel, smrt je zaročenka življenja, smrt je ženskega spola, življenje pa ni moškega, ne more biti zaročenec. Nekaj časa je mirno mislila s tistimi svojimi mirnimi očmi, potem je rekla: ja, že. Toda teden dni potem je človek umrl. Seveda je umrl, sem rekel, saj je zvrnil vsak večer pet konjakov, umetnih, strupenih; človek je umrl, ker ni imel več jeter. Tako je rekel, je rekla, in tako mora biti. V vseh stvareh se ji je dalo ugovarjati, v modrostih nikoli. O smrti jih je imela še nekaj: Spustite zaveso, komedija je končana. Ali pa: Pustite otroke počivati, mati pa naj joka.

Nekemu samomorilcu je bila posvečena tale misel, mislim, da je bila njena: Ne trgaj si življenja, so lepe rože in ptice. Čas se zavrti in se izboljša. Hotel sem reči, da se najbrž zavrti Zemlja, čas teče, toda ob pogledu v njene globoke in modre oči sem raje molčal. Gotovo je s to mislijo odvrčala od štrika kakšnega nesrečnika, preden je zaklenila lokal. Tale, je rekla, in se smejala, tale je pa smešen: Pijem zato, da bi jo pozabil, a kaj, ko potem vidim dve. Leonci se je to zdelo smešno, ni bilo pomoči. Tole pa se ji je zdelo lepo, in spet ni pomoči: Kaj mi bojo tvoja darila, jaz hočem tebe. Morda je bilo nekoliko namenjeno tudi meni, ampak modrost je delovala tudi sama zase.

Kaj pomeni, je vedela samo ona. Ti ne razumeš, je rekla, to vse je življenje. Vsaka misel je človeška drama. Doživetje, ki se neizbrisno vtisne v spomin vsega sveta. Res nisem razumel. Kakor tudi ne misli nekega pesnika, ti so bili svojeručno napisani na kasirni blok: Trepeta mlada breza,

trepetajo njeni listi kakor violina pri Mendelsohnu. Prinesel sem ji nekaj straniščnih grafitov. Takšne, ki jih pišejo straniščni intelektualci, ko so nality s pivom in se jim zdi, da morajo še med scanjem napisati kaj pomembnega, predvsem pa povsod pustiti sled svojih študij in premišljevanj. Enega iz Francije: Vrnem se čez pet minut. Godot. Enega iz Zagreba: Dok je bilo Tita, bilo je i šita. To ni nič, je rekla, kar se prepisuje. Priti mora iz človekove izkušnje. Iz življenja, sem rekel ponižno, kajti mislil sem na njeno kožo, na njene mehke in vlažne predele. Ja, je rekla. Eno sem imel iz nekega usranega puba v Ameriki: Better the bottle in front of me, then frontal lobotomy. To se rima, sem rekel, sicer pa pomeni: Bolje steklenico pred mano, kakor čelna lobotomija. Kaj je to lobotomija? je rekla. Da ti odprejo glavo z dletom, sem rekel. In? je rekla? Kaj in? To je še manj kakor nič, je rekla. To ni modrost in ni življenje. Ne sme se odpreti glave z dletom, je rekla resno. Pobrskala je po zvezku in prebrala: Ubiti človeka je kakor ubiti dobro knjigo: kdor ubije človeka, ubije razumno stvar, kdor uniči dobro knjigo, ubije razum sam po sebi. To, je rekla, to je življenje in modrost, oboje hkrati.

Moral sem se zamisliti. Zaželel sem si, da bi ji povedal kak straniščni grafit. Zakaj je bila ta ženska tako pametna? Zakaj ni odpirala konzerv v kuhinji, kakor Katarina Velika, pa čeprav je drgnila z žlico po krožniku, zakaj ni sedela ali ležala na postelji kakor Maša? Kaj pa tista bela breza, sem rekel, tisto je modrost? Mlada breza, je rekla. No, pa mlada. Ali ti jaz napišem eno pesem? Daj, je rekla. Sem napisal:

Cigarete, vino in ženske.

Moje tri stalne nadloge.

Morda bi lahko pustil cigarete, morda.

In celo vino.

Smejal sem se, ona se ni. Saj nimaš druge ženske, je rekla. Rekel sem, da ne, nikoli. Gledala je v neko nedoločeno točko na steni. Na steni ni bilo nobenega prta, kjer bi pisalo: ponižnost, nedolžnost, lepota srca. če boš imel drugo, je rekla, boš tudi ti nesrečen. Zvenelo je kot grožnja. Videti je bilo kot neviden napis, ki navadnim človeškim očem ni bil berljiv, nekakšna strašna sodba: Mene tekel fares. Vsaj tako je bilo videti iz njenih

mirnih in globokih oči. Škoda, da se ni raje smejala, da se ni večkrat smejala. Takšna hladnokrvna žival je bila moja Leonca. Da sem jo potem na koncu moral tako hudo pritisniti k steni.

Na začetku je rekla: Ne maram, da tako govoriš z menoj. Na koncu je rekla. Odpiši me, pozabi me. Odpisal sem jo.

52.

Oblaki. Drevo. Gozdni obronek. Spomin na Leonco, spomin na Leonco: za mišljenjem in vzgojo srca je prišlo učenje življenja.

To je pač spominska knjiga, sem rekel. To ni spominska knjiga, je rekla z mirnim prepričanjem. Spominska knjiga je spomin na ljudi, ki so jo popisali, na sošolce, na teto in strica, ki jo popišejo, narišejo rože in take reči. Tu so pa misli, ki ostanejo za zmeraj, je rekla. Ampak ti se spomniš ljudi, sem rekel, ki so te "misli" povedali, ne. Jaz sem samo zbiralec, je rekla. Zbiralka, sem rekel. Saj je vseeno, je rekla.

Zakaj so pa potem knjižnice, te vprašam, zakaj ne greš v knjižnico in tam prebiraš "misli" od jutra do večera, ali kadar si pač prosta? Če pomislim na to, je rekla, velika hiša, polna misli ... me kar zmrazi.

Vstala je mislila: velikanska hiša, polna misli. Premikajo se, vate grejo. V tebi delujejo. Povsod delujejo. Razumem, je rekla, to je velika stvar, samo da to ni isto. Te misli, ki so zapisane v mojo knjigo, sem zbrala jaz, izbrala sem jih, moje so. In jaz bi rada, da bi ti te misli kdaj poslušal. Kako poslušal? Da bi se učil, je rekla, jaz bi ti brala, ti bi se pa zamislil nad njimi. Gotovo bi ti pomagalo. Zakaj, sem rekel. Za kaj bi mi pomagalo? Da bi znal živeti, je rekla. A ti misliš, sem rekel, da se mora človek naučiti živeti. Ti bi se moral naučiti, je rekla. Mi pride včasih ponoči pred oči tisti bogec, ki sem ga obrnil v steno. Takrat je bila že zelo nesrečna. Zakaj si to napravil, je rekla, zakaj ga obračaš v steno. Včasih se tisti bogec, ki sem ga obrnil v steno, skloni nadme. In nič ne reče, potem namesto njega reče Leonca, ona zmeraj kaj pametnega reče: ta te bo naučil živeti. Ta ti bo prinesel mir. Drugačen človek boš. Neko noč sem ga vprašal, ali ga je poslala Leonca. Bogec je odkimal.

Kakšen mir, reče bogec z razpela, kakšen mir neki? Nisem prišel oznanjat miru, nemir sem prinesel. Masada je nekoč žarela v ognju, kakor

je zdaj Livada žarela v junijskem soncu. Nemir je prinesel in tudi Livada bo gorela, vse bo ena sama Visoka peč, od hribov pa dol do morja se bo svetilo, čez morsko gladino, tako bo kakor davni strašni sončni zahod ali še strašnejši vzhod. Prišel je, da vrže ogenj na zemljo, prinese nemir.

53.

Prišel je Pepo. Rekel je, da ta mir ni dober. Nekaj je v zraku.

"V zraku so oblaki," sem rekel.

Rekel je, da bo notri nekaj počilo, znotraj žice, če se ne bo nič zgodilo. Mežnar nekaj pripravlja. Kateri Mežnar? Tisti, ki smo ga vrgli ven, zglangan ksiht. Aja, Spizdimežnar? On, ja, oboroženo skupino ima, ne podrejajo se odboru. Ban je zmeraj več z njimi, sami se bojo začeli pogajat. Rekel sem, naj kar začnejo, mi bomo še nocoj začeli nekaj drugega. Prosil sem ga, naj me pusti pri miru: mislim na svoje ženske, gledam oblake. Pepo je sedel k meni in potegnil iz žepa steklenico pravega konjaka. Kje si to našel, goba? "Pepo je star dihur," je rekel. "Dela si zaloge za hude čase."

Dobro sva potegnili. Rekel sem mu, naj se malo ozre, neki gospodje obdelujejo zlatolasega fantka.

"Mogoče sem star peder," je rekel, "nisem pa gleduh."

"Si tudi stara oprezna rit. Zakaj si umaknil zahtevo po amnestiji?"

"Saj veš, da z amnestijo nimamo nobene šanse," je rekel.

"Saj veš, da mogoče sploh nimamo nobene šanse," sem rekel. "Sploh nobene."

"Vsa ta mularija, ki je komaj prišla noter, fantje imajo še kakšno šanso. Nočem, da bi kdo najebal. Kdor bo udeležen v tem upor, bo na črni listi za vse življenje, povsod bo najebal."

"V življenju se pač kdaj najeba."

"Ni nujno, da najeba vsak."

"Fantki se ti smilijo," sem rekel, "res si peder."

"Pepo Peder ali Keber Pofukl, a ni vseeno?"

"Tam zadaj nategujejo enega takega, ki ima šanse, pravkar je najebal."

"Zakaj si svinjski, krut si," je rekel, "s flašo sem prišel k tebi."

"Mlahav si, razumeš, to je težko prenašat. Ti kličeš po tem, da bi te človek udaril."

"Pa me udari."

"Pijan si in še peder povrh, ne morem te udarit."

"Kar mahni me, če ti bo laže."

"Se zdaj čudiš, da zmeraj nafukaš?"

"Saj je vseeno," je rekel, "jaz bom zmeraj nafukal, na koncu bom stegnil papke v arestu." "Jih boš, ja," sem rekel. "Zaradi samega strahu jih boš stegnil."

"Zaradi umetnosti," je rekel.

Na, pa se mi je zasmilil. Kajti Pepo Peder, nekoč Jože Valant, je res nastradal zaradi svoje ljubezni do umetnosti. Preveč je ljubil umetnost in starine, zato je moral mahiniti farja po glavi, moral ga je tudi iz strahu. Pepo se je vsega bal, še mravelj, še mravlje ni mogel pohoditi. Na mravljinjake ob žici je nosil drobtine kruha.

"Veš kaj, Pepo," sem rekel in potegnil iz flaše. "Ker imaš tako dober konjak, ti odpustim. Tudi brez kurčeve amnestije bo šlo naprej."

"Če nas Alojz ne bo zvozil," je rekel.

"Naj zvozi vse, mene ne bo."

"Za rezultat že veš?"

"Nočem vedeti, Pepo, zvedel bom, ko bom gledal prenos, v zadnji minuti regularne tekme ali podaljškov."

"Dober si," je rekel, "ne popuščaš."

"Seveda sem dober, ne popuščam, ampak odpuščam."

"Hvala, Keber," je rekel. "Vedel sem, da nisi svinja."

"Tudi ti nisi, Pepo. Samo nekoliko preveč prestrašen peder, to pa si."

Pepo Peder ni bil pravi peder. Nagibal je k pedru. Naturo je imel pedrsko. Za mlade fahte je skrbel, pomagal je. Zaščititi pa ni znal nobenega, kadar je katerega kakšen pravi prasec začel maltretirati. Kadar je zelenca, ki je prišel noter, naredil za sužnja. Kadar ga je prisilil, da mu ga je zdrkal ali celo pofafal. Takrat se je Pepo zmeraj umaknil in si brisal solze. Včasih je bil čisto pogumen, enkrat se je prijavil za samico, da je rešil nekega tatiča. Čisto po nepotrebnem. Smejali so se mu. Mali je potem okradel še njega. Pepo, tebe lahko vsak nategne, so rekli. Ti si peder. Ko te jebe, Pepo, predolgo si že v čuzi. Dobričina si postal. To je najslabše, kar se

staremu arestantu lahko zgodi. Konjak pa imaš dober, nažgala sva se ga, kaj? Francoski, je rekel Pepo, curvoiser. Škoda, ker je v flaši za razredčilo.

"Konjak je dober," sem rekel, "oblaki potujejo. Sonce sije kot v Odesi. Leonca sedi ob oknu. Ladja se pelje, Livada je ladja, okrog je morje."

"Nekatere nosi luna tudi podnevi," je rekel Pepo.

"Luna v lini kajute, oblaki v lini vagona. Žareča Masada, ognjena Livada."

Počasi sva spraznila tisto flašo. Tistega zadnjega mirnega popoldneva se bom spominjal. Tistega zatišja pred boji. Malo sva zaspala s Pepom Pedrom tam na travi, utrujena od lepih pomenkov, od lepih spominov in od konjaka iz flaše za razredčilo.

54.

Vsakič, kadar sem odprl oči, sem videl oblake potovati proti Alžiru, proti Sajgonu, proti Franciji, čez žice in čez meje. Enkrat sem videl tudi mlado moško kurbo s svetlimi lasmi, ki si je zapenjal srajco in si skrbno, počasi in z užitkom česal lase. Njegova ljubimca sta si ob skladovnici dišečih desk podajala flašo. In so vsi trije izginili v koprenastih oblakih, v kopastih oblakih, v zavesah oblakov. Videl sem tudi policaja z enim daljnogledom. Bila sta neresnična. Stala sta zunaj resničnega sveta. Kakor da bi se mi o njiju sanjalo. Bilo je neresnično, in hkrati tukaj, ni bilo pomembno, bilo je samo del nekega potovanja ali sanj. Za dolgo trajajoč hip nisem več mislil, kje sem in kakšno godljo smo zakuhal in kaj bo iz tega. Kar peljal sem se nekam, tako kakor vse življenje, tako kakor z ladjo, tako kakor z vagonom, tako kakor z Leonco, tako kakor z očetom gor pod oblake, nad visoko peč, na oni svet, od koder me zdaj gleda in pravi: Sine, sine, kaj bo s tabo, nisi za nobeno rabo.

Tako kakor čez vietnamske gozdove, skozi pesek z avtom, čez žice zaporov, vojaških, civilnih, umazanih, čistih, skozi sajgonsko bordelsko svinjarijo in pristal sem z ladjo v Odesi. V Odesi ne bi smel pristati, Leonca tega ne bi dovolila. Vseeno sem pristal v Odesi, tam je bilo mirno, vrvež pristaniškega življenja zunaj, oblaki nad morjem, nad Karantenskim pomolom, kjer je privezan star kos železa, moja ladja, nad mestom, nad

bleščečimi kupolami katedrale, proti Krimu, čez širo Rusijo proti Novgorodu in Vitebsku.

55.

Okrog žice, ki smo jo držali, je bilo zeleno morje. Vse so pokosili, porazirali do tal, noben koruzni štrcelj ni več stal na širnem polju. Daleč zadaj je bil obronek gozda, kjer so postopali oblegovalci. Prav mogoče, da bi ga dosegel ponoči, kdor bi se splazil mimo vseh straž, skozi tri obroč.

S trsom v ustih, kakor sem – mali vitez – plaval skozi močvirje, pod vodo, tu in tam dvignil glavo iz vode in opazoval stražne ognje, hitel po pomoč svoje vojske, ki bo razbila vse obroč in rešila pogumno oblegano vojsko. Gradil sem trdnjave, iz peska, iz kamenja, iz snega, iz škotel vžigalic, obzidja, kamor smo se zmeraj zatekli; stražne stolpe, s katerih smo pogumni branilci valili težko kamenje, sulji šope puščic na napadalce s ščiti nad glavami, zlivali nanje vrelo olje, da so padali v jarke. Tudi potujoči vagon sredi vojne pokrajine je bil takšna trdnjava, zapor sredi neznanega mesta je bil naša utrdba, pozneje majhna soba, postelja v njej, okno je bilo trdnjavska lina.

In zdaj sem bil končno zares v takšni oblegani trdnjavi, le da nikjer ni bilo nobene vojske, ki bi nam prišla na pomoč, nobenega sla ni bilo mogoče nikamor poslati.

Podnevi je bila vsenaokrog zelena čistina, kakor puščavsko morje okrog Masade. Če sem priprl oči, sem jo v trepetanju avgustovskega zraka videl: zgrajena je bila iz belega kamna, sedemintrideset stolpov se je dvigovalo iz zidov iz hriba in hrib se je dvigoval iz puščave. Templji, kopališča, cisterne z vodo, skladišča. Dva tisoč let je bila pozabljena, v prejšnjem stoletju so ruševine zagledali neki mornarji. Toda zdaj, če sem jo hotel videti, je bila sanjski grad s palačo na zahodni strani. Zgoraj je bila bogata zemlja, zasajena z zelenjavo za branilce. Eleazar je brezskrbno gledal postave rimskih vojakov, ki so tekale okrog obzidja, postave delavcev, ki so vlačile kamenje na kup, da bi zgradile mostišče. Masada je bila velika in bela, njeni stolpi so bili neosvojljivi, nad njo je ponoči bedel brezimeni Bog, edini Bog, ki se je sprehajal po nebu med gostosevci in gledal nanjo, na Masado, obkoljeno s tremi obroč, s katapulti, z vsemi mogočimi

oblegovalnimi stroji. Gledal je, Jahve, na Eleazarja in druge branilce njegovega imena, na branilce dežele in svobode in njega, praočeta, začetka vsega. In Eleazar je vedel, da ga čaka slava, večna.

In kaj je čakalo nas? Nič boljšega, nič slabšega kot včeraj, danes ali jutri. Eni so določeni za to, da bojo Menahemi in Eleazarji, drugi za to, da bojo Mraki in Kebri. Na ene gleda tam iz skupine gostosevcev vsako noč in izza oblakov vsak dan njihov Jahve, na nas nihče; mogoče, mogoče kakšen Leončin bogec.

Jaz sem bil vse otroštvo in potem vse življenje v nekih trdnjavah z upanjem, da bo kdaj kak Jahve pogledal name, da bo kdaj prihitela kakšna vojska na pomoč.

Ona je bila vse življenje v svojih spominskih knjigah, v knjigah modrosti, zbirala je misli, nazadnje je zbirala tudi bogce Jezuse Kristuse na razpelih in njeno upanje ni bilo nič drugačno od mojega.

56.

Bližal se je večer, ko sem vstal z omotično glavo, polno sanj, spominov, oblakov, ženskih kož in belih stolpov. Zataval sem s to težo mimo delavnic proti dvoriščnemu krogu. Iz blokov B in C je prihajalo večerno vpitje, zvečer se v vseh zaporih sveta, v vseh kasarnah, internatih in bolnišnicah ljudje čudno razživijo. Duh po prostosti, duh po svobodi, občutek, da tu notri lahko vseeno počneš, kar hočeš, je zdaj še bolj razgibal večerno Livado pred napadom, ki se bo to noč moral zgoditi. Stavba Uprave je s svojimi zaprtimi pazniki, zlasti pa s psihologom Teršičem klicala nadse štiristo petdeset svobodnih kaznjencev, ki jih je razganjala prostost, pa tudi lakota in zadnji ostanki alkohola. Od Uprave, kjer so bila bogata skladišča, so si veliko obetali. Uprava je vlekla napadalno energijo nase, noro bi bilo še naprej odlašati.

Čez krog so odmevali klici. Fantje so klicali paznike in psihologa po imenih. Kako je, če si zaprt, Franci? A veš, kje je tvoja žena, profesor Teršič? Njegova žena ga je včasih hodila z avtom čakat, kadar je odhajal iz službe. Lepa, spogledljiva ženska. Hej, Teršič! Zdaj ti jo Kava daje dol! Pročelja so se stresala od smeha. Kava je bil Kavčič, policijski inšpektor.

Dvorišče je odgovarjalo: Kava ti poriva ženo, Teršič! Teršič je bil osovražen. Vrtal je človeku v možgane, gledal mu je nepremično naravnost v oči.

"Šele ko boš spoznal, da si kriv, boš na poti rehabilitacije."

Vsak človek z Livade je poznal ta stavek, idiotsko zahtevo po kesanju. Človek je gledal izmenično v tla in v njegove nepremične, vrtajoče oči in si svoje mislil. Namreč: svinja, daj mi mir. Nehaj me mrcvarit.

Maščevanje je bilo zdaj sladko in glasno. Zob za zob, stavek za stavek:

"Hej, Teršič! Telefoniraj domov, preden ti jo Kava rehabilitira."

Na drugi strani se je včasih kdo pojavil ob oknu in zaskrbljeno gledal na naraščajočo plimo. Posmehljivkam na Teršičev račun so se pridruževali klici s pozivi za napad na Upravo: Razbijmo bando! Nekateri so tekali čez dvorišče in metali kamenje v že zdavnaj razbita okna.

Pojavil se je klic: Vse paznike za jajca na kandelabre! Nikjer ni bilo nobenega kandelabra. A poziv na obešanje na kandelabre se je doslej v vsaki revoluciji dobro obnesel.

Telefonske žice so morale biti vroče.

Ob obronku gozda se je zbirala velika skupina policajev in se razvrščala v strelce, na drugi strani so se prižigali avtomobilski motorji.

57.

"Napad, napad," je hrumelo v kantini.

Mrak je hodil z rokami na zadnjici sem in tja. Ljudstvo je zahtevalo vojno. Lakota, utrujenost, nikjer ni bilo več vode, prihajala je noč brez luči.

"Ni izbire," sem mu rekel. "Napasti moramo zdaj, ta hip, ali pa je bolje, da se vdamo."

V kantini, ta je bila revolucionarni štab, je bilo zadušljivo od teles. Vsi člani Odbora, mnogi neznani ljudje, Mežnar s svojo skupino, tudi Ban z njim. Livadarji so vpili drug čez drugega. Napad na Upravo je zdaj postal splošna zahteva. Mrak je še zmeraj cincal.

Vendar zdaj res ni bilo več jasno, zakaj.

Pogajanja niso več napredovala niti za milimeter. Odstop od zahteve po amnestiji so imeli za našo slabost, to sem pričakoval. Še naprej so bili pripravljeni dati žrtje, babe in več prostih izhodov. To je bilo vse. Ob zahtevi

po vnovičnem prenosu so jih še naprej prijemali krči. Od smeha. Hkrati so začeli ostreje groziti. Organizatorji upora bojo drastično kaznovani. Drugi naj se spametujejo. Vendar je bila to bolj grožnja nam v Mrakovem štabu, zvočnik je namreč molčal. Kaže, da niso imeli, tisti zunaj, nobene volje, da bi bando prepričevali. Iz nekakšne obojestranske utrujenosti rastoča pripravljenost za spopad. Imeli smo možnost, da presekamo telefonski kabel, toda presodili smo, da je za zdaj dobro, da imajo zaprti pazniki in njihov psiholog zvezo s tistimi zunaj. Naj se razleze njihov obup po širnem svetu. Naj poročajo o naraščanju nevarne plime, naj že enkrat počí.

Zahteva po amnestiji je bila po veliki neumnosti umaknjena. Rekel sem, naj postavimo zelo enostavno in zelo urgentno: priklop elektrike. Tu ni imel Mrak nobenega prostora za taktiziranje več. Kako bo stopil pred ljudstvo in rekel: še naprej ne bo luči, ne bo vode, nobenega prekletega golaža ne bo.

Videti je bilo, da bi bili pazniki v Upravi pripravljeni sami priključiti transformator. Počasi jih je grabila panika. Oni bojo prve žrtve, če bo spet počilo. Johan jim je tja gor v okna z razbitimi šipami vpil, da bo priključil elektriko na njihove kurce.

Mitrovič je sredi tega vpitja poročal o oborožitvi.

Vodja straže je poročal o gibanju enot, ki sklepajo vse tesnejši obroč okrog Livade.

Mežnar je ponudil svojo skupino, da udari ven prva, za njo vseh štiristo petdeset. Do obronka gozda, tam jih razbijemo in se razpršimo.

Nobenega bega ne bo. To je bilo soglasno sprejeto. Postavi se ultimat. Elektriika.

Postavili smo ultimat, kljub temu, da mu Alojz ni bil naklonjen. To je bil naš ultimat, ni bil videti velik, kakor so bile velike in slovesne vse od Šestih zahtev. Toda bil je hudičevo pomemben ultimat, kakor se je kmalu pokazalo.

Glasil se je: če do devetih zvečer ne bojo priključili elektrike, bomo napadli Upravo in zajeli še preostale paznike.

Mrak je zaskrbljeno pihal kolobarje dima pod strop.

Vsaj na eni točki smo morali zmagati. Mrak je računal, da jo bojo priključili. Jaz sem vedel, da je ne bojo. Mrak ni bil za zviševanje napetosti, ker ga je zanimalo nekaj drugega. Ko smo sprejeli sklep, je bila ura šest. Odšli smo na položaje. Ob žici smo razpostavljali ljudi z molotovkami in strelnim orožjem. Bili so seveda v neznanski premoči, a stvar zanje sploh ni bila enostavna. Kadar letijo krogle, letijo na obe strani. Eno samo življenje, ki bo upihnjeno zaradi napada na kaznilnico, bo postavilo vprašanje: Ali ni bilo mogoče drugače? To je bila naša prednost, naša življenja niso bila vredna nič. Seveda je vsak Livadar mislil to precej nasploh: Nič ni vredno življenje koga drugega.

Ob sedmih nas je spet sklical Mrak. Mislili smo, da je prišel kak odgovor. Toda Mrak je predlagal, da uvedemo kaznilniško policijo. Ja, nič več in nič manj: policijo. Rekel je, da se je nered razrasel čez vse meje. To je bilo res. Pijančevanje, kraje, pretepi, nepotrebno mrcvarjenje paznikov, registrirani posilstvi.

"Kaj pa še!" je začel jezno vpiti nekdo pri vratih. Odkar so bile seje odbora javne, vsakršnega glasnega usajanja ni manjkalo.

"Ne sme se krasti," je kričal iz temne gneče pri vratih, "ne sme se pijančevati, sreča, da nam še kavsati ne prepovejo, bab namreč. Fante nekateri kar precej kavsajo, nekatere na silo."

"V vojni se to dogaja," je rekel Johan, "kakšnega pač posilijo."

"Ni vojna," je jezno zapiskal vodja, "in če vas beseda policija moti, naj se imenuje redarstvo."

Mrak je bil tak hegemon, nekaj hegemonskega je imel v sebi s tistimi čez pegasto kožo na pleši počesanimi lasmi, s pipo in očali, ki jih je nenehno snemal in si jih drgnil.

"Če bomo imeli policijo," je rekel Pepo Peder, "bomo morali imeti tudi zapore."

Vsi smo se zarežali.

"Se razume," je smrtno resno rekel Alojz Mrak. Ni bil zadovoljen, ko smo se režali. Rekel je, da je stvar logična. Preden napademo, moramo imeti to stvar urejeno. Če izgubimo, bomo dokazali, da smo skrbeli za red. Če zmagamo, bomo za red tudi skrbeli, kajti stvar je postala več kot

nujna. Johan je predlagal, da zaposlimo zaprte paznike. Spet režanje. Rekel je, naj hudiči enkrat delajo pod našo komando. Spat pa potem v celice, pod zapahe. Razen dežurnih.

"Suženjstva v naši republiki ne bo," je slovesno rekel Alojz Mrak. Smeh.

"Ne vem, čemu ta smeh," je piskal Alojz, "to je resna stvar. Policija je zmeraj resna stvar."

Seveda je bila stvar resna. Ampak je bila tudi prekleto smešna. Najbolj smešno je bilo, da je zahteval ustanovitev policije in redarstva tik pred napadom. Kdo pa je takrat mislil, kaj se bo zgodilo potem. Takrat ni bilo nobenega potem. Bila je deveta ura, ki se je bližala, in bilo je dejstvo, da ni nobenega odgovora na ultimat.

Vseeno smo izglasovali ustanovitev redarstva. Redarstvo bo podrejeno predsedniku Odbora. Mrak je bil zadovoljen. Meni se je še naprej zdela zadeva smešna.

Čeprav je bila logična.

"Samo ena stvar je logična," sem rekel in samo tako sem znal takrat razmišljati. "Da jih ob devet nula nula napademo, če ne bo svetlo kakor v lunaparku."

"Saj bo," je rekel Johan, "ker bo spet vse gorelo. Vendar ne električna luč. Vsa Livada bo gorela in vse hiše v njeni okolici. Delavnice, skladovnice lesa za njimi, vsak preklet avto, ki bo pripeljal do žice, bo dobil molotovko pod trebuh in vsak pandur bo živa bakla."

Jani Virk

Zapiski iz podzemlja

Dostojevski visi v zraku na mogočnih jeklenih vrveh, debelih za otroško roko. Od spodaj vidim podplat njegovega orjaškega čevlja, ki počasi, grozeče kroži med nebom in mano. V bližini se prestopajo delavci v kombinezonih in nemo opazujejo moškega v žerjavu, ki iz svoje visoke kabine usmerja broneno gmoto. Na velikanskem kockastem podstavku stojita moška s čeladama in z zategovanjem vrvi poskušata zaustaviti kroženje velikega pisatelja, ki se spušča proti njima in ju bo razpljuznil v spremešano diskasto maso iz mesa, kosti in telesnih tekočin, če ga zgrabi napad bronene epilepsije in se bo hotel s svojim veličastnim stolom ihtavo spustiti na podstavek. Čez ulice veje leden veter in mi v oči nosi prah, zastave pred rusko državno knjižnico butajoče trgajo zrak, kot bi skoz njihova vlakna divjale horde tatarskih konjenikov, velikanska slika generala Žukova na desni strani stavbe ječi ob sunkih vetra. Ljudje skrivajo obraze za ovratnike plaščev in hitijo mimo po pločniku, za mano šumi ropotajoča reka avtomobilov in se po široki, valoviti cesti zgublja v daljavo, zibajoč se kot brezbrizni, lagodni kavboji v italijanskih vesternih. Podvozja enakomerno udarjajo ob grbine in v sivino pršijo roje isker.

Prijatelj Karl, s katerim sva preživela dopoldan, nekam sključeno izginja v podhod. V resnici bi moral biti pokončen in razbremenjen, tri ure je proti meni odlagal svoje težave. Spušča se med betonske plošče, sunkovito spremeni smer in izgine pod zemljo. Nad črto tal se prikažejo tri kožuhaste kučme in kmalu nato trije moški, objemajoč se čez rame.

Pridejo ven, pod srednjim zazeva praznina; nima nog, visi na vratovih kolegov, ki ga nosita. Zamazan vojaški suknjič ima navešen z odlikovanji.

Jeklene vrvi zoprnó jedko zarežejo v sluh, pogledam proti Dostojevskemu, ki se je nevarno približal svojemu podstavku in z njega napodil moška z rumenima čeladama. Na čevelj se mu je spustil ptič, stopica naokrog, napol razpira krila in jih znova zlaga ob trup.

Utrujen sem. Ponoči sem priletel v Rusijo, za časopis naj bi napisal reportažo ob osemstopenjetdesetletnici Moskve. Nisem si še opomogel od pristajanja v nevihti, kdaj pa kdaj mi po tankih linijah živcev zadrhti hladna praznina. Vprašanje, ali sem še živ, mogoče me je le še zadnjič osvetlilo razmehčano oko mojega spomina in me preplavilo s podobami iz zamujene prihodnosti, preden se bo izdajalsko izlilo v pozabo. Avion je padal skoz trde plasti oblakov, luč se je prižigala in ugašala, slišal sem paničen otroški jok, videl sem prste, krčevito zarite ob sedežna naslanjala, ostarelo, pretirano naličeno stevardeso, ki je lovila ravnotežje v prehodu do pilotove kabine, in skoz okence trakove kapelj, ki so vodoravno črtale zrak ob osvetljenem kovinskem trupu. Zdelo se mi je, da letalo nima moči, da bi se uprlo nevihti, krilo je divje podrhtavalo, neka velika roka je stiskala trup, da je ječal, v mirovanje srčnih prekatov je udarila visoka frekvenca motorjev, njihovo bojazljivo krhko lajanje v naravo. Nisem čutil strahu, le žalost zaradi telesa, ki mu nisem mogel pomagati. Večkrat sem se ozrl čez ramo proti repu letala, absurdno pričakujoč, da se bo med obnemelimi pijanimi ruskimi poslovneži in delavci slovenskega gradbenega podjetja pojavila ženska, ki je ni bilo v letalu.

Nenehno si domišljam, da nisem več živ. Ob vsej panični tesnobi skoraj uživam v tej predstavi. Že kot otrok sem se igral z mislijo, da sem umrl in potem opazoval strašno žalost mojih sorodnikov. Rad imam življenje, ampak ko se ga hočem dotakniti, se razprhne kot mrena iz pepela. Kaj naj? Ni me, če zakričim, tega nihče ne sliši. Razletim se v letalski nesreči, zmečka me avtomobilska pločevina in nič se ne spremeni. Niti sem niti nisem. Domišljam si, da sem živ, ničesar ne razumem. Diham neprehoden zrak črnih lukenj, poganja me vztrajnost, s kakršno se širi vesolje. Kadar se vidim na kakšni fotografiji, me zaradi očitne iluzije popadeta smeh ali potrlost, odvisno od razpoloženja.

Iz smeri Kremlja pripelje kolona dolgih, črnih limuzin. Vključene sirene tulijo v visoki frekvenci grgrajočih ropotulj. Vzдолž ceste se pojavijo policaji, ki jih prej nisem opazil, ulice se nenadoma spraznijo v sibirsko ravnino. Kolona oddivja navzdol proti reki Moskvi, nad črno pločevino se v daljavi mogočno dviguje zlata kupola nove cerkve. Hip potem so ulice spet polne avtomobilov, na drugi strani podhoda se pojavi Karl in zarit vase šepa proti najinemu hotelu. Kljub krevsanju je njegova hoja enakomerna in vztrajna, kot je vztrajna njegova bolečina. Spoznal sem ga pred tremi leti na Dunaju, od tam je kot evropski dopisnik za ameriško tiskovno agencijo poročal o novoletnem opernem plesu. Naneslo je, da nas je šla skupina osmih ali devetih novinarjev na večerjo v Grinzing. Karl je prisedel k meni, nisem vedel, zakaj je izbral prav mene. Šele po nekaj steklenicah pitnega štajerskega roseja in vedno bolj pomenljivih pogledih in pomilovalnih nasmeških kolegov mi je postalo jasno, da kot novinec v njihovem krogu prenašam nekaj, kar so že vsi vedeli in večinoma tudi ničkolikokrat potrpežljivo poslušali. Karlovo zgodbo. Na začetku osemdesetih je v New Yorku spoznal mlado švedsko novinarko Anette, zaljubila sta se in poročila. Kmalu sta dobila otroka, potem še enega. Švedinja se je naveličala Amerike, želela je bliže k staršem, Karl si je v službi po nekaj mesecih izbojeval mesto evropskega dopisnika in šla sta na Švedsko. Tam sta ostala šest let, občutek sem imel, da mi hoče Karl za vsak dan srečnega obdobja povedati, kako ga je preživel z družino in v pijanskih rosejevskih hlapih so se mi sestavljale podobe njegove žene, otrok, hiše na gričku z dolgim travnikom in švedsko in ameriško zastavo na začetku privoza, savne, psa, gugalnic, njegovih stalnih in neizčrpnih posteljnih akrobacij po soprogi, ki se je, ne da bi vedel kdaj, znašla na fotografiji med mojimi od cigaret porumeneli prsti in sem jo zaradi Karlove zanosne, herojske žalosti držal kot podobico svetnice, čeprav bi jo bil, pijan, kot sem bil, in sledeč sočustvovanju do novega prijatelja, v navalu besa potem skoraj raztrgal, ko je ta z enakomerno žalostjo v glasu povedal, da se je nenadoma v hipu vse razblinilo. Ne more več živeti z njim, mu je rekla nekega jutra. Preprosto ne gre več. Mislil je, da se šali ali ga le preskuša. Oprosti, ne zmorem, je ponovila švedska Anette. Opazoval sem lepe ustnice na fotografiji in si predstavljal, kako izrekajo te besede, zdaj ne več samo Karlu, ampak že tudi meni, zgrabila sta me jeza in poželenje po lepi ženski, ampak, zakaj

nisi spal z njo, sem prvič pretrgal Karlov večurni monolog s celim stavkom, zakaj nisi rekel, vem, da ne gre več, jo odnesel do postelje, skril *tisto* praznino v svoje telo in tako naredil uslugo sebi in njej. Z velikimi stvarmi je treba najlahkotneje, Karl, sem rekel, to je edina rešitev, drugače te zasujejo in pokopljejo pod sabo. Nič ji nisem naredil, je nadaljeval z enakomerno, turobno bolečino, ne da bi moji lucidni, nekaj let prepozni in s stališča feminizma sporni nasveti kakor koli zmotili tok njegovega pripovedovanja, nenehno sem ji s službenih potovanj nosil darila, kadar sem bil doma, ji ni bilo treba kuhati, vsako poletje smo šli za tri tedne na Sejše, kje pa si še srečal Američana, ki bi si znal zagotoviti tako dolg družinski dopust. Ni stvari, ki bi mi jo bila lahko očitala, na vseh hranilnih knjižicah je bila sopodpisnica, in še preden so v Evropi sploh zares vedeli, kaj je to, mobilni telefon, sem ga jaz že vsepovsod nosil s sabo, samo zato, da me je lahko vsak trenutek poklicala, preverila, ugotovila mojo zvestobo. In potem ta udarec. Nikoli nisem bil nepozoren do nje, nikoli nisem zatajil v postelji. Žalostno se je sklonil nad kup pedantno oglodanih kosti svinjskih krač in jih začel zlagati po mizi, mogoče pa sem bil v postelji prezahteven do nje in sem jo s tem prizadel, je nenadoma izjavil, mogoče nisem dovolj upošteval zasebnosti njenega telesa in sem bil proti njemu usmerjen premalo pozitivno, je zastokal in se zastrmel v figuro, ki jo je sestavil iz kosti. Takrat se tega nisem zavedal, šele moj *analitik* mi je odprl oči, je rekel Karl nad masivno mizo grinzinške gostilne, zaprl oči in s čelom butnil v les, da je njegova skulptura poskočila in se je ena izmed kosti zvalila proti mojemu kozarcu. Sklonil sem se proti njemu, hotel sem ga objeti in z njim deliti trdo leseno žalost. Kolega ob meni, dunajski novinar Klaus ali Hans ali kako že, me je prijel za rame in mi s prstom na ustnicah predlagal potrpljenje in tišino. Nisem razumel njegovega nenadnega posega, nič kaj prijazno nisem s svoje rame odrinil tuje roke. Obrnil sem se nazaj proti Karlu, njegov hrbet se je dvigoval in spuščal, kot bi kdo v njem vedno bolj napihoval blazino, iz njegovih ust je prihajalo cmokljajoče mokro smrčanje. Kje je končal, me je vprašal dunajski kolega, in po mojem odgovoru potrpežljivo do konca povedal, da švedska Anette zdaj že dve leti sama z otroki živi v njihovem njujorškem stanovanju, iz katerega je pred leti pobegnila v Evropo, in se iz njega umakne le za tiste dni, ko Karl napove svoj obisk, on pa se potika po Evropi, opravlja svoj posel in razširja resnico o svoji

zgodbi, ali pa sameva v svoji švedski hiši, ob steklenički zdravil proti depresiji pričakuje vrnitev svoje žene in poskuša ugotoviti, zakaj je sploh odšla.

Moški iz žerjava se nagne skoz okno kabine in vpije na delavce v kombinezonih, ki nemo opazujejo, kako se Dostojevski vrti dober meter nad podstavkom. Nihče ne zgrabi vrvi, ki sta jo spustila moška na begu pred bronanim stolom, pisatelj se zavrti na desno in potem na levo, na desno in levo, od Kremlja proti zgodovinskemu muzeju, tja in nazaj. Nekaj sto metrov nad njegovo glavo leti motorno letalo in za sabo vleče rdeč transparent, potem izgine v sive kope oblakov.

Oddahnem si, ko vidim, da je Karl zavil v stransko ulico. Sam. Končno sem sam. Prepuščen nezadržnemu izhlapevanju, panični blede pegi zavesti. Po sencih se mi plazita praznina in strah. Moj zrak sta, diham ju, da lahko živim. Na očeh čutim razpoke večnosti. Z jezikom obliznem rezino časa izpred milijonov let. V prstih čutim ničes, ki se umika širitvi veselja, majhnega otroškega srčka, ki utripne, se napne, se pokrči in vase srka toplino. Ledeni krempljci *tiste* živali se zadirajo v mojo kožo, čutim, kako cepijo na pol atome in valovanje v njih zamrznejo v ravno črto. Razpuščam se čez mejo komaj zaznavne igličaste bolečine, cuffki duše obvisijo na votlih režah. Nikogar ni, ki bi gledal skoz moje oči, bronena gmota Dostojevskega nad mano in ljudje okrog nje se razpršijo pred zenico.

Čutim, da moram naprej, gibanje je edini način, da se svet poveže v sliko. Grem proti Rdečemu trgu, ženske ob cesti na stojnicah prodajajo spominke, izrezljane otroške svinčnike v carskih vojaških uniformah, pisane prtičke in majice z napisi ob osemstopenjetletnici Moskve. Nasproti pride mlada ženska v mini krilu in usnjeni jakni, njene dolge noge elegantno kljubujejo vlažnemu mrazu, sploh nima nogavic, mehka belina kože udari naravnost v moj instinkt, zgubljen pod plastmi podalpskega zanikanja življenja, v spomin mi špricne vonj vlažnega ženskega telesa, drstljivi zdrs ribe skoz koščen prehod, milijončki orehovit lupinic, ki se zibljejo na mesečini, manično drgnjenje lesenih palčk, da iz nič preskoči iskra, da se ogenj vžge. Nekaj korakov od mene je še, obrne glavo, pogleda me, si vzame čas, ocenjuje, ne da bi spremenila izraz na obrazu, niti hladno niti radovedno, niti *kaj* niti *nič*, nenadoma spet čutim, da obstajam, v patetični obliki brezbriznega pohajalca, znova najdena prisebnost se mi seli v koticke

ustnic, ki se nasmehnejo, ampak prepozno, ker je ženska ravno hip prej odmaknila pogled in sam pred sabo nečimrnost rešujem tako, da se pretvarjam, kot da v zoprnem mrazu le raztegujem otrple lične mišice, čeprav sem se bedasto nasmihal v prazno.

Moja ljubljanska prijateljica ni govorila resnice, to je zdaj jasno. Vse Rusinje imajo frizure *á la Mimi*, mi je rekla v kavarni dan pred mojim odhodom, in oblačijo se, kot se je moja mama v sedemdesetih. Ne vem, kaj mi je hotela s tem povedati, ampak to preprosto ni res. Sprašujem se, kje je to vzela; navsezadnje je bila sama poleti dva tedna v Moskvi, najbrž je nenehno gledala v tla, v svojem hotelu listala stare ruske revije, ali pa je zaznavala samo moške. To je navsezadnje povsem v skladu z njo. Nimfomanka je, hude in najhujše vrste in nikomur ne delam krivice, če priznam, da je ne razumem. Hodim čez ploščad z novim vodomatom na sredi in jo vidim, kako v ljubljanski kavarni sedi pred mano in s prilizljivim glasom govori opolzkosti, slabič sem, dva meseca sem živel z njo in poznam njene najbolj črne skrivnosti in najbolj nemogoče izpade, hkrati pa me pri mojih skoraj štiridesetih letih še vedno lahko z nekaj neokusnimi besedami porine v tesnobno bedasto hotljivost. Ve, da zdaj živim z drugo žensko, saj je njena sodelavka, govori, da se bo poročila s petdesetletnim človekom, ki ga poznam iz časopisov in je znana ponesrečena kreatura, ker jo, tako ona očitajoče, končno nekdo obvlada, takoj nato pa zabrblija, da me bo malo stisnila s svojimi mišicami, ko se vrnem iz Rusije. Kadar hoče biti intimna, poudarja svoje mišice, včasih je bila baletka in tam spodaj na vrhu obeh stegen, kjer jo tanka brazda razkolje in loči na vzhod in zahod, na levo in desno, se zna oprijeti moškega, to je čista resnica; še bolj pa je res, da te mišice uporablja pogosteje kot srčno, na katero se ne prime nobeno pravo čustvo. In kar je najslabše: to, da sem bil v zrelih letih lahko nekaj mesecev zaljubljen v takšno žensko, pove vse o moji čustveni in vsakršni zrelosti. Ne poznam tega sveta, slabo presojam ljudi, pojma nimam o ženskah.

Zaidem v tok množice, ki me odnese s sabo po širokih stopnicah in potem po poti ob kremeljskem parku, roke prekrížam čez trebuh, da zaščitim dokumente in denar v prsnem žepu, gmota tujega mesa se privije obme in me spušča, naredim dva tri korake po majhni čistini in se sprijemam z gmoto, ki me zgrabi z vseh strani in nosi mimo stojnic s sladkarijami, hitro hrano in kičastimi predmeti. Na meji mojega telesa so ljudje, ki jih

nisem nikoli videl in se tudi zdaj nočem ozreti po njih, svojo intimnost varujem z otrplim, brezbržnim pogledom v hrbte pred sabo. Oživim šele, ko se pot razširi v velik trg z mogočnim generalom na konju, na levi strani je velikanski ekran, pred njim stoji množica in gleda ameriško reklamo za pepsikolo. Zavijem na desno, proti ozkemu grlu podhoda, ki pelje do Rdečega trga.

Tu je hodil prah zgodovine, razbohoten pod imeni Ivan Grozni, Lenin in Stalin, zlizan, umazan tlak, na katerem sedi stara brezzoba ženska s križem v roki in prosjači za denar, jih je preživel. Grem po sledi moških glasov, ki skoz razžirajočo jesensko vlago mehko plivkajo v moja ušesa, izognem se beračem, ki nenadoma z vseh strani zadržajo proti meni z razprtimi dlanmi, po stopnicah se vzpnem v kapelo. V kotu stojijo pravoslavni menihi, v temi vidim le blede pege kože med njihovimi bradami in črnimi oblačili, na steni je nekaj šibko osvetljenih ikon, pred njimi klečijo stare ženice, prižigajo sveče in žlobudrajoče molijo.

Vdihavam zatohli vonj sveč, opazujem dimne spirale, ki se dvigajo v zrak, poslušam zvenenje plasti zraka, po katerih potujejo moški glasovi. V zlatih krljih ikon trepetajo odsevi plamenov, dim prodira vame, vztrajna pobožnost me odnaša v spomin, otrok sem, zunaj je noč, z dedom sediva v podeželski cerkvi, prastara ženica nama v hrbet drdra rožni venec, na živce mi gre, cukam deda za rokav, da bi odšla ven. Ne meni se zame, nepremično sedi z rokami na kolenih, oči pod njegovimi debelimi očali so zaprte, vame leze domačen vonj sivke iz njegove obleke in topljiva opojnost dima iz sveč, ki gorijo ob stranskem oltarju. Sedem let imam, mislim na sošolko, ki mi je med poukom dala pomarančo, naslednji dan ji bom pokazal svoj album, lahko si bo izbrala kakšno mojo sličico, samo ne najboljšo, pustil jo bom doma, ali pa bi mogoče cel album pustil doma in ji kar vrnil pomarančo, in tako naprej, in strah pred učiteljico, ki je nenehno tulila name, ne da bi razumel, zakaj, in zadrega, ker mi je pri telovadbi nenehno tlačila majico za telovadke, da so drugi videli moje spodnje perilo, in tako naprej, dokler ni nenadoma vsega tega zbrisal vonj, ki me je do konca napolnil in me uspaval, tako da sem prvič razumel, kaj misli ded, ko pravi, da greva obiskat Boga, to mehko, rdečkasto svetlobo na zenicah, toplo roko, ki pride z dimom in zapira oči.

Stojim za hrbti žensk, vosek polzi po svečah, se na lesenih policah nabira v lužice in trdi. Vame vdira žlobudranje ruskih molitev, kot členasti trakovi frfotajo skoz mojo zavest, vidim jih, slišim jih, od časa do časa ob posameznih besedah kakšen izmed njih nabrekne kot boa, ki je pojedla slona. Kadar se ga temeljito napijem, razumem jezike, o katerih v resnici nič ne vem, to sem s steklenico viskija v roki že nekajkrat doživel pred televizorjem v nizozemskih, portugalskih ali švedskih hotelih. Nikoli pa si nisem predstavljal, da lahko povsem trezen toliko razumem rusko. Z rokama, prekrizanima čez trebuh, se prestopam po kapeli in tu in tam polglasno ponovim kakšno besedo iz molitev stark. Šele zdaj vidim, da ob leseni pregradni steni, na katero so obešene ikone, sloni moški in me opazuje. V njegovi drži je nekaj grozečega, zdi se mi, da bo vsak hip planil proti meni; pretvarjam se, da ga ne vidim, počasi se obrnem okrog, naredim nekaj razmišljenih korakov in potem urno zavijem proti vratom. Čutim, kako me v hrbet reže hladen pogled, kot laser prodira v moj skelet in se ovija okrog njega. Med vrati se še zadnjič ozrem, vendar v temini prostora vidim le bledorumene jezike sveč. Sunkovito zaprem težko leseno krilo in se pomešam med množico.

Dopoldne sem že petič ali šestič poslušal Karlovo zgodbo. Do potankosti enako kot vedno, z razvlečeno herojsko lamentacijo, ki nikogar ne zadene. Najprej je kazalo, da mi bo tokrat prihranjena, hodila sva po trgovinah v središču Moskve in Karl je razigrano ugotavljal, da se med vsem tem zahodnim blagom v velikih pasažnih nakupovalnih centrih počuti kot v New Yorku. Nameraval je kupiti kučmo, dolgo je trajalo, da sva sploh našla kakšno trgovino z ruskimi izdelki. Lepa, mlada prodajalka je govorila sijajno angleščino, skakljala je okrog Karla, brbljala in mu na glavo natikala kožuhasta pokrivala. Izbral je dolgo cilindrasto sivo kučmo, s svojo temno poltjo in dolgim, na koncu odsekanim nosom, je bil videti kot kakšen Jud s predvojnih razglednic. Ne navsezadnje tudi je Jud, mi je nekaj pozneje povedal med umazanimi nihajnimi vrati, ko sva se vračala nazaj na ulico, njegova mama je bila rojena na Poljskem in je konec tridesetih let pred nacisti pobegnila v Ameriko. Z nekaj obleke, svečniki in posodja, komaj še pravi čas.

Nikamor se nama ni mudilo, pohajala sva po ulicah, Karl se je ustavljal pred vsako izložbo in preračunaval cene iz rubljev v dolarje, v razhojenih

supergah, dolgem modrem plašču in podolgovati kučmi nad poraščenim obrazom je bil videti kot absurdna športna variacija kakšne Chagallove figure, žalosten, radoveden in smešen. Vesel sem, da se spet vidiva, je kdaj pa kdaj vrgel proti meni, me potrepljal po hrbtu in odšepal naprej. Ima redek talent, da se mimogrede zaplete v pogovor s povsem neznanimi ljudmi, ustavljaj je domačine in z njimi kramljaj v mešanici ruščine in amerikanščine, se smejal, mahal z rokami in se lahkotno prestopal; ne vem, ali sem ga že kdaj videl tako živahnega in razposajenega. Ko sva hodila od Boljšoj teatra do Lubjanke, pa se je nenadoma presukal, odvihal si je ovratnik plašča navzgor do polovice obraza, zavzdihnil in začel hoditi tik ob meni. Poleti sem bil tri tedne v New Yorku, pa je nisem videl, je začel počasi, s spremenjenim, turobnim, vendar vztrajnim glasom, ki je napovedoval dolgo nadaljevanje. Vedel sem, kam meri, zakrehal sem, da bi bilo videti, kot da ga nisem slišal, glej, tja noter so odvedli Solženicina, sem z roko pokazal proti Lubjanki, si bral tisto njegovo knjigo *Prvi krog*, jebemti, kar vidim, kako se pred stavbo ustavljajo črne limuzine in ven bruhajo uklenjene ljudi. Preden sem šel, sem z njo govoril po telefonu, obljubila je, da me bo počakala, je rekel in premolknil, veš, o kom govorim, ne?, me je potem vprašal z nepotrebnim, preiskujočim pogledom. Hitro sem prikimal, na tisoče, na stotisoče, na milijone ljudi so mučili v teh zaporih in jih pošiljali v smrt, sem rekel, zdaj pa so videti kot meščanska uradniška stavba; poleti najbrž z oken visijo rože. In veš, kaj je naredila, je z monotono bolečino nadaljeval Karl, ko sem se jaz s taksijem peljal od letališča proti stanovanju, se je ona iz stanovanja odpeljala proti letališču in potem kdove kam za tri tedne, doma pa sta me pričakala otroka in vonj po njej. Vsepovsod ga je bilo polno, prve dni sem mislil, da bom znorel. Vse ti moram povedati, da boš sploh razumel, zakaj me to tako prizadene, je skoraj zarotniško potihoma zastokal proti meni, in začel svojo zgodbo, ki sem jo že poznal do potankosti.

Rdeči trg je zamejen z nizko pomično ograjo, pred njo stojijo varnostniki in ljudi usmerjajo v stransko ulico. Zvečer bo na trgu otvoritvena slovesnost, Rusi se najbrž bojijo, da bodo Čečeni poslali v zrak njihovega predsednika in druge udeležence otvoritve. Stopim proti odprtini med ograjami, pomaham varnostniku, kot da je vse v redu, začudeno mi odmaha in nič manj začudeno ne grem mimo njega. Nihče me ne ustavi. Korakam

po praznem velikanskem trgu, majhen človeček, obkoljen z visokimi stenami in pokrit s sivo gmoto neba, stopam mimo Leninovega mavzoleja, ki leži pred kremeljskim zidovjem kot prijazna pasja uta, hišica iz lišajasto opečnatih in črnih granitnih lego kock, v kateri je otrpel prah zgodovine, živ mrlič, brezsravno podaljšan v negibno prihodnost. Ne ustavljam se, bližam se železni konstrukciji, na katero delavci pritrujejo žaromete, televizijska ekipa se mota okrog reportažnega avtomobila in se pripravlja za večerni prenos. Na koncu trga je velik pokrit oder, na njem sedijo glasbeniki in vadijo za nastop. Oblečeni so po domače, na sebi imajo plašče, bunde, pisane kape, visoke zimske čevlje, zaviti so v šale; v obleki je le dirigent, majhen možicelj, ki s hrbtom proti meni dela sunkovite, poudarjene gibe v obe smeri, kot bi hotel po mrzlem zraku razvleči komaj slišno testo glasbe. Pred mano je petnajst ali dvajset praznih vrst stolov, povsem spredaj sedi nekaj ljudi in posluša vajo. Iz reportažnega avtomobila prihaja nenaravno cvilenje Michaela Jacksona, orkester še ni priključen na ozvočenje in ne slišim, kaj igra. Naprej grem, glasba mi prihaja nasproti, vidim, kako moški za klavirjem zanosno počasi udarja po tipkah, kot bi iz svojih prstov na slavnosten obhod pošiljal paradne konje, violinisti pa zadaj šivajo tekočo toplo zaveso. Ne spoznam se na glasbo, ampak to pa že vem, da stopam v klavirski koncert Čajkovskega, trkanje tonov na mejo božjega ušesa. Usedom se v drugo vrsto, opazujem glasbenike in poslušam.

Dirigent ves čas ustavlja vajo in tuli na posamezne oddelke, brez potrebe, se mi zdi, in dvakrat ali trikrat protestno zažvižgam, ne da bi se kdo zmenil zame. Zebe me, kovinsko ogrodje stola je ledeno, čutim, kako mi s pikljajočo ostrino prodira v stegna. Za orkestrom se dvigujejo v zrak storžasti opečnati stolpi in hruškasti zvoniki cerkve Vasilija Blaženega, prepleteni z zeleno, belo in zlato barvo, iz tal ali od mavzoleja prihaja do mene zoprn vonj po trohnenju. Vem, da si umišljam, tanka opna moje zavesti je preveč raztegnjena in popušča, nič sem, ki ga veter razpiha na vse strani, prhka pest zemlje, iz katere se luskinasto luščijo okruški besed, razdražena kepa pepela, ki panično išče vonj po cvetovih marelice in pokošeni travi. Po zraku odzvanja visoka frekvenca, mi prebija ušesne membrane, vidim jo, kako cikcakasto vijuga po teminah veselja in neslišno prebija komete, planete in zvezde, kako šiva praznino na robu vesoljnega izdiha. Cerkveni stolpi dihaajo skoz reže med obroči glinastega mesa, oživljajo v mehka

klobučasta bitja, mogočna stavba se spreminja v toplo ždečo žival, ki se bo nenadoma zganila in se sprehodila čez trg.

Orkester vztrajno vadi v mrzel zrak, toni mehčajo brezobzirno ostrino prihajajoče zime. Ne čutim svojega telesa, le čudno, prazno bolečino v območju ledvic. Nihče se ne obregne vame, tu in tam mimo mene pridrsa kakšen tehnik s kablom ali orodjem v roki. Pogledam na uro, približuje se tretji. V hotelu me čaka Karl, da greva skupaj na kosilo; ne bova šla, prepozen sem, pa tudi nimam moči, da bi tudi še popoldne prenašal njegove vztrajne, brezkončne lamentacije. Smili se mi, ampak kdaj bi se tudi jaz lahko zasmilil njemu. Šele ko vstanem, občutim, kako globoko je mraz prodrl vame. Igličast hlad me piklja v belino kosti, drgetam v zoprni, jedki frekvenci, počutim se, kot bi bil znotraj sešit z ostrim, nacufanim sukancem. Ledene sveče nog tuje visijo pod mano, poskušam jih spraviti v tek, štorasto se s čevlji zadevam ob robove tlakovcev. Glasba se vedno bolj oddaljuje, zastaja v zraku in razpada, kmalu slišim le še nepomembno plivkanje svojih korakov po praznem Rdečem trgu. Nič ne premišljam, uho imam nastavljeno na utripu srca, poskušam ujeti zven kakšnega čustva. Ničesar ni, jebemti, sem zmrznil, jebemti, je z mano konec, sem se spremenil v samohodno gmoto mesa, ki se je med svojim padcem v prah za hip zagledala v glaževini zrcala?

Odtavam s trga, hlodaste noge s težavo spravim čez železno pomično ograjo in se pomešam med ljudi. Skoraj, da se med njimi nenadoma počutim prijetno, v tej brezimni, tuji toploti začutim žalostno, mesnato solidarnost živali, noga ob nogi, hrbet ob hrbet, trebuh k trebuhu, koža na kožo. Nerodno mi je, ne gledam naokrog, počutim se, kot da so me zalotili, razkrili, smešno kreaturo, ki je zbežala na čistino in se je potem štorasto prihulila nazaj. Angel ali žival, saj je vseeno, meso ali duh, pes ali mačka, večnost ali trenutek, vse je na drugi strani enako, signatura popolnega, večnega ničā, balonastega izpuhca mehkega, kepastega kozmičnega zajčka. Ne vem, kam se vije množica, nikjer se nič ne dogaja, dva tri kilometre hodim med človeško gmoto, ne da bi kar koli pomislil. Krmarim v toku ljudi, hodim za hrbti, stegni in srajcami, ki kukajo izpod prekratkih suknjičev, za dolgimi kožuhastimi plašči. Z drsajočimi vpadi se gnetem v vrzeli, ki nastajajo med maso ljudi kot mehurčki v vodi, dovolj imam, preveč, iz sredine poskušam priti na obrobje. Kremlja ne vidim več, le še visoke stavbe z

umazanimi stekli, ki izginjajo v sivino neba. Prostor okrog mene se širi, nenadoma spet lahko stopim v ritmu svojih korakov in skoraj stečem v stransko ulico. Na majhnem hribčku na levi se med strašno sivino blokov in neba pojavi majhna cerkvena s svežim belim prepleskom in svetlomodrim zvonikom. Pred njo na zadnjih tacah sedi kosmat pes in gleda v daljavo, v svojo pasjo geografijo. Mogoče sta cerkvena in pes iz plastelina, postavljena v zenici moje domišljije, ne vem. Stopam naprej, izginem v lesen tunel, izogibam se tramovom, s katerimi je podprt zidarski oder, ki se vije ob nizkih trinadstropnih blokkih.

Na koncu prehoda nekdo sedi na zaboju ali narobe obrnjenem čeburu, zavrt v šale, zgubljen med krpami plašča in zaplatami cunj. Šele ko sem že skoraj tam, razpoznam staro žensko, ki se zdrami iz svoje negibnosti. Zazre se vame, izproži noge, da mi prepreči izhod, in z roko seže za robove svojih cunj. Gledam jo, z visokim korakom prestopim njene noge, da se ne ujamem v ohlapnine od moljev razjedenih trakov, vidim, kako na plano potegne revijo in jo pomoli proti meni. Na razcufanih rokavicah, iz katerih štrlijo ven porumeneli prsti, leži obledela pornografska revija, koščen moški z dolgimi zalizki in poraščenimi ramami se od zadaj zaganja med ritnice ženske, ki v ustih drži redkev ali jagodo in brezbrizno lista knjigo pred sabo. Čez naslovnico revije se razteza napis v cirilici, ne trudim se, da bi ga razbral, zasmejam se ženski, odkimam in grem naprej. Vpije za mano, njeno nerazumljivo moledujoče stiskanje glasov me zaustavi, ozrem se in vidim, kako mi iz majhnih žepkov na notranji strani plašča ponuja različne vrste cigaret in še druge revije. *Kaj naj*, rečem na glas, ne vem komu, ne sebi ne njej, nekemu tretjemu razsodniku, razširim roke, še enkrat odkimam in se odpravim naprej po ulici. Gola telesa, mehanski aparat prodiranja v aseptična mesovja, voajersko sodelovanje s poltenim jezikom domišljije, to me že dolgo ne zanima več. Pred nikomer več ne bežim, nikogar več mi ni treba srečati.

Potikam se po prazni ulici, nikjer nobenega avtomobila, nobenega človeka ali živali, tišina je skoraj neresnična. Le od nekod iz tal ali sivih oblakov prihaja odmev bučanja množice, pritajeno brbotanje vzklikov, ploskanja in žvižgov, ki je mogoče samo jezik vetra, zaganjajočega se v prazen horizont ulice. Ura je šele nekaj pred tretjo, ne razumem, kam so se pogreznili vsi ljudje, jih je posrkal vdih nevidnega mesojedega bitja,

jih je zbrisal zamah ponorelih atomov, so postali redkejši od tal in so poniknili v zemljo? Stopim z asfalta, zadržam čez umazano rjavo zemljo majhnega parka, ki hira v kotu stičišča dveh ulic in grozeče zabada v zrak polomljeno šibovje redkih grmov. Proti meni leti čuden bel ptič, pojavi se kot umazana bela pega, postaja vedno večji in frfotajoče kroži proti meni. Z roko si moram zavarovati obraz, šine mimo moje glave in za mano tleskne na tla. Ozrem se, v trdem rjavkastem prahu zemlje prepoznam s trakovi ovešen avionček iz papirja. Ko že pridem iz parka in spet hodim po grbinastem asfaltu druge osamele ulice, na edinem balkonu starega, osem ali devet nadstropij visokega sivega, vase zaprtega bloka vidim kakšnih deset let starega fanta, ki na rob ograje navezuje dolge trakove iz papirja.

Utrujen sem, noge me bolijo, vendar se nočem vrniti v hotel. Telo hodi samo od sebe, brez mene, mimo mene; tako bo, se mi zdi, nekoč šlo skozi režo v neskončno mlečnato belo pokrajino in se tam počasi luskinasto skrhalo, se razpustilo v sence mlečnate beline, prešlo v tanke krljje praznine. Vidim črte, točke, valovanje, tiho frekvenco zakopane bolečine, razbrazdano plahutanje vznemirjenih trepalnic, uporno razgrajanje silovite pozabe, trkljanje mehurčkov spomina po neskončnem traku pozabljenja. Diham otrple, naperjene ježke opustelih atomov, po grlu se majhni kosmi praznine nalagajo v zoprno mrzle obloge prahu. Preklinjam vztrajno, patetično pego spomina, ki mi poplesava pred očmi in me zasipava s smešnimi, obledelimi odbleski.

Karl zdaj najbrž že končuje kosilo, stavim, da si je s svojim herojsko žalostnim obrazom v hotelu našel novo žrtev, kakšnega poslovneža, ki ga je nič hudega sluteč pripustil k sebi za mizo, zdaj pa že živčno pogleduje na uro, si z robcem briše prepoteno čelo in premišljuje, kako bi pretrgal tok tujčeve vztrajne pripovedi in pobegnil. Kot sem navsezadnje pred njim pobegnil jaz, ko sva iz središča mesta skupaj hodila proti hotelu in sem nihajočo gmoto Dostojevskega le izrabil za trik, da sem mu lahko ušel čez cesto in ga predtem še hinavsko potrepiljal in zabrbiljal, da se dobiva v hotelu pred kosilom, čeprav mi je bilo že medtem, ko sem to izrekal, povsem jasno, da se želim do večera vsekakor izogniti škropljenju z njegovo vztrajno žolčno bolečino in si bom popoldan vzel zase. Človek hoče imeti v življenju kdaj tudi mir, jebemti, da se kaos in absurd umirita, da se umakneta v puhaste oblačke spomina in zlagoma dežujeta na razgrete brazde

bolečine. Ki večinoma ni drugega kot samoljubje, patetično prekrivanje velike praznine, skrite v sredi telesa. In tako naprej.

Med bloki je nekaj manjših hiš, ena izmed njih je lepo prenovljena, ustavim se in se v nekaj poskusih pretolčem skoz cirilico s tablice ob vratih. Tu je živila Marina Cvetajeva, preberem, *o, pogledjte, kako so temna stoletja odstranjena*, dodam, *kako so njena krila ranjena*. Zdi se mi, da iz stavbe skoz okno ob robu hiše pogleduje ženski obraz, čutim ga v kotu očesa, na licih in sencah, ko pogledam tja, se umakne, vidim le tloris zaledenele skulpture, suho cvetje med šipami in majhno, v okno vgrajeno prezračevalno okence, ki se odprto premika v vetru. Prižgem cigareto, vztrajno boljčim v okvir in čakam, tu in tam se mi zazdi, da je ženska za hip pogledala skoz drugo okno, sunkovito švignem tja s pogledom, vendar zamudim, ujamem le še sled podobe, oddaljen vonj obraza, razkuštrano senco silhuete. Nisem pretirano načelen človek, čeprav se zakolnem, da se ne premaknem, dokler je ne zagledam, se kmalu naveličam, frcnem cigaretni ogorek v zrak in se odpravim naprej. Bučanje množice mi prihaja vedno bliže, v valovih se spušča nadme in se izgublja v mulasto, umazano tišino tal. Pridem do majhne trgovine na križišču ulic, pred njo so zabojčki s sadjem, za velikim steklom na polici stojijo platenke kokakole, pepsija, oranžade, tuje prodirajo v sivino, kot sibirski tiger v Saharo. Lačen sem, stopim do trgovine, kupim vrečko trajnih kislih štručk, malo platenko oranžade in odidem naprej. Izognem se staremu tovarnjaku iz petdesetih ali šestdesetih let, ki priropota po ulici in iz zarjavele cisterne naokrog škropi penasto razkužilno tekočino, začutim jedek, oster vonj kemikalij, poskakujem čez jezike potočkov penaste umazanije. Približujem se visokim stolpnicam in betonski steni manjše stavbe, najbrž banke ali trgovine, pred katero nemo, nepremično stoji petnajst ali dvajset moških. Tu in tam se kakšen nenadoma zagiblje in odide, kot bi ga sprožil neviden prst. Šele ko pridem bliže, vidim, da mokrijo po steni, in med njimi zagledam tudi ženski, ki si po moško lajšata pritisk v mehurju. Izognem se jim v loku, stopim skoz ozek prehod med stolpnicami in zagledam človeško steno, ki stoji vzdolž Novega Arbata in v valovih zahrumi v navdušenju. Približam se, vidim, da se na široki aveniji, osem- ali desetpasovnici, nekaj dogaja, skočim na klop, ki se vije okrog droga javne razsvetljave, in se dvignem nad človeško steno. Iz centra po cesti prihaja nepregledna množica ljudi, se pomika mimo in se oddaljuje po Novem

Arbatu, dlje, kot seže pogled. Nekaj časa nemo opazujem prizore pred sabo, akrobate v kavkaških nošah, ki po asfaltu v verigi delajo premete, salte in kolesa, ženske v sibirskih oblačilih, ki plešejo med neskončnima človeškima stenama in se pomikajo naprej, mečevalce, žonglerje, tigra v kletki na kolesih, obkroženega s kamasutrskimi plesalkami, črnice v mehkem tamtamovskem prehodu, na stotine različnih noš, rokohitrstev, spretnosti in običajev, potem me potegne v butajoče karnevalsko brbotanje energije, luščim se, kot garjav pes zgubljam kraste, postajam lažji od svoje slovenske teže, telo se začne premikati samo od sebe, gibljem se v ritmu glasbe in plesalk in mečevalcev, maham naokrog in se režim kot bebec, srečen božji otrok, ki je v fotosintezi spoznal bistvo življenja, majhne, neskončno ponavljajoče se sončke, pege svetlobe, ki potujejo po vesolju in so duše stvari. Ploskam v ritmu drugih ljudi, ponavljam njihove ruske vzklike, možje ob meni na klopci se mi zadovoljno, srečno smejiyo in jaz se smejim njim, nekdo predme pomoli steklenico, pogledam ga, brezzobega Rusa srednjih let z redko brado, *harašo* pravi, *harašo* rečem, vzamem jo, si vlijem v grlo pekočo špiritovsko zmes, pozabim na viruse, slino in paradontozo, kar pijem in pijem, dokler mi možki sam ne vzame steklenice, me potrepnja po hrbtu in jo preda naprej. Z rokavom si obrišem tekočino, ki mi čez spodnjo ustnico polzi po bradi, potegnem zavojček cigaret, si eno prižgem, jih podržim še pred rokami, ki se pojavijo od vsepovsod, in se spet zatopim v žilo življenja, ki divje utripa pred mano in se po sredi neskončne, mlečnate sivine vije proti horizontu.

V ušesih čutim mehek, drgetav pritisk, skoz toplo, megleno opno padem v režo spomina, majhen otrok sem še, ded me dvigne na rame, da vidim čez hrbe ljudi pred nama. Po cesti hodijo možki na hoduljah, v čudnih pajacastih oblačilih, kakršna sem poznal iz knjig, pred njimi hodi možki in vrtil ročico lajne. V rokah držim dedovo sprehajalno palico in z njo navdušeno maham naokrog, po nesreči zadenem gospo, ki je prišla zraven naju, vidim, kako se ji je pred ušesom zlomilo držalo očal in ji zanihalo dol po licu, in hkrati zagledam klovna, ki se s svojih hodulj reži proti meni čez cel obraz s svojimi živordečimi ustnicami, *pankrt zanikrni*, slišim žensko, vidim, kako klovni izproži svoj dolgi rdeči jezik, in tudi jaz svojo malo zaplato mesa pokažem ženski, ta potem pobesni in me hoče zlasati, vendar jo ded umiri in prežene z groznimi, sijajnimi besedami, da je stara vlačuga

in da je še čudno, da je nisem večkrat udaril po glavi, in potem zmagovito odjaham stran na ramah najboljšega deda, kar jih je bilo, in pomaham klovnu, ki mi v slovo maha s hodulj in se brezmejno pači in reži.

Maham ženski, ki ovita v tanka trakova tkanine sedi na kameli, z golimi nogami se oprijemlje živali in pozdravlja vsenaokrog, ta Tunizijka ali Maročanka ali kaj vem kaj, za katero dostojanstveno hodijo moški v turbanih, zdi se mi, da se je zdaj posvetila prav meni, žival gre naprej in mimo, ona pa se obrača in še vedno maha ob stran in potem nazaj, vidim gubo kože, ki se ji naredi na ljubkem pasu, majhen, nežen pes mojega pogleda jo grizlja po tistem mehkelem obročku svilnatega mesa, jebemti, razpokam po dolgem in počez in nenadoma začutim, da sem živ, kar tako, brez cilja, za prazen nič. Skočim s klopi, z visoko dvignjeno roko maham proti ženski in ob steni človeških teles poskakujem po pločniku, bebec, pavijan, idiot, vidim njene lase in roko nad glavo, kako nežno kačasto vrta v zrak, kot bi ščegetala popek turobne sivine in jo hotela spremeniti v preprogo obljubljenih mohamedanskih devic, ki čakajo na drugi strani kožnatega telesa. Po širokem pločniku tavajo ljudje, razrahljan od čudnega špirta in magnetne mesene beline jahalke se mehko zadevam obnje in spremljam karavano, maham in stegujem vrat, da bi spet videl cel obraz in telo ženske, dokler nenadoma ne začutim, kako začne gleženj moje desne noge nenadoma hinavsko in brez usmiljenja popuščati, in ravno še dovolj časa imam, da pogledam podse in vidim, kako sem stopil na zmečkano pločevinko. Zvrnem se na umazan asfaltni prah, iz žepa plašča mi šine platenka oranžade in me prehiti mimo glave, vidim jo, kako se odkotrlika med nogami ljudi, odvrženimi papirčki, cigaretnimi ogorki in pasjimi iztrebki ter se zaleti v oranžado cestnega podhoda, da plastični zamašek počni in začne sladkobna tekočina skoz rezo v silovitem curku pršeti po ljudeh, naslonjenih ob steno. Iz kaotičnega nereda nog in čevljev naokrog, z nizkega horizonta pritlehne perspektive, iz mravljiščastega marljivega hitenja v stotere smeri se izlušči par močnih, tankovskih škornjev, pokritih s hlačnicami policijske uniforme, in v ravni črti odločno, grozeče prihaja proti meni.

Nerazpoznavno poteptan v prah, prelit s kubikastimi betonskimi gmotami, povaljan v asfalt z večtonskimi valjarji, razpljuznjen pod udarci kometov, ukristaljen v sezonskem prehodu ledene sveče, sparjen v razžarjenem jeziku lave, usvetlobljen v peklu sončnih jeder, zamolčan v ničevje

črnih lukenj, potegnjen vase in obrnjen naokrog, razmehčan in razpotegnjen na vse strani, en atomček na eni in en atomček na drugi strani neskončnosti, čakajoč za mejo vesolja, na preži za vsemogočnostjo božjega vdiha, s skrhano razcufanino telesa, s prešito pego duše, z nasmehom nebogljenega tujca, ki pa ima v žepu mednarodno novinarsko izkaznico in lahko z njo pomaha po zraku in se s tem reši ali dokončno pogubi, se oprem na komolce in pogledam navzgor po uniformi. Vidim prav, ne znam več razločiti odtenkov hoje? Približuje se ženska, z blond kodri, ki ji padajo čez rame, komaj rahlo naličena, toliko, da ustnice prodrejo skoz sivino, toliko, da vidim nakazano divjo simetrijo obrvi, nozdrvi plemenite živali, vzvišene nad vsakršno laznino. Ustavi se korak pred mano, čaka, *je kaj narobe*, reče, to razumem, sestra, odkimam, *nič*, rečem v slovenščini z ruskim pridihom in brezmejno dolgo spremljam potovanje tega svojega *nječ* do ušesnih membran in se spravim na kolena, na noge, se zravnam in s sebe sklofam prah. Kaže, da me razume, pa mi ne verjame, premeri me z ostrim pogledom, odvečno, nezadovoljno, prezirljivo, se mi zdi, za hip povrta po meni in me oklofuta s pogledom, potem se sunkovito obrne in odide nazaj do policijskega avta, parkiranega na pločniku ob izložbi knjigarne.

Nebogljeno stojim na križišču radovednih pogledov, epizodna improvizacija velikega karnevala, brezplačen, nehoten nekajsekundni statist veličastnega praznovanja, s telesom, ki me je izdalo in se je proti moji volji zagnalo na svinjski pločnik. Gibanje k negibnosti, živo k neživemu, vertikalna na horizontalo, prah k prahu. Izdajalsko telo, s svojim živahnim razpadanjem, gomazenjem živčnih atomov, vsakršno nestalnostjo, nastavljalec zank, okorna slonovina, radoživi ništre, gravitacijski suženj, ki me bo nekega dne, neke noči, dokončno zapustil in se bo v vsem svojem obsegu potopil v temo in požrtijo črvov. Besnim nanj, zaganjam se v njegovo otrplost, s skrajnimi naporimi ga uspe pognati v tek, nazadnje se le premakne in s trdimi, hlodastimi nogami zadrša proti podhodu.

Previdno, počasi stopam po zlizanih stopnicah, nekje ob meni poskoči plastenka oranžade, ki jo navzdol zažene jezni ali objestni poškropljenec. Ne dvignem pogleda, spuščam se v sivkasto temo, pazim, da lovim ritem kamnitih valov. Stopim čez kovinsko rešetko z razmaknjenimi, odtrganimi ali v globino zavihanimi kovinskimi rebri, po hrapavem, neobdelanem betonu grem v vedno gostejši mrak. Tam, kjer bi morale biti luči, štrlijo iz sten

živčni končiči električnih žic. Slišim mrmranje glasov, monotono spodrsavanje sičnikov in šumnikov, vendar nikogar ne vidim. Grem ob robu, s prsti drsam po steni in stopam naprej, oči se počasi navajajo na komaj prehodno sivkasto temo, vidim, kako se nekje na sredini prostor razširi za dva stranska zatrepa. Glasovi postajajo vedno glasnejši, razločim gmoto treh ali štirih teles, ki s hrbtom proti meni čepijo skriti v kotu okrog ne vem česa in dvigujejo roke v zrak. Šele ko sem povsem blizu, vidim, da se grejejo ob starem sodu, iz katerega prihajajo bledikasti rdečkasti odsevi žerjavice. Obmolknejo, ko me slišijo za seboj, otrpejo v mulastem, vztrajnem sozvočju s toploto zarjavele pločevine, le nekdo se počasi ozre proti meni, da vidim razpotegnjeno pego pepelnatega obraza in črno zatrdlino ustne votline brez zob. Pokimam mu v pozdrav, za nekaj trenutkov se zaustavim, poskušam najti stik z njegovim pogledom; v časopisih sem prebral, da so zadnje dni iz Moskve nagnali na stotine in tisoče potepuhov, majhnih tatičev in nekaj kriminalcev nižjega ranga, vseh tistih, ki bi lahko skazili slavje. *Policija*, zamrmram z nekakšno rusko intonacijo in pokažem proti izhodu, vendar nihče ne potrebuje moje opozorilne solidarnosti in najbrž nihče tudi ne ve, kaj hočem, moški prime lesen štrcelj odlomljene veje in z njim zamahne proti meni, nemočno, razpadajoče, klavrno, toliko, da oprasne mreno sivkastega mraka. Obrnem se stran, grem naprej, za sabo slišim grgrajoče, brezzobo krohotanje, gobasto razpokanino razpadajoče duše, razbite usedline človeškega glasu. Kmalu je pred mano več svetlobe, še nekaj korakov in sem na drugi strani, po stopnicah prihajam v mlečnato sivino moskovskega neba, med pisana oblačila, ki z roba ograje poganjajo v zrak.

Zid človeške množice zapira pogled na široko avenijo, le tu in tam skoz vrzeli v neskončnem traku hrbtov zagledam ženske v nošah med popleševanjem v bokih, moške v lahkotnih akrobatskih prebijanjih jesenske sivine, godce z vsemi mogočimi instrumenti. Od nekod daleč se nad steno teles približuje slon z baldahinom, v rilcu drži zastavo in z njo maha naokrog, videti je, kot bi se z njo dotikal ogrličastih okroglin človeških glav, te potem zavalovijo v navdušenju. Nenadoma začutim, da nisem del njih in nočem biti, želim si le čim prej stran, najraje v hotel, vendar sem ga pustil za seboj na drugi strani in bi moral spet skoz podhod, pogledam na uro, še dovolj časa imam, preveč, da se pred večerno slavnostjo ne bi za uro ali

dve ulegel, premalo, da bi znova tvegäl srečanje s Karlom, ki mi je v svoji zaupljivi, trajni bolečini tik pred najino ločitvijo namignil, da mi mora še zelo veliko povedati in da se bova lahko šele popoldne v hotelu zares pogovorila o njegovi švedski Anette, o kateri pa tega dne resnično ne želim zvedeti prav nič več in naj končno že živi v miru pod nagrobnikom njune pretekle ljubezni, si mislim. Nisem niti mazohist niti najboljši človek, ko bi bil, bi se vrnil v hotel in nastavil ramo kolegu, skoraj že prijatelju. Poznam se, dobro se poznam, brez zadrege mu bom zvečer ali jutri natvezil razlog, zakaj sem ga pustil čakati v hotelu, in mu pri tem gledal v oči. Že dolgo nazaj sem se navadil živeti z lažjo, laž me dela po svoje boljšega, kot sem v resnici, si mislim, uporabljam jo, da ne prizadenem drugih, da ne pohodim tistih nekaj lahkih pisanih balončkov v svoji glavi, ohranja me celega, pomaga mi, da v krhkem zrcalu zavesti lovim odbleske, v katerih se prepoznam. Ampak včasih se ustrašim, kaj če Bog naredi tako, da nas v nebesih povsem razgali in potem duše ljudi, s katerimi smo živeli, nenadoma vidijo vse to sprenevedavo, bojazljivo, topoumno, pohotno, naivno, prizanesljivo, dobronamerno in vsakršno smetovje laži, ki smo si jih izmišljali zanje. A, kaj?

Ne, ne grem v hotel. Utrujen sem, dovolj imam hoje, mogoče bi se lahko zatekel v kakšen muzej, tam v miru sedel na toplem in opazoval slike. Iz žepa potegnem pomanjšan načrt mesta in ga razgrnem. Bolšćim v papir pred sabo in ga obračam naokrog, končno najdem siv pravokotnik, na katerem v angleščini piše *Tretyakov Art Gallery*. Presojam, kako dolga pot je do tja, mislim, da bi peš potreboval najmanj kakšno uro. Zganem list, zginem skoz prehod med dvema blokoma, mimo parkiranih avtomobilov in skupin ljudi, ki stojijo v krogih in si podajajo steklenice alkohola, se prebijem do Starega Arbata. Ne preostane mi drugega, kot da se spet spustim v reko ljudi, in ta me potegne za sabo. Zebe me, prav bi mi prišel kakšen požirek žganja, opazim, da pred restavracijami, v katere skupaj s svojimi kurbicami v krznu in usnjenih mini krilih izginjajo opičjakasti mladci, bahavo navešeni z zahodnjaškimi oblekami in verigami zlata, stojijo varnostniki; upira se mi ta nagrabljenä neenakost, postavim se v eno izmed neskončnih vrst pred trafikami, v katerih prodajajo alkohol. Potrpežljivo čakam in si prižgem cigareto, opazujem, kako sredi ulice stoji suhljat mozoljast mladenič s pitonom za vratom in nagovarja mimoidoče, naj se fotografirajo s kačo.

Bolj ali manj si ga vsi le ogledujejo in na njem pasejo radovednost, potem se neka velika, debelušna ženska odloči, odpre denarnico, moškemu pomoli šop rubeljskih bankovcev in predenj potisne svojega dvanajst ali trinajst let starega otroka. Fante spravi kačo za vrat otroku, se za nekaj korakov umakne, pritisne na sprožilec, počaka nekaj sekund, da iz aparata prileze kvadratast kos papirja, in ga izroči ženski. Izproži svojo roko, kača začne prek nje lesti nazaj za njegov vrat, nenadoma se ženska razburi in mladeniča potegne za rokav, pod nos mu pomoli fotografijo, na kateri najbrž ne vidi nič ali pa premalo, v zraku vlažno polesketava koža kače, razpete med dvema vratovoma, razburjeno vreščanje ženske in ostro jezikanje mladeniča se sprijemljeta v kaotično dvoglasno piskanje, okrog dogodka se naberejo ljudje in nazadnje lahko vidim le še, kako ženska proti mladeniču zamahne s svojo torbico.

Potprežljivo se prestopam v neskončni vrsti, opazujem reko ljudi, ki se vije dol po Starem Arbatu. Nedaleč stran sedi nekaj pouličnih slikarjev in vabi mimoidoče na majhne zložljive stole, na velikem platnenem panoju naprej od njih je podoba zajetnega sumo rokoborca, na mestu njegove glave je luknja, skozi katero kdaj pa kdaj v zabavo radovednežev kdo pomoli svojo glavo in se pusti fotografirati. Končno nekako pridem do kioska, skozi okence lahko vidim le roke prodajalca, pripognem se in nekam v njegov trebuh zahtevam vodko.

Njet vodka, odgovori moški glas, *vodka, vodka*, trmasto ponovim in s prstom potrkam po umazanem steklu kioska, za katerim je, kot mislim in sem prepričan, polna steklenica vodke, prelepljena z velikim listkom s ceno. *Njet vodka*, ponovi možakar, čigar obraza ne vidim, in že streže človeku za mano s pločevinkami češkega piva. Ne dam se pregnati, vztrajam, od strani pride k meni moški, iz črne borše potegne steklenico vodke in mi v polomljeni angleščini razloži, da je v kiosku nimajo, lahko pa jo dobim pri njem. Kupim jo, čeprav je enaka kot tista za umazanim steklom, v steklenici, v kakršnih v Ljubljani dobim ceneno razredčilo, za njo zahteva deset tisoč rubljev več. Za hip se obotavljam in poskušam razliko preračunati v dolarje, jebemti, navsezadnje mi je vseeno, potegnem denarnico, plačam in s pijačo v žepu odidem dol po Starem Arbatu. Ljudje stojijo v skupinah in si podajajo steklenice, se gnetejo okrog stojnic z lesenimi meči, ogrlicami, podstavki za posode, okraski iz jantarja, babuškami v deseterih pisanih

izvedbah, pa kot Stalini, Lenini in Gorbačovi, majicami in prtički s podobo Kremlja in številko osemsto petdeset, nekateri pijano tavajo naokrog, drugi se prepuščajo toku, da jih odnaša po ulici in naprej proti središču mesta. Vidim pobarvanega prašička s sončnimi očali, oblečenega v vojaško uniformo, opico na rami suhljatega možica, dva človeka, ki našemljena v Stalina in Hitlerja uprizarjata ulični pretep, slepega starca, ki zavrt v cunje sedi na betonskem podstavku za rože in igra na orglice, skupino mehiških pouličnih glasbenikov, pred katerimi pleše debela ženska v zrabljenih hišnih copatih, zavita v plet, ne ustavljam se, odnaša me naprej, sledim množici, ki se vedno bolj redči, v sivino leze mrak, v moje pete prodira hladna, prazna bolečina, v kolkih slišim suho trenje kosti, v pljučih vrtinčenje tesnobe, nevarna praznina se razširja čez pego moje zavesti. Čutim drobne kozmične kapilare, kako sprijete v klobčič raztegljivega puhca nihajo čez zrcalo moje duše in se zadevajo ob rešetke iz kristalnih živčkov, zazvenijo, se potrklijo in odbijejo na drugo stran, prebijajo zgoščen prah telesa, silijo ven iz njega, vrtajo v druge plasti in drsijo v spomin prvih črk, iz katerih je Bog ustvaril svet.

Otrple hlodaste noge poslušno krmarijo po vedno tršem tlaku, najdem se na opusteli stranski ulici, glasovi za mano zamirajo v vlaknih megli, kdaj pa kdaj odpijem požirek vodke, potegnem iz žepa načrt mesta in ugotavljam, da nisem prišel še nikamor, hodim po sredi ceste, ki se vleče v neskončnost, se umikam redkim zablodelim avtomobilom in scalcem, ki se opotekajo k robu nad cesto dvignjenega parka in mokrijo navzdol. Nikjer nobenega taksija, jebemti, v celi Moskvi ni taksija zame, bratsko gostoljubje je zatajilo in prvič pomislim, ali ne bilo vseeno bolje plavati po razpljuznjenem izlivu Karlovih čustev kot izginjati v ledeni sivini neznane ulice. Nekje v daljavi vidim prometno prečno žilo, avtomobilski žarometi blede piklajo v horizontu pogleda, od nekod se pojavi sestradan, mršav pes ali počlovečena vele mestna podgana in se mi s pohuljenim pogledom ponuja za klavrnega spremljevalca. Pospešim trdi korak, počutim se, kot bi hodil po lesenih hoduljah, jasno je, da takšen ne bom peš vztrajal do galerije Tretjakova, pa vseeno skoraj stečem naprej, namesto da bi se obrnil nazaj in se zavlekel v hotel, Karla prosil za milost in utočil v neprehodno temo spanca, okrašenega s koprenastimi podobnicami toplih ženskih teles.

Star sem pet ali šest let. Ne morem si zapomniti, za eno roko ali še en prst zraven, vedno pomešam, je že bilo ali še bo. Z dedom sediva na

deki pod drevesom, naokrog letajo obadi in ose, preganja jih s časopisom. Njegove dolge bele spodnje hlače dišijo po starih omarah, med srebrnimi kodri na njegovih prsih, mehki kot koža belega sosedovega kužka, se lesketajo kaplje potu. Malo naprej od naju na betonu sedijo ženske v kopalkah, igrajo karte in se nama smeji. Tete so, sestrične moje mame, mrzle tete, čeprav je tako vroče. Strašno velike in stare se mi zdijo, cel kup jih je in morajo jih imeti okrog trideset. Mislim, da se jih ded boji ali pa jih ne mara, jezno mrmra, ko me vabijo k sebi in mi obljublajo sladoled. Za njimi je bazen, otroci skačejo vanj, voda škropi v zrak. Nekje tam plava moja mama, hladi si opečeno kožo. Ena izmed tet proti meni maha z denarjem, *pridi, pridi, si boš kupil sladoled*, jo slišim, vidim, kako denar čarobno miglja po zraku sem in tja, držim se deda za rame in v dlani čutim njegovo ježno godrnjanje, nenadoma stečem tistih nekaj korakov do tete in hočem vzeti denar, ona pa ga hitro skrije za hrbet, z vseh strani se k meni stegnejo ženske roke s čudnimi, velikimi prstani, v trenutku z mene potegnejo stare bratove črne šolske telovadke in začnejo ploskati in se mi na ves glas krohotati. Njihova velika, našminkana usta raztegnjena plavajo proti meni kot rezgetavi gobci velikanskih živali, v njihovi strašljivi globini se ob straneh lesketajo zlati zobje. Gol sem, strašno sam in pomanjšan, ne morem se premakniti, zrak okrog mene, ki je bil prej še cel, se je razbil in me zdaj s svojimi ostrimi kosi zbada z vseh strani. Ne upam se pogledati dol po telesu, tja, kamor med krohotom buljijo mrzle tete, svet se izgublja za solzno zaveso, potapljam se v vonj deda, ki me med ropotanjem svojega preklinjanja in smeha žensk ovija v mokro brisačo in dviguje v naročje.

Hrumenje avtomobilov je vedno glasnejše, njihov pločevinasti zvok je v mrazu še ostrejši. Ljudje v razlomljenih verigah drsijo z obeh strani široke prečne avenije in se izgublajo v podzemlje, kot bi jih vase srkal velikanski vrtinec, diskasti betonski nastavek za mletje mesa. Iz žepa potegnem načrt mesta in poskušam ugotoviti, kje sem, pes se mi pohuljeno zapodi proti dlani in komaj še pravi trenutek ga opazim, da dvignem roko in ga naženem. V divjem, klecajočem teku se zapodi stran, kosti klavrno nabrekajo njegovo ubogo garjavo kožo, ki se bo, mislim, vsak hip razprhnila. Razgrnem pomanjšan zemljevid, bolščin vanj in ga obračam naokrog. Ne vem, ali hodim v pravo smer, sever, jug, vzhod, zahod, spodaj, zgoraj, tik ob meni ali za robom veselja, to so stvari, ki so že od vedno pretežke

zame, ne razumem teh razdelitev, ne najdem se v njih. Naprej grem, na dolgo potegnem iz steklenice, da pijača zažge vame kot ogorek v mrzel sneg, že lahko razločim obraze ljudi, oprezam za napisom z imenom avenije, na tabli pod ulično svetilko zagledam lepo izpisano črko in ta mi ustnice razširi v olajšan nasmeh. Podzemna železnica.

Vključim se v verigo ljudi, po stopnicah se spustim pod betonsko kožo mesta, hodim mimo trgovinic z jantarjevimi okraski, cedeji, usnjenimi torbicami, toplimi sendviči in pijačami, do konca izpijem vodko in hočem kupiti novo, zadovoljiti se moram s steklenico gruzinskega vina, potisnem ga pod suknjič in odidem naprej, navzdol za reko ljudi, čez nove in nove slapove stopnic, kupim vozovnice in se po neskončno dolgih tekočih stopnicah spuščam v trebuh mesta, tresljaji železnega drobovja in toplota prodirajo vame in me rahljajo, čutim, kako se atomčki prebujajo iz mrzle otrplosti in balončkasto utripajo. Usedem se na stopnice in gledam čez glave ljudi pred sabo, v cevast betonski strop, na katerem z umazano rumenkasto svetlobo brlijo podolgovate luči. Pogledam na uro, jebemti, kmalu bo šest, zdaj moram že kar pohiteti, če hočem še malo posedeti v muzeju in se potem pravočasno udeležiti večerne slavnostne prireditve. Moji predstojniki v službi imajo slab instinkt, da na tako pomemben dogodek pošljejo človeka, kakršen sem jaz, kaj pa se me navsezadnje vse skupaj tiče, čisto vseeno mi je, ali je kdo naselbini lesenih kolib rekel Moskva pred osemsto petdesetimi, tri tisoč dvaintridesetimi ali tremi bilijončki in enajstimi milijoni let. Glavno je, mislim, da se Zemlja sploh vrti, da je kakšna hinavska črna luknja vesolja nenadoma v hipcu pijavkasto ne posesa vase, da dotik dveh kož še vedno lahko vžge iskro, ja, in tudi, da tole gruzinsko vino, ki ga pravkar odpiram, ni preveč kislo. Zdaj že vidim konec stopnic in nekakšno kontrolorsko uto, iz katere se nagiba starejši moški v beli halji in med vpitjem maha navzgor proti meni. Vstanem, pomiri se in izgine nazaj za pleksi steklo. Ko grem pozneje mimo njega, me napeto opazuje s koticom očesa, zdi se mi, da jih je zaradi takšnih kričavih opozoril že kdaj skupil.

Ljudje se izgublajo po hodnikih v vse smeri, ustavljam se pred napisi v cirilici in na dolgih seznamih imen mukoma vedno znova iščem postajo Tretjakovskaja, potikam se po brezkončnih prehodih, vedno globlje se spuščam, vedno bolj sam sem. Nazadnje le pridem do opustelega podzemnega perona, ne vem, kam je poniknila človeška reka, povsem na drugi strani

stoji majhna skupina japonskih turistov, nekje na sredi sedi na klopi ženska v črnem krznenem plašču. Postavim se k tirom, na velikih umazanih tablah iščem Tretjakovskajo, komaj jo najdem med črnimi razkljukanimi zapisi v cirilici, zapomnim si zadnjo postajo na tej progi in čakam. Šele čez kakšnih deset minut pripelje prvi vlak, napis na njegovem čelu se ne ujame s tistim v mojem spominu, spustim ga mimo, izpod plašča vzamem steklenico in dvakrat trikrat na dolgo potegnem. Tudi naslednji vlak ni pravi, in še naslednji tudi ne, začnem se nemirno prestopati in gledati naokrog, japonski turisti so se že odpeljali naprej, ženska še vedno sedi na klopi in gleda predse, kot da nekaj globoko premišljuje ali sanja z odprtimi očmi. Še enkrat se prepričam, da bi morala biti Tretjakovskaja v smeri, za katero čakam, ampak nekaj je narobe, tudi naslednji vlak ni pravi in spustim ga. Obotavlja je zadržam proti ženski, nočem biti nadležen, sama sva v praznem prostoru, nočem je prestrašiti, zakreham, da jo opozorim nase, ne želim, da bi me imela za potuhnjenega nadlegovalca. Zaznam vonj po svežem laku, *Tretjakovskaja*, rečem nekam ponižno, šele zdaj začutim, da sem že precej pijan, in skušam to zakriti, *Tretjakovskaja*, ponovim in z bedasto vprašujočo gesto roke pokažem proti predoru. Ženska dvigne pogled, prikima, in se spet zatopi vase. Postavim se k tirom, čakam na naslednji vlak, ko ga slišim prihajati, se še enkrat ozrem proti ženski, in preden kaj rečem, prikima in dvakrat mehko zapoje *Tretjakovskaja, Tretjakovskaja*. Zahvalim se ji z nasmehom, počakam na vlak in nestrpno skočim v napol prazen vagon. Skoz okno se še enkrat obrnem proti njej, kot da pričakujem potrditev, da sem na pravi poti, vendar gleda drugam, nekam skoz železje in beton, skoz zatohlo drobovje podzemlja. Šele zdaj opazim, da ima ob robu klopi zloženih nekaj velikih ikon.

Vlak spelje, me vrže iz ravnotežja, ravno toliko, da se moram oprijeti kovinskega droga, ravno toliko, da mi zato izpod plašča pade že skoraj prazna steklenica na tla in se črepinjasto razleti. Na sebi čutim mrke poglede, zavlečem se v prosto vrsto sedežev in se potuhnem. Prepuščen sem sebi in svoji sramoti, vso pozornost usmerim v branje napisov v cirilici na postajah, na peti bom moral izstopiti, ali na šesti, jebemti, ne smem zamešati, vstanem in skoraj z obrazom na šipi buljim v temo predorov in potem v šibko svetlobo postaj, z očmi se prebijam skoz napise, jebemti, peta postaja je že za mano, pa šesta in potem tudi že sedma in osma. Sem zgrešil napis ali vlak, me je ženska zavedla? Vagon je skoraj prazen, opogumim se in

grem do enega izmed novih potnikov, vljudno zamrmram *Tretjakovskaja*, pokima, se nasmehne, *Tretjakovskaja*, pokaže v nasprotno smer vožnje, *Tretjakovskaja*, ponovi in potem reče še nekaj, kar razumem kot *zelo daleč*.

Usedem se, poteptan v trebuh zemlje, razpršen v temo predorov, pre-svetljen z umazano rumeno svetlobo, skrhan od plivkanja betonskih žil, prešit s praznino cviljenja zavor, zagozden v neenakomerno drdranje železnega ritma. Jebemti, ožarjen od polnega žarka nič, preklan na tisočinke puhaštih luskin, pomendran v satovje lepljive žalosti, prepihan od neznosnega razkrajanja podzemnih črvov.

Na naslednji postaji izstopim, tako ali tako je zadnja. Po opustelih betonskih prehodih in ropotajočih neskončnih tekočih stopnicah se vzpnem proti vrhu, od prodajalca vozovnic zahtevam načrt za pajčevinast preplet podzemnih postaj; gluha je ali pa me ne razume, vztrajno odkimava z glavo, od sebe ne da glasu. Mulasto bulji vame, zanj sem živčen odvečen tujec, v njegovi duši so usedline kostnega prahu stoterih znancev in sorodnikov, ki so jih raznesle nacistične bombe, razvotlile stalinske krogle v tilnik, razpokale ledene sibirskie noči, premišljuje samo to, kako bo čez mesec razdelil svoje uborne rublje. *Nič ne razumem*, pravi njegov trmasti molk, *nič ne vem*. Odneham, od vlečem se proti izhodu, komaj še premikam ole-senele noge, v katere je vdrla razbolela praznina, stopnice so polne cigaretnih ogorkov, pasjih iztrebkov in črepinj, nimam moči, da bi iskal čistine med njimi. Zakorakam ven, za prazno ploščadjo z vrsto razlomljenih ali do tal razžaganih dreves se razprostirajo velikanski bloki. Bleda svetloba z oken se lišajasto zajeda v noč, videti je, kot bi na velikem črnem platnu prhnel umazan bel ptič. Na moji desni strani trije moški čez stojnico vlečejo ponjavo, ki pokljajajoče ropota v vetru, približam se in jih vprašam, ali bi kje v bližini lahko dobil vodko. Odkimavajo, izmenjujejo si besede v jeziku, ki ga niti malo ne razumem, najbrž prihajajo iz Zakavkazja. Potem eden seže v zaboj s prtički, iz njega potegne v časopis zavito steklenico in jo pomoli proti meni. *Twenty dollars*, reče v solidni angleščini, *real wodka, for you just twenty dollars*. Približam se mu, vzamem denarnico in naredim kupčijo. V zraku čutim napetost, mogoče so se dogovorili, da me pretepejo in oropajo. Vseeno mi je, človeku dam trideset dolarjev, ne iz strahu, kar tako, zasmejim se in odidem nazaj proti vhodu v podzemlje, slišim, kako se moj pijani, absurdni smeh vrtinči med ledenimi sunki vetra.

Grem mimo prodajalca kart, ki se z golobastim, visokim glasom nekaj pogovarja sam s seboj, spet se spustim v trebuh zemlje, tavam po medlo osvetljenih hodnikih in ropotajočih tekočih stopnicah. Odvijem steklenico vodke in potegnem v dolgih požirkih, hočem pogledati na uro, vendar ne zberem dovolj volje, zdi se mi, da sem se ves, kar me je, skrčil v droben, tesnoben disk na vrhu glave. Potikam se po betonskem labirintu, nikjer ni nikogar, nasproti mi pride le pijana skupinica mladine, zašumi in spet zgine, hodim naprej, zgubim se v stranskem rokavu, posutem s črepinjami, razpadajočimi cunjami in mačko v strjeni mlaki krvi, obračam se in vrnem, tavam globlje in globlje, dokler nazadnje ne pridem do postaje. Vlak čaka, luči so ugašene, vrata odprta. Vstopim, opotečem se proti sedežu, se pogreznem vanj in glavo naslonim na šipo. Med ustnice si porinem steklenico in potegnem, želim samo še spati, se razpustiti v tenkih vibracijah miru, pred očmi se mi vrtijo Karlova šepasta hoja in njegova enakomerno trpeča usta z vztrajnim premlevanjem jalovih oreškov besed, ropotajoče poskakovanje široke reke avtomobilov po valovitih planjavah avenij, silovito trzanje letalskih lopatic, panično zavirajočih v nevihtni noči, žalostna pasja uta Leninovega mavzoleja, drgetajoča belina kože ženske, ki mi maha s kamele, Dostojevski, zibajoč se v zraku, trda hoja tankovskih škornjev proti moji glavi, akrobati, poskakujoč po sprijetem sivem prahu, kača, ki se ovija dečku okrog vratu ...

Nekje ob sebi zaslišim šum, iz kotičkov oces zagledam temno senco, ki seda k meni, ob stegnu čutim trden, topel pritisk. Preveč pijan sem, da bi lahko scela obrnil glavo, vame prodira vonj rezkega laka, v šipi se odbleskne bleda pega obraza, na spuščeni dlani začutim ščegetanje mehkih dlak. Težko vdihnem kepaste strdke praznine, zberem še zadnje razbitine moči in obrnem glavo: ob meni sedi ženska v črnem krznenem plašču z veliko ikono v roki, pred očmi mi zavalovi zlat lesk, vidim vprašujoč pogled ženske, nagnem se k njej in glava zadrsi po črnem toboganu rokava v njeno naročje, pod jezikom se mi nabirajo trkljajoči ostružki besed, prekriva me rezek vonj laka z ikon, potapljam se v mehek, vlažen oblak naročja, čutim, kako mi pritisk v glavi popušča, kako bleda pega zavesti končno potemni in se vdaja, se potaplja v migetanje tisočerih belih kristalov, v katerih ženska roka prekriva oči.

DRAMA

Jean Genet

Splendid
(Splendid's)

PRIZORIŠČE

Hall v sedmem nadstropju imenitne stavbe. Na levi in na desni vrata v hotelske sobe. Zadaj okna, skoz katera se pride na isti balkon. Lestenci. Razkošje. Preproge.

O S E B E

JEAN (ki mu pravijo Johnny)	okrog 30
POLICAJ	okrog 25
SCOTT	okrog 50
BOB	okrog 25
ŠUS	okrog 25
BRAVO	okrog 25
TERČI	okrog 20
GABI	okrog 30

Oblečeni so v frake, tri štiri dni se niso obrili. Razmršeni so. Nikoli ne odložijo brzostrelke, tudi ko plešejo ne. Nikoli se ne dotaknejo.

Ko se zastor dvigne, se že slišijo poročila po radiu.

GLAS PO RADIU: ... čeprav je le malo možnosti, da bi dlje časa vzdržali.

Če zadevo razčlenimo, namreč ugotovimo, da so njeni elementi tesno povezani. Že dolgo pred to ugrabitvijo je Šusova banda zagrešila niz zločinov. Policija je tudi tokrat nemočna. Stavbo obkrožajo oklepna vozila. Ljudi je vse več, in vsi poskusi, da bi jih odstranili, so zaman. Mnogi so omedleli in odpeljali so jih z reševalnimi vozili.

Jean pomigne in Scott ugasi radio.

SCOTT: Krasno. Ubijamo jih na daljavo.

POLICAJ *se umika pod podboj in grozi Jeanu z brzostrelko*: Ne. Ne dam.

JEAN: Si koga razorožil ali si ga kje pobral?

POLICAJ: Ni važno, znam ga uporabljati. Dobro sem se naučil.

JEAN: Pri policiji. Ko si luknjal pobe, kot smo mi.

POLICAJ: Pustil si me živeti, in zdaj mi ne očitaj. Delam, kar morem.

Še več kot drugi. In ne govôri mi o zrešetanih pobih. Če bi bil ti na mojem mestu, bi se obnašal še huje. Ali še bolje.

JEAN: Ti boš govoril, kaj bi jaz na tvojem mestu.

POLICAJ: Vsi moji špiceljni – cel ducat jih je vohljalo zame – so bili suroveži kot ti.

JEAN: Moj petelin je rahel, in moja pest useka. Zapomni si, da kifeljcev ne maram. Živega sem te ujel, da mi boš za talca.

POLICAJ: Dokaze imam. Orožje sem si pošteno zaslužil.

JEAN: Ti ga je dal Gabi? Te je on tudi odvezal?

POLICAJ: Njega vprašaj. A ko bom izginil, se spomni, da merim točno, pa čeprav skoz vrata.

Gre ven, držeč na muhi Jeana in Scotta. Kratek premolk.

JEAN *Scottu, kateri mu je preprečil, da bi streljal*: Se upiraš? Ali me zapuščaš? Si tudi ti na Gabijevi strani?

Scott gre čez beli salon, potem po južnem hodniku, in prebije se skoz apartmaje, preden pride kifeljci ... do stopnic.

SCOTT *posmehljivo*: Se bojiš, da bo šel h Gabiju?

JEAN: Stopnic se bojim. Samó eno nadstropje naj se spusti, samó en podest, pa nam uide in ni ga več, in vse bojo vedeli, njegovi. Zastopil je.

SCOTT: Ne bo odšel.

JEAN: In zakaj ne? Nobeden ni znal biti tiho. Zastopil je, da se nam je Američanka stegnila pred nosom.

SCOTT: Še videl jo je, mrtvo.

JEAN: Ubogaj me.

SCOTT: Ne bo odšel.

JEAN: Misliš, da je začaran? *Rafal iz brzostrelke.* Ne več streljat! Naj nobeden ne strelja! Naj se nobeden ne gane!

SCOTT: Dereš se kot policaji. A te je strah?

JEAN: Da vidim šaržer. Samó ena krogla?

SCOTT: Zadnja.

JEAN: Kdo je streljal?

SCOTT: Terči, kdo pa.

JEAN: Kje je?

SCOTT: Pred ogledalom. Stoji pred omaro z ogledalom. Od včeraj se napreza, da bi se spomnil gibov svojega brata in jih posnemal. Včasih stopi k oknu, za zaveso, in strelja na ljudi. Nobeden mu nič noče. Njegov brat...

JEAN: Je mrtev. In ti to dobro veš. Včeraj so ga kifeljci odpihnili z okenske police. Naj ti da Terči krogle, vse razen ene. In naj se ne štosira več.

SCOTT: Igrá. Vsi bomo igrali. On bi rad oživil brata. Vase vtisnjenega nam ga bo prinesel.

JEAN: Jaz ne igram.

SCOTT: Kot vsi drugi. Da bi bili to noč gangsterji, kakršni nismo bili nikoli.

JEAN: Nikoli? Vse zadeve, ki sem se jih polotil, vse dvojne igre, vse se je posrečilo. In če zgubljam živce in če penim, to ni samo zato, ker se mi smilite. Ne, rad bi se izvelel. Za to sem odgovoren. Samega sebe obtožujem, to ja, ampak ne mislite, da kot pri maši, da se kaj trkam po prsih; obtožujem se, ker bi si rad izbojeval pravico, da vas rešim. Vi vsi ste nori. S tabo vred.

SCOTT: Nič bolj kot Gabi, ki nori okrog in dela sneg.

JEAN: Sneg?

SCOTT: Fotelje para. Zofe, pernice, blazine. Trga preproge, razbija ogledala. Zakaj letajo lastovke po sobah? Gabi jih preganja, pri vsakem oknu jim je razdril gnezdo.

JEAN: Scott, najbolj pameten si bil od nas. Zdaj pa bi šel rad za najbolj butastim.

D R A M A

SCOTT: Dela vse, kar more, da bi še bolj zakompliciral stvar. To je edini način, da se izvleče.

JEAN: Še je čas, da vržemo en poker. Kdor izgubi, vzame nase vse. Vse zločine. To se mi zdi primerno.

SCOTT: Če se sme goljufat, bomo igrali.

JEAN: Ne bo se goljufalo.

SCOTT: Ne bomo igrali.

JEAN: To je pravi čas, da smo poštenei.

SCOTT: To je čas, da zavržemo pravila – ali si jih izmislimo. Vsi naši nekdanji zločini ...

JEAN: Nobeni zločini, Scott. Nikoli nismo ...

SCOTT: Zločini, ki smo si jih želeli. Ki so nas držali skupaj. Kaj bi bilo z njimi, če bi jih na lepem izbrisali z nekakšnim poštenjem? Mrtveci, mrtveci bi se naselili v nas. Naši zločini se morajo razcvetat.

JEAN: Ne zastopim. Nikoli nisem. Vam je torej prav, da kifeljce, ki smo ga zgrabili, zvezali, mu zamašili usta in je bil naš ujetnik, da tak kifeljce prestopi na našo stran, in je tu, in se svobodno sprehaja in deli z nami našo mizerijo.

SCOTT: Takoj bi ga morali ubiti, iz previdnosti. Iz previdnosti ali za štos?

JEAN: Ne eno ne drugo, Scott. Ampak ker se kifeljca ne vzame zraven. Ne da se mu priložnosti.

SCOTT: Ne mu očitati, če se je odločil za tiste, ki nimajo prav in so trmasti. Nisem čisto prepričan, da ne bi ti, če bi imel kdaj priložnost, in celó danes, šel med policaje. Izdajstvo je sladko.

Neka vrata se odprejo. Objeta priplešeta Bob in Bravo.

JEAN: Plešeta!

BOB: Žvižgava tudi. Da si dajeva takt. Čista veselica. Zažvižga valček.

JEAN: Nehajta!

BRAVO: Oh Johnny, dovoli, da pleševa!

JEAN *Bobu*: Z Gabijem si. In ti tudi, Bravo. Pojdita nazaj k njemu. Jaz sem tu, na tem hodniku, s Scottom in Šusom. Ne me hodit zezat.

BOB: Hotel je od vseh. Skupaj smo ga zavzeli, ti nič bolj. Premierjava ga s plesnimi koraki, to naju zabava.

JEAN: Barabe!

BRAVO *ježno*: Kaj si rekel?

BOB *posmehljivo*: Malo več vljudnosti, gospod. Od sinoči tu vsi pazimo drug na drugega, trudimo se, da bi bili obzirni, in ti edini bi bil rad surov? To res ni prav.

SCOTT: Ljubeznivost, Johnny, biti moraš ljubezniv.

JEAN *nič manj jezno kot Bravo*: Pravico imam, da ...

SCOTT: Počasi. Če ju psuješ, ogrožaš tudi mene. Fantje imajo prst na petelinu, vsak je nevarnost za druge in drugi so mu nevarni. Zmerom bolj olikani bomo eden z drugim, zmerom bolj blago se bomo premikali.

BOB: Prav imate, gospod Scott. *Jeanu*. Torej: nobenih barab, samó dva, ki plešeta valček.

JEAN: V sosednji sobi ... *Obotavlja se*.

BRAVO *bruhne v smeh*: Mrlič! Truplo lepe punce! Preplesala sva vse sobe in hodnike. Objeta se sukava ob oknih. Okrog mrtve se divje zavrtiva, v najlepšem valčku. Policaji naju vidijo, opazijo me. Ne upajo se streljati. Gledajo, kako gre mimo slavje.

JEAN: V omarah je polno oblek, pa dajta ...

BRAVO: Saj bi lahko. V obleki z dolgo vlečko, in v vašem objemu! Še pet ali deset minut življenja, to je moj zadnji gala ples.

JEAN *milo*: Ne plešita več.

BOB: Ti gre na živce?

BRAVO: Dve leti sem nosil glavo naprodaj, da sem lahko ostal z vami...

JEAN: Glavo naprodaj? Tisti pohlevni vlomi...

BRAVO: Da sem lahko ostal z vami, si me prisilil, da sem jaz, ki sem najbolj krhek, živel ves napet, živel kot junak, živel kot gospod, živel čisto sam, vzravnán in besen, in niti črhníl.

JEAN: Z vsemi je bilo enako.

BRAVO: Enako. Niti trenutka topline. Nobenih stikov med nami. Kaj šele prijateljstva. Živelí smo skupaj in zmerom daleč narazen. Razen če smo si iz zlate doze ponudili angleško cigareto. In Scott blebeče nekaj o olikí! Dolga leta ujet v ledeni dih te strašne olike, te olikanosti, ki je bila pogubna, če si jo za trenutek pozabil.

BOB *Jeanu*: In bo pogubna, če jo kdo pozabi nocoj.

SCOTT: Ohranila nas je stroge. Pazita nanjo.

BRAVO *zopleše*: Danes se mi žvižga, Scott. In plešem, plešem. Sam.

BOB: V mojem objemu, Bravo.

BRAVO še naprej pleše sam: Sam, Bob. Čisto sam. *Bobu*. Ne ostani predolgo. Gabi ne mara, da ga kdo pušča samega in se gre menit z Johnnymem.

JEAN: Nič se mu ni treba bat.

BRAVO: Ni stvar v tem. Ampak kadar skleneš, da je vojna, si previden. Iz principa.

Radio zaigra valček.

JEAN *Scottu*: Tiho!

Scott obrne gumb.

GLAS PO RADIU: ... večerne in tudi že jutranje izdaje pišejo o številnih grozodejstvih zločinske sedmerice, ki jo bo ob svitu policija za zmerom ukrotila. Z drznostjo in krutostjo so se zapisali v zgodovino kriminala ... *Scott ugasi radio.*

BOB: Štos! Pa napravimo zločine, ki jih pričakujejo od nas ...

Rafal iz brzostrelke.

SCOTT: Spet Terči.

JEAN *Bobu*: Pojdi in mu reci, naj neha. Samo krogle zapravlja. Saj niti ne meri.

BOB: Kar sam pojdi. Tako rad se sprehajaš po hotelu. Prvič vidiš, kaj je luksuz. Žal ravno to noč, ko boš umrl. Pojdi. Hej, Napoleon, na Sveti Heleni je tvoj tron ...

SCOTT: Bob!

BOB: Ne, Scott. Olika je za vas. Jaz se ne bojim nesramnosti. *Jeanu*. Pojdi. In mimogrede poglej, če je kak milijarder kje pozabil uro ali prstane, in zbaši jih v žep, to bo tvoj zadnji plen. Zame so hodniki predolgi. Hoja me utruja. In Terčija se res ne sme motiti. Njegovo delo je sveto.

JEAN: Ukazujem ti.

BOB *ledeno*: Izvoli.

JEAN *grozeče*: A ne boš ubogal?

SCOTT: Bob je bil vso noč pokonci. Nič ni jedel. Svoj obrok je dal Terčiju.

BOB: Dal. Pa ne Terčiju.

ŠUS *pride*: Vode ni več! *Zdi se, ko da ga ni nobeden slišal.* Pravim, da

ni več vode. Zaprli so jo. Vse pipe sem pregledal. Sigurno bojo povedali po radiu.

SCOTT: In pijače tudi ne. Niti kaplje viskija.

JEAN *Bobu*: A ne boš ubogal?

ŠUS *Bobu*: Kaj pa ti tukaj?

BOB: Počasi, Šus. Počasi in olikano.

ŠUS *Jeanu in Scottu*: A kar mirno ga prenašata? On je odvezal roke in noge kifeljcu, ki se zdaj mirno sprehaja po hotelu z gospodovo brzostrelko.

BOB: Nobenih ukazov več ne sprejemam. Tudi če bi šel zdaj do Terčija, da bi ga razorožil, ne bi mogli vedet, ali bom ubogal. Sploh pa se Terči po mojem dobro drži. Bratov padec ga razvnema in brzostrelka ga navdihuje.

ŠUS: Zdaj ne strelja Terči, ampak kifeljc.

SCOTT *Bobu*: Nervozen si, Bob.

BOB: Klimba, če nočem ...

SCOTT *naglo*: Previdno, Bob, prsta imam na petelinu.

BOB: Oprosti.

SCOTT: Narahlo se premikaj, Bob, in govôri počasi. Ponavljam: nervozen si.

BOB: Ker ne govorim kot vi v kratkih stavkih. V odsekanih. Vaša revščina bogato vse pove. Če bi morali speljat malo daljši stavek, bi se vam na sredi zavrtelo v glavi. Občutek imate, da se vam je vse sesulo. V kinu ste gledali pogrebe – rože, gospôda!, šopki, venci, žalni trakovi, kilometri flora – pogrebe ameriških gangsterjev, in fantazirali ste, da bo vaš tudi tak.

SCOTT: In res bo.

ŠUS: Fantazirali smo, da bi šli za takšnim.

BOB: Ne. O svojem ste, ki bo tak kot tisti. In zdaj ste tik pred tem. Stojite na mrtvaškem odru in trepetate. Cvikamo, gospodje. V rit nas zebe. Ali, kot se lepše reče: strah nas je.

SCOTT: Tega ne! Ne te besede ...

BOB: In za povrh postajate vraževerni.

SCOTT: Zmerom smo bili. To je krasilo naš poklic.

BOB: Kifeljc pa, policajček, se od včeraj sili, celó jokal je, da bi lahko

streljal na kolege.

ŠUS: Odkupil bi se rad.

BOB: Česa? Saj ni bil v bandi.

ŠUS: Torej si ga ti očaral. Hoče biti na nivoju. Kako naj ve, da si bil največji ...

BOB: Posrané, si mislil, ne res? O ropu banke govoriš? Kar obtožuj. Medtem ko ste vlamljali, sem jo stisnil. In niste me navrtali, ker ste se bali moje smrti. Ko smo napadli šoferja, nisem hotel streljat. Slabo mi je postalo, ko ste mrcvarili tista starca na kmetiji. Strahopeten sem, in na to sem ponosen: strahopetnost je moj pogum. Stisnil sem, zbegnil, megla za mano. Cvikal sem, za vrat me je stiskalo, hud zajec sem bil. Kadar kje zakuha in je vroče, me zgrabi prpa, zavlečem se v kot in dobim drisko. Ampak tokrat si privoščim klepetavost. Ne mi govorit o davnih zadevah, mrtve so. Kot Američanka. Mrtve.

ŠUS: A ne pokopane, Bob. In to ti bomo z veseljem še večkrat povedali.

BOB: Kadar je bila možnost, da preživim, sem izbral življenje. Vi ste izbrali blišč. Nocoj je ravno narobe. Vse življenje sem bil posrané. Dajali ste mi umazane naloge. Niste mi zaupali. Prav ste imeli. Zatajil bi. Ampak nocoj ne ubogam vaših ukazov.

JEAN: In mojih groženj?

BOB: Ista figa. Vi, ki ste korajžni fantje, ki ste dasoti – z Gabijem vred –, dedci in pol, vi si boste privoščili razkošje čudovite prpe. In prenašali jo boste dostojanstveno.

JEAN: Lahko te počim.

BOB: Ustrelil!

SCOTT: Nimamo več hrane, nimamo pijače, ostalo je čisto malo streliva, voda je odklopljena, obkoljeni smo, nobenih možnosti za beg, Američanka se nam je stegnila pred nosom – in policija bo vsak čas posumila, razen če trupla ne postavimo ob okno, razen če ga ne posprehodimo čez balkon ...

BOB: Zakaj pa ne? Tudi ta čedna mrha si zasluži razkošen pogreb. Naj špancira pod zvezdami, in raja naj kleči pred njo ...

JEAN: Nobenega sramu ne poznaš.

SCOTT: In kaj naj mi bo? Rešuje nas okrutnost. Ampak da nadaljujem:

zelo malo časa nam preostane, mogoče dve uri, preden odletimo v zrak z vso to stavbo, ali si poženemo zadnjo kroglo v glavo, ali se vdamo. *Bobu.* Speljal sem kar dolg stavek in ni se mi zavrtelo. Potruditi se moramo, da tedve uri preživimo kar najbolj slovesno.

ŠUS: Pa še kaj!

SCOTT: Govorim o dostojanstvu. Mislim, da je enakovredno krutosti, s katero se ponša Gabi.

JEAN: Tudi ti si na njegovi strani ...

SCOTT: Nisem. Ampak vsi smo že nehali živeti.

BOB: Pred dvema letoma smo nehali živeti normalno. Ko greš v riziko, je, kot bi stopil v samostan.

SCOTT *prižge radio*: Da slišimo.

GLAS PO RADIU: ... izjemno močni žarometi z vseh strani osvetljujejo hotel Splendid in jemljejo gangsterjem vsakršno upanje na beg. Zlikovci ne streljajo več. Kaže, da jim je pošlo strelivo. A kaj se je zgodilo z nesrečno talko in z mladim policistom? O njem njegovi tovariši ne vedo ničesar in prisegajo, da ga bodo maščevali. Njegova nesrečna mati ...

Scott ugasi radio.

ŠUS: Podžgale so ga vaše lepe oči, Bob, in zdaj strelja kot nor.

BOB: Ni naša stvar, kaj se dogaja v njegovi glavi. Nikdar nam ni jasno, zakaj je kak pob prestopil. Kifeljca pa je zapeljal Gabi.

ŠUS: Spet Gabi, ta upornež. Moral bi se ukloniti, omehčati. On je kriv za to, kar se dogaja. Če ne bi ubil punce, policija ne bi zganjala takšnega kravala. Ampak tudi on je bil po svoje nervozen. In zaradi njegove slabe volje nas zdaj čaka tole. Vse.

GABI *se nenadoma prikaže*: Po pomoti, Šus. Umrla je po pomoti.

ŠUS: A tako? Je ni nič bolelo? Si jo mogoče božal? S svojimi nežnimi šapami, s šapicama gromozanskima?

GABI *Bobu*: Predolgo se motaš tukaj, Bob. Pojdi stat na stopnice.

JEAN: Da ne bi mogli kifeljci gor ali da jaz ne bi smel dol? Menda več, da pazimo na stopnice od tukaj.

GABI *Šusu*: Kaj je torej z mojimi šapami gromozanskimi?

ŠUS: Povedal sem, kar sem mislil. Ne bom vam pravil, kako je končala Gospodična.

GABI: Vsi bi bili radi na mojem mestu. Od sreče je umrla.

ŠUS: Njen denar je bil pravi. Trzam samo na cekin.

GABI: In zlato njenih las?

ŠUS: Priznal je! Torej priznaš? Za tvojim luštkanim obražčkom se je metala Američanka!

GABI: Konec vas bo od ljubosumja. Še jo čutite na meni. Z mano gre skoz hotel. Ne nosim je v naročju, odeva me. Zastira me in postajam mračen. Bega vas ...

JEAN: Saj smo vedeli. Gledal si jo čisto prevzet ...

GABI: In njen rdeči cvet! Ne boste nama ga oprostili.

ŠUS: Ni res.

GABI: Na levo, sèm, sèm na levo mi je z buciko pripela nagelj. Razganja vas od bolečine, ker je bila moja. Mene je klicala Šus.

JEAN: Priznaš?

GABI: Ne.

ŠUS: Tat, še ime si mi ukradel.

GABI: Šus? Od nobenega ni. Že dolgo je, kar je postalo last cele bande. Od kogarkoli je, a predvsem od tistega, ki ga najbolje nosi.

ŠUS: Najprej so ga dali meni, prvemu.

BOB *posmehljivo*: Ognjeni krst!

GABI: Šef je bil Johnny. Vseeno pa so govorili: Šusova banda. Razlôži to. Jeanu. Ti pojasni.

JEAN: Si se je dotaknil?

GABI *posmehljivo*: Česa? Bande? Šusove?

JEAN: Punce.

BOB *porogljivo*: Cincal je. Najbolj kruti dečko bande. V sobi Lepe Gospodične si je privoščil zatega mrliča, truplo, posuto z biseri in diamanti, okrašeno s cvetjem, čisto nadnaravno ...

JEAN *Gabiju*: Priznaj.

BOB: Ljubosumni ste. Veseli, da ga lahko obtožujete. Mislili ste, da je punca tukaj zaradi vas, zaradi vsakogar od vas posebej. Čutili ste, da noče več oditi. Da se je ujela. Otrpnila. Pogreznila. Utopila. V strah vas je spravljala – mene ni, ne rabim čipk, da bi se useknil – in postali ste divjaki. In če jo je ohladil ...

GABI: Kadar se me je dotaknila njena tančica, ste pobesneli.

BOB: Kakšna tančica?

GABI: Njene čipke, pajčolan, kaj vem ... Ampak ... če sem jo mogoče ravno jaz zadavil?

JEAN: Potem te lahko likvidiramo.

GABI: Si ti šef?

JEAN: Sem, ja.

GABI: Dokaži.

JEAN: Zadnji si bil z njo, tam v rdeči sobi.

GABI: Kot predsednik sodišča bi bil imeniten. Ampak hotel sem reči: dokaži, da si šef.

JEAN: Počim te lahko brez dokazov. Že takrat okrog ponarejenih dolarjev mi nisi bil preveč všeč. Tvoj svinjski gobec ...

GABI: Je žal še zmerom lepši od tvojega. Še ko bo mrzel, se lahko skriješ. In moj svinjski gobec se poserje nate.

ŠUS: Pazi, kaj govoriš, v trebuh merim.

BOB: Če naj bo položaj, kot pravi Scott, slovesen, počakajmo z usmrтитvijo do konca.

JEAN: Jaz sem Glavni, jaz moram ukrepat. Šusu in Scottu. Mi nimamo nič pri tem, če je ubil Američanko. On mora plačat. Samo on. *Dolg premolk.* Nobeden mu ni naročil, naj jo ubije.

GABI *nastopaško*: No kaj? Odločite se! Predajte me policiji. Lahko celó rečete, da sem jaz šef. *Dolg premolk.*

SCOTT *Jeanu*: Nikoli te nisem videl tako besnega.

BOB *Jeanu*: Veš, zakaj smo te ubogali? Iz lenobe. Kdo te je naredil za ta Glavnega?

JEAN *malček okleva*: To sem od rojstva.

GABI: Kot francoski kralji?

JEAN: Tako je. Glavni sem, in pravico imam do tega, ker sem za to odgovoren. Vem, da so za mano fantje moje bande, in vsi tatovi, roparji in lopovi iz cele Francije. In kadar mi ga kdo polomi, ga lahko obsodim.

BOB: Kralja se vrže s prestola, in glavo preč.

JEAN: Tudi to vem. Bi se radi spuntali? Pamet v roke. Če moramo živeti še nekaj časa, poskusimo opraviti to s čim manj hrupa. Gabi? Poslušaj, Gabi, prejle sem rekel, da si kriv; trmaril si, naj verjamemo, da si

ti ubil Američanko. Vzamem nazaj: obstaja dvom. Torej vrzimo poker, da vidimo, kdo je kriv. Naj govorijo karte, pošteno in odkrito.

BOB: Kart se ne grem, predober sem. Spomnite se: z denarjem od mojih umetnij smo začeli bando.

JEAN: Tokrat naj bi bilo vse po pravilih. Lepo med nami. Recimo, da ti prepustim komando. Potlej bo videti, ko da si ti šef. Ti boš odgovoren. O tebi bojo govorili. Če nas kifeljci pustijo ven, odložimo orožje. Eden od nas se obtoži – eden od nas, ni nujno, da ti – da je ubil punco. Ko pridemo iz aresta, ga osvobodimo.

BOB: Nemogoče.

GABI: Pusti ga, naj govori.

BOB *Gabiju*: Ne poslušaj ga. Upa, da bo naleglo malo prijateljstva med fante. Da si bojo malo oddahnili, in tega si ne smemo dovoliti.

JEAN: Bob se razgreva. Povlekel bi te rad za sabo, ampak je že prepozno. Gabi, dobro me poznaš. Če bi se mogli udarit? Se spoprijet? Jih spravit nekaj s poti? Ampak že lep čas oklevamo, pomišljamo, tehtamo drug drugega, se sumničimo ...

BOB: Tem bolje, če je zrak težak, in gost. Ko vdihavamo svoj smrad, močnejše čutimo, da smo med svojimi in ločeni od drugih. *Jeanu*. In tudi ti imaš marsikaj pri tem.

JEAN *Gabiju*: Ne poslušaj ga. Sprejmi, kar ti predlagam. Dobro vidiš, da te obtožuje.

BOB: Nič ne obtožujem, razmejujem odgovornost. Vsak od nas ima svojega mrliča na koncu prstov. Na koncu naših prstov, ovešenih z zlatom, truplo Lepe Gospodične.

JEAN: Pred sodiščem ...

BOB: Sodnija, Gabi! Pred poroto! Povem ti, sam ne boš prenesel teže naših zločinov. Vsi skupaj bi jo lahko.

GABI: Dobro, ampak če vržemo poker, se tisti, ki ga bo doletelo, mogoče ne bo hotel vdat. V zadnjem hipu se lahko poserje.

JEAN: To je pač tveganje.

GABI: Nisem prepričan, da bojo drugi hoteli igrat.

BRAVO *pripleše s policajem*: Jaz že ne bom.

JEAN: Prisilili te bomo.

BRAVO: Gabiju odgovarjam. Samo njemu. Nima pravice, da bi odločal.

Ponosni ste na Šusovo bando, a dobro veste, da ta banda – ali združba zlikovcev, kot bi rekli na sodišču – obstaja, šele odkar smo se zaprli v ta hotel. Skratka, odkar smo sèm ujeti. Radio nam govori o tem in nam vsiljuje bratstvo. Dve leti smo se trudili, da bi ga dosegli, in se nam ni posrečilo. Zdaj nas veže nesreča. Zdaj nas nesreča lepi skupaj. Banda, o kateri ste fantazirali, je zaživela in že mislite, kako bi jo uničili. Pobje, divji in strašanski, nevredni ste nesreče.

JEAN: Banda bo obstajala naprej, tudi ko bomo v arestu.

BRAVO: Ne bo. Ne tako močna. Ste hoteli bando, Šusovo? Zdaj ko jo imate, se morate ... *Premolkne.*

GABI: Kaj? Zini že.

BRAVO: *potihem:* Žrtvovati.

GABI: Traparije. Ne seri ...

BRAVO: Zapri, kadar govorim. Jasno? Ne veš, kaj bi rad ... Gabi, nočem, da bi te prepričali. Po vsem, kar sem naredil ... ne smeš odnehat.

JEAN: Bodi no pameten. Zakaj se ne bi vdali policiji?

BRAVO *se nasmeje*: Da bi se vdal? Njemu v roke? Tam si me že enkrat našel, če prav vem.

JEAN: Naj gre in svojim pove naše pogoje.

POLICAJ: Nikamor ne grem.

SCOTT: Če bi rad pošteno crknil, lahko to narediš pri policiji. Priložnosti za umret se tam ne manjka.

POLICAJ: Ne gre za to.

SCOTT: Za kaj pa?

POLICAJ: Kako naj vam razložim? Ne vem, kaj se je zgodilo. Poskušal sem uganit, kdo ste. Bit kifelj je težko breme. Opotekal sem se pod njegovo težo.

BOB: In se prekucnil k nam?

POLICAJ: Kaže, da res. Mislijo, da sem mrtev, jaz pa sem streljal.

JEAN: Tvoji kolegi ne vejo nič o tem. Nikoli jim ne bo prišlo na misel.

POLICAJ: Če bi znal govorit! Jezik imam priliman, usta pocasta. Kifelj pozna samo zapisnike in poročila. Povedal bi vam, kako nas razganja od želje, da bi vas počili, da bi vas, gangsterje, smrtno zadeli; pa ne zato, da bi spoznali svojo moč, ampak da bi jo zgubili. Ko ste

me prijeli, sem bil čisto iz sebe, da sem lahko z vami, tu, v sedmem nadstropju.

BOB *posmehljivo*: Kakšen čar!

POLICAJ: Ja, velik čar. Ko sem streljal na kolege, je bilo, kot bi se pognal v orjaški skok. Lepo je bit na strehi, bit preganjana divjad, a še bolj krasno je stopit na drugo stran. Mogoče boste vsak čas občutili. Mogoče že čutite tako.

TERČI *se prikaže*: Jaz te razumem. Počasi drsim v narobne kraje.

POLICAJ: Poznal sem pobe vaše sorte, ki jim je odleglo, če so bili prijazni s policaji. Ne za denar, imajo svoj ponos, za stisk roke bi prodali mater. Jaz sem na svojo mogoče streljal. To je isto.

JEAN: Policija ...

SCOTT *pri radiu*: Poslušaj tole.

GLAS PO RADIU: ... se ne prezre nobena možnost. Nič se ne ve o nedolžni žrtvi. Ni je mogoče videti. Glede na domnevo, da imajo gangsterji radijski sprejemnik, jim policija na prošnjo sira Crafforda sporoča, da bo napad na sedmo nadstropje preložen za dve uri, če lahko dokažejo, da je deklica živa in zdrava. V nasprotnem primeru bo policija z vsemi razpoložljivimi sredstvi ...

GABI: Izključi.

JEAN: Obkoljeni smo, policija nam ne da dihat, vi pa mislite na kaj?

TERČI *se prikaže*: Kako bi se smejali.

JEAN: Terči, tvoja norost nas ne bo rešila.

TERČI: Misliš, da sem nor, Johnny? Ti, ki te je imel najraje? Od včeraj iščem svojega brata, in kje naj ga najdem, če ne na sebi? Hočem, da živi.

GABI: Dve uri?

TERČI: Naj živi še uro. Fantje, ne mu jemate ene ure življenja na zemlji. Pomagajte mi.

JEAN: Ne moremo ga obudit od mrtvih.

TERČI: Obudili ga bomo. Poskrbel bom za to. In manj se boste napihovali, ko bo tu. Bojite se ga. Bojite se njegovega kodra. *Si naravna koder las na čelo*. Bojite njegovih srščih obrvi. Njegove spokojnosti. Njegove jeze. Bojite njegovih pesti. Njegovih stegen. Boste pozabili

na svoje strahove, ko ga boste zagledali? Bojite njegove drže. Hoje! Poglejte me vendar! *Jeanu*. Poglej me!

BOB *ga popravlja*: Ne tako. Komolec malo nižje. Ja, v redu.

TERČI: Moja noga. Levo stopalo. *Grebe po tleh, nekako raztreseno*.

BOB: Bolj naprej. *Poklekne ob njega*. In malo bolj ven. Levo koleno ima zmerom rahlo upognjeno. Bratko hodi, kot bi valoval. Njegova ledja se razpirajo.

TERČI: Moja ledja se razpirajo. In prihajam. Prihajam med vas.

JEAN *Gabiju*: Reci mu, naj neha.

BOB: Zakaj? Vas je prevzelo? Če je imel rad brata, je normalno, da ga še zmerom išče. Te je strah tega, kar počne? Kaj bi želel postat, ko bi bil najbolj ubog, a, v koga bi se skril? *Terčiju*. Daj še naprej. In zmerom eno roko v žepu.

TERČI: In moj pogled! Moje strašne oči, moji bakli! Fantje, prinašam vam svojega brata. Prinesel sem ga. Podarjam vam ga. Mene so ubili, Terčija. Meni boste nanosili rož in vencev. Roko v žepu! Evo, roko dajem v žep. In nasmeh? Nasmeh, pobje? Mislite, da se vračam na zemljo nenasmejan? Zmerom sem kazal zobe. Krasno zobovje, je rekel zdravnik, ko ga je pokrival z zlatom. Ampak pozdravite no. Pozdravite me.

POLICAJ: Pozdravljen, Dedé.

JEAN: Nehaj.

GABI: Pusti ga.

TERČI: Živjo, pobci. Od daleč prihajam. Lahko bi vam pripovedoval o smrti, kjer sem pustil brata. Smrt je dolgo trajala. Moral sem se odtrgat komu, ki je hotel živeti namesto mene. Odtrgat od bratkota, ampak ratalo mi je. Grozen štramac. Videl sem vas. Ko sem prejle hodil proti vam, sem mislil, da ne bom nikoli prišel do vrha stopnic,

po katerih stopa dol moj brat. Ampak bili ste tu in me potegnili gor. Johnny!

JEAN: Pomiri se, Terči. Premisliti moramo, kako naj se izvlečemo.

TERČI: Kje pa bi se? Vsa vrata so zastražena, spomnit se moramo česa novega in pobegniti drugače. Ničesar več se ne bojim. Dedéjevo moč imam. In zdaj ti bom nekaj povedal. Tebi, Johnny. Upam si, upam.

JEAN: Naj ga za božjo voljo kdo utiša! Naj bo tiho! Prižgite radio!

Stopi proti radiu, Terči mu iztrga brzostrelko. Bob jo vzame Terčiju.

TERČI: Tiho! Meni praviš, naj bom tiho!

BOB *Jeanu*: Mir daj. Konec je s tabo.

GABI *vzame Bobu brzostrelko*: Daj. Zdaj je Šus taglavna. Ona komandira. Šusu. Ne ti, cepec, banda. Ona komandira.

BOB: Še dve uri imamo.

ŠUS: Mrliča ne moremo spraviti na balkon.

JEAN: Vdajte se.

GABI: Nimaš več orožja, nimaš več besede.

POLICAJ: In zakaj ne bi spravili mrliča na balkon?

BOB: Bil bi štos, če bi jim jo počasi spustili na glavo.

GABI *Bobu, kažoč Šusa in Jeana*: Odpelji ju. Tja, ja. V sobo Lepe Gospodične.

JEAN: Pusti me, da grem.

BOB: Te je strah? Čez dve uri boš tak kot ona.

BRAVO: Grši.

BOB: Kaj se ve. *Grobo potisne Jeana. Pejd že.*

Jean gre v sobo, za njim Bob, ki mu preti. Ostanejo Scott, Terči, Šus, policaj, Bravo in Gabi.

GABI: Torej zmenjeno? Naj nas potolčejo. Nobeden ne bo cviknil.

BRAVO: Smilite se mi. Bojite se. Že zdavnaj bi prevzel nase vse vaše zločine, in bil bi ponosen, presrečen, da sem jih – ampak niste dedci.

GABI: Spoštuj molk drugih. Crknili bomo. Nobenih groženj več. Samo mir.

BRAVO: Nikoli ga nisi poznal.

GABI: Od včeraj ...

BRAVO: Včeraj? Nisi se upal stopit zraven.

GABI: Sama je šla. Butnila je ob posteljo. Padla je. Ne vem, ali zato, da bi se ljubila, ali da bi spokojno umrla. Ne govori, da si nisem upal. Sem jih pospravil, punc, na tone. Nobena me ni zmedla.

BRAVO: Poznamo tvojo hladnokrvnost. In tvojo rahločutnost. Gospod je delikaten. Ampak če ne bi prišel jaz ...

GABI: Bi punca prav tako umrla.

BRAVO: Daj no, ne bluzi. In da veš: rabil sem tvoje šape. Če ti bo kaj laže, ti razložim: mislil sem na tvoje gromozanske šape.

GABI: Ti imaš svoje adute. Lepo kačjo glavo, bledico na obrazu, svoje besnenje, svojo zvijačnost.

BRAVO: Samo tvoje moči nimam. Ampak uporabljam jo bolje, kot si misliš. V vseh tvojih udarcih sem bil s tabo: stal sem ti ob strani. Potrebovala sta, da vama je laže šlo, pogled, ki se ne utruji in vaju gleda. Gabi, res sem pederulja!

SCOTT: Kdo jo je ubil?

BRAVO: Ni važno. Gabi, nisem moški, ki ljubi drugega moškega, ampak moški, zaljubljen v prigodo, ki je ne eden ne drug nista mogla zdržat sama. Zato sem hotel, zmerom in povsod, da greš do konca mojih moči. Jaz sem kazal najbolj kruti cilj, najbolj nevarna sredstva. In moja moč in krutost sta nocoj v tem, da ti povem, kako te preziram. S svojo strahopetnostjo si mi dopustil, da ti naložim najtežja dela. Včeraj mi je dala tvoja vreča kosti in mesa moč, da sem dopolnil, česar si se branil.

ŠUS: Si jo ti ubil?

BRAVO: A spraševal me boš? Resno misliš, da boš kaj dosegel, če se boš napihoval kot kakšna oblast? In da te bom zdaj, ko sem sesul Gabija, pustil tako zmedenega? *Odslej Bravo gleda proti odprtim vratom sobe, v katero sta stopila Jean in Bob.* Lahko bi bil vaša ženska; odpovedujete se jim, odkar se je banda spremenila v ječo. Lahko bi bil nosil krila – moral bi jih! – odrekel sem se jim, in obleke, v katerih bi bil lepša kot ta mrlička. To noč, fantje, postajam punca, ki poveljuje v bitki.

ŠUS: Kdo jo je ubil?

BRAVO: Jaz. Hotel sem preprečit umik. Podrl sem mostove. Kapirate?

D R A M A

Do konca ste izpostavljeni. Ni je pospravil Šus. Jaz sem jo. Čisto sam. Bila je oblečena za ples. Zdaj ko je naga, bi rad ...

GABI: Ne dotikaj se je!

BRAVO: ... krasil njeno lepo glavo. Uredil kodrčke. Ji raztegnil gubice. Česal jo bom, šminkal, mazal, pudral, polival z dišavami, posipal s cvetjem; kje so rože?

SCOTT: V apartmaju 723, v šejkovem. Umetne vrtnice.

BRAVO: In smaragdi.

SCOTT: Safirji, Bravo. Smaragdi so zeleni.

Nenadoma se stemni.

POLICAJ: Žarometi! Ugasili so žaromete. Prižgite luč!

Scott prižge luč. Prikaže se Američanka, pahljača ji zakriva spodnji del obraza. Bob jo podpira.

GABI: Hej!

BOB: Prištimana je.

POLICAJ: Ni kaj. Zelo je lepa.

GABI: Hej! Johnny!

SCOTT: Fantastičen si, Johnny! Čudovito se ti prilega. Bob, si ga ti polepšal?

BOB: Težko je šlo. Raztrgat sem moral obleko in mu razširit vrat. Mudi se. Ugasili so žaromete. *Jeanu.* Ajde!

GABI: Ne ga suvat.

BOB: Podpirat ga je treba. Bled je. Bled od sramu ali od groze ob misli, da se bo prikazal na balkonu. Spremil ga bom tja.

GABI: Ne da bi jaz to ukazal? Johnny, nisem hotel, da te oblečejo v punčaro. Nisem jaz rekel.

BOB: Nima smisla, da vztrajaš. Nem je. Bes in sram – ali njegova nova osebnost – sta mu vzela dih. Pa saj lahko jaz odgovarjam namesto njega. Kaj vas zanima? Če bojo policaji videli Američanko, nam bojo podarili eno uro; to moramo izrabit. Podoben ji je, ne res? *Jeanu.* Greval!

GABI: Ne ga tepst. Prepovedujem ti ...

BOB: Kako mehak si s svojo žrtvijo. Podaj ji roko!

GABI: Baraba!

SCOTT: Le mirno, Gabi. Spoštuj pravila. Spoštovanje, Gospa.

BOB: Gospodična! Prižgite radio. Muziko! In smrt!

SCOTT *je prižgal radio*: Mozart. *Jeanu*. In če vam bojo ploskali, se priklonite!

BOB *Jeanu*: Počasi stopaj, kot pri maši. Poravnaj čipke.

GABI: Pusti ga.

BRAVO *Gabiju*: Strah te je, da se bo popolnoma in dokončno spremenil v žensko. Ali v mrličko? Zmrdaš se, ker ga je obsijala sreča, da pokaže, kako je lepa. Vzklikali ji bojo, jo pozdravljali, jaz pa sem bil edinokrat v kikli, ko sem oblekel župnikov talár in vlomil v zakristijo.

BOB: Ne more bit pomote. Ona je. Gabi, jo spoznaš? Njene lepe plave učke.

BRAVO: Bodite vljudni z njo. In ne je pehât. Ne ve še, da je njena oblekca spodaj stisnjena.

GABI *Bravu*: Maščuješ se! *Jeanu*. Zgini na balkon.

BRAVO: Odpočivam. *Jeanu*. Ajde. Gremo, mrha!

GABI: Nadiraš jo, kot si jo nadiral, preden si jo ubil. Zmerom si bil surov z ženskami. Enako si se znašal nad njo, preden je šla na balkon prosit, naj plačajo odkupnino. In potlej, takoj potem, si jo zadavil.

BOB: Vsak čas mu bomo dovolili, da ponovi. *Bravu*. Poravnaj gube. Tako, ja. Še bučike bi moral met v ustih.

GABI: Zginite že!

BOB: Gremo.

Bob in Terči podpirata Jeana in ga peljeta proti balkonu.

BRAVO *Gabiju*: Od mrtvih je vstala. Takšna je, kot je bila, ko si jo položil na posteljo. Malo bolj žalostna nocoj, ker je bila zadavljena.

GABI: Neusmiljeni ste. Kot psi.

SCOTT: Svetujem, Gabi, da se rahlo nasmehneš. In potlej krutost. Ampak pogledjte, samo pogledjte. V kinu ste že videli tákole, ko stara kraljica Mary pozdravlja svoje ljudstvo. Hej, to je njena zlata poroka. Naj živi Kraljica.

POLICAJ: Ob takšnih priložnostih streljajo s topovi.

BRAVO: Prižgite radio.

SCOTT: Ne še. Čakaj, da pride nazaj.

BRAVO: A slišite? Ploskajo ji.

Prikaže se Jean, podpirata ga Bob in Terči.

SCOTT: Muzika! *Radio igra pogrebno koračnico*. In zdaj ples!

DRUGO DEJANJE

Jean je še zmerom oblečen v žensko, sklanja se nad Šusa in mu obvezuje glavo.

POLICAJ: Krogla manj v kifeljčevem vampu.

GABI *Jeanu*: Pusti ga, da se stegne; sam je hotel.

SCOTT: Naj Gospodična obvezuje ranjence. To je njena vloga.

GABI: Saj ne misli, da ga bo rešila, Šusa. Sam si je, iz strahu, pognal kroglo v glavo.

BRAVO: Ne razumem, kako da je zgrešil. Kdor bi se res rad fental, ta zadene.

SCOTT: Stvar je vendar jasna. Šus upa, da bo premotil kifeljce. Ganil bi jih rad in jih celo pripravil do tega, da mu ponudijo nosila. Tako vsaj ve, da ne bo tepen. Lahko ga posnemamo, če se nam zdi.

GABI: Dober hec bi bil, če bi nas odpeljali v tistih rešilcih, ki čakajo na omedlele firbce.

POLICAJ: Krasno bi zgledali, ja! Ampak opozarjam vas: ne računajte, pa če ste na tem, da spustite dušo, da bo kifeljce usmiljen; kifeljci ne poznajo milosti. In Šus je dosegel samo to, da imamo eno kroglo manj.

GABI: Meni pa se ne zdi tako slaba ideja, če bi se ...

BRAVO: Iznakazili! Gabi, ne maram, da se iznakaziš!

SCOTT: Treba se je znat ranit, da se ne preveč.

GABI: Lahko bi se počili v nogo, ali v bok, da gre krogla skoz.

BRAVO: Gabi, pazi na svoj lepi obražček, ostani tako lep. Tako lep do konca.

GABI: Jaz pa lep?

BRAVO: Lep si, Gabi, tvoja lepota mi daje moč. Vsem nam jo daje.

GABI *se gleda v zrcalo*: A ja? In zdaj je čas, da jo uporabim. Zdaj, Bravo, koristi samo meni. Kar miren bodi, ne bom je izmaličil, tako me bolje ščiti. Skrivam se vanjo, ovijam se z njo, in vse vas pozabljam.

BRAVO: Samo mene ne, Gabi.

BOB: Zakaj ne? Gospod je sam s sabo, gospod se ogleduje v svoji podobi. Gleda ji strmo v oči in se utaplja v njih.

GABI: In potlej? Me je strah? Strah me je.

BOB: Ne kremži se, drugače se boš začel trest. Ostani miren.

POLICAJ: Same pedre ste! Imam že raje policijo! Tam se ve, kaj kdo počne in kaj tvega: popoln prezir vseh, in še posebno tistih, ki jih varujemo. O nas ni debelih naslovov v časopisih, ni fotografij, ni pesmi, me slišite, ni pesmi, ki bi slavile naše podvige. Mi smo vaša senca. In ko pridem med vas, se znajdem sredi strahopetcev in podležev, sredi lažnega sijaja. Kar naprej smo na preži, vsi se navdušujejo nad vašimi dejanji, govorijo o vas! Poslušajte.

GLAS PO RADIU: ... zločinov, ki jih bodo neizogibno pripeljali na morišče

...

POLICAJ: Morišče! Slišite, kaj pravijo o vas!

GLAS PO RADIU: ... V dolgih člankih z mastnimi naslovi pripovedujejo večerniki mračne zgodbe o njihovih surovostih ...

POLICAJ: Članki, mračne zgodbe, surovosti, vse to govori o vas. In ko sem vam želel pomagat, da bi laže prenašali ...

SCOTT: Smo pustili, da zgrmi na tla. Prehudo veličastje nas utruja.

POLICAJ: Nimate moči, da bi ga vzdržali. Ponujam vam roke, svoje jeklene pesti, svoje udarce, brce, svoja pleča, in vi odklanjate.

SCOTT: Ne delimo na pol.

POLICAJ: Zamešal si: ne pomagam vam zato, ker bi si želel slave, ampak ker spoštujem tisto, kar predstavljate.

GABI: Daj nam mir. Svoj posel smo opravljali. Ti pa preveč čvekaš.

POLICAJ: Crkavate! Pobira vas od strahu!

GABI: Druge stvari si počel kot mi. Nikoli nisi bil do vratu in čez v prigodi, iz katere ne moreš ven. Nikoli se nisi ujel v lastne zanke. Nikoli se ti ni bilo treba, čisto samemu, tolči s policijo in z vsem, kar predstavlja.

POLICAJ: Nekaj boljšega sem naredil: včeraj sem prebil lastno policijsko zaporo, v sebi. In prišel k vam. Za to je bil potreben drugačen pogum, kot je vaš.

SCOTT: Ki je samó tvoja stvar, ta čisti pogum, ki te bo še bolj ozaljšal.

GABI: Ampak zato še nimaš pravice, da bi govoril v imenu kolegov.

Predvsem pa ne, da bi prevzel oblast.

POLICAJ: Navajen sem na disciplino.

SCOTT: Mi pa na nasilje.

POLICAJ: Poslušajte me no, za božjo voljo! Natančno veste, da ste prišli tja, kamor ste želeli, in da jaz nisem. Iz kifeljca postajam gangster. Izvihavam se, kot rokavica, in vam kažem, kaj je kifeljčeva narobe stran: gangster. Policija. Policija! Dve leti sem bil not. In rad sem jih imel, pobe, in še bolj silno rad jih imam, odkar sem streljal nanje. Ah, sem jih preganjal, aretiral, stolkel takšnih, kot ste vi! Bil sem zraven pri racijah, pomagal pri priznanjih, prostovoljnih!, do zadnjih vlaken moči sem se bojeval proti vam, in potem sem začutil, da ne morem it še naprej. Bil sem, ne pozabit, najboljši policaj za kalibre vaše sorte, in sem začutil, da ne morem it še dlje v krutosti, ki je v službi meščanov. Prišel sem do roba, do mejá, ki se stikajo z vašimi, in ko jih prestopiš, se znajdeš med vami. Me razumete? Ne? Saj ne morete. Prav, nič več ne bom razlagal, mirno se bom usidral tukaj. A tudi med vami bom na prvem mestu.

BOB: Treba si ga je izbojevat.

POLICAJ: To mi ne bo težko. Ničesar ni, kar bi lahko izgubil.

SCOTT: In obup je zanesljiv pomočnik. V vseh primerih.

POLICAJ: Predolgo sem vahtal tepce, pazil na otroke, varoval notarje, inkasante, načičkane gospe in princeske, ki se valjajo v denarju!

JEAN *se napol pokloni*: Me veseli!

POLICAJ *stopi proti njemu*: Ti pa tiho, punči. In da veš: noben suženj nisem, ki se upira. In ne kričim, ker bi sovražil; ljubim.

JEAN: Znoreli ste! Ne dovolite, da ...

POLICAJ: Nor sem od upanja. In čisto vseeno mi je, ali govorim s prazno kiklo, z biseri, pripetimi na zrak, s pahljačo, ki ničesar ne zakriva. Zadosti besen sem, da si vse izmislim! Tako torej, ugrabimo te, ti pa misliš, da te bo rešilo, če nas nahujskaš med sabo?

JEAN: Čisto pri miru sem, še ganem se ne. Komaj da govorim ...

BRAVO *Jeanu, posmehljivo*: Ja, brani se. Uporabi svoje čare. Spogleduj se z njim.

POLICAJ: Tvoji pogledi! Ljubosumni so nanje! Že predolgo hrepenim po blišču tvojega očeta in po tvojem, po sijaju vse Amerike in vseh njenih bank. To noč zmagujem.

GABI *policaju*: Boš dal roke stran!

BRAVO: Zakaj pa? A si postal njen dobri vitez? *Policaju*. Ne ga poslušat, poslušaj samó svoje srce. Prav imaš, bodi divji. Neusmiljen. Izniči jo. Ampak naredi to potihem.

JEAN: Če se me bojite, me ne spustite spred oči. A česa neki bi se bali od mene?

BRAVO: Gospodična je krotka, kaj? Gospodična je občutljiva in ne mara promiskuitete?

JEAN: Nič ni še izgubljeno. Vse se lahko uredi.

POLICAJ: Kaj uredi, kako? Jaz pa sem izgubljen. *Kretnja*. Ne izmikaj se. Kakorkoli že, meni pripadaš. Že si prešel pot od kralja do žrtve. Preobrazba se je zgodila pred mojimi očmi. Opazil sem celó, da ti je bilo rahlo nelagodno, in na lepem si se preobrnil: postal si tista, ki jo ubijajo. Se dobro počutiš v tej koži? Zdaj boš moj suženj. Ne izmikaj se.

BOB *Gabiju, ki skuša posredovati*: Pusti ga. Prepozno je.

JEAN *se odmika in vpije proti oknu*: No kaj? ... Ste hoteli napraviti iz mene to, kar sem? V redu, sprejemem. Vi ste moški, jaz sem Kraljica plesa. Torej me pustite. Prav, zmenjeno, prevzemam odgovornost za svoja krila, steznik, za svoj pajčolan, za svoje gibe! Zmenjeno, jaz sem tista, ki jo preganja vaše sovraštvo. In čakam, da me eden od vas spet ubije. Nič naj vam ne bo nerodno.

POLICAJ *stopa za njim*: Se strinjam. Jaz bom opravil posel.

JEAN: Ne boš si upal. Preveč sem lepa.

POLICAJ: Nasprotno, opogumilo me bo. Prihajam. Ne zavрни me.

Izgineta med oknom na balkonu, sliši se strel.

TERČI: Mislim, da so tokrat razumeli.

BRAVO: Kifeljc je dec.

BOB: Se mu boš vdal?

BRAVO: Sem se že. Vso njegovo pustolovščino sem delil z njim. Od začetka do konca sem ga spremljal.

SCOTT: Izbojeval si je svoje mesto. Da slišimo. *Prižge radio*.

GLAS PO RADIU: ... in še drugih nagibov. Vpričo nemočne policije, zgrožene nad tolikšno brezčutnostjo, se je torej razkrila osupljiva potegavščina. Brezsramni zločinci, ki jim, priznajmo, ne manjka

poguma, so s tem odurnim umorom pokazali svoj peklenski obraz.
Nobene milosti ...

POLICAJ *se vrne*: Zdaj sem razorožen. Pripopal sem mu zadnjo kroglo.

GABI: Lahko smo prepričani, da bojo čez deset minut tu.

POLICAJ: Pa kaj? Naj se pustimo pobit? Menda te ne mika ... da bi spoznal
rablja?

SCOTT: Zakaj pa ne? Tudi o njem smo vsi fantazirali. Dovolj dolgo smo
se menili o njem in se hecali na njegov račun, da je postal naše
najbolj milo hrepenenje.

POLICAJ: Je še kaj krogel? Terči? Pazi na stopnice. Zaustavi jih. Do
zadnjega se tolci, do smrti.

TERČI: Ni več kaj dosti za ubit v meni. Proti svojemu koncu grem.

BRAVO: Tem bolje. Meni ni ničesar žal. Življenje se mi je iskriilo pod
trdimi udarci.

POLICAJ *Gabiju*: Čim več jih moramo pobit, medtem ko bojo šli gor.
Po stopnicah bojo morali it počasi.

GABI: Scott, Terči, Bravo, Bob in jaz imamo po eno kroglo, torej skupaj
pet.

POLICAJ: Pobit jih moramo najmanj pet.

BOB: Ti bi pa to z veliko žlico.

GABI: Samo še bolj besni bojo na nas.

POLICAJ: Deset minut življenja nam preostane, naj bojo sijajne. Pripravite
se na zbijanje figur!

BOB: Pet minut, ko si ne moremo privoščiti ničesar, nobenega novega
razkošja. Stisnjeni smo tukaj, ujeti, brez moči.

SCOTT: Eno razkošje nam še preostane ...

BRAVO: Katero? Povej že.

SCOTT: In ki nam je mogoče lahko v pomoč.

GABI: Tukaj? Mogoče kakšen boren ponaredek...

SCOTT: Razkošje, da smo strahopetni.

POLICAJ: Kaj naj to pomeni?

SCOTT: Ti seveda nimaš pojma. Mi pa vemo. Vse življenje smo poznali
drznost, baharijo, nastopaštvo, gledali smrti v oči, in nikoli nismo
smeli cviknit. Nikoli.

Bob prižge radio.

GLAS PO RADIU: ... znani po svoji drznosti. Ob nešteti podlostih so nekajkrat izpričali tudi izjemen pogum. Kaj jih je privedlo do tega, da so ugrabili mlado dekle. Te nasmejane pošasti ...

SCOTT *ugasi*: Slišite, kaj pravijo o nas.

BOB: V časopisih je še več, in lepše. Dobro smo se držali. In ni bilo lahko, in ni hec, ko moraš ustrezat svoji podobi.

POLICAJ: Pa kaj potlej? Ne boste vendar popustili? Tik pred ciljem! Kar pomnite, ste se naprezali, da bi dobili takšno vlogo, življenjsko, zvezdniško. In zdaj boste naenkrat takšni strahopetci!

GABI: Se nam krasno in sladko, če smo strahopetni. A vidi kdo kaj, ali koga, ki bi se ga lahko bali? Jaz ga ne.

BRAVO: Zanima me, kaj človek občuti, ko sklene, da se bo vdal. Saj se bomo vdali, ne res, fantje?

TERČI: Ampak zakaj?

BRAVO: Da še enkrat ... da še zadnjič grdo nategnemo kifeljce, Pravico, meščanarijo in vse táko, zadnjič in grdo: da z drekom, da z njihovim drekom pomazemo preveč lepo podobo, ki so jo imeli o nas.

SCOTT: Veste, težko jo bo peljat do konca, vdajo. Aretacija, preiskovalni zapor, potlej sojenje, potlej ...

BRAVO: No kaj? Se bojiš? Kar reci. Rabelj. Tem bolje. Tudi njega bom poskušal zapeljati.

POLICAJ: Preprečil vam bom, da bi cviknili. Jaz ostajam. Strašen.

GABI: Nič več nimaš opraviti z nami.

POLICAJ: Kaj bo z mano? Prehitro sem počel vse skup. Včeraj sem bil na drugi strani. Danes zjutraj sem streljal na policaje. Streljal sam nase. Uničujem se, da bi postal nekdo drug ... In čas priganja.

GLAS PO RADIU: ... gasilci se po lestvah vzpenjajo po vseh štirih stenah. Delujejo usklajeno. Vsakega gasilca varuje do zob oborožen policist

...

POLICAJ: Pazite na okna! Bob, pojdi k južni steni. *Scottu*. Ti pa ...

SCOTT: Nobeden že nima več poguma, da bi se zganil.

POLICAJ: Ne ubogate me!

SCOTT: Počasi, a zanesljivo nas prevzema strahopetnost.

POLICAJ: Čez deset minut bojo tu.

BOB: No in? Čez glavo imam tega, da sem bil, kar so me silili, da sem.

POLICAJ: Kdo te je silil? In kaj?

BOB: Kifeljci. Kako naj se vedem, kako naj bom grob. Tudi zaradi njih smo se delali lepe, odločne. Koristilo jim je pri disciplini, pri njihovem počutju.

POLICAJ: Drago vas bo stalo, če boste cviknili.

SCOTT: Kaj? Z mano je konec. Prepuščam se in tonem. Že čutim, kako mi mila celica obliva stopala. Do gležnjev sem spokojen. *Odloži brzostrelko.* Tako.

BOB: Scott, je hudo? Ali pa res pomirja?

SCOTT: Zmerom se je malo grenko vdat, a bo že bolje, ko boste še vi to naredili.

GABI: Fantje! Poskusite zdržat do konca!

BRAVO: Še pred prpo cvikaš. Ne moreš je pripeljat do roba. Hočeš, da ti pomagam?

GABI: Kaj vse bojo nakladali po časopisih? Že vidim naslove. Z našimi fotkami.

BRAVO: Tako je. Majhne se bomo naredili. Čisto majhne. In nazadnje bomo prav tako velikanski, kot smo bili. Drugačno življenje bomo živeli, drugod.

GABI: V sramoti.

BRAVO: Zakaj pa ne? Naredi kot drugi: zberi pogum za svojo strahopetnost.

POLICAJ: Gor lezejo, vi pa še zmerom debatirate. Spomenik vam bojo zavzeli med vašo filozofažo. Pejte k oknom. Branite se.

BOB: Meni paše, da bom dvignil roke. *Odloži orožje.* Vse je treba spustit.

GABI: Fantje, še ena malenkost je: v fraku ne moremo na cesto, režali se nam bojo v ksiht.

BOB: Ko da je to zdaj važno.

BRAVO: Pa kaj, daní se. Zdaj je čas, ko hodijo žurerji domov. Ura za it spat. Če se prec stegnemo, ne bomo vedeli, da si odpočivamo.

GABI: Zdržite še čisto malo ...

BOB: Ni govora, da bi še kdaj prijel svoje ropotalo. Zares sem ga spustil.

GABI: Scott!

SCOTT: Vaše čvekanje mi gre na živce. Zagovor si sestavljam.

Bravo prižge radio.

GLAS PO RADIU: ... v šestem nadstropju se policija pripravlja na sklepni

napad. Še malo, pa bodo zločinci dvignili roke, omočene v krvi.
Brezpogojna, sramotna vdaja ...

POLICAJ: A takole greste? Sam ostajam.

BRAVO: Vzemi puške in se brani. *Vrže mu brzostrelko. Policaj pomišlja, potlej jo pobere. Sliši se strel.*

POLICAJ: Terči! Pazi na stopnice. Pobij jih. Vse jih pobij. Streljaj.

TERČI: Pozor, fantje, merim.

Strel. Terčijeva podoba, ki jo je videti v zrcalu, omahne.

GABI: Tu so. Hitro. Odvrzite orožje. Šus, daj stran puško.

POLICAJ: Roke gor. Da se ne ganete. Da mi ne črhnete. Ne hecam se. Moji ujetniki ste.

GABI: Zapuščaš nas? Ti, ki ...

POLICAJ: Vse sem imel, fantje. Zdaj pozabljam slavje in se vračam k svojim. Kdor se premakne, dobi šus.

GABI: A že!

BOB: Ne boš si drznil. Bili smo kolegi.

SCOTT: Dobro zašpilano.

POLICAJ: Nič zašpilano. Nikdar nisem igral. Prejle sem bil z vami. Zares na vaši strani. Vaša strahopetnost se mi je zagnusila. Roke gor!

BOB: Ko bojo tvoji kolegi zvedeli, s kakšnim užitkom si streljal po njih ...

POLICAJ: Tiho boste o tem.

GABI: Kar misli si!

POLICAJ: Kdo vam bo pa verjel. In če samo zinete ... *Premolkne.* Barabe! Roke gor. Ne mi mrdat, vas naluknjam. *Proti oknu.* Kar not, fantje. Vse je pod kontrolo.

Prevedel in spremno opombo napisal Aleš Berger

Besedilo *Splendid* je iz zapuščine francoskega pisatelja Jeana Geneta (1910–1986) in je bilo prvič natisnjeno leta 1993 pri založbi L'Arbalete in potem večkrat uprizorjeno v Franciji in drugod. Napisano je bilo leta 1948, se pravi,

neposredno po igrh *Poostreni nadzor* in *Služkinji*, a avtor se mu je kmalu odpovedal in ni hotel slišati ne za njegovo objavo ne za morebitno uprizoritev. Čeprav ga je sam Jean-Paul Sartre, ki je igro menda visoko cenil, skušal odvrniti od te odločitve, je ostal neomajen: po mnenju nekaterih zaradi moralne in ustvarjalne krize, v katero je zdrsnil, potem ko ga je francoski predsednik Vincent Auriol (poleti 1949) pomilostil vseh prej izrečenih kazni, po sodbi drugih zato, ker je temo drugače in dosti bolj na široko razbil v igri *Balkon* (1955). – V knjižici *Atelje Alberta Giacomettija* (1957) se Genet spominja, kako je nekega dne, ko se je sklonil, da bi pobral cigaretni ogorek, pod kiparjevo mizo našel skulpturo, ki se mu je od vseh Giacomettijevih zdela najlepša. Kipar mu je, osuplemu, pojasnil: "Če je zares močna, se bo sama pokazala, četudi jo skrivam" ...

INTERVJU

Uroš Kalčič



Foto: JANEZ JUVAN

Pogled skozi svet v "pravo resničnost"

Pogled skozi svet v "pravo resničnost"

Pisatelj in prevajalec Uroš Kalčič (rojen 1951 v Ljubljani) je doslej, ob tem da piše tudi radijske igre (*Ko bom velik, bom žaba*, 1979, *Kositrni vojak iz plute*, 1987), izdal tri knjige proze. Kritika ga je vsakokrat sprejela s posebno pozornostjo, saj je vselej ponudil v branje besedila, za katera sta značilni samosvoja (izvirna) pisateljska drža in pripovedna izdelanost. To so zbirka novel *Mehika* (1979) in daljši prozni knjigi *Dokumenti o čričkih* (1987) in *Numeri* (1996). Pričujoči pogovor se je nanašal na njegovo prozno delo, zlasti še na *Numere*.

Literatura: *Vaša prva knjiga (novel) Mehika je izšla konec sedemdesetih let. Kako ste tedaj doživljali literarno ozračje?*

Kalčič: Težko je tu ločiti osebne okoliščine od kolektivnih, ampak zdi se mi, da sva v tistih letih preživljala puberteto oziroma mladostništvo tako jaz sam kot družba nasploh. Vsekakor je bila stimulacija velikanska. Kako naj človek ne piše, še posebno, če je vdan mladostni nečimrnosti in prostodušnosti (glavnino *Mehike* sem namreč napisal že na začetku sedemdesetih, potem pa sem jo po nepotrebnem več let valjal po ustih in jo v marsičem zapacal), če vsak dan prihajajo k njemu prijatelji in radovedno vihajo liste v pisalnem stroju in mu razlagajo, kakšen frajer da je, in če ga uredniki nenehno prosijo, naj jim kaj pošlje. Neki moj prijatelj, ki je bil takrat ravno tako študent in ljubitelj literature, se mi je celo ponujal za nekakšnega Maxa Broda: njegov načrt je bil, da mi, kakor hitro se bo dokopal do kaj denarja, začne izplačevati mesečno rento, mislim, da je šlo za petdeset tisoč dinarjev, jaz pa naj bi pustil študij in se posvetil le pisanju. Kar pa se splošne kulturne klime tiče: ne bi se zdaj takole na hitro spuščal v vprašanje, kakšno zvezo je to imelo s takratnimi "svinčenimi časi", kot temu zdaj nekateri pravijo, ampak dejstvo je, da je bil cajtgajst, ki me je obdajal, v nekem smislu neprimerno bolj aristokratski kot danes, aristokratski v smislu preseganja nekakšne resnobne, plebejske zazrtosti v dnevno resničnost (ali vsaj v nekakšen splošen, čeprav v navidezno demokratično relativiziranje zavit zdravorazumarski konsenz o "pogledu na stvari"). Kolektivni duh (vsaj tistega dela kolektiva, ki sem mu pripadal jaz) je bil podoben duhu otroka, ki svet odkriva na novo in v vedno novih, nepri-

čakovanih, igrivih povezavah. V tem duhu sta se nevarno in plodovito stikala ustvarjalno veselje in demoničnost, predvsem pa sem v njem videl bližino samemu bistvu narave resničnosti, za katero je nasploh značilna odsotnost vsakršne negibnosti in samoumevnosti – in kaj je lepšega za mladega pisatelja kot živeti v takem duhu? Navsezadnje so bile celo tradicionalistične korifeje iz prejšnjih generacij, ki so se rade zgražale nad pisanjem mladih, takrat nekako bolj žive, kot bi bile sicer ... Da ne bo nesporazuma: nič se mi ne vzdihuje po tistih časih, še manj po sebi iz tistih časov, govorim samo o tem, kako sem takrat, gledano od zdajle, doživljal te stvari.

Literatura: *In kaj je bilo za vas v takšnem ozračju odločilno ali vsaj zanimivo, spodbudno? Kakšno pisanje se vam je zdelo "možno"?*

Kalčič: "Možno" je bilo seveda tako rekoč vse – to je bilo po svoje tudi kontraproduktivno. Hkrati pa je bilo že tedaj jasno, da so marsikaj tistega, kar je dotlej pokrivala literatura, pobrali drugi mediji, zato sem prihodnost literature videl predvsem tam, kjer je bila pravzaprav že od nekdaj in kjer je bila tudi njena avtentična preteklost: v pisavi sami oziroma v tistih sferah, ki jih lahko raziskuje in zapisuje le pisava – ali pa vsaj najbolj učinkovito in suvereno ... (Navsezadnje je bila literatura, ki je bila količkaj vredna, že od nekdaj takšna, tudi v stoletjih, ko niso poznali filma in televizije; Dostojevskega na primer ne moreš filmati ...) Za moj okus so eni to vrnitev k izvorni moči literature razumeli preveč zares in hkrati premalo zares, se pravi, formalno, in meni so bili razni "znotrajtekstualizmi" in ludizmi enako zoprni kot razne metafizične litanije. Sam sem videl – in tudi iskal – možnost sinteze formalne igrivosti in neke notranje, zunajtekstualne zavezujočnosti. Tega seveda nisem počel zavestno in načrtno in "zunajtekstualne zaveze" nikoli nisem razumel kot služenje zgodovinskemu trenutku ali celo kaki ideji, temveč predvsem kot jezikovno odslikavanje nekih notranjih pravil igre sveta, ki poteka tudi neodvisno od literarne. (Prave igre brez pravil pač ni, in če me boste pozneje še kaj vprašali glede tega, vam mogoče povem, za kakšna pravila gre.) Skratka, vedno mi je šlo na živce, ko so ob mojem imenu omenjali "jezik", kot da gre za nekakšno avtonomno entiteto. Jezik – ali pa sintaksa – se je pač zlomil takrat, ko se je lomil svet oziroma optika dojemanja in slikanja sveta ... Nikoli si nisem domišljal, da je jezik kaj več kot zapisovalec, vsekakor pa ni nekaj

avtonomnega, ampak samo en konec popkovine, ki sega v bogve kakšno maternico ...

Literatura: *Jože Snoj je v Mehiki, ko jo je ocenil, videl "porojevanje proze iz poezije" in je dele tekstov "prevedel" v obliko pesmi – ta pa je celo "funkcionirala".*

Kalčič: Težava je v tem, da se *Mehike* bolj malo spomnim in komaj kaj vem, kaj sem tam notri pisal. Tekst je bil precej razpršen, to vem, precej neugnan ... Načelno bi se dalo reči, da je ena izmed razlik med prozo in poezijo lahko tudi v časovni perspektivi ene in druge: recimo, da je proza pogled iz časa, poezija iz nečasa (in v nečas). V marsikateri prozni pisavi se tu in tam čas ustavi ali zgosti – takrat dobimo tako imenovane "poetične pasuse". Najbrž je to tisto, kar je mislil kritik. Res pa je, da lahko kot poezija, če vsekakor hočemo, "funkcionira" marsikaj, tudi kakšen boljši kuharski recept ... Veliko dokazov za to boste našli prav v tistih zoprnih zlatih časih, ki sem jih ravnokar pohvalil.

Literatura: *No, ampak če se še malo vrneva na prejšnje vprašanje: Kako ste gledali na prozo, ki ni bila le "obnova" resničnosti? Po drugi strani pa tudi Mehika ni bila proza brez "resničnosti" v ozadju?*

Kalčič: Brez resničnosti v ozadju? Če dovolite, bi si tu pomagal z anekdoto. Ko sem bil prvič v Benetkah, sem bil že hudo star, se pravi, tam okoli trideset, ampak hvala bogu, da je bilo tako: ravno zato so me namreč tako silovito pretresle ... pretresle v prav posebnem smislu. Najprej ni bilo nič posebnega oziroma je bilo samo zelo "lepo", potem sem se pa naslonil na Ponte Rialto. Bila je ravno pravšnja ura dneva, pozna popoldanska meglica se je barvala na rožnato in tako naprej, in ko sem strmel dol in še malo naokoli, se mi je vsa tista rožnata čipkasta kuliserija in tisti vrvež v kanalu, se pravi, se mi je vse skupaj na lepem zazdelo tako totalno neresnično, da sem si rekel: Aha, vidiš, to je torej resničnost! Ali drugače rečeno: Benetke so – tako arhitekturno kot eksistencialno tako narahlo in fantastično stkane, da se vidi skoznje ... da se vidi skoznje v "pravo resničnost" – in zato so tako genialne. Zato ljudje (nagonsko) tudi drviyo vanje: ne zato, da bi potešili svoje estetske in druge civilizacijske appetite, ampak zato, ker so tam bliže robu resničnosti, ali pa kar bliže doma, če smem tako reči. Takšne reči lahko človek seveda doživlja še marsikje, v naravi, v sobi, na ulici, ni pomembno – vsekakor pa nekje laže kot kje drugje (in tja potem

zato tudi drvi): med drugim laže prav v velikih iznajdbah človeškega duha (kot so na primer v arhitekturi omenjene Benetke, v glasbi Mozart, v literaturi Cervantes itn. itn.). Skratka, takrat v Benetkah je bilo še posebno lepo videti, da če je resničnost na prav poseben zviti način (re)strukturirana, "zrahljana" – ali pa "pretirana" – oziroma pripeljana na rob same sebe, se skozi zasveti in razkrije njena "resničnost resničnosti", njena "podstat" – in hkrati s tem seveda "podstat" človeka samega. In literatura lahko – v svojem najvišjem dosegu oziroma kadar je v najboljši formi – počne prav to: v rokah ima vse potrebno orodje za takšno tkanje ...

Literatura: *In vendar se mi zdi, da se vaša nadaljnja proza precej razlikuje od omenjenih novel. Mislim na Dokumente o čričkih, kjer je veliko več pravega, navadnega sveta, od koder izvira novodobna epika. Kaj se vam je zgodilo novega?*

Kalčič: Kaj se mi je zgodilo novega? Težko reči. Najbrž to, da se je tudi na meni spotoma nabralo nekaj več "pravega, navadnega sveta". Mlad človek je gladek in svet se nanj teže prijemlje, na starejšega, ki je bolj hrapav, pa laže (še posebno če ni zadosti izkušen in odporen); "splošni svet" postaja vse bolj oseben, se strjuje na njem kakor moker plašč ... in ta mi je bil, mislim, pri Čričkih, vsaj ponekod, celo precej v napoto in tekst je marsikje izgorel, oziroma bolje, pregorel v bitkah med "pravim" in literarnim svetom ... Takrat mi včasih očitno ni šlo samo za literaturo in to je bilo narobe. Sicer pa so Črički precej raznorodna literatura, in tole, kar sem ravnokar povedal, velja predvsem za najdaljši tekst, za *Zadevo s kovčkom* ... Sploh pa niti ne bi mogel reči, da je bilo v *Mehiki*, kolikor se je spomnim, kaj manj "navadnega sveta" kot v Čričkih; mogoče celo še več – le da je bil strukturiran drugače, manj "navadno", bolj neosebno in razpršeno. Zato mogoče ta vaš vtis, čeprav je bilo v *Mehiki* celo več objektivno doživetega kot v *Dokumentih*.

Literatura: *Ena izmed poglavitnih značilnosti (ta bo zaznamovala tudi tretjo knjigo Numeri) pa je ostala: ob objektivni resničnosti tudi svet fantazije, toda ta vendar v nekakšni premaknjeni optiki, skozi katero so situacije ali celo ljudje videti malo "čudni", recimo absurdni. Mislim na poglavje "Duhovi" v Čričkih, kjer gre za pisma nekemu blaznemu žüriškemu čevljarju, ki ga sploh ni. Kaj je za vas ta absurdnost, alogičnost – zakaj*

je po vašem sploh mogoča, še več, prinaša celo nekakšno estetsko zadovoljitev?

Kalčič: Če je tako, kot pravite, se vprašajva, kaj je sploh s to "estetsko zadovoljitvijo" oziroma kdaj se takšna zadovoljitev pojavi. Ali ne tam, kjer se pojavi še neka druga zadovoljitev – recimo ji na primer "duhovna"? Se pravi, tam, kot sem že malo prej omenil, kjer je meja med resničnostjo in "neresničnostjo" tako zabrisana, da resničnost prehaja v iluzijo oziroma v neko višjo resničnost in narobe. Navsezadnje, ali ni kategorija "lepega" samo čutno odkritje "resničnega"? In tista "premaknjena optika", kot temu pravite, ali ni to samo tisti pogled z Rialta, o katerem sem ravnokar govoril? In resničen umetniški izdelek, ali ni to samo optični instrument, leča, skozi katero se lomi takšen pogled? Sprašujete, kaj sta zame ta "absurdnost in alogičnost". Morda prav to, da je tisti "blazni züriški čevljar, ki ga sploh ni", v takšni optiki neskončno resničnejši od "bistroumnega ljubljanskega, ki sploh je" ... Saj v tem je bistvo literature, ali ne? Ampak zdaj zahajava v skrajna poenostavljanja, in ob tem mi je, če sem čisto pošten, malce bridko ...

Literatura: Prav, pojdiva naprej. Kdor bere vaše novejša teksta, ve, da je enako močno še nekaj drugega: nezaupanje do klasične zgodbe in posvečanje pozornosti deskripciji, posmehu "pesniškom", tradicionalnim vnetim pisateljem ... Je treba ustvariti "lik" nekega drugega pisatelja, ki bo kos današnjemu času?

Kalčič: Da bi bil kos današnjemu času, najbrž ni treba biti prav dosti pisatelja – ampak jasno je, da pisatelju, ki kaj da nase, ni do tega, da bi bil kos samo enemu času, ampak vsem trem po vrsti ... Tisto "nezaupanje do zgodbe" sem v nekem pogovoru že obširneje demantiral: če na kratko ponovim, nič nimam proti zgodbi in navsezadnje se vedno nekaj, na tem ali drugem nivoju, dogaja. Če bo drugič treba klasične zgodbe, bo pa klasična zgodba. Navsezadnje gre samo za eno izmed metod, tehnik tistega "tkanja" ... Sploh pa se mi zdi, da so *Numeri* fabulativno kar dovolj močni. Formalno sicer ne gre za linearno fabulo, če na to mislite s "klasično", ampak se pa takšno linearno fabulo iz obstoječega materiala vsekakor da rekonstruirati. Kar pa se "vnetega pisatelja" tiče ... nisem čisto prepričan, da razumem, kaj bi to bilo? Ne vem natanko, na kaj mislite?

Literatura: *Vprašanje pisatelj(stv)a se mi zdi namreč eno pomembnejših v vaši prozi, saj se nekako zastavlja tudi v Numerih, kjer se pojavlja vsaj v nekakšnem zapisovanju dnevnikov. Je ta poklic tako pomemben? Vem sicer, da ste neke dejali, da vas literatura sama po sebi ne zanima preveč...*

Kalčič: Saj me res ne. Vsaj ne kar vsaka. Literatura je nasploh širok medij in v knjigah se tiska vse mogoče. Mene literatura kot fenomen ne zanima, zanimajo me le možnosti, ki jih ta medij odpira. Še manj me zanima kot obrt, pa če je še tako sijajno napisana – oziroma me zanima edinole včasih poleti na plažah ali pa kadar sem prehlajen ... (Saj ne, da bi se mi zdela ničvredna, samo časa enostavno nimam zanj, kot nimam časa še za bangi džamping, politiko, kriket in še za tisoč stvari.) Ali da sem konciznejši: ne zanima me, ne vem, ali je izraz najbolj posrečen, "resnobna" literatura. In z "resnobno" literaturo mislim ne samo tisto čemerno, težkobno, "prizadeto", ampak ravno tako tudi lahkotno in prikupno, "ustrežljivo", zabavno oziroma populistično, kot se temu reče, se pravi, vso tisto, ki je obtičala do pasu globoko v svetu in ki tega jemlje za nekaj samoumevnega, za nekakšno zadnjo instanco. Literatura kot dekla sveta, skratka. Lahka deklina ali stroga šomoštrka, saj je vseeno. "Slaščičarska umetnost", ali kako je že Platon imenoval tisto vrsto umetnosti, ki tako ali drugače utrjuje kraljestvo videza. Takšno literaturo, vidite, pišejo "vneti pisatelji" in takšne literature se producira devetindevetdeset odstotkov – ampak še enkrat poudarjam, da ne bo videti, kot da tu podajam nekakšne vrednostne sodbe, v tem ni nič kaj posebno napačnega. Ne ljubi pa se meni biti takšen "vnet pisatelj", samo to sem hotel povedati. Je pa potem tu še neka druga literatura, moj pokojni prijatelj Jure Detela jo je imenoval "sublimna", in recimo ji še mi tako. Razlika med sublimno in "resnobno", se pravi, razlika med Don Kihotom in kakšnim XY romanom (razni Handkeji in Kundere in drugih sto tisoč) ni samo v "stopnji" kvalitete oziroma "poduhovljenosti", ampak je radikalna; je v neki temeljni orientaciji. Je ravno v tisti samoumevnosti, o kateri sem govoril in o kateri pri Shakespearu in Cervantesu ni sledu. O samoumevnosti, da se vse začne in konča tule. Če preberem recimo kakšno genialno pesem, vem, da je izrečeno oziroma zapisano samo vidni del njene neizrečene polovice, ki je skrita v "senci", "na oni strani"; da je pesem pravzaprav vabilo te one strani; skratka, da je v obeh svetovih hkrati, tu in v transcendenci. In to, kar počne Cervantes, je pravzaprav

isto, kar počne tibetanski menih, ko meditira, Benetke, ki (kljub vsemu) živijo, ali pa zaradi mene Einstein, ko se zataplja v prostor-čas; v osnovi gre za en in isti proces širjenja zavesti oziroma "detachmenta" – ki je za moje pojme vedno bil in vedno bo najdonosnejša naložba in na katerega se "splača staviti". In če me sprašujete, kakšnega pisatelja današnji čas potrebuje, potem bi rekel, da si glede pisateljev butlerjev ni treba delati skrbi, ker jih je vedno na pretek, pač pa bi nam takšnele pisateljske bodisatve toliko bolj prav prišle – čeprav današnji čas kljub apokaliptičnim mnenjem v tem pogledu po mojem ni kakšna posebna izjema. Pa ne mislim zdaj nujno na nekakšne nove Cervantese in nekakšne "velike tekste" – mislim samo na tiste skromne in vztrajne delavce, ki bodo v sferi literature razvijali tisto, kar razvijata človeška domišljija in misel na vseh tistih področjih človekove ustvarjalnosti, ki jo žene, če se izrazim nekoliko solzavo, "domotožje po nevidnem, pozabljenem" ...

Literatura: *Tako v Dokumentih kot tudi v Numerih bralec lahko sreča značilen tip človeka, ki bi ga lahko imenoval "uradniček". Kako pojmuje to figuro, kaj vam omogoča izraziti ali povedati, je to kak "junak našega časa"?*

Kalčič: Ne vem, a je res tako značilen; saj so še drugi, natakariji, psihiatri, policaji, detektivi ... mislim celo, da je – vsaj v *Čričkih* – razmeroma največ nezaposlenih. Uradnik pa je junak iz ...

Literatura: Duhov ...

Kalčič: ... in tisti nesrečni zaljubljenec iz Smith & Wessona ... Težavno vprašanje, tole z uradničkom, in potrebna bi bila poglobljena raziskava. Vsekakor je jasno, da takle nesrečen in hrepeneč zaljubljenec ne more biti na primer avtoprevoznik, novinar ali softverist. Lahko bi bil sicer tudi kaj drugega, recimo tevešpiker, gozdarski inženir ali magari farmacevt (čeprav je vprašanje), ampak še najboljše je, če je v službi v arhivu ali banki ali kaj podobnega. Birokrat je pravzaprav po eni strani najbližje "bistvu" sodobnega sveta, ki je prav birokracija, v najširšem smislu te besede, se pravi, kot totalna vpletenost, kot pozabljenje, odtujenost od duhovnih izvirov življenja in človeka; birokracija kot tisto, po čemer se današnji svet razlikuje od arhaičnega. Uradnik kot predstavnik tistih, ki so tako globoko potopljene v svet, da jim že skoraj noge pri dnu ven gledajo ... Tako ves je v svetu ega, da ga že sam nima več. Se pravi, če je človek tako radikalno vpleten

v absurdno in totalno nerazvidno dogajanje sveta, je s tem po eni strani že zelo blizu odrešitvi, drugemu robu, na katerem je opna ravno tako tenka kot na najbolj osamljenih in nad svetom vzvišenih vršacih. Ni čudno, da so prav uradniki v literaturi tako kurantna roba in da so tako bolešno senzibilni ljudje ... ali pa žrtve humorja, ki pa je, če ni tiste dobrikave vrste, ravno tako produktiven v relativiziranju in preseganju realnosti.

Literatura: *Bi Numere lahko imenovali "ljubezenski roman"? Seveda s tem pridržkom, da je osmukan običajnih velikih cvetnih listov, ki pa so zato modelirani vsak zase in šele vsi, zloženi eden k drugemu, sestavljajo neko podobo ...? Kakšen mit je bilo treba razbiti?*

Kalčič: Ljubezenski roman? Ne vem, nikoli ga nisem videl tako. Kot "osmukan" mogoče, ampak kategorija ljubezenskega romana implicira žanrskost, žanrskost pa sklenjen svet, to je takšen roman, v katerem se dogajanje med dvema človekoma suče znotraj horizonta fenomena, ki mu pravimo romantična ljubezen. Se pravi, vse se dogaja znotraj tega polja, nič ga bistveno ne presega, v tem polju so tako nebesa kot pekel, tako prekletstvo kot odrešitev. Zato bi težko rekel, da so *Numeri* ljubezenski roman, saj je tekst v tem smislu odprt. Nobenega mita nisem razbijal, in tudi ne vidim potrebe po tem, da bi ga; če je v tekstu problematiziran kakšen "mit", potem je to (nekoliko paradoksalen) mit o tem, da lahko človek prek romantične ljubezni postane eno sam s sabo oziroma "pride do sebe". Mogoče bi kaj glede tega pojasnila tista izjava iz ne vem več katerega poglavja, v katerem junak pravi, da "je prava ljubezen vedno ljubezen do tretjega".

Literatura: *Morda bi glede tega prej moral vprašati po "Njej", zaradi katere se liki (oziroma en sam lik) v knjigi toliko trudijo v življenju ... Sicer pa je glede ženske nekje v Numerih zapisano, da človek vse življenje išče "eno in isto žensko" (Golob v poglavju "Golob"), toda dalje še, da je bolje izmisliti si žensko, saj ljubezen z izmišljeno žensko "lahko cveti lepše kot med ljudmi". Kje pa smo v resnici, kdo je na slabšem, moški, ženska ...?*

Kalčič: Veste, res mi je malo nerodno govoriti o tem; takšna vprašanja človeka vedno silijo, da se postavlja v neakšne vloge, na to ali ono raven, in če ni državljan tiste ravni, potem mu je takšno početje mučno. Jaz bi vam lahko zdajle improviziral čisto spodobno psihološko, filozofsko ali literarnoteoretsko študijo o teh rečeh ... vsekakor pa bi bili to pogledi bralca.

Jaz pa sem slab bralec svojih knjig oziroma jih tako rekoč sploh nisem prebral – če odštejemo redakcijo in korekture. Ampak vi me seveda najbrž sprašujete kot pisatelja ... pisatelj pa je v teh primerih še v posebno neugodnem položaju ... v slepi pegi. In bolje je, da tam kar ostane. In tudi nasploh se mi zdi, da sem zadnji, ki ima kaj povedati o svoji knjigi. (Sliši se klišejsko, ampak naj kar se.) Kot bi Sanča Panso prosili, naj razlaga Don Kihota. Saj je jasno: po eni strani vem več kot ta knjiga, po drugi manj. Tistih reči, v katerih sem pametnejši, v knjigi tako in tako ni (vsaj eksplicitno ne) – zato je nima smisla o njih razlagati – tistih, v katerih je knjiga pametnejša, pa tako in tako ne poznam – in torej ravno tako ni kaj povedati o njih ... Pač pa vam lahko brez zadržkov odgovorim glede onega drugega, namreč da so ženske seveda veliko na boljšem. Če ne zaradi drugega, že zato, ker so jim prihranjene težave z ženskami ...

Literatura: Čeprav je svet malih ljubimcev v Numerih nevrotično grotesken in absurden, pa je v nekem smislu vendarle pretresljiv: ti ljubimci vendarle trpijo, življenje komaj prenašajo. Enota za trpljenje, ki ste jo odlično izrazili v "Jobih", pa ni le nekaj avtoironičnega?

Kalčič: Življenje morda že res komaj prenašajo, ampak to ga zato, ker si ga sploh prizadevajo oprtati na rame. Trpljenje, ki izhaja iz takšne "pomote", je vsekakor tiste vrste, ki je tako kot velika večina reči na tem svetu lahko zavezano tudi (avto)ironiji. Ko ste že omenili Joba: te stvari so seveda precej zapletene, in velikokrat ni jasno, kdo zaradi koga trpi: "Job" zaradi "Boga" ali "Bog" zaradi "Joba", ampak na splošno bi lahko rekli, da je ironiji zavezano le tisto trpljenje, ki "prihaja iz neba", tisto drugo pa ne – čeprav v obeh primerih seveda trpi človek. (Ne morete se na primer smejati človeku, ki mu sosed pokolje famulijo, drugače pa je, če ti hišo zažge Bog, in v Jobovi bolečini, čeprav je po svoje ekstremna, je vsekakor tudi nekakšen nadih komičnosti.) Vsekakor pa ni nič čudnega, da ste glede trpljenja omenili grotesknost in absurdnost – to troje je vsekakor povezano med sabo, in sicer prav "pretresljivo", kot pravite. Ali ni tako oziroma ali se ne bo "nekoč" izkazalo, da smo trpeli ravno takrat in samo takrat, ko smo si iz sveta naredili nekakšno absurdno grotesko – in da nas je ravno to trpljenje opominjalo, naj odpremo oči in ga uvidimo takšnega, kakršen v resnici je?

Literatura: *Nekje na začetku zadnje knjige Numeri je zapisano: "Pripoved začeti, to je nedvomno od vsega na svetu najtežje ..." Vam bralec lahko verjame? Sicer pa: Jani Virk je v zapisu o Dokumentih, zaustavljajoč se pri zadnjem tekstu Duhovi, zapisal željo, naj bi si (avtor Uroš Kalčič) "na svojo pisalno mizo nastavil velik črnilnik, v katerem se bodo razmnoževali Duhovi". Kaj je s tem črnilnikom? Zakaj iz njega razmeroma redko letijo "duhovi", se pravi, zakaj je med vašimi knjigami razmeroma velik časovni presledek?*

Kalčič: Bralec naj kar verjame – čeprav seveda ni res. Pripoved začeti je od vsega na svetu najlažje, ravno tako končati, zoprn je samo tisto vmes ... Kar pa se črnilnikov tiče ... ne vem, to me kar naprej sprašujejo, in vedno znova se mi zdi, da se mi godi krivica. Knjige so resda samo tri, ampak iz tega materiala bi jih mirno lahko bilo kakšnih šest, in vsi bi bili zadovoljni. In sploh, kako naj rečem oziroma saj sem že rekel: nisem eden izmed tistih, ki svet doživlja le "literarno" oziroma ki misli, da mora ves svet, kar ga prihaja k njemu, sproti predelat skozi pisalni stroj, če naj bo kaj vreden; še manj izmed tistih, ki uživajo v tej obrti; pisanje je zame samo eden izmed kanalov, skozi katere stopam v "erotični" stik s svetom, in sploh me ne bi motilo, če nikoli več ne bi napisal vrstice, celo narobe, to bi bilo za moje pojme v nekem smislu nadvse hvale vredno. (Nekaj časa sem se celo programsko trudil v tem smislu.) Namreč, saj je vse res tisto, kar sem rekel o Cervantesih, ampak pisateljstvo je kljub vsemu, če nanj gledaš tako kot jaz, kaj dvorezen meč: trudiš se, da bi z njim sekal glave zmajem (tistim iz kraljestva slepila), hkrati pa moraš gledati, kako jim ob vsaki odrobljeni zrasede tri nove. Sploh pa, tudi če pozabim na načelne zadržke ... imam jaz, tako da se bo enkrat za vselej vedelo, zapiskov in osnutkov zelo veliko, in prav lahko se zgodi, če se bodo stvari tako dogajale, kot se, da bom v kratkem izdajal eno knjigo na leto ...

Literatura: *V začetku pogovora ste se zelo ugodno izrazili glede "literarnega ozračja" ob koncu sedemdesetih. Kakšno je po vašem danes? Koliko ali kako vas vznemirja?*

Kalčič: No vidite, to je pa drug problem, in prav lahko se zgodi, da sploh ne bom izdajal ene knjige na leto ... Tisti moj prijatelj, ki sem ga na začetku omenil, tisti "Max Brod", je bil potem toliko pameten, da je raje kar sam, in sicer razmeroma uspešno, delal pisateljsko kariero –

zdaj pa je (baje prav zaradi "ozračja") kozer in "publicist"; v tem primeru gre sicer najbrž bolj za osebne odločitve, ampak nekaj pa pove tudi o današnji klimi oziroma o tako imenovanem pomanjkanju odziva. Pri tem, koliko se danes rado bere in podobno, se namreč zastavlja vprašanje "ekonomske" pisateljstva. Namreč, če je pisanje, izraženo v fizikalnih kategorijah, nekakšno "širjenje svetlobe" (in za takšno vrsto pisanja meni gre) oziroma samo eden izmed načinov takšnega širjenja, potem je ekonomsko samo, dokler človek z njim "razsvetljuje" toliko ljudi, kot jih sicer v neposrednem življenju s kakim drugim početjem ne bi dosegel. Pravzaprav je smisel literarnega početja prav v tej ekonomiki: kako z najmanj vloženega truda koristno energijo razposlati med čim več ljudi (če bi bila na svetu dva človeka, bi bilo zapisovanje seveda odveč). Hočem reči, vse to, kar se dobrega doseže s pisanjem, ali pa vsaj marsikaj tega, se da doseči tudi kako drugače; jaz lahko pri enem človeku, če mi ga posodite za kakšne tri ure, v živem kontaktu dosežem enake ali pa še boljše efekte kot s svojo literaturo, in če je tako, kot pravijo, da namreč bereta samo še dva ali pa trije ljudje, potem se ta ekonomija res več ne izide in tisti presežek tovrstne altruistične energije v sebi raje kanaliziram kam drugam. No, ampak jaz mislim, da vseeno ni tako hudo, kot pravijo, in da bralcev ni bistveno manj, kot jih je bilo pred desetimi leti, samo tisti, ki ne berejo (oziroma ne znajo brati), so zdaj prišli do sape in postali glasnejši. In z njimi je v modo, kot vidim, prišla tudi tista bolj "demokratična" vrsta literature. Po mojem so to ciklusi: plebs se bo prej ali slej nadvajal in utrudil in odsurfal, medtem si bo elita odpočila in spet nam bo lepo. Tistih sto ali dvesto senzibilnejših duš bo pa še dolgo na razpolago, četudi v ilegali, in tudi če jih bo čez dvajset let samo še trideset, bodo mesivo in kvas prihodnjih družb in od teh tihih, skritih in bledičnih bo več haska kot od vseh teh tisočev pametnih in rdečeličnih.

Literatura: Kaj pa sicer? Kar neredki pisatelji se tu kar pogosto pojavljajo v javnosti, saj so z marsičim nezadovoljni pa protestirajo, izražajo svoja stališča ... Vas med njimi ni srečati, niti ne na kakšnih pisateljskih simpozijih (ali pa se tako zdi le meni). Vam javnost v tem smislu ni pogodu?

Kalčič: Delno sem na to že odgovoril in zaradi vsega povedanega si lahko že predstavljate, da ne čutim kakšne posebne cehovske privrženosti. Saj ne da bi imel kaj proti druženju s sebi podobnimi (navsezadnje imam

nekaj najboljših prijateljev prav iz vrst literatov), ampak mene življenje rado nosi na široko in na vse strani, in za takšne reči mi enostavno zmanjka časa. Tudi moraš imeti, če hočeš hoditi na pisateljske simpozije, prav poseben oziroma posebno resen odnos do svojega početja, tega pa jaz nimam (ker imam seveda še resnejšega) ... Še bolj to velja za razne proteste in drugačna javna izražanja stališč in nezadovoljstva: saj nedvomno drži, da imam tudi jaz vse polno raznih stališč in da sem z marsičim in marsikdaj nezadovoljen; ampak biti nezadovoljen še ni dovolj; če hočeš protestirati, moraš to svoje nezadovoljstvo tudi dovolj resno jemati, to pa ni vedno in tako nujno lahko. Rešitev je (če odštejemo popolno nereflektiranost, ki je prevladujoča) na primer v narcisoidnosti, ampak ne moreš biti dober Narcis, če ti pogled uhaja pod gladino, če veste, kaj mislim. Hočem reči, ne moreš več stvari naenkrat; jaz, recimo, med drugim tudi zelo rad gledam, in težko je protestirati in obenem gledati, kako protestiraš; saj ne rečem, da se ne da; celo zelo zabavno je najbrž, ampak vsekakor tudi nevarno. Gledanje, o kakršnem govorim in kakršno je meni všeč, prinaša nekakšen mir, se pravi, da je precej nekompatibilno s tem, da ... Skratka, hočem reči, potem ko si bil enkrat v "Benetkah" oziroma si videl, "iz kakšne snovi" so tisti koli, na katerih stojijo, je zelo težko iti na nekakšno tribuno in prodajati svoja stališča, kaj šele rohneti in tako rekoč ubijati za tisto, kar se ti zdi, da iz vode gleda ... Ampak zdaj sem majčkeno zašel ... in sploh, te stvari so zelo relativne, in zelo mogoče je, da bom kaj kmalu začel delovati javno, še posebno, ker se tudi sicer zelo rad gibljam med ljudmi. Meni, se mi zdi, in tudi moja astrološka karta menda tako pravi, je politika tako rekoč napisana na kožo. Ampak to bi morala biti resnično sončna politika ... Počakati bo treba na pravi trenutek ... Skratka, čakam ...

December 1997

Jože Horvat

REFLEKSIJA

Richard Rorty

Heidegger, Kundera in Dickens¹

Zamislite si, da narodi, ki sestavljajo to, kar imenujemo "Zahod", čez noč izginejo, da jih izbrišejo termonuklearne bombe. Le vzhodna Azija in subsaharski del Afrike ostaneta naseljivi območji, kjer je odgovor na katastrofo neusmiljena kampanja proti pozahodnjačenju – dokaj uspešen poskus, da bi izbrisali spomin na zadnjih tristo let. Obenem pa si predstavljajte, da sredi te protizahodne kampanje peščica ljudi, predvsem na univerzah, shrani čim več reči, ki spominjajo na Zahod – toliko knjig, revij, drobnih predmetov, umetniških reprodukcij, filmskih trakov, videokaset ..., kolikor jih lahko skrijejo.

Zdaj si predstavljajte, da okoli leta 2500 spomin na katastrofo zbledi, zapečatenе kleti so odkrite, umetniki in učenjaki pa začnejo pripovedovati zgodbe o Zahodu. Dobili bi zelo veliko različnih zgodb z različnimi nauki. Ena izmed zgodb bi se morda osredotočila na naraščajoče gospostvo tehnologije, druga na razvoj umetniških oblik, spet tretja na spremembe v družbeno-političnih institucijah ali na odstranjevanje seksualnih tabujev.

¹ Pričujoči esej je prevod zadnjega teksta prvega dela Rortyjeve knjige *Essays on Heidegger and Others* (Cambridge: University press, 1991), ki je doživela že nekaj ponatisov.

Poleg tega pa bi bilo še veliko drugih vodilnih niti, na katere bi se pri-povedovalci lahko oprli. Relativna zanimivost in koristnost posameznih zgodb bi bili odvisni od posameznih potreb različnih afriških in azijskih skupnosti, znotraj katerih bi te krožile.

Če bi med temi pisci bili *filozofi*, si lahko predstavljamo, da bi se vnela polemika o tem, kaj je bilo "paradigmatično" zahodno, o *bistvu* Zahoda. Lahko si zamislimo poskuse, da bi vse zgodbe povezali, jih skrčili na eno samo – en sam resničen pogled na Zahod, ki kaže na tisti pravi nauk njegovega napredka. Da so *filozofi* nagnjeni k takšnim prizadevanjem, si mislimo zato, ker smo sami nagnjeni k prepoznavanju segmenta kulture kot "filozofije", vselej ko zasledimo prizadevanje po zamenjavi pripovedi s teorijo, težnjo po esencializmu. Esencializem je bil uspešen na številnih področjih – še posebno nam je pomagal, da smo uvideli pretanjene mate-matične povezave za zapletenimi operacijami in jasne mikrostrukture za zamotanimi makrostrukturami. A sčasoma smo postali nezaupljivi do esen-cializma, kolikor smo ga uporabljali v človeških zadevah, na področjih, kot so zgodovina, sociologija in antropologija. Poskus, da bi našli zakone zgodovine ali bistva kultur – da bi pripoved zamenjali s teorijo, ki bi nam rabila za razumevanje nas samih in drugih, ter možnosti, ki si jih medsebojno predstavljamo – je bil, kot vemo, neuspešen. Tako različni spisi, kot so spisi Karla Poppra o Heglu in Marxu, Charlesa Taylorja o redukcioniistični družbeni znanosti in Alasdaira MacIntyra o vlogi izročila, so nam pomagali uvideti to neuspešnost.

Kljub naraščajočemu spoznanju, da esencialistični miselni način, ki je sicer učinkovit v naravoslovnih znanostih, ne rabi razglabljanju o morali in politiki, mi, zahodni filozofi, pri ponujanju medkulturnih primerjav še vedno izkazujemo boleče nagnjenje do esencializma. To se najizraziteje kaže v naši zdajšnji pripravljenosti, da o "Zahodu" ne govorimo kot o neki nadaljujoči se, a negotovi pustolovščini, katere udeleženci smo, temveč raje kot o neki strukturi, od katere se lahko za korak odmaknemo, da bi jo tako presojali z razdalje. Ta pripravljenost je delno vzrok in delno posledica izrazitega Nietzschejevega in Heideggrovega vpliva na sodobno zahodno intelektualno življenje. Odseva družbeno-politični pesimizem, ki je prizadel evropske in ameriške intelektualce, odkar smo molče opustili socializem, ne da bi ob tem postali kaj dovzetnejši za kapitalizem – odkar

Marx ne pomeni več alternative Nietzscheju in Heideggru. Ta pesimizem, ki sebe včasih imenuje tudi "postmodernizem", je ustvaril prepričanje, da so bila vsa upanja na večjo svobodo in enakost, ki so zaznamovala nedavno preteklost Zahoda, nekakšna globoka samoprevara. "Postmodernistični" poskusi, da bi Zahod zaobjeli in povzeli, nas vse bolj napeljujejo k primerjavi Zahoda kot celote s preostalim svetom kot celoto. Takšna prizadevanja nam olajšajo, da začnemo uporabljati "Vzhod" ali "ne-zahodne oblike mišljenja" kot imeni za skrivnostno odrešujočo silo, kot nekaj, kar lahko še vedno daje upanje.

Sam sem skeptičen do takšnih poskusov zaobjetja Zahoda, pri katerih ga vzamemo kot sklenjen objekt, ki ga nato upravičeno predložimo strukturni analizi. Še posebno sem proti težnjam, da bi Heideggrovo pričevanje o Zahodu imeli za samoumevno. Zdi se mi, da smo vse bolj naklonjeni branju Heideggra kot končnega sporočila Zahoda svetu. To sporočilo je predvsem trditev, da je Zahod, če uporabim priljubljeno Heideggrovo frazo, "izčrpal svoje možnosti". Heidegger je brez dvoma eden velikih sinoptičnih duhov našega stoletja, ki pa mu izredne sposobnosti omogočajo, da njegovo sporočilo zveni verjetnejše, kot mislim, da je. Zavedati se moramo, da je obseg njegovega ustvarjalnega duha, kljub vsej širini, omejen še posebno na filozofijo in lirčno poezijo, torej predvsem na pisanje tistih, ki jim je podelil naziv "Mislec" ali "Pesnik". Heidegger je verjel, da je mogoče bistvo kakega zgodovinskega obdobja odkriti z branjem del značilnih filozofov tega obdobja in razkrivanjem njegovega "Razumevanja biti". Mislil je, da bi zgodovino Zahoda najboljše razumeli, če bi znotraj nje našli dialektično napredovanje, ki povezuje dela zapovrstnih velikih filozofskih mislecev. Tisti med nami, ki učimo filozofijo, smo še posebno dovezetni za prepričljivo moč Heideggrovega razumevanja zgodovine Zahoda in njegovih obetov. A ta dovezetnost je le poklicna napaka, ki bi jo morali odpraviti.

Kot način nasprotovanja Heideggru in, splošneje, tistemu postheideggrovskemu mišljenju, ki noče videti Zahoda kot neprekinjene avanture, želim izpostaviti Charlesa Dickensa kot nekakšen protipol. Če moji namišljeni Azijci in Afričani zaradi kakršnega koli razloga ne bi mogli ohraniti del obeh mož, bi mi bilo dosti ljubše, ko bi ohranili Dickensovo. Kajti Dickens bi jim lahko pomagal dojeti skupek vrednot, ki so bile za Zahod pomembne in morda celo edinstvene, in sicer tako, kot ni zmožen niti Heidegger niti

kateri koli drug filozof. Dickensov primer bi jim lahko pomagal, da bi namesto o filozofskih razpravah razmišljali o romanu, še posebno o romanu moralnega protesta kot vodilnem zahodnem žanru. Osredotočenje na zvrst romana bi jim omogočilo, da namesto tehnologije spoznajo vero v svobodo in enakost kot najpomembnejšo dediščino Zahoda. S tega stališča medigro med Zahodom in Vzhodom bolje ponazarja odmevanje Beethovnov Devete simfonije, ki so jo zavrteli študenti na Trgu nebeškega miru, kot pa korejsko jeklarstvo ali vpliv japonskega tiska na evropske slikarje devetnajstega stoletja¹.

V preostanku tega spisa želim storiti troje. Prvič, podal bom prikaz Heideggra kot še en primer tega, kar je Nietzsche imenoval "asketski svečenik". Drugič, povzel in razložil bom razmišljanje Milana Kundere o romanu kot nosilcu nestrinjanja z ontoteološkimi razpravami, nosilcu antiklerikalnega odziva na kulturno prevlado tipa asketskega svečenika. In tretjič, Dickensa bom uporabil kot primer, ki ponazarja Kunderov namig, da je roman značilna zvrst za demokracijo, zvrst, ki je najmočnejše povezana z bojem za svobodo in enakost.

Heideggrovo pozno delo je poskus, da bi podal en sam, pravilen odgovor na vprašanje mojih namišljenih azijskih in afriških filozofov prihodnosti. Predlagal bi jim, naj se lotijo zahodnega vprašanja s premislekom o tem, kar ga je uničilo – tehnologiji – in od tod naj preišljajo za nazaj. Z malo sreče bi ti filozofi lahko po-ustvarili zgodbo, ki jo je povedal Heidegger sam, zgodbo, ki jo je imenoval "zgodovina biti". Heidegger vidi začetek Zahoda v predsokratikih, v tistem, kar imenuje razločitev med "kaj" [what] in "to" [that].

Omenjena razločitev med tem, kaj je stvar sama na sebi in kakšna so njena razmerja do drugih stvari, sproži razlikovanje med bistvom in naključjem, resničnostjo in videzom, objektivnim in subjektivnim, racionalnim

¹ Po poročilu so študenti vrteli posnetek te simfonije, medtem ko je vojaške enote zaustavila množica, ki je blokirala ceste proti trgu. Isti sklep o vplivu Zahoda bi lahko izpeljali tudi glede študentov, ko so se vedno znova sklicevali na Thoureauja in Martina Luthra Kinga.

in iracionalnim, znanstvenim in neznanstvenim, ter vsemi dualizmi, ki zaznamujejo epohe v zgodovini naraščajoče sle po moči in naraščajoče nezmožnosti uresničiti tisto, kar Heidegger poimenuje "stvarem pustiti biti". To je zgodovina, ki jo Heidegger povzema z Nietzschejevo sintagmo *die Wüste wächst* (puščava raste)¹. Heideggrova zgodba doseže svoj vrhunec v dobi, ki ji pravi "doba podobe sveta", kjer je vse uokvirjeno, materializirano bodisi za manipulacijo bodisi za estetski užitek. To je doba gigantizma, estetsko-tehnološke blaznosti, doba, v kateri človek gradi stomegatske bombe, krči tropske gozdove, poskuša umetnost narediti vsako leto postmodernejšo ter sooča na stotine filozofov, da bi primerjali svoje individualne podobe sveta. Te dejavnosti so za Heideggro le vidiki enega samega pojava: doba podobe sveta je namreč doba, v kateri je človek popolnoma pozabil na bit, postal popolnoma gluha za možnost, da lahko obstaja še kaj drugega zunaj razmerja sredstvo – cilj.

Videti stvari tako ponazarja to, kar je Habermas opisal kot Heideggrovo značilnost, "abstrahiranje s pobistvenjem". Leta 1935 je Heidegger videl Stalinovo Rusijo in Rooseveltovo Ameriko kot, "metafizično rečeno, enaki". Leta 1945 je videl holokavst in izgon nemških etničnih skupin iz Vzhodne Evrope kot primera istega pojava. S Habermasovimi besedami, "izpod izenačujočega pogleda filozofa biti se je celo iztrebljanje Židov zdelo le neki dogodek, enak mnogim drugim".² Heidegger se je izmojstril v tem, da se dvigne nad potrebo po upoštevanju relativnih količin človekove sreče, da zavzame širši pogled. Zanj so uspešne in neuspešne prigode – na primer Gandhijev uspeh ali Dubčkova polomija – le rahlo vznemirjenje na površini, odvrčanje od bistva zaradi nebistvenega, motnje pri razumevanju tistega, kar se *zares* godi.

Heideggrovo odklanjanje, da bi se ukvarjal s holokavstom, označuje držo, ki gleda mimo ali prek zahodne pripovedi v iskanju *bistva* Zahoda,

¹ Glej M. Heidegger: *What is Called Thinking?* (New York: Harper and Row, 1972), str. 29. V izvirniku *Was Heisst Denken?* (Tubingen: Niemayer 1954), str. 11.

² J. Habermas: "Work and Weltanschauung: The Heidegger Controversy from a German Perspective". *Critical Inquiry* 15 (Winter 1989), str. 453.

torej držo, ki loči filozofe od pisateljev. Nekdo, v katerem prevladuje takšna drža, bo zgodbo povedal le kot del procesa, pri katerem se odpravi videz, da bi se razkrila resničnost. Za Heideggro je pripoved vedno drugorazredna – privlačna, a nevarna zvrst. Na začetku *Biti in časa* svari pred skušnjavo, da bi ontologijo zamenjali za zgodbo, ki sooča bitja z drugimi bitji.¹ Heidegger pa je ob koncu svoje kariere preklical svoje prejšnje stališče, da je tisto, čemur pravi "naloga mišljenja", mogoče dovršiti z zapisovanjem Zgodovine biti, s pripovedovanjem zgodbe o tem, kako sta metafizika in Zahod izčrpala svoje možnosti. Leta 1962 samega sebe opozarja, da mora prenehati pripovedovati zgodbe o metafiziki, jo prepustiti njej sami, če resnično namerava prevzeti to nalogo.²

Kljub sumničavosti do epičnega in naklonjenosti do liričnega je bila sposobnost napletanja dramatičnih zgodb Heideggrov največji dar. Kar si najbolj zapomnimo in je v njegovem pisanju najbolj samosvoje, je nov dialektični vzorec, ki ga najde v kanoničnem sosledju zahodnih filozofskih tekstov. Mislim, da je bila ključ do tega vzorca Nietzschejeva interpretacija prizadevanj za modrost, premišljevanje in umirjenost tistih, ki jih je imenoval "asketski svečeniki", prizadevanj, ki so potuhnjen in odklonilen izraz njihove volje do moči.³

¹ *Bit in čas*, prevedli Tine Hribar ... et al. (Slovenska Matica v Ljubljani 1997), str. 24. (*Sein und Zeit*, Tübingen: Niemayer 1963: str. 6.)

² Glej M. Heidegger: *On Time and Being* (New York: Harper and Row, 1972), str. 24, 41. (*Zur Sache des Denkens* (Tübingen, Niemayer 1969, str. 25, 44.)

³ Primer iz Nietzscheja s temo asketskih svečnikov: "Misel, proti kateri se tu borimo, je vrednotenje našega življenja s strani asketskih svečnikov: oni ga (skupaj s tem, kar mu pripada, 'narava', 'svet', celotna sfera nastajanja in minevanja) povezujejo s povsem drugačnim bivanjem, ki se mu življenje zoperstavlja in ga izključuje, razen če se morda ne obrne proti sebi, če samo sebe zanika: v tem primeru, v primeru asketskega življenja, velja življenje kot most k onemu drugemu bivanju. Asket obravnava življenje kot zmotno pot, po kateri se človek mora vračati, dokler ne prispe tja, kjer se pot začne; ali pa kot zmoto, ki jo človek ovrže z dejanjem – ki naj bi jo ovrzel: kajti on zahteva, da ji sledimo, kjer moremo, izsiljuje svoje vrednotenje bivanja. Kaj to pomeni? Takšen pošasten način vrednotenja ni zapisan v zgodovini človeštva kot izjema in curiosum: ampak je eno najbolj

Kakor koli že, Heidegger je poskušal prekositi Nietzscheja s tem, da ga je bral kot zadnjega metafizika. Tako se je skušal osvoboditi odklonilnosti, ki jo je Nietzsche samemu sebi navkljub tako očitno izražal. Heidegger je verjel, da bi se osvobodil Zahoda, če bi lahko presegel ta občutek in potrebo po prevladi in bi, kot pravi Hölderlin, "zapel novo pesem". Mislil je, da bi se volje do moči lahko osvobodil, ker je spregledal še njeno zadnjo preobleko. In da bi lahko, če metafiziko prepusti njej sami, z obratom od pripovedovanja zgodovine biti k temu, kar je imenoval "mišljenje iz *Ereignis*" [dogodek, dogajanje, lastitev; the event, the happening, the appropriation], dosegel prehod od epskega k liričnemu – se obrnil od Zahoda k nečemu Povsem Drugemu od Zahoda.

A ob branju Heideggra se izkaže, da je on le še eden ozmed tistih, ki jih je Nietzsche imenoval "asketski svečeniki". Njegov poskus, da bi zaobjel in povzel Zahod in do njega zavzel kritičen odnos, je le še ena igra moči. Heidegger se je močno zavedal nevarnosti, da igra takšno igro. A močno se zavedati nevarnosti še ne pomeni, da se ji tudi zagotovo izognemo. Heidegger še vedno počne isto, kar je poskušal napraviti Platon, ko je ustvaril nadčutni svet, ki omogoča pogled od zgoraj na Atene, ali Avguština, ki si je s predstavo Božje Države omogočil takšen pogled na mračni srednji vek. Heidegger je s tem, ko je ustvaril samosvoj prostor mišljenja in vzel svojo zgodbo za edino, ki šteje, izstopil iz vsakodnevnega boja soljudi, in ravno s tem, ko se je vzdržal vsakršnega delovanja, napravil sebe za odrešenika svojega časa. Heidegger, tako kot Hegel, pozgodovini Platonovo razdeljeno daljico, jo prevesi na eno stran. Heideggrova različica Platonovega sveta videza, gledanega od zgoraj, je videnje Zahoda, ki je videnje onstran metafizike. Platon gleda navzdol, Heidegger pa gleda nazaj. A oba upata, da se bosta oddaljila, očistila od tega, kar gledata.

To upanje je v obeh porodilo misel, da mora obstajati neka očiščevalna askeza, ki bi ju lahko usposobila za občevanje z nečim Popolnoma Drugim – prepojitev z idejo Dobrega ali odprtost do biti. Očitno je ta misel pomemben del zahodnega izročila in ima izrazite vzporednice (morda celo

razširjenih in najdlje trajajočih dejstev, kar jih je." *H genealogiji morale*. Prev. Teo Bizjak (Slovenska matica, Ljubljana 1988) str. 302, 303.

izvire) na Vzhodu. Prav zato je Heidegger tisti zahodni mislec dvajsetega stoletja, ki ga najpogosteje "postavljajo v dialog" z vzhodno filozofijo.¹ Heideggrovske teme, kot je potreba po zapostavitvi odnosa med bitji in bitji, pobeg iz zaposlenosti, postati dovzeten za sijaj preprostega, z lahkoto najdemo tudi na Vzhodu.

A znotraj zahodnega mišljenja obstajajo še drugi elementi, ki jih je Heidegger preziral in ki jih je dosti težje postaviti v dialog s čimer koli znotraj vzhodne misli. To nameravam v nadaljevanju podrobneje pojasniti. Še posebno gre tu za roman, rabelaisovski odziv na asketsko svečeništvo. Kolikor se potemtakem mi, filozofi, zadovoljimo bodisi z dialogom med Vzhodom in Platonom bodisi med Heideggrom in Vzhodom, si s tem poiščemo najbližji izhod iz težav, ki jih pomenijo medkulturne primerjave. Kolikor se naslanjamo zgolj na filozofijo, se lahko znajdemo v položaju, ko se osredotočamo na neki določen tip človeka, s katerim lahko računamo v vsaki kulturi – tip asketskega svečenika, ki hoče samega sebe razložiti od soljudi s tem, da vzpostavi stik z nečim, čemur pravi "resnični jaz", "bit", "Brahman" ali "Praznina".

Vsi filozofi nosimo v sebi vsaj kanček asketskega svečenika. Hrepenimo po bistvu in delimo nagnjenje do teorije v nasprotju s pripovedjo. Ko ne bi bilo tako, bi najverjetneje izbrali kakšno drugo področje. Zato moramo biti pri srečevanju z drugimi kulturami previdni, da nas to nagnjenje ne bi zapeljalo k domnevi, da so le naše vzporednice, tiste nam sorodne, zanesljivi viri informacij. Zavedati bi se morali možnosti, da primerjalna filozofija ni kraljevska pot k medkulturnim primerjavam, temveč je morda celo ovira na poti teh primerjav. Lahko se izkaže, da v resnici ne primerjamo

¹ Glej, na primer, Graham Parkes: *Heidegger and Asian Thought* (Honolulu, University of Hawaii Press 1987). Kot bom povedal v nadaljevanju, dvomim o Parksovih trditvah, da bi "Heideggrovo zatiranje, da je prvi zahodni mislec, ki je presegel izročilo, morali vzeti bolj resno, če bi njegovo misel lahko ubrano uglasili z idejami, ki so nastale v popolnoma tujih kulturnih okoljih, izražene v bolj ali manj tujih jezikih, pred več kot dvema tisočletjema." To skladnost bi lahko, prej kot transcendenco, razumeli kot znak nazadovanja – kot kazalec vrnitve v zibelko.

nič drugega kot prilagajanja posameznega transkulturnega osebnostnega tipa različnim okoljem.

Tisti, ki poosebljajo ta osebnostni tip, se vseskozi trudijo, da bi iz svojega lastnega jezika sprali govorico svojih plemen. Asketskemu svečeniku se zdi ta govorica *židka*, v sartrovskem pomenu. Prizadeva si preseči, obiti, ali izstopiti iz tega, kar se lahko izrazi z njo. Njegov cilj je vedno tisto neizrekljivo. Kolikor jo je prisiljen uporabljati, hoče takšno govorico, ki bo ponujala besedam plemena čistejši izraz, še bolje, takšno, ki bo popolnoma nevpletena v plemenska opravila in daleč od golega iskanja sreče ali izogibanja bolečini.

Zgolj takšna oseba lahko deli Nietzschejev in Heideggrov prezir do tistih, ki jim Nietzsche pravi "zadnji ljudje". Le on lahko dojame smisel Heideggrove zaničljive opazke, da gre lahko največja katastrofa – razraščanje puščave, ki je razumljena kot pozaba biti – "preprosto z roko v roki z zajamčenimi življenjskimi možnostmi in poenotenim stanjem sreče za vse in vsakogar".¹ Asketski svečeniki nimajo potrpljenja s tistimi, ki menijo, da bi lahko gola sreča ali golo zmanjšanje trpljenja odtehtalo *Seinsvergessenheit*, pozabo biti.

Moja priredba Nietzschejevega pojma "asketskega svečenika" je namerno slabšalna in spolno označena. Skiciram portret nekoga, ki je obseden s falocentrizmom in čigar odnos do ženske značilno spominja na Sokratov omaloževalni odziv in razdraženost, ko so ga vprašali, ali obstajajo Oblike las ali blata. Takšen človek z Nietzschejem deli nešteto krat ponovljeno željo po čistosti, ki presega vse druge. Prav tako deli Heideggrovo nešteto krat ponovljeno željo po preprostosti. Najverjetneje ima enak odnos tako do ekonomskega kot spolnega občevarja: zdita se mu *umazani*. Naklonjen je temu, da so ženske na svojih običajnih, podrejenih mestih – česar ne vidiš, na to ne misliš – in daje prednost kastnemu sistemu z razvrstitvijo

¹ Glej Heidegger, *What is Called Thinking?*, str. 30 (*Was Heisst Denken?*, str. 11). Heidegger nadaljuje, da Nietzschejeve besede *die Wüste Wächst* "izvirajo iz drugega kraljestva kot presoje naše dobe /aus einem anderen Ort als die gängigen Beurteilungen unserer Zeit/". Za še en odstavek o mislecu, ki postavlja srečo na stran, kot nekaj, kar ga ne zadeva, glej odlomek iz *Nietzschejeva beseda* (Rorty ga obravnava na str. 20 omenjene knjige, op. prev.).

možatih bojevnikov, ki se redno kopajo, nad smrdečimi trgovci z bazarja. A bojevnika, seveda, prekaša svečenik, ki se še pogostejše umiva in je še bolj možat. Možatejši pa je zato, ker tisto, kar je pomembno, ni meseni falos, temveč tisti nematerialni – tisti, ki prodre skozi tančico videzov in vzpostavi stik s pravo resničnostjo, doseže svetlobo na koncu predora tako, kot bi bojevniku nikdar ne uspelo.

S pomočjo ljudi, kot so Rabelais, Nietzsche, Freud in Derrida, se je lahko norčevati iz teh iskalcev neizrekljivosti, nematerialnosti in čistosti. A pravično je pripomniti, da so asketski svečeniki zelo uporabni ljudje. Kot priznava sam Nietzsche: "Če odmislimo asketski ideal: potem ni imel človek, žival človek, do sedaj nobenega smisla."¹ Po vsej verjetnosti – tako na Zahodu kot Vzhodu – ne bi bilo veliko visoke kulture, ko ne bi bilo na obeh koncih toliko tovrstnih ljudi. Kajti izid iskanja drugačnega jezika v kaki skupnosti pomeni obogatiti govorico poznejših rodov te skupnosti. Več asketskih svečenikov, ki jih je družba zmožna podpirati, pomeni več presežne vrednosti, ki je na razpolago svečenikom za lagodno razmišljanje, govorica in načrti družbe pa tako najverjetneje postanejo bogatejši in bolj raznovrstni. Izkaže se, da imajo stranski učinki zgolj zasebnih prizadevanj po očiščevanju velikansko družbeno korist. Asketski svečeniki po navadi niso ravno zabavna družba, z njimi si ne moremo kaj dosti pomagati, če je sreča tisto, kar nas zanima, zato pa so običajni nosilci jezikovnih novosti, torej sredstev, s katerimi ima lahko kaka kultura drugačno in zanimivejšo prihodnost od preteklosti. Kulturam omogočijo, da se spremenijo, se osvobodijo tradicije in vstopijo v doslej nepredstavljivo prihodnost.

Namen tega spisa ni priti do končnega, pravičnega ovrednotenja bodisi samega Heideggra ali asketskih svečenikov na splošno, temveč razviti nasprotje med nagnjenostjo le-teh do teorije, preprostosti, strukture, abstrakcije in bistva ter nagnjenostjo romanopiscev do pripovedi, posameznosti, raznovrstnosti in naključnega. Od tod naprej bom pridigal na podlagi naslednjega odlomka iz Kunderove *Umetnosti romana*:

¹ *H genealogiji morale*, str. 344.

Modrost romana se razlikuje od modrosti filozofije. Roman ni rojen iz duha teorije, ampak iz duha humorja. Eden naglavnih spodrsjlajev Evrope korenini prav v tem, da ni nikoli prav cenila in razumela najbolj svoje umetnosti – romana; ne njegovega duha, ne njegovega velikanskega znanja in odkritij, ne samobitnosti njegove zgodovine. Umetnost, ki se napaja iz božjega smeha, po svojem bistvu pač ne more biti v službi, ampak samo v opreki z ideološkimi gotovostmi. Po Penelopinem vzoru ponoči para tkanje, ki so ga prejšnji dan zasnuli teologi, filozofi, učenjaki ... Ne čutim se poklicanega, da bi polemiziral z ljudmi, ki proglašajo Voltaira odgovornega za gulag. Narobe pa se počutim poklicanega, da izjavim: 18. stoleje ni samo stoletje Rousseauja, Holbacha, ampak tudi (če ne celo predvsem!) stoletje Fieldinga, Sterlinga, Goetheja, Laclosa.¹

Prvi nauk, ki ga lahko izluščimo iz tega odlomka, je, da moramo biti pri presojanju drugih kultur pozorni na vznik novih literarnih zvrsti – zvrsti, ki se porodijo kot odgovor in kot alternativa poskusom teoretiziranja o človeških zadevah. Verjetno bomo hitreje prišli do zanimivejših in v praksi uporabnejših vzhodno-zahodnih primerjav, če dialog med njunimi teoretskimi izročili dopolnimo z dialogom med njunimi protiteoretskimi izročili. Še posebno bi nam, zahodnim filozofom, pri orientaciji na Vzhodu pomagalo, če bi lahko na Vzhodu prepoznali neko kulturno izročilo, ki se norčuje iz svoje lastne filozofije. Norčevanje, ki ga imam v mislih, ni tisto v-hiši, ko se filozofi norčujemo eden iz drugega (kot se na primer Platon norčuje iz Protagorasa, Hume iz naravne teologije, Kierkegaard iz Hegla ali Derrida iz Heidegggra). To je prej norčevanje tistih, ki bodisi ne zmorejo slediti filozofskemu argumentiranju, četudi poskušajo, bodisi teh, ki si tega niti ne želijo. Pozorni moramo biti ne le na japonske Heideggre, indijske Platone in kitajske Hume, temveč tudi na kitajske Sterne in indonezijske Rabelaise. Moja nevednost me prikrajša za trditev, da tovrstni ljudje resnično so, a vendar upam in verjamem, da so. Nekje na Vzhodu

¹ Milan Kundera: *Umetnost romana*. Prev. Jaroslav Skrušny (SM, Partizanska knjiga, Ljubljana 1988), str. 170.

so *morali* biti ljudje, ki jim je bilo v veselje razpletati preproge, ki so jih spletli svečeniki in modreci.

Potreba po razpletanju teh preprog se lahko razume kot maščevanje vulgarnega nad svečeniško ravnodušnostjo do največje sreče najštevilnejših ljudi. To ravnodušnost ponazarja način, na katerega Horkheimer in Adorno iščeta dialektiko razsvetljenstva, ki jima bo dopustila, da Kandida vpleteta v isti vzorec kakor Auschwitz, ter način, ki dopušča, da ju premišljevanje tega vzorca prepriča o tem, da je bilo razsvetljsko upanje zaman. Prav to ponazarja tudi način, na katerega Heidegger zamegljuje razliko med avtomobilskimi tovarnami in taborišči smrti. Ne le, da hočemo kot filozofi videti dialektične vzorce, ki so vulgarnemu nevidni, temveč hočemo, da bi ti bili ključ pri razpletih svetovno-zgodovinskih dram. Vsemu asketizmu navkljub želimo videti sebe in sebi podobne kot udeležene pri nečem večjem od zgolj naših zasebnih načrtov. Svoje zasebne ideje, sanjarjenja o čistosti, inovativnosti in samostojnosti hočemo povezati z nečim večjim od nas samih, nečim, kar ima moč vzroka, kar je skrito, temeljno in skrivnostno določa potek človeških zadev.¹

S Kunderovega stališča je filozofova esencialistična obravnava človeških zadev – njegov poskus, da bi pustolovščino, pripoved in naključnost zamenjal s kontemplacijo, dialektiko in usodo – način, da nepošteno reče: kar je pomembno zame, ima prednost pred tem, kar je pomembno zate; daje mi pravico, da se ne menim za to, kar je pomembno tebi, ker sem v stiku z nečim – resničnostjo – s čimer ti nisi. Romanopisec odgovarja: smešno je verjeti, da je neko človeško bitje bolj v stiku z nečim nečloveškim kot neko drugo človeško bitje. Smešno je, da v svojem iskanju neizrekljivo Drugega najdemo opravičilo za neupoštevanje precej drugačnih iskanj drugih ljudi. Smešno je misliti, da bi lahko *kdor koli* presegel iskanje sreče in da je katera koli teorija lahko kaj več kot zgolj njeno sredstvo – da obstaja nekaj takšnega, kot je Resnica, ki presega užitek in bolečino. Romanopisci nas vidijo tako, kakor je Voltaire videl Leibnitza, kakor je Swift videl

¹ O tej temi razpravljam, z ozirom na Heideggro, na str. 107 in str. 119 knjige *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge, Cambridge University Press 1989).

znanstvenike Lapute in kakor je Orwell videl marksistične teoretike – kot komične figure.

Smešno je, da sami sebe onesposobimo za videnje stvari, ki jih vsi drugi vidijo – kot so večje ali manjše trpljenje – s tem ko se prepričamo, da je vse to "zgolj videz".

Romanopisec razlikovanje med videzom in resničnostjo zamenja s prikazom raznovrstnosti gledišč, z množico opisov istih dogodkov. Kar se mu zdi še posebno smešno, je poskus, da bi dali prednost enemu izmed teh opisov in v njem videli opravičilo za neupoštevanje vseh drugih. Junaštvo ni v tem, da smo sposobni strogo zavračati vse druge opise razen enega, temveč da se znamo premikati sem in tja med njimi. Mislim, da je bistvo Kunderovega stališča v tem, ko pravi:

Ampak prav z izgubo posesti nad gotovo resnico in enodušnega soglasja svojih bližnjih je človek postal posameznik. Roman je izmišljeni raj posameznikov. Roman je območje, kjer nihče nima v lasti resnice, ne Ana, ne Karenin, kjer pa imajo zato vsi pravico do razumevanja, tako Ana kot Karenin.¹

Kundera v tem odlomku uporablja besedo "roman" skoraj kot sopomenko "demokratični utopiji" – izmišljeni družbi prihodnosti, v kateri nihče niti ne sanja o tem, da bi mislil, da je Bog, ali Resnica, ali Narava Stvari na njegovi strani. V takšni utopiji ne bi nihče niti v sanjah pomislil, da obstaja še kaj resničnejšega od užitka in bolečine ali da nam je bila naložena dolžnost, ki presega iskanje sreče. Demokratična utopija bi bila skupnost, v kateri bi se, namesto prizadevanja za resnico, pojavili strpnost in radovednost kot pglavlitni intelektualni kreposti. To bi bila skupnost, kjer ne bi bilo ničesar, kar bi, vsaj približno, spominjalo na državno religijo ali državno filozofijo. V takšni družbi je vse, kar preostane od filozofije, geslo Millovega spisa *O svobodi* ali rabelaisovskega karnevala: vsakdo lahko počne, kar ga je volja, če s svojim početjem ne prizadeva nikogar

¹ M. Kundera, *Umetnost romana*, str. 169.

drugega. Kot pravi Kundera: "Svet ene Resnice in relativen, dvoumen svet romana sta izoblikovana iz povsem različnih snovi."

Če želimo, lahko Kundero in Heideggra razumemo tako, da oba skušata premagati istega sovražnika: izročilo zahodne metafizike, izročilo, ki namiguje na En Sam Resničen Opis in kaže na temeljni vzorec za navidezno raznovrstnostjo. A njuna velika različnost je to, kar predlagata kot alternativo temu izročilu. Za Heideggra je nasprotje metafizike Odprtost za bit, nekaj, kar najlaže dosežemo v predtehnološki, kmečki družbi z nespremenljivimi navadami. Heideggrova utopija je idilična, redko naseljena dolina med gorami, dolina, v kateri se življenje oblikuje v odnosu do prvobitnega Četverja – zemlje, neba, ljudi in bogov. Kunderova utopija pa je karnevalska, dickensovska, kjer gruča čudakov najde veselje v posebnostih drug drugega in jih bolj kot nostalgija po prvobitnosti privlači radovednost po novem in nenavadnem. Kolikor večja, bučnejša in bolj raznovrstna je množica, toliko bolje. Za Heideggra je način, kako premagati potrebo po prevladi, to, da se za korak odmakne in od daleč pogleda na Zahod in njegovo zgodovino iger moči, podobno kot hindujski modrec od daleč vidi Kolo Življenja. Za Kundero pa je način, kako premagati potrebo po prevladi, spoznanje, da ima vsakdo to potrebo in jo bo tudi vedno imel, obenem pa vztrajanje pri tem, da ni nihče bolj ali manj upravičen do nje kot kdor koli drug. Nihče ne pooseblja Resnice, ali Biti, ali Mišljenja. Nihče ne pooseblja kar koli Drugega ali Višjega. Vsi mi predstavljamo le sebe, kot enakopravni prebivalci raja posameznikov, v katerem ima vsakdo pravico biti razumljen, a nihče pravice vladati.

Kundera povzema svoj odnos do asketskih svečnikov, ko pravi:

Človek hrepeni po svetu, v katerem bi se dobro in zlo jasno razlikovala, zakaj že z rojstvom je vanj vsajena nepotešljiva želja, da bi najprej sodil in šele nato razumel.

Na tej želji temeljijo vse religije in ideologije ... Zanje mora imeti zmeraj nekdo prav: bodi da je Ana Karenina žrtev omejenega gospodovalneža ali pa je Karenin žrtev sprijene ženske; bodisi nedolžnega K.-ja zmelje nepravilno sodišče ali pa se izza sodišča oglašja božja pravičnost in je K. potemtakem kriv.

V tem "ali-ali" se skriva nezmožnost, da bi vzdržali bistveno relativnost vsega človeškega, nesposobnost, da bi se iz oči v oči spogledali z odsotnostjo najvišjega Sodnika.¹

V kratki aluziji na Heideggra Kundera vljudno interpretira njegov pojem "pozabe biti", in sicer v pomenu pozabe te bistvene relativnosti.² A to je preveč vljudno. Heidegger ni nikoli, niti v svoji zgodnji "pragmatistični" fazi³, verjel v bistveno relativnost v Kunderovem smislu. Heideggrov žanr, kot sem že omenil, je lirika: njegov heroj je Hölderlin, ne Rabelais ali Cervantes. Zanj vsi drugi ljudje obstajajo le zaradi Misleca in Pesnika. Kjer je Mislec ali Pesnik, tam je človeško življenje upravičeno, ker je tam nekaj Povsem Drugega, ki se dotika in je dotaknjeno. Kjer ju ni, tam raste puščava.

Za Heideggra obstajajo posamezni trenutki v posameznih življenjih, ki hkrati odrešujejo zgodovino in dopuščajo zaobjetje preteklosti, v Kunderovih očeh pa je treba zgodovino nadaljevati, se vreči v njen tok. A ta skok v zgodovino ni takšne vrste, kot ga predlagajo ideološki revolucionarji. Ne gre za to, da bi Izročilo zamenjali z Razumom ali Napako z Resnico. Kundera meni, da moramo, če hočemo vedeti, kje se je zalomilo pri pričakovanjih Razsvetljenstva, prej kot Horkheimerja in Adorna, brati Flauberta. Kot pravi:

¹ Ibid., str. 14, 15.

² Ibid., str. 11, 12. Tu, na začetku knjige, Kundera razmišlja o Husserlovem *Lebensweltu* in Heideggrovi *In-der-Welt-Sein* kot postavljenima iznad "enostranske narave evropskih znanosti, ki so svet zožile na goli objekt tehničnega in matematičnega preiskovanja", in oboje neopazno priliči svoji lastni predstavi o "bistveni relativnosti človeških zadev". A to priličenje je zavajajoče. Husserl in zgodnji Heidegger sta vztrajala pri sestopanju v temelj, k stalni strukturi *Lebenswelta* ali *In-der-Welt-Sein*. Po Kunderi pa to strukturo gradimo sproti.

³ Glej Mark Okrent: *Heidegger's Pragmatism* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1988) za prikaz Heideggrove kariere, ki razlikuje med zgodnjim pragmatizmom in poznejšim protipragmatizmom.

*Flaubert je iznašel neumnost. Upam si trditi, da je prav to največje odkritje stoletja, ki je tako ponosno na svoj znanstveni um. Kajpak so tudi že pred Flaubertom vedeli za neumnost, le da so jo malce drugače razlagali: imeli so jo pač za pomanjkanje znanja, za napako, ki jo je moč odpraviti z izobrazbo ... A najpretnostnejše, najizzivalnejše v flaubertovskem pogledu na neumnost je spoznanje, da ni neumnosti ob vsej znanosti, tehniki, napredku in modernosti nič manj, narobe, skupaj z napredkom napreduje tudi neumnost!*¹

Če pravilno razumem, je bila za Kundero napaka razsvetljenstva to, da se je nadejalo dobe brez neumnosti. Stvar, za katero naj bi se nadejali, je doba, kjer bodo prevladujoče različice neumnosti povzročale manj nepotrebne bolečine, kot je v današnji dobi povzročajo naše. Vsaki dobi njena lastna slava in njena lastna neumnost. Romanopisec naj bi skrbel, da smo na tekočem o obeh. Kajti ni Najvišjega sodnika ali zgolj Enega Pravičnega Opisa, in ker ne moremo pobegniti k nečemu Popolnoma Drugemu, je to najpomembnejša naloga, ki obstaja. A to je obenem naloga, ki se je smemo lotiti samo z vsem srcem, neobremenjeni s sanjami o ahistoričnem ogradju, znotraj katerega je uprizorjena človeška zgodovina, neobremenjeni z univerzalno človeško naravo, glede na katero je zgodovina mogoče razložiti, ali z nekim oddaljenim, božanskim dogodkom, proti kateremu se zgodovina nujno giblje. Upoštevati bistveno relativnost človeških zadev po kunderovski pomeni opustiti še zadnje sledi prizadevanja asketskega svečenika, da bi ubežal času in naključju, zadnje sledi poskusa, da bi nas videl kot igralce v igri, ki je bila napisana, še preden smo stopili na oder. Heidegger je mislil, da s pozgodovinenjem biti in Resnice lahko ubeži metafiziki in ideji o eni sami Resnici. Verjel je, da se lahko izogne platonističnemu begu iz realnosti s tem, da pove zgodbo o dogodku, *Ereignis*, ki je bila Zahod, in ne več o *biti*. A za Kundero je takšen načrt le še en poskus ubežati času in naključju, čeprav tokrat v zgodovinskost namesto v večnost. Zanj sta tako večnost kot zgodovinskost enako smešni, enako esencialistični predstavi.

¹ M. Kundera, *Umetnost romana*, str. 172.

Razlika med Kunderovim in Heideggrovim odzivom na metafizično izročilo Zahoda se najbolje pokaže v njunem odnosu do zaključka. Za Kundero je ravno tako pomembno dojetje avanture Zahoda kot možnosti z odprtim koncem – večno zamišljanje vedno novih načinov pisanja romanov, ki zapisujejo nove čudaške radosti in genialne neumnosti – kot je za Heideggra pomembno vztrajanje, da je Zahod svoje možnosti izčrpal. To je razvidno iz Kunderovega zatrevanja, da roman nima *narave*, temveč *le* zgodovino in je samo "sosledje odkritij."¹ Platonistične oblike za roman kot literarno zvrst, ki bi jo bilo treba doseči, preprosto ni, ni nobene bistvene strukture, ki jo nekateri romani bolje uprizarjajo od drugih, ravno tako kot ne obstaja takšna Oblika ali struktura za človeka. Roman ne more nič bolj izčrpati svojih možnosti, kot lahko človek izčrpa svoje upanje na srečo. Kot pravi Kundera, "edini kontekst, ob katerem je moč izmeriti veljavnost nekega romana, je kontekst zgodovine evropskega romana. Romanopisec polaga račune izključno in samo Cervantesu."²

Ta sklep se pojavi še na nekem drugem mestu, kjer Kundera vztraja, da zgodovine romana in Evrope ne moremo soditi z resnično politično prihodnostjo Evrope – ali z resnično usodo Zahoda, naj bo ta kakršna koli. Še posebno, če Zahod samega sebe razstreli s svojimi lastnimi bombami, se to ne bi smelo interpretirati kot sodba nad romanom ali Evropo – prav tako ne kot prihod totalitarne noči, ki ji ni videti konca. To bi bilo tako, kot da bi človeško življenje presojali po neki nesmiselni nesreči, ki ga nasilno konča, ali pa zahodno tehnologijo po Auschwitzu. Kundera nadaljuje:

Njega dni sem tudi sam verjel, da je prihodnost edini pravi sodnik naših stvaritev in dejanj. Šele kasneje sem sprevidel, da je spogledovanje s prihodnostjo eden najhujših konformizmov, nizkotno prilizovanje močnejšemu. Zakaj prihodnost je zmeraj močnejša od sedanjosti. Res je, prihodnost nam bo sodila. Res pa je tudi, da brez najmanjše pristojnosti.

In nadaljuje:

¹ Ibid., str. 22.

² Ibid., str. 157.

A če prihodnost zame ne predstavlja nikakršne vrednote, čemu sem potem sploh še zavezan: Bogu? Domovini? Narodu? Posamezniku?

Moj odgovor je prav tako smešen, kot je iskren: zavezanega se čutim izključno in samo evropskemu romanu, tej zaničevani Cervantesovi dediščini.¹

Kunderovo zvezo "raj posameznikov" bi lahko razvidno prenesli na Dickensa, saj je najbolj opevana in nepozabna značilnost njegovih romanov ravno neopredeljiva, nedoločljiva posebnost njegovih oseb. Dickensovi junaki se upirajo temu, da bi jih uvrstili v posamezne moralne tipologije in jih označili bodisi s temi krepostmi ali onimi slabostmi. Namesto tega že sama imena njegovih junakov prevzamejo mesto moralnih principov ter seznamov kreposti in slabosti. Prav z njihovo pomočjo lahko drug drugega opišemo kot "Skimpola", "g. Pickwicka", "Gradgrinda", "go. Jellyby", "Florence Dombey". Znotraj npravstvenega sveta, ki temelji na tem, čemur Kundera pravi "modrost romana", bi bile moralne primerjave in sodbe podane s pomočjo lastnih imen namesto s splošnimi pojmi ali splošnimi načeli. Družba, ki bi svoje besedišče moralnih vrednot oblikovala raje iz romanov kot iz ontoteoloških ali ontično-npravstvenih razprav, si ne bi zastavljala vprašanj o človeški naravi, smislu človekovega bivanja ali pomenu človeškega življenja. Raje bi se spraševali o tem, kaj lahko storimo za to, da bi se med seboj razumeli, kako bi uredili, da bi se eden z drugim dobro počutili, in kako bi se dale spremeniti institucije, da bi pravica vsakogar do tega, da je razumljen, imela večje možnosti za uveljavitev.

Tistim, ki pritrujejo Nietzschejevi zaznavi, da "zadnji človek" oddaja slab vonj, je smešno predlagati *udobje* za cilj človeške družbene skupnosti in npravstvene refleksije. A Dickensu se ta predlog ne bi zdel nesmiseln. Ravno zato so ga marksisti in drugi asketski svečeniki preklinjali kot "buržoaznega prenovitelja". Beseda "buržoazija" je marksistična različica Nietzschejevega "zadnjega človeka" – označuje vse tisto, kar želijo asketski svečeniki sprati s sebe. Kajti marksizem tako kot platonizem in hei-

¹ Ibid., str. 27. Nisem prepričan, zakaj Kundera tu uporablja besedo "zaničevano", in si želim, da je ne bi.

deggrovstvo zahteva za človeka več kot le udobje. Zahteva preobrazbo, preobrazbo po nekem enkratnem, vesoljnem načrtu; marksisti imajo vseskozi pred očmi to, kar imenujejo "novi socialistični človek". Dickens pa, razen v enem pogledu, ni želel nikogar preobražati: želel je samo, da bi opazili in razumeli ljudi, ki jih srečujemo na cesti. Želel si je, da bi se ljudje ne spravljali v zadrego s prilepljanjem moralnih oznak, temveč da bi spoznali, da imajo vsi soljudje – tako Dombey in ga. Dombeyjeva, Ana in Karenin, K. in lord Chancellor – pravico do tega, da so razumljeni.

Četudi Dickens ne postavlja višjega cilja, kot je udobje človeške družbe, je veliko prispeval k ideji enakosti in svobode. Tudi zanj velja zadnja vrstica epitafa, ki ga je Swift napisal samemu sebi: "Če si drzneš, ga posnemaj: služil je človeški svobodi."¹

A Dickens, v nasprotju s Swiftom, ki je svoje služenje človeški svobodi pravilno označil kot "divjo ogorčenost", služi svobodi na bolj meščanski način – s čustvenimi solzami in tistim, kar je Orwell poimenoval "velikodušna jeza". Kot avtor se nam zdi bolj meščanski od pisca, ki je opisal *jahuje*, ker ima več upanja za človeka in se ob njem udobneje počuti. Eden izmed kazalcev te domačnosti je dejstvo, ki ga Orwell navaja v temle odlomku:

V Oliverju Twistu, Težkih časih, Pusti hiši, Mali Dorritovi je *Dickens angleške institucije napadel s silovitostjo, ki ji odslej ne najdemo primere. A vendar mu je to uspelo, ne da bi ga pri tem zasovražili, še več, pravisti ljudje, ki jih je napadel, so ga tako celostno pogoltnili, da je sam postal nekakšna nacionalna institucija.*²

¹ "Imitate him if you dare: he served human liberty" je Yeatsov prevod Swiftovega "... imitare si poteris, strenuum pro virili libertatis vindicem."

² George Orwell: *Collected Essays, Journalism and Letters* (Harmondsworth, Penguin 1968), vol. I, str. 414-415. V poučnem spisu *The Politics of Literary Reputation: The Making and Claiming of 'St. George' Orwell* (Oxford, Oxford University Press) John Rodden piše, da Orwell v omenjenem eseju "sebe ne le neposredno prepozna v Dickensu" (str. 181), ampak da je to poistovetenje utemeljeno, in sicer, da je to, "kar je Orwell zapisal o Dickensu (v zadnjem stavku odlomka, ki sem ga navedel), kmalu uporabil tudi zase" (str. 22). Ena plat

Pomembno je to, da si Dickens pri ljudeh ni nakopal sovraštva. Verjetno najdemo razlog delno v tem, da Dickens ni napadal nič tako abstraktnega, kot je "človeškost kot taka" ali doba ali družba, v kateri je živel, temveč konkretne primere posameznikov, ki ne upoštevajo trpljenja drugih posameznikov. Tako je lahko govoril kot "eden izmed nas" – kot glas nekoga, ki je slučajno opazil nekaj, na kar bi se vsi drugi morali odzvati z enakim ogorčenjem, takoj ko bi to sami opazili.¹

Kot pravi Orwell, je bil Dickens "prijazen paradoksist". Ta oznaka bi upravičeno ustrezala tudi Rabelaisu, Montaignu ali Cervantesu, malo teže pa Luthru, Voltairu ali Marxu. Orwellov izraz "velikodušna jeza" mi pomeni nekaj podobnega kot "jeza brez zlonamernosti, ker domneva, da je napaka prej v nevedenju kot v zlobnosti, domneva, da mora biti zlo zgolj opaženo, da bi bilo tudi odstranjeno". Takšno vrsto jeze pozneje zasledimo pri Martinu Luthru Kingu, ne najdemo pa je pri asketskih svečenikih. Ti namreč verjamejo, da družbena sprememba ni vprašanje vzajemnega prilagajanja, temveč pre-ustvarjenja – če želimo stvari obrniti na bolje, moramo ustvariti nov tip človeškega bitja, ki se bo bolj kot videza zavedal resničnosti.

identifikacije je bil patriotizem, skupen obema – občutek poistovetenja z Anglijo in njeno zgodovino, ki je preglasila vsako teorijo o mestu Anglije v svetovni zgodovini. S teoretičnega gledišča je patriotizem vedno sumljiv, kot je sumljiva vsakršna vdanost zgolj nekemu področju prostora-časa. A za ljudi, kot so Orwell, Dickens in Kundera, pomeni edino zamenjavo za patriotizem navezava na neko drugo časovno-prostorsko področje, zgodovino nečesa, kar ni država – zgodovino evropskega romana, to "zaničevano Cervantesovo dediščino".

¹ Orwell (*Collected Essays*, str. 460) pravi, da "Tudi milijonar trpi zaradi neoprijemljivega občutka krivde, tako kot pes, ki je ukradel ovčjo nogo. Skoraj vsakdo, ne glede na to, kakšno je njegovo vedenje, se čustveno odziva na idejo o medčloveškem bratstvu. Dickens je zastopal pravilo, ki so mu in mu nasploh še vedno verjamejo, celo tisti, ki ga kršijo. V nasprotnem primeru je težko razložiti, kako je mogoče, da so ga brali delavci (to je nekaj, kar se ni posrečilo nobenemu romanopiscu njegovega formata), obenem pa je bil pokopan v westminstrski opatiji." Ko bi Dickens kdo vprašal, ali meni, da sta ta ideal in to pravilo imanentna človekovi naravi ali pač zgodovinsko pogojen razvoj, bi verjetno odgovoril, da tega niti ne ve in ga tudi ne zanima. To je take vrste vprašanje, ki ga "modrost romana" zavrača kot nepomembno in nesmiselno.

V tem smislu je njihova jeza *nevelikodušna*, saj ni usmerjena proti pomanjkanju razumevanja pri nekaterih ljudeh v odnosu do drugih, temveč proti ontološkemu manku, ki je skupen bodisi vsem ljudem ali vsaj vsem ljudem takratne dobe. Velikodušnost Dickensove, Stowove ali Kingove jeze se kaže v njihovi domnevi, da bi morali ljudje le obrniti pogled proti tistim, ki jih prizadeva bolečina, opaziti podrobnosti njihovega trpljenja, ne pa, da bi bilo treba preoblikovati njihov celotni miselni sistem.

Kot empirična trditev je ta domneva velikokrat ponarejena. Kot moralna drža pa začrtuje razliko med tistimi, ki pripovedujejo zgodbe, in tistimi, ki gradijo teorije o tem, kar leži onstran naših sedanjih predstav, saj je onstran naše sedanje govornice. Ko je Orwell v zmožnosti velikodušne jeze spoznal kazalec "svobodne inteligence", je nakazal isto nasprotovanje med teoretiki in romanopisci, kot ga skušam sam razviti v tem eseju. Že prej sem omenil, da teoretiki, kot je Heidegger, pripoved vidijo vedno kot nekaj drugorazrednega, kot uvod v doumetje nečesa globljega od zgolj vidnih podrobnosti. Romanopisci, kot sta Orwell in Dickens, pa kot drugorazredno vidijo teorijo, ki ni nikoli kaj več od nečesa, kar nas spomni na določen namen, namen, da bi zgodbo povedali bolje. Domnevam, da bi zgodovina družbenih sprememb na območju modernega Zahoda pokazala, da je to pojmovanje odnosa med pripovedjo in teorijo plodovitejše.

Trditi, da je to pojmovanje plodovitejše, pa pomeni, da si pri tem, ko tehtamo dobro in slabo, ki so ga povzročili bodisi družbeni romanopisci bodisi družbeni teoretiki, zaželim, da bi bilo več romanov in manj teorij. Želeli bi, da bi vodje uspešnih revolucij brali manj takšnih knjig, ki so jim dajale splošne predstave, in več takšnih, ki bi jim pomagale, da bi se v mislih poistovetili s tistimi, katerim bodo vladali. Ko beremo knjige, kot je zgodovina marksizma Kolakowskega, potem razumemo, zakaj je bil partijski teoretik, ki je zadolžen za "pravo ideološko smer", razen najvišjega vodje najbolj strah vzbujajoč ter osovražen član centralnega komiteja. To vas lahko spomni na dejstvo, da je Guzman, vodja kvazima-oističnega gibanja Sendero Luminoso v Peruju, napisal znanstveno razpravo o Kantu. In prav tako vas lahko spomni na Heideggrov odziv, ko so leta 1933 zaprli njegove socialdemokratske tovariše, ki bi ga lahko speljali na: "Ne vznemirjajte me z neznatnimi podrobnostmi."

Za romanopisce je v primerjavi s teoretiki pomembno ravno to, da so dobri v podrobnostih. To je še en razlog več, da Dickens pomeni paradigmo, uporabno za roman. Če znova navedem Orwella, "izjemen, očividni znak Dickensovega pisanja je *nepotrebna podrobnost*"; "ves je v fragmentih, podrobnostih – zanič arhitektura, a prekrasni strešni žlebovi – in nikdar boljši kot takrat, ko gradi značaj, ki bo v nadaljevanju prisiljen delovati nedosledno."¹ Če bi vzeli Dickensa za paradigmo Zahoda, kot upam, da bi storili moji namišljeni Azijci in Afričani, potem bi v večji sposobnosti dopuščanja raznovrstnosti videli tisto, kar je bilo najbolj poučno v nedavni zgodovini Zahoda. Z drugega stališča je to večja sposobnost, da bi očitno nedoslednost imeli ne zgolj za nekaj, kar je treba zavreči kot neresnično ali zlo, temveč le za neprimernost naših sedanjih besedišč, s katerimi razlagamo in razsojamo.² Ta sprememba v našem obravnavanju očitne nedoslednosti je povezana z naraščajočo sposobnostjo, da se ob raznovrstnosti različnih vrst ljudi počutimo udobneje in potemtakem z naraščajočo pripravljenostjo, da vsakomur dopustimo sledenje njegovi lastni luči. Ta pripravljenost odseva v vzponu pluralističnih meščanskih demokracij, skupnosti, v katerih politika postane prej stvar čustvenih klicev k ublažitvi trpljenja kot moralnih klicev k veličini.

Morda se zdi čudno, da to pripravljenost pripišemo današnjemu Zahodu – kulturi, ki jo velikokrat, upravičeno, imenujemo rasistična, seksistična in imperialistična. A to je obenem kultura, ki je zelo *zaskrbljena* nad svojim lastnim rasizmom, seksizmom in imperializmom, prav tako, kot je zaskrbljena nad tem, da bi bila evrocentrična, omejena ali intelektualno nestrpna. To je kultura, ki se je močno ozavedela svoje zmožnosti ubijalske nestrpnosti in je zato morda do nje opreznnejša, občutljivejša za željo po različnosti, kot katera koli druga kultura, ki jo poznamo. Vseskozi skušam pokazati, da to zavest in občutljivost mi, zahodnjaki, bolj dolgujemo našim romanopiscem kot filozofom in pesnikom.

¹ Glej Orwell, *Collected Essays* (str. 450, 454), navedene odlomke.

² V eseju *Freud and Moral Reflection* (v *Essays on Heidegger and Others*, str. 143–163., op. prev.) dokazujem, da je naraščajoča popularnost Freudovih razlag nenadzorovanih dejanj primer tega spremenjenega odnosa do očitne nedoslednosti.

Ko postaneta strpnost in udobna skupnostnost družbeni gesli, ne moremo več upati na svetovno-zgodovinsko veličino. Če je takšna veličina – radikalno nasprotje preteklosti, osupljivo nepredstavljiva prihodnost – to, kar si želimo, bodo asketski svečeniki, kot so Platon, Heidegger in Suslov, kot naročeni. V nasprotnem primeru zadostujejo romanopisci, kot so Cervantes, Dickens in Kundera.¹ Dejstvo, da je filozofija kot literarna zvrst tesno povezana z iskanjem takšne veličine – s poskusom, da bi vse mišljenje izostrila v en sam ozek snop žarkov ter ga poslala onstran meja vsega, kar je bilo doslej premišljeno – bi morda pomagalo razložiti, zakaj med filozofi Zahoda najbolj prevladuje sodobno zahodnjaško sovraštvo do samega sebe. Za Azijce in Afričane – kot poglavitne žrtve zahodnega imperializma in rasizma – je verjetno vabljivo, da bi v tem sovraštvu videli nekaj, kar si Zahod zasluži. A jaz bi predlagal, naj sovraštvo do samega sebe razumemo kot le še en simptom že starega in nam domačega iskanja čistosti, ki teče skozi anale asketskega svečeništva tako na Zahodu kot na Vzhodu. Če postavimo te anale na stran, obstaja morda večja verjetnost, da na Zahodu najdemo nekaj razločujočega, kar lahko uporabi Vzhod, in narobe.

Prevedla **Primož Čučnik** in **Ana Jelnikar**

¹ Byron je dober primer nekoga, ki je v povečanem obsegu strpnosti in udobnosti videl ogrožanje možnosti veličine. Kolega Jerome McGann me je podučil, da se je Byron zaradi svoje ogorčenosti, med drugimi, znesel tudi nad Cervantesom: "Cervantes smiled Spain's chivalry away; / A single laugh demolished the right arm / Of his own country; – seldom since that day / Has Spain had heroes." (*Don Juan*, XIII, ii.)

ZADNJA IZMENA

Thomas Brussig

Junaki kot mi
(Odlomek iz romana)



Ure in ure smo posedali naokrog, molčali in zapisovali, kaj se je dogajalo. Večinoma se ni zgodilo nič. Vendar ni šlo za to. Vedel sem, da je bil to del moje preskušnje, prenašati dolgočasje. Odpovedal sem se že bil Nobelovi nagradi, da bi ubral pot zgodovinskega misijonarja; zdaj sem moral dokazati, da se lahko brez godrnjanja obvladujem v stoični

potrpežljivosti. Saj je moralo imeti neki smisel, da smo tedne in tedne čepeli pred hišo, dejavnost, ne, *nedejavnost*, pri kateri bi celo budistični menihi ponoreli. Raymund je pogosto kuhal mulo, da je tako dolgočasno in nesmiselno, vendar sem imel to za inscenirano pritoževanje, ki je hotelo mojo vztrajnost uničiti. Tako brihten kot onadva sem bil zanesljivo, torej se nisem pustil provocirati in sem vestno observiral, ko sta si Raymund in Eule skočila v lase.

"Zakaj sedimo tukaj? Zakaj moramo trije ..."

"Opazovanje je pomembno. Tako obstaja na primer kriminalistično pravilo: Storilca zmeraj vleče nazaj na kraj zločina."

"In kaj potem?"

"To je znanstveno dokazano. Zato je opazovanje pomembno."

"No, zaradi mene! Ampak kje se je tukaj zgodil zločin!"

"Ali pa si predstavljaš, da imaš nekega dne možnost priti do mikrorib¹ generalnega sekretarja Nata." Eule je zastal, hitro se je popravil, "Ne, to je neumen primer," in navedel drugega, jaz pa sem napel ušesa. Eule se je zagovoril. Je pomotoma izdal mojo *pravo* nalogo? Zakaj bi sicer svojo opombo rad izbrisal? Ampak kaj je z njo mislil? Kaj so mikroribe? Zakaj ne poznam te besede? So to spet stvari, o katerih sem bil zmeraj premalo poučen? *Mikroribe*, so to morda ribe, ki so zelo majhne? Tako majhne, da jih je mogoče videti le pod mikroskopom? Potem bi bile torej *mikroribe* generalnega sekretarja Nata ... Aja! In te bi moral nekega dne, *nekoč*, dobiti? Kako si to predstavljaš? Kako naj bi ukradel ampulo z mikroribami generalnega sekretarja Nata? In kaj bi radi naši z njimi? Bi morda želeli iz dednih informacij, iz DNK, klonirati drugega generalnega sekretarja Nata? Dvojnika? Ki ga bodo poslali v Bruselj in ki bo z močjo svojega ukaza zapovedal, da mora Nato kapitulirati? Kakšna akcija presenečenja? Čez noč bi bila vsa Evropa rdeča, in Severno Ameriko bi dobili brezplačno zraven! Brez prelivanja krvi! In zato bi moral ukrasti mikroribe, brez katerih ne bi bilo

¹ Gre za besedno igro, in sicer Brussig francosko besedo *fiche*, *microfiche* (kartoteka, mikrodatoteka) "ponemči" v *Fisch* (riba), *Mikrofisch* (mikroriba) in spremeni pomen v tem smislu, da iz *datoteke*, *mikrofilma* nastane asociacija na spermije (op. prev.).

mogoče narediti stoprocentnega dvojnika? Je to mogoče? Lahko to verjamem? – Seveda sem verjel, da se lahko ustvarijo umetni ljudje, če je to potrebno. Kaj ste pričakovali? Živel sem v mestu, skozi katero je bil speljan pas smrti, niti ne vzdolž reke, temveč skozi gosto naseljen center. Bi to verjel, če tega sam ne bi videl? In pod tem pasom smrti sta dan za dnem vozili, zanesljivo po voznem redu, podzemna in hitra železnica. Bi to verjel, če vlakov ne bi slišal sam (in vohal njihovega vonja). Kako temačna mora biti torej še fantazija, da bi ostala čista fantazija? In zgraditi človeka je malenkost, če oni to le hočejo. Kdor lahko skozi središče normalno funkcionirajočega mesta potegne smrtno mejo, ta zmore preprosto vse – enega samega človeka zgraditi bi moralo biti v primerjavi s tem igračkanje –, takoj ko priskrbim potrebne mikroribe. V skrivnem bunkerju čakajo na ampulo; vse drugo bo opravljeno v nekaj dneh, ne bo niti enega mrtvega, zaradi humanizma in tako naprej, in pri zmagovalni paradi na Broadwayu bom stal na častni tribuni in mahal, po meni bodo poimenovali ulice, prišel bom na naslovnice ...

Po koncu dela smo primerjali svoje zapiske. Tako smo se učili opazovanja.

Šlo je za nekega moškega, za katerega sem menil, da je na začetku štiridesetih. Bil je majhen in žilav, z lobanjo učenjaka. Njegovega imena nismo izvedeli; Eule nam je sporočil njegov psevdonim, ki se je glasil *Harpuna*. Zakaj tak grozljiv psevdonim? Smo zalezovali terorista, ki je s harpuno počel svoje hudobije? Potemtakem bi se moral današnji Mali trobentar pri žrtvovanju svojega nepomembnega življenja pustiti prebosti s harpuno? Ali ne gre to nekoliko predaleč? Ne želim se izmikati, vendar sem v tem smislu nekoliko svojeglav, in možnost, da mi v prsih tiči nabodalo, ki iz hrbtna štrli navzven, duši mojo samopožrtovalnost; moja brezpogojna vdanost ne bi bila več tako brezpogojna. Ali pa je bil Harpuna metaforičen psevdonim? Je bilo to povezano z *razrednim bojem*, ki se je še naprej zaostroval? Ali z drugimi zaostrovanji? Je bil Harpuna nekdo, ki je pomenil *konico* proti socialistični državni in socialistični ureditvi? Trn v očesu? Trn v telesu? Nisem spraševal. Saj sem vedel, kje sem. Vendar se je razkrilo tistega dne, ko smo dobili naročilo, da moramo izvleči pošto iz Harpunovega nabiralnika. Eule nam ni hotel zaupati Harpunovega pravega imena: "Bomo

videli, ali ga lahko uganete sami, hehe! Na naš humor se je treba šele privaditi, hehe!" Raymund in jaz sva šla k nabiralnikom in naletela na nekega *Freda Armbrusta*. To bi moral biti *Harpuna*. Jaz sem stražil, Raymund pa je izvilkeel pošto iz nabiralnika.

"In?" je vprašal Eule, ko sva bila spet v avtu.

"Nič. Nekaj božičnih pozdravov. Eno pismo," je odvrnil Raymund.

"Pismo? Kaj je v njem?"

Odprl ga je, obrnil oči in ga po nekaj minutah pomolil k meni. "Lahko to prebereš?"

Poskusil sem.

"In?" je neučakano vprašal Eule.

"Je kaj v njem?"

"Kaj naj bi bilo v njem?"

"Kaj zanimivega. Včasih zveš, kje se lahko postaviš v vrsto za kakšne vstopnice."

"Kaj takega ni notri."

"Jaz sem bil celo pri Petru Maffayu in pri Mary & Gordy," je ponosno dejal Eule.

"Ne, o vstopnicah ni govora."

"Kljub temu fotografirati. Vse, tudi razglednice, sprednjo in zadnjo stran." Podal mi je fotografski aparat. Opravljam funkcijo. "Vse se mora enkrat opraviti." Eule je pismo stlačil nazaj v razcefrano ovojnico in Raymundu naročil, naj ga odnese nazaj. Nekaj dni pozneje smo ovrednotili kakovost posnetkov, se pogovarjali o pomanjkljivostih in fotografirali še eno poštno pošiljko za Freda Armbrusta. Eule je preveril čas, bili smo v limitu, in fotografije so se izkazale za uspešne. Nikdar več ni bilo treba iti po pošto, kot je to imenoval Eule.

Po dveh tednih opazovanja je Raymund vprašal, zakaj sploh za-lezujemo Harpuno.

Eule je vzdihnil. "Poglejta na desno," je rekel. "Kje stojimo?"

"Na Wilhelm-Pieck-Straße."

"Res. In kaj vidimo tukaj, takoj za vogalom?"

"Otroško knjižnico."

"Res. In če pogledaš naprej, približno sto metrov pred nami, na levi strani ceste, kaj vidiš tam?"

"Stalno zastopstvo ZRN."

"Narobe. To je šele dvesto metrov naprej. Kaj pa vidiš po sto metrih?"

"Mladinski klub?"

"Točno – in kaj je na levi strani ceste?"

"???"

"No, kaj bi bilo tam?"

"Hiše?"

"Seveda! In kaj misliš, kako stare so te hiše?"

"Nove so. Največ tri štiri leta."

In zdaj pride. Še enkrat: Eulert, Martin, nadporočnik: "In čeprav storimo vse za naše ljudi – imajo otroško knjižnico, mladinski dom in nove hiše –, so med nami na žalost tudi elementi, ki so naperjeni proti naši ureditvi in naše sožitje motijo. Za te skrbimo." Raymund je spravil ljudi do govorjenja, in če mu je Eule to rekel, potem je tako tudi mislil. No, pomoč! Tako govorijo nadzorniki na paradnih igriščih; *imamo tako lepe gugalnice in tako lepo plezalno ogrodje, kjer se vsi otroci tako fino igrajo – samo Uwe je še kdaj poreden in potiska druge otroke v pesek*. Še enkrat Eule, s pogledom na nove hiše, največ tri štiri leta stare: "Zakaj takšna sodrga sploh sme živeti v tako lepih stanovanjih. Saj sploh ne vedo, kako dobro jim gre." Eule je pri teh mislih postal prav slabe volje. Niti negacija negacije ga ni mogla tolažiti. Tako hudoben je bil svet.

"In kaj je storil Harpuna?" je vprašal Raymund. "Ali morda storil?"

"Tega ne vem," je rekel Eule. "Od kod naj bi to vedel? Poleg tega je to vseeno! Saj ne gre zanj, temveč za vaju! Vidva se morata naučiti napisati observacijsko poročilo, in sicer, to bi rad tako imenoval, v *novem* jeziku. Tako dolgo bosta sedela tukaj."

"Gre pri tem le za jezik?" sem vprašal zbegano.

"No, kaj pa sicer," je odgovoril Eule.

Prvi dan najinega opazovanja, deset minut potem, ko je Eule rekel *Potem pa opazujta*, se je zgodilo: Neka ženska je prišla iz hiše. Roke so

se mi potile. Kaj naj zdaj zapišem? O čem? Neka ženska? Ženska oseba? Oseba ženskega spola? Femininum? Ženska kreature? Žensko bitje? Neka ona? Ali vendarle ženska? Kako se napiše *Neka ženska je prišla iz hiše*, če delaš za Stasi. Je prišla iz hiše? Ali iz petnadstropne stavbe? Je zapustila opazovalni objekt? Je stopila na Wilhelm-Pieck-Straße? In čas – je pomemben? Kako natančen mora biti? Zadostuje "približno ob pol devetih", ali pa mora biti do minute natančno? Ali kaj vmesnega? Ali sploh nič? In ali moram opisati to žensko? Kako je videti? Kako je bila oblečena? Ali je delovala spočito? Da bi lahko bila ovo-lakto vegetarijanka? Ali to povsem zanemariti?

Končno sem zapisal *žen. os. stop. – cest. 8:34*

Ko bom uplenil mikroribe, ko bo svet rdeč in bom jaz slaven, bo ta vpis razstavljen v tradicionalnem kabinetu (ali v muzeju nemške zgodovine ali Muzeju Klausa Uhlzshta) in pri vodenju bo veselo opozorjeno na to, da je vsak enkrat začel. Vendar, ali se vam ne zdi, da se pri *žen. os. stop. – cest. 8:34* čuti ambicioznost?

Vsak učni dan se je končal tako, da smo primerjali svoje zapiske.

"Tako, Raymund, potem nam pa preberi!" je rekel Eule.

"Sedem in petnajst: Zavzetje položaja na Wilhelm-Pieck-Str., v višini hišne številke 204."

"Klaus?"

"Sedem in petnajst: Pripravljen za opazovanje Harpune. Lokacija: parkirišče na Wilhelm-Pieck-Str. pred hišno številko 204."

"Zelo dobro! Natančno formulirano: Pripravljen za opazovanje Harpune. Raymund, tvoj ne pomeni ničesar! Kaj naj bi to bilo, zavzetje položaja? Kaj opazuješ? Sončni vzhod?"

"Harpuno."

"Zabeležiti, Raymund, zabeležiti! – Naprej."

"Ob desetih in štirideset minut: Harpuna zapušča hišo v spremstvu neke približno petintridesetletne ženske, slabotne, hahaha ..."

Po treh urah in pol opazovanja prva notica. Ves dan je čakal na to, da bi povedal ta vic. In ta amaterska analiza. Stasi to ni bila, predvsem ne prava.

"Raymund, ne smeš se tako svinjsko! – Naprej!"

"... deska, bludžins ..."

"Deska! Kaj bi rad sploh s tem, da je deska! Saj nismo na lepotnem tekmovanju! Če se ti zdi tako pomembno sporočiti tovarišem, da je oseba deska, potem ji daj psevdonim, na primer *nižina* ali *ploščata baterija*. Raymund, zadnjič: Ne smej se tako svinjsko! Saj nismo v kabaretu! Ali pa bi rad protokoliral harpunov smetnjak? Bomo videli, kdo se bo potem smejal! Ti ne bi bil prvi, ki bi poskakoval v smetnjaku!"

Raymund je globoko zajel sapo. "Torej, ženska, petintrideset, bludžins, umbra plašč ..."

"Tvoje barve! Tvoje barve so katastrofa!"

Ne reče se *plučins*, saj nismo v Ameriki. Reče se: modre delovne hlače. Plašč ni umbra, temveč oker."

"Umbra barve je."

"Saj nismo v inštitutu za modo! Za službeno uporabo imamo katalog barv z devetintridesetimi standardnimi barvami. Tega seveda še nista mogla vedeti. *Umbra barve ni!* Ta barva se imenuje oker. Kako jo imenujeta vidva za svoje zadovoljstvo, je vajina stvar." Eule si je prižgal cigareto. "Če želita tovariše, rekel bom takole, konfrontirati s povsem utopičnimi barvami, bomo imeli le zmedo. To bi rad pojasnil s primerom, kajti enkrat sem obiskal tečaj o pogovorni psihologiji, in učili smo se, da je treba vsako stvar ponazoriti s primerom. Predstavljajta si torej, da morata opisati nogometno moštvo, na primer Bayern München, ker igrajo v evropskem pokalu proti kaki vzhodnonemški ekipi. In zato potrebujemo nasprotnikove drese. To je mogoče samo tedaj, če sta prej natančno opisala barve, kot je v katalogu. Če bi pri tem vsak navedel svojo barvo, je pri tovariših le zmeda."

"Zakaj potrebujemo drese Bayerna?" je vprašal Raymund.

"Na primer ... na primer za rezervne igralce."

"Rezervne igralce?"

"Ja, rezervne igralce. Nekoga od nas bi poslali na igrišče v dresu Bayerna, njegovi igralci ga ne prepoznajo – no ja, mogoče primer ni tako dober, vendar razumeš, kaj mislim," je popustil Eule.

"Poleg tega jih ni treba opazovati, temveč le vključiti televizor," je dejal Raymund.

"Tega ne bi priporočal," sem dejal, kajti videl sem možnost, da bi si spet nabral točke. "Znano je, da nasprotnik za dezinformacijo uporablja tudi elektronske medije, tudi našega prebivalstva."

"Vendarle ne pri barvah dresov!" je rekel Raymund.

"Paziti moramo, da nasprotnika ne bi podcenjevali," sem odvrnil in pogledal Eula, da bi lahko zaigral sodnika.

"Saj sem vendar že rekel, da ni bil posebno dober primer," je rekel Eule obupano. Eule ni bil *Wunderlich*, vendar če pripoveduje o tem *Wunderlichu*, mi bo spet vdan. *Nekateri potrebujejo dvajset let, da bi mislili tako.*

Poleg tega mi je bilo jasno, da je z mano nekdo moral imeti načrte, kajti to, kar smo počeli mi, ni moglo biti tako nesmiselno, kakor je kazalo navzven! Jezik! Rezervni igralec! Barvni katalog! Takšna smešnost bi bila nepredstavljiva! Za tem je moral tičati načrt!

Eule nama je vsak dan prebral svoj observacijski protokol, in ko je končal, nas je zmagovalno pogledal.

"Tega se ne bom nikdar naučil," je rekel Raymund.

"Samo brez strahu. Enkrat ..." je rekel Eule, in čutilo se je, kako zelo je trpel pod bremenom odgovornosti. "No, zato sta ja vidva tukaj."

Breme odgovornosti je moralo biti tisto, kar ga je pripravilo do tega, da je z nama delil zaklad svojih izkušenj; skoraj vsak večer smo morali na poti nazaj stati pred rdečim semaforom blizu Friedrichove palače in Eule je razlagajoč kazal po okolici: "Tudi tukaj smo nekoč stali," je rekel vzdihajoče. "Potem sploh nisem več hotel stran. Klozet v bližini, na drugi strani ceste stojnica s klobasami, in kjer so danes pasaže, je bilo veliko parkirišče. Avto smo lahko postavili tako, da ni bilo treba stegovati glave. Mislim, da bosta prednost takšnega parkirišča znala ceniti, ko bosta najprej nekaj tednov observirala ..."

"Saj sva že," sem rekel.

"Potem pač nekaj mesecev," je odvrnil Eule zehajoč. "Ali let."

Nikdar nisem ležal na Friedrichstraße in posiljeval prezračevalnih rešetak. To ne, vendar sem na Chausseestraße, podaljšku Friedrichstraße, v številnih hladnih zimskih nočeh čakal na priložnost za fuk, Raymund mi je rekel, *Moraš se postaviti tja*, in on to seveda mora vedeti, poleg tega

je imel za to razloge, ki so bili tako jasni kot razlogi za njegov trik z nočnimi vožnjami: tudi taksisti počenjajo to, in če se kdo spozna v mestu, potem so to taksisti. Kako to naredijo taksisti? Prežijo v svojem taksiju pred lokalom "Altberliner Ballhaus" ali pred "Klärchens Ballhaus", in ko se lokal zapre in kakšna ženska stopi v taksi, je težava navadno to, da je ostala praznih rok in da so njeni čari minili in da v življenju ni tako kot v kakšnem pogrošnem romanu – zatoorej potrebuje tolažnika, osvajalca, torera. To sem razumel. Kako, da se tega nisem mogel spomniti sam?

Izbral sem si "Altberliner Ballhaus", dvoriščni etablisma na Chausseestraße, in cele noči sem stal pred njim in čakal in zmrzoval in poslušal tisto sfukano glasbo iz šupe in s plesišča in se razrajcal ob misli, da je dvorana polna gonečih se žensk, medtem ko je štiri metre pod mano vozila podzemna železnica, polna zahodnjakinj. Kje drugje v vzhodnem bloku obstaja takšen kraj! Bil sem na najbolj vroči in najbolj nori točki, v *centru naslade* držav Varšavskega pakta. Šele devetnajst in že tako pokvarjen!

Cele noči sem zmrzujoč čakal na svoj fuk, v nekaj sekundah sem se moral odločiti (torej situacija kot ustvarjena za to, da bi se čutil preobremenjenega ali – besede ne izdajte mojemu mrtvemu očetu – da bi *odpovedal*). Ko so se odprla dvoriščna vrata, je začel teči čas, in priložost je bila zamujena, ko je kandidatka stopila v taksi. Pol minute, ko sem se hkrati spomnil vseh razlogov, da tega ne bi storil: *Žareč fant z naslovnice, kako globoko si padel, da se ponoči ob dveh klatiš po nekem zakotnem dvorišču, le z enim ciljem, prestreči kako žensko, ne glede na starostno stopnjo in težo in jo pokavsati, ob tem še brez dovoljenja za fukanje, propadla kariera, nič ne bo s tajno nalogo, in poglej jo, tako suha, kot je, prav gotovo ima aids, in potem še gleda tako prestrašeno, ko jo ogovoriš, kliče na pomoč in aretirali te bodo, in pomisli, kako je bilo zadnjič, ko si se zadnjič plazil okrog kareja, in sploh, kaj bi k temu rekli tvoji starši, če bi vedeli, da njihov sin lahkomišno zanemara vse nasvete, in od kod naj bi vedel, da je tu zares zabavišče in nobena atrapa kot na primer prodaja časopisov po pošti, obračunski oddelek, ali pa USIMEX, zunanja trgovina d. o. o. ...*

In ko je taksist vžgal motor in se odpeljal s svojim plenom, sem si očital druge stvari: *Ti idiot, zakaj stojiš tukaj in krokaš celo noč, saj nisi prišel zato, da bi gledal, kako taksisti vozijo proč, bodi moški in ukrepaj in se poserji na aids, saj si v žep vtaknil tri kondome, in poserji se na strah pred Greifswalderstraße, tvoja zaporna svetovalka je bila zelo prikupna, in novi triper bo prinesel veselje ob snidenju, in poserji se na zlom kariere, glas fukača bo olajšal ministru odločitev naščuvati te na tajnice nasprotnika, in poserji se na vse, kar ti preprečuje, da bi to storil, proti strahu pred vožnjo z avtomobilom pomaga le vožnja z avtomobilom, in kaj sploh hočeš, stojiš v centru naslade Rdečega sveta, na Raymundovo priporočilo..*

Lahko bi bila katera koli – le da bi šla sama čez dvorišče. To je bil edini kriterij! Če je pa kakšna šla sama čez dvorišče, potem je skeptik v meni držal monolog, in ko je bila proč – vendar, zakaj bi se ponavljal. Večina žensk je bila, če niso čez dvorišče šle kot "Hhuhuu!" kričeča skupinica, v spremstvu moških, ki so vseskoz zbijali tako bedaste šale, da je celo neudeležencem (na primer meni) postalo slabo. Tako sem čakal na svojo priložnost in se počutil kot kronist medčloveške mizerije.

Zgodilo se je ob polni luni; nič ne olepšujem. S kislim obrazom se je opotekala čez dvorišče. Bila je majhna in debelušna, kot da bi bila narejena iz različnih vrst klobas – zato se je v moj spomin takoj zapisala kot "klobasasta ženska". Njene starosti raje nisem ugibal, bil sem devetnajst, ona pa ... Ne! Ne! Nočem si tega predstavljati! Še danes roteče upam, da njen štirideseti rojstni dan ni bil že veliko let nazaj ...

Šel sem proti njej. "No, zakaj pa tako sama?" sem vprašal. Odgovoril sem si lahko sam: *Ker sem frustrirana, ločena, dolgočasna pisarniška trapa, ki sedi vsak večer do konca programa pred televizijo in žre preveč sladkarij.* Vame je uprla svoj žalostni pogled, preveč pijana, da bi lahko odgovorila. Položil sem roko na njen špeh. "Tja ..." sem rekel in jo pogledal. Bila je njena zadnja priložnost, da bi zakričala "Na pomoč!" ali kaj podobnega, vendar mi je hrepeneče pogledala v oči in srečna mežikala. Preden se je začelo poljubljanje in druge ostudnosti, sem se lotil abšlepanja, se pravi, vlačil sem jo z dvorišča. Oprijela se me je s svojimi klobasastimi rokami,

se opotekala ob meni in me ponosno gledala. Kot da bi bil njen rešitelj. Trenutek kakor v kakšnem filmu o katastrofah.

S tramvajem sva se peljala v najino ljubezensko gnezdece; ko sva čakala nanj, sem moral reči mucimuci in pustiti, da me je poljubljala. Se je hotela ljubimkati? "Tramvaj prihaja," je zašepetala z glasom, ki bi ga lahko predelal v čajno klobaso.

No ja, sem pomislil, če lahko z njo, potem lahko z vsako. Fukati z Martino je bil pravi užitek, ampak kako bi lahko svojim nadrejenim zagotovil, da lahko z *vsako* nasprotnikovo tajnico? S klobasasto gospo kot mejo nagnusnosti; vse drugo bi bilo bagateliziranje nasprotnika. *If you can make it there, you can make it everywhere.*

Po dvajsetih minutah vožnje s tramvajem sva izstopila, na Bornholmer StraÙe. Spet se me je oklenila in nakazovala smer, tako da je svojo težo premikala na eno, potem pa spet na drugo stran, kot kak prazen sod, ki se na palubi valja sem ter tja.

Stanovala je v prvem nadstropju. Na vratih je bil izrezljan napis *Očisti krače*. Hipoma sem se zavedel daljnosežnosti svojega početja. Kavsalski bom nekoga, ki si na vrata pribije napis *očisti krače*? Področje mojega rdečega mila bo obdala pizda neke povsem tuje, pijane in še enkrat toliko stare obiskovalke šupe za kavsanje? Moj bog, in potem asociacije, ki se pojavijo lastniku štirih knjižničnih izkaznic: *Očistiti krače* se pri nekaterih literatih imenuje tudi *Podrgniti čevlje*; podrgnil naj bi torej svoje čevlje, sicer pa: Kdo je pred mano sploh že stopil čez ta prag, potem ko si je podrgnil čevlje? In zakaj naj bi mislil, da je bil vzrok drgnjenja njegovih čevljev drugačen, kakor je bil moj ... Kdaj je bilo to? Prav gotovo ne dolgo tega, kajti zakaj bi se trudila in na vrata zabijala napis *Očistiti krače*, če ne sprejema pogosto obiskov?

Kakor koli že, nekaj minut pozneje sem sedel na njeni zofi in svoj obraz sem ji bil zaril v ramena, kajti tam sem se počutil varnega pred njenimi poljubi. Poleg tega so moje roke šlatale naokrog, jaz pa sem mislil na vrste

klobas: safalado, pivsko klobaso, žolco – ves sortiment. Povlekel sem za pentljo na njeni bluzi. Odpela mi je hlače in se začela smejati.

"Kako je ta majhen," je dejala in se smehljala. Nerodno, nerodno.

"Moraš kaj narediti z njim," sem pohotno sopihal. "Potem bo večji." Pogledala me je in se smejala.

"No daj, napravi kaj," sem ji stokal v uho in previdno tipal naokoli, v upanju, da bom naletel na erotično cono, ona pa se je le hihitala. Brkljal sem po njenem modrčku in ga odpnel, čofotal po njeni joški – žolci – in pričakoval, da mi bo vstal. Iz tega ni bilo nič. Moji intimni refleksi niso bili več taki kot nekoč. "No daj," sem sopihal in si še zmeraj prizadeval za vročičen paritveni ton. "Zagrabi ga že."

Sedela je in se pustila šlatati za joške, trenutek pozneje pa je rekla: "Ah, pusti me."

"Zakaj?" sem vprašal. "Napravi preprosto kaj. Daj že!"

Vendar je kljubovalno rekla "Ne!" Naj bi to pomenilo, da so bili vsi poljubčki, ki sem jih tako potrpežljivo prenašal, zaman? Potem bi se spolno zlorabil, ne da bi pri tem sam zlorabljal? To ni fer! Poleg tega je bila pijana, in alkohol sprošča zavore. To je znanstveno dokazano! V številnih eksperimentih! In jaz, sem v neštetih zimskih nočeh zastonj zmrzoval? Jaz, zgodovinski misijonar, ki si prizadeva za svojo spolno izpopolnitev, se bom ja lahko preskusil na človeškem materialu iz neke šupe za kavsanje! Ostala je brez tipa, nihče je ni odšlepal, le jaz! Rekel sem mucimuci in v uho bi ji zašušljaj celo ljubezensko pesem (in trdil, naj bi bila za njo) – torej romantika je v redu, ampak fukanju se ne bo mogla izogniti (in tudi jaz ne). Polotila se me je panika. "Ob tem je danes polna luna! To je ... tudi ... znanstveno dokazano!" Kaj je z mano, sem zgrožen pomislil. Kričim nesmiselne stavke! To se mi še ni primerilo! Je to ljubezen?

Še zmeraj se je oblačila. V tem sem se pa vrgel nanjo.

"Pusti me!" je vreščala. "Pusti me zdaj!"

Zvalila sva se na tla, in morda je bilo zato, ker sem ves čas mislil na rokoborbo ali na dejavnost, ki je tako naporna kot pretovarjanje svinjskih polovic – ampak hipoma mi je vstal. Verjetno bi ji lahko do sodnega dne otipaval joške, ne da bi kaj napredoval.

"No!" sem rekel, vstal in ji pokazal svojo erekcijo. "Okej?"

"Izgini!" je rekla.

Kaj? Ta stara očisti-kračce-klobasasta baba, ki je v lokalu Altberliner Ballhaus ostala praznih rok, želi celo v stanju sprostitev zavor od alkohola mene, mladega, pohotnega malodane Nobelovega nagrajenca, fanta z naslovne strani in s pripravljeno erekcijo, potisniti z roba postelje?

"Hej!" sem zaklical. "Lahko začneva!"

Pogledala je mojega tiča in se mu smejala. Spet sem se vrgel nanjo, branila se je in brcala z nogami. To me je napravilo še bolj divjega in upal sem le, da ji ne bo spet prišlo na misel, da bi svoj jezik potisnila v moja usta.

"Ne!" je lovila sapo. "Nočem! Pusti me!"

Nedrček sem ji snel do polovice in se matral z njenim krilom. Tako kot je brcala, bi porabil še precej časa z njim. In potem bi prišle na vrsto spodnje hlačke. Medtem ko sem premišljeval o penzumu, ki me je še čakal, me je znenada prešinila misel: Kaj sploh počneva? Kaj počnem jaz? Ravno kar sem pri tem, da bi žensko proti njeni volji prisilil k spolnemu odnosu! Rekla je *Ne!* Rekla je *Jaz nočem!* Kako to imenuje državno tožilstvo? Posilstvo! Pri tem sem, da bi posilil žensko! Jaz, posiljevalec! Moj fotorobot bi bil v vseh časopisih in pri soočenju na policiji bi s prstom pokazala name in zaklicala: "Ta je bil!" Vsi policisti z revirja bi sem prišli s pretvezo, da bi vrgli pogled na devetnajstletnega posiljevalca štirinštiridesetletne klobasne ženske. Psihologi bi se pulili za to, da bi promovirali z mojim primerom. In moji starši! Kaj bi mislili o meni? – Misel na moje starše me je pripravila do tega, da sem posilstvo ustavil. Kakšen dobro vzgojen otrok sem bil! "Mama, oči, prejšnji teden sem bil ravno sredi posiljevanja, ko se mi je posvetilo, kako zelo to obsojata, in sem posilstvo takoj ustavil." Kateri starši ne bi bili ponosni na sina, kakršen sem jaz?

Pograbil sem svoje stvari, zbežal bosih nog in se zunaj pred vrati oblekel. Ne spoznam se na juristične finese, vendar mislim, da bi me državni tožilec lahko v imenu ljudstva obremenil kvečjemu *poskusa* posilstva. Nisem se ločil od nobene mojih petdesetih milijonov mikrorib! Mi bodo starši dali novo možnost? Mi bodo vsaj od časa do časa v zapor poslali kakšen paketek? Bodo brali moja obupana pisma? Mama, tvoj sin je zagotovo zunaj smrtne nevarnosti, če se s poljubljanjem ne prenaša aids! Očka, tvojemu sinu se ni treba bati tožbe zaradi očetovstva!

Mr. Kitzelstein, stal sem na stopnišču in se poskušal obleči, tič mi je stal in rebeliral, po tednih in tednih čakanja v mrzlih zimskih nočeh je hotel končno priti na svoj račun, in nekako ga je bilo mogoče razumeti; tak tič je vendarle tudi samo človek. Jaz imam po zaslugi svojih štirih knjižničnih izkaznic nadarjenost, da me v takšnih trenutkih zasujejo velike pesnitve človeštva, na primer Odiseja, kjer junak pri Sirenah prav tako ni smel, ker bi ženske pomenile njegovo pogubo. Stvar se je, kot je znano, končala tako, da mu ni preostalo nič drugega, kot obupajoče drgnjenje ob jambor, na katerega je bil privezan. Drgniti se ob jambor ...

Zdrvel sem po stopnicah navzgor, čisto navzgor, podstrešje je bilo zaklenjeno, zato je sem obstal na najvišjem stopniščnem podestu in si ga – *flogflogflog* – vrgel na roko. Mama, očka, prosim! *Preden me zmerjata, pomislita, da onaniram le zato, da ne bi posiljeval!*

Kapljice, velike kot grozdje, so letele po stopnišču in nepozabno mehko padale na stopnice. Naravni prizor kot sončni zahod. Prve mikroribe, ki sem jih svojeručno spravil na dan. Trenutno me je spet grizla slaba vest: zaradi teh nekaj kapljic bi moral zgubiti glavo? Če bo klobasasta baba poklicala policijo; *neznan moški me je napadel v mojem stanovanju, zgrabite ga, še zmeraj je v hiši* – izgubljen bi bil! Približno sto policistov me aretira, zaradi poskusa posilstva in ekshibicionizma, preberejo mi moje pravice in me zaprejo s tetovirancem v eno celico! Moje dvojno življenje bi prišlo na dan: podnevi neoporečen meščan in zvest Stasi in ponoči *outlow*, skrunilec žensk in popackovalec stopnic! Zavarovanje sledi spraska s stopnišča na milijone dokazov, in ko se bo izvedenčev pogled spet obrnil od mikroskopa, bo prizadeto izgovoril strašen stavek: *Iz tega bi lahko enkrat nastal človek*. Človek – kako ponosno to zveni! Človek bi lahko nastal iz tega, sladek otročiček, "naš mali ljubljencek", ki se veseli regratove lučce in počne vse mogoče vesele stvari in ki bi ga radi nenehno fotografirali – vendar ne, *moji* geni zaposlujejo sodišča.

Storilca zmeraj vleče na kraj njegovih zločinov ... Prisluhnil sem globoko vase: Vleče? In zares – vleklo me je nazaj na kraj mojega zločina! Na najvišji stopniščni podest! In ko sem že bil tam – kako naj rečem: Spet sem ga potegnil ven! Zakaj sploh? Kaj naj bi rekel sodniškemu psihologu?

Kaj svojemu sodniku, svoji materi, svojemu ministru? Mr. Kitzenstein, to so bila zelo konkretna vprašanja, ki so se mi porajala, ko sem si kdo-ve-kolikič poliral trobento. In moj strah! Morda je klobasasta ženska napisala ovadbo proti neznani osebi! Morda sem bil policijsko iskan posiljevalec, nevaren seksualni storilec, za katerega nihče ne ve – in jaz kot najslabše obveščen človek še najmanj – kaj bo storil kot naslednje! Morda je tiralica visela v vseh policijskih postajah, morda je bila hiša že tedne observirana, morda je bila že obkoljena! Ne vprašajte me, zakaj sem se vrnil na kraj zločina – od kod naj to vem? Prvič, to je znanstveno dokazano, in drugič, bil sem na poti v seksualno storilstvo, k temu pa nepreračunljiva dejanja preprosto sodijo! Vendar me je bilo kljub vsemu strah, strah, da bi me odkrili, in ta strah me je motil, to je proceduro drkanja le podaljševalo, zato je se je verjetnost, da me bodo zalotili, še povečevala, to pa je spet povečevalo moj strah in zmanjševalo mojo koncentracijo ... Čudil sem se, da sem sploh končal – vendar prisegam, zmeraj bi lahko končal s strelom na stopnišče. Kot onanist sem bil tako vztrajen kot kot zajček pri DURACEL reklam: vsak drug onanist bi bil že zdavnaj končal, le jaz sem neutrudno bobnal ("DURACEL z bronastim glavačem".) V svojem strahu, da bi me odkrili in zaprli, sem si že izmišljal stavke, s katerimi bi se svojemu ministru izjasnil, ko me bo poklical v svojo pisarno in pokazal naslove zahodnih gazet in me pošteno zgrajal. Res je, da sem, medtem ko sem si ga metal na roko, mislil na ministra Mielkeja, že veliko prej, preden je s svojim "Vse vas ljubim!" storil nekaj, kar bi ga lahko naredilo za objekt poželenja. No, poželenje to ni bilo, vendar ne morem tajiti: Minister Mielke je bil objekt mojih drkalnih fantazij!

Tovariš minister – flogflogflog –, dovolite, da – flogflogflog – bila je tako rekoč moja proletarska obveza – flogflogflog –, ker mi je moj predstojnik nakazal – flogflogflog –, da bom morda – flogflogflog – mikroribe generalnega sekretarja Nata – flogflogflog –, in v akciji približno predstavilo o potrebnem času za to – flogflogflog –, morda ga moram omamiti in skriti pod zofo – flogflogflog –, in če imam premalo časa – flogflogflog –, potem vendarle moram –, hočem reči, vsak prijem mora sedeti – flogflogflog –, in pri tem sem, če razumete, tovariš minister – flogflogflog –, tako rekoč v samoposkusu svoje mikroribe spravil na dan – flogflogflog –, in,

gotovo, tovariš minister, zakaj jaz – flogflogflog – zakaj sem to počel ravno na stopnišču – flogflogflog –, to je bilo zato, ker sem to počel prvič tam – flogflogflog –, ko sem domala, vendar zares le domala – flogflogflog – postal posiljevalec – flogflogflog –, ustavil sem se, ko sem se – flogflogflog – zavedel konsekvenc, na primer – flogflogflog – da bi me bilo skoraj mogoče izsiljevati – flogflogflog –, nasprotnika podcenjevati – flogflogflog –, tožba za ugotovitev očetovstva – flogflogflog – to bi naši skupni stvari naredilo škodo, ki bi jo bilo treba preprečiti – flogflogflog –, in poleg tega nisem imel dovoljenja za kavsanje – flogflogflog – torej, kot rečeno, posilstvo se ni zgodilo – flogflogflog – državno tožilstvo me lahko obtoži le zaradi poskusa posilstva – flogflogflog –, če je zločin – flogflogflog –, potem me vleče – flogflogflog – po nekem kriminalističnem pravilu zmeraj na kraj mojega zločina – flogflogflog – če se ne bi vrnil zaradi drkanja – flogflogflog –, bi svoje šolanje in inštruktorje razvrednotil – flogflogflog –, ker so me učili nesmiselne stvari – flogflogflog –, in to, kar so se tisoči sodelavcev učili leta in leta, bi v hipu izgubilo veljavo – flogflogflog – takšno slabitev kakovosti izobraževanja je bilo treba preprečiti – flogflogflog –, zato sem se zmeraj znova vračal na kraj svojega zločina – flogflogflog – kriminalistično pravilo ni spodbito – flogflogflog – moje špricanje je bilo zakonito – flogflogflog – in poudarja pravilnost našega nauka – flogflogflog – marksizem je vsemogočen – flogflogflog –, ker je resničen, flogflogflog – tovariš minister, vidite, da nisem odvrten prasec – flogflogflog –, temveč drkam za našo skupno zadevo – flogflogflog – za socializem – flogflogflog – in humanistično tradicijo – flogflogflog – pomislimo le na Odiseja – flogflogflog – drkal sem, da bi bil pripravljen za krajo mikrorib – flogflogflog – in da bi ubranil veljavnost kriminalističnih pravil – flogflogflog – moje onaniranje je bilo čisti patriotizem – flogflogflog – drkal nisem za osebni užitek – flogflogflog – in kljub vsemu sem to počel v prostem času – flogflogflog – in brezplačno – flogflogflog – bilo je, kot je Subbotnik – flogflogflog – tovariš minister, dovolite mi, da ...

In potem mi je končno prišlo.

Prevedel in opombo napisal Slavo Šerc

Thomas Brussig se je rodil leta 1965 v Berlinu. Odraščal je v vzhodnem delu mesta in se po maturi preživljal kot prenašalec pohištva, muzejski vratar in hotelski receptor. Po padcu berlinskega zidu je vpisal študij sociologije in dramaturgije. Leta 1991 je pod psevdonimom Cordt Berneburger izšel njegov romaneskni prvenec *Wasserfarben* (*Vodene barvice*, Berlin, Aufbau Verlag).

Helden wie wir (Junaki kot mi, Volk & Welt, Berlin 1995, 8. natis 1996) je roman, poln duhovitih domislic, (samo)ironije, črnega humora in sarkazma, ki ponekod prehaja že kar v grotesknost. V sedmih poglavjih protagonist Klaus Uhltsch pripoveduje (oziroma piše) na prošnjo Mr. Kitzelsteina, urednika pri New York Timesu, zgodbo svojega življenja, ki bi ostala povsem nepomembna in banalna, ko se ne bi bila 9. novembra 1989 zgodila ta stvar z berlinskim zidom. Prvoosebni pripovedovalec nas potem vodi v obdobje odraščanja in dogodivščin pri Mladih raziskovalcih narave, prvih spolnih izkušnjah, ki se končajo v osrednjem inštitutu za boj proti spolnim boleznim, ter seveda njegove dejavnosti pri Stasi. Pri tem smo priča protagonistovemu razvoju od "majhnega lulčka" (oziroma majhnega trobentarja) do rušilca zidu. Ker vsaka resnica tiči v detajlu, se v knjigi srečamo z nizom realnosti bivše NDR, po načelu *pars pro toto*, seveda. Brussig se je torej zelo suvereno lotil sodobne teme, združevanja obeh Nemčij, s katero na ozadju političnih in zgodovinskih dogodkov pripoveduje o generaciji, ki išče svoje mesto v družbi, ob tem je pa zelo skeptična do svetovnozgodovinskih eksperimentov.

ROMAN

Salman Rushdie

Že spet v obrambo romana

Na jubilejni stoti konferenci Zveze britanskih založnikov (marca 1996 v Londonu) je imel profesor George Steiner povedati tudi tole:

Romani nas vse bolj dolgočasijo ... Žanri prihajajo in odhajajo, pripovedi, verzne pripovedi, verzne tragedije imajo svoje trenutke, potem pa potonejo. Romane bodo sicer pisali še lep čas, a avtorji vse bolj iščejo hibridne oblike, ki bi jih lahko robato poimenovali fact/fiction ... Le kateri današnji roman se lahko kolikor toliko uspešno kosa z neposrednostjo odlične reportaže, z najboljšim, kar ima ponuditi neposredna pripoved?

Pindar slovi kot prvi, ki je presodil, da bodo kako pesem peli še takrat, ko bo mesto, ki jo je bilo naročilo, že izumrlo. Neznansko zmagoslavje literature nad smrtjo. Upam si trditi, da si danes še tako velik pesnik ne bi upal brez sramu ponoviti Pindarjevih besed ...

Velika klasična (in kako čudovita!) nadutost literature: "Močnejša sem od smrti. O njej lahko govorim v pesmih, dramah, romanih in to lahko počnem, ker sem jo premagala, ker sem bolj ali manj stalna ..." Kaj takega že zdavnaj ni več mogoče.

In je že spet tu, odeta v najfinejše, najbolj zvončkljavo besedičenje – nihče drug kot smrt romana. Profesor Steiner ji za dobro mero dodaja še smrt (ali pa vsaj radikalno spremembo) bralca in smrt (ali pa vsaj preoblikovanje v elektronsko obliko) same knjige. Če upoštevamo, da je bila že pred leti v Franciji oznanjena smrt avtorja, smrt tragedije pa je

profesor Steiner naznanil že v svoji prejšnji osmrtnici, nam na odru ostane več trupel, kot jih ponuja sklep *Hamleta*.

Še zmeraj pa sredi morije stoji osamljen, gospodovalen lik, pravi Fortinbras, pred katerim moramo vsi mi – avtorji neavtorskih besedil, bralci blagopokojne literature in Usherjeva hiša založniške industrije, ki je res Danska in je v njej nekaj gnilega – in tudi same knjige skloniti glavo: to je, kajpada, njegovo gospodstvo Kritik.

Najmanj en velik pisatelj je v zadnjih tednih objavil, da se odpoveduje literarni formi, katere tako slavljen ustvarjalec je bil. V. S. Naipaul je ne le nehal pisati romane, ampak si – tako nas prepričuje – tudi ne privošči več zapisati besede 'roman', češ da od nje kar zbolí. Tako kot profesor Steiner tudi avtor *Hiše za gospoda Biswasa* čuti, da je roman preživel svoj zgodovinski čas, da ni več uporaben za kakršno koli vlogo in da ga bo nadomestilo stvarno pisanje. Nikogar ne more presenetiti, da je sira Vidia Naipaula danes mogoče najti na čelu zgodovine, ustvarjajočega to novo, postfikcijsko literaturo.

Neki drug velik britanski pisatelj je zapisal: "Odveč se zdi opozarjati, da je ta hip ugled romana izjemno majhen, tako uboren, da je fraza 'Nikoli ne berem romanov,' ki so jo še pred ducati leti po navadi zamomljali kot nekakšno opravičilo, danes *zmeraj* izrečena z nepkritim zavestnim ponosom ... Če se najboljših literarnih duhov ne bo dalo prepričati, da se vrnejo k romanu, bo le-ta zelo verjetno preživel v zanikrni, zaničevani in brezupno degenerirani obliki, kot nekakšen sodoben nagrobnik ali lutkovno gledališče."

Te besede je leta 1936 zapisal George Orwell. Zdi se – profesor Steiner bi se strinjal – da literatura morda nikdar ni imela prihodnosti. (Celo *Iliada* in *Odiseja* sta našleteli na odklonilne prve kritike.) Dobro literaturo so zmeraj napadali, še posebno opazno so to počeli dobri pisatelji. Še tako površen pregled literarne zgodovine razkrije, da ni bila v času, ko je bila napisana, nobena umetnina varna pred napadi, prav tako ne avtorjev ugled pred sodobniki: Aristofan je Evripida imenoval "klišejski antologist ... in stvarnik razcapanih lutk", Samuelu Pepysu se je *Sen kresne noči* zdel "omledno in nesmiselno delo", Charlotte Brontë je pisanje Jane Austen odklanjala kot nepomembno, Zola se je posmehoval *Cvetju zla*, Henry James je *Middlemarch* in *Našega skupnega prijatelja* George Eliot odpravil kot plažo. Vsi so vihali nos nad *Moby-Dickom*. Le Figaro je ob izidu *Gospe Bovaryjeve*

oznanil: "Monsieur Flaubert ni pisatelj." Virginia Woolf je *Uliksa* označila kot "neprefinjen" roman, kritik časnika *Odessa Curier* pa je o *Ani Karenini* zapisal: "Sentimentalno smetje ... Pokažite mi le eno stran, ki premore kako idejo."

V tem, da današnji nemški kritiki napadajo Güntherja Grassa, da so današnji italijanski *literati* – kot je povedal francoski romanopisec in teoretik Guy Scarpetta – "presenečeni", ko izvejo za mednarodni ugled, ki sta ga deležna Italo Calvino in Leonardo Sciascia, ko se kanon severnoameriške 'politične korektnosti' spravi nad Saula Bellowa, ko Anthony Burgess omalovažuje Grahama Greena le nekaj trenutkov po njegovi smrti in ko se profesor Steiner, častihlepen kot zmeraj, loti ne le nekaterih posameznih piscev, ampak kar celotne povojne evropske literarne produkcije, v tem, skratka, bi lahko videli kulturno endemično zlatodobstvo, to ponavljajočo se, čemerno nostalgijo po literarni preteklosti, ki se ob svojem času ni zdela nič boljša od današnjega stanja.

Profesor Steiner pravi: "Skorajda je aksiomatično, da danes veliki romani prihajajo iz oddaljenega kroga – iz Indije, s Karibov, iz Latinske Amerike." Morda se bo komu zdelo presenetljivo, da ravno taki predstavi o izčrpanem središču in vitalnem obrobju oporekam. Tega se lotevam delno zato, ker je omenjena zamisel tako zelo evropocentristična lamentacija. Le zahodnoevropski intelektualec je zmožen spisati žalostinko za celotno umetniško obliko le na podlagi domneve, da na primer britanska, francoska, nemška, španska in italijanska literatura niso več najbolj vznemirljive na svetu. Ni povsem jasno, ali profesor Steiner literaturo Združenih držav uvršča v središče ali na obrobje obroča; geografiji sploščenega planeta, kakršna je literatura po tej viziji, je pač malce težko slediti. Od tod, kjer sedim, se zdi, da je literatura v Združenih državah v povsem dobri kondiciji.

Ali ni pravzaprav brez pomena, od kod prihajajo veliki romani – pomirjajoče je že to, da sploh prihajajo. Kakšen je sploščen planet, na katerem prebiva dobri Profesor, ob njem v središču izčrpani Rimljani, z obrobja pa prežijo nanje strašljivo nadarjeni Hotentoti in antropofagi? Zemljevid v glavi profesorja Steinerja je imperialistični zemljevid, vendar pa evropskih imperijev ni nikjer več. Polovica stoletja, s katerega literarno produkcijo Steiner in Naipaul dokazujeta zaton romana, je tudi prvega pol stoletja postkolonialne dobe. Kaj ni preprosto to, da nastaja novi roman

– postkolonialni roman, razsrediščeni, transnacionalni, medjezikovni, medkulturni roman – in da v tem novem svetovnem redu oziroma neredu lahko najdemo boljše razlago za zdravje sodobnega romana od Steinerjevega nekoliko pokroviteljskega heglovskega stališča, ki razlog za ustvarjalnost v 'oddaljenem krogu' vidi v tem, da so to območja, "ki so na zgodnejši stopnji buržoazne kulture oziroma sploh v zgodnejši, surovejši, bolj problematični obliki"?

Konec koncev je bil uspeh Francovega režima, ki je desetletje za desetletjem dušil špansko literaturo, tisto, kar je pozornost javnosti usmerilo k odličnim pisateljskim imenom Latinske Amerike. Zatorej je bil tako imenovani latinskoameriški bum posledica tako korupcije v starem buržoaznem svetu kot tudi domnevne primitivne ustvarjalnosti novega. In opis indijske davne visoko razvite kulture, ki da je obstajala v 'zgodnejši, surovejši' obliki kot Zahod, je očitno zmoten. Indija s svojimi velikimi trgovskimi razredi, razbohoteno birokracijo in naglo razvijajočim se gospodarstvom je premogla eno izmed največjih in najbolj dinamičnih buržoazij na svetu in jo je ohranila najmanj tako dolgo kot Evropa. Velika literatura in razred izobraženih bralcev nista za Indijo nikakršna novost. Novost je le vznik nadarjene generacije indijskih pisateljev, ki *ustvarjajo v angleščini*. Novo je to, da je "središče" blagovolilo opaziti "obrobje", ker je "obrobje" začelo govoriti v različici jezika, ki ga Zahod bolje razume.

Po mojem mnenju je preprosto in dokazljivo zgrešen tudi profesorja Steinerja portret izčrpane Evrope. Preteklih petdeset let nam je podarilo opuse – če omenim le nekatere – Alberta Camusa, Grahama Greena, Doris Lessing, Samuela Becketta, Itala Calvina, Else Morante, Vladimirja Nabokova, Güntherja Grassa, Aleksandra Solženicina, Milana Kundere, Danila Kiša, Thomasa Bernharda in Marguerite Yourcenar. Vsak si lahko sestavi svoj seznam. Če vanj uvrstimo avtorje zunaj evropskih meja, postane očitno, da je svet le redkokdaj videl tako bogato skupino odličnih romanopiscev, ki bi živeli in ustvarjali v istem času. Tako pa postane jasno tudi še to, da tako lahkotno navržena mračnost, kot so je zmožni Steiner, Naipaul in njuni, ni le moreča, ampak tudi neupravičena. Če si V. S. Naipaul nič več ne želi pisati romanov ali pa tega ni več zmožen, je to naša izguba. Vendar pa bo umetnost romana brez najmanjšega dvoma preživela tudi brez njega.

Po mojem mnenju o krizi, zadevajoči umetnost romana, ni mogoče govoriti. Roman je prav tista "hibridna forma", po kateri hrepeni profesor Steiner: hkrati je tako vpogled v družbo kot domišljajska in izpovedna oblika; gre onkraj meja znanja in onkraj topografskih meja. Profesor pa ima prav, ko trdi, da so mnogi odlični pisatelji zameglili mejo med dejstvi in domišljijo. Sijajno delo Ryszarda Kapuścińskiego o Haileju Selassieju *Cesar* je le eden izmed primerov takega kreativnega zamegljevanja. Tako imenovani 'new journalism', ki so ga v Ameriki razvili Tom Wolfe in drugi, je bil odkrit poskus ukrasti romanu oblačila in – glede Wolfovih del *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak-Catchers* in *The Right Stuff* – je poskus tudi prepričljivo uspel. Kategorijo 'popotnega pisanja' so razširila poglobljena meditativna dela, kakršni sta *Donava* Claudia Magrisa in *Črno morje* Neala Aschersona. Ob briljantnih nefikcijskih uspehih, kakršen je *Poroka Kadmosa in Harmonije* Roberta Calassa, v katerem pregled grških mitov dobi napetost in intelektualno razburljivost najboljše proze, je mogoče le navdušeno pritrditi novi vrsti imaginativnega esejističnega pisanja oziroma vmitvi enciklopedične igrivosti Diderota in Montaigna. Roman lahko take premike blagruje brez občutka ogroženosti. Za vse nas je tu dovolj prostora.

Pred nekaj leti je britanski romanopisec Will Self priobčil zabavno kratko zgodbo z naslovom *Kvantitetna teorija blaznosti*, v kateri je namigoval, da je skupna vsota vsemu človeštvu dosegljivega razuma nemara nespremenljiva, z drugo besedo – konstanta, in da je vsakršen poskus zdravljenja blaznih neuspešen, saj bi ozdravljenje enega posameznika nujno pomenilo, da bi razum izgubil nekdo drug. Kot da bi mi vsi spali pokriti z odejo – razumom – ki ne bi bila dovolj velika: če jo kdo potegne k sebi, v istem trenutku razkrije sosedova stopala. Izredno komična zamisel, nastopajoča tudi v najbolj norčavem dokazovanju profesorja Steinerja, ki s popolnoma hladnokrvnim obrazom namreč zatrjuje, da v katerem koli izbranem trenutku obstaja nespremenljiva skupna količina ustvarjalnega talenta; še več: dandanašnji je mik filma, televizije in celo pisanja za reklame tako močan, da odejo talenta vleče z romana in ga pušča razkritega, trepetajočega v pižami sredi hude kulturne zime.

Težava te teorije je v domnevi, da je ustvarjalni talent le ene vrste. Če jo uporabimo za razlago atletike, se njena absurdnost pokaže več kot očitna: vrste maratoncev se ob večji priljubljenosti tekov na kratke proge ne redčijo. Odlik skakalcev v višino ni mogoče primerjati s številom tekmovalcev v skoku s palico.

Precej verjetneje je, da vznik novih umetnostnih oblik dopušča novim skupinam ljudi vstop na prizorišče ustvarjalnosti. Poznam le nekaj velikih cineastov, ki bi lahko bili dobri romanopisci – Satyajit Ray, Ingmar Bergman, Woody Allen, Jean Renoir, potem pa se seznam že neha. Koliko strani živahnega materiala Quentina Tarantina bi zmogli prebrati, koliko gangsterskih dovtipov o naročanju big maca v Parizu, ko vam jih ne bi ponujala Samuel L. Jackson ali John Travolta? Najboljši scenaristi so najboljši ravno zato, ker ne razmišljajo romaneskno, ampak slikovno.

Precej manj od profesorja Steinerja me potemtakem skrbijo grožnje, ki jih za roman pomenijo novejša, z visoko tehnologijo podprte umetnostne oblike. Nemara je ravno 'starotehnološka' narava samega dejanja pisanja tisto, kar bo roman rešilo. Načine umetniškega izražanja, ki zahtevajo veliko finančno podporo in zapleteno tehnologijo – film, gledališče, snemanje plošč – je ravno na podlagi te odvisnosti zlahka cenzurirati in nadzorovati. Nobena moč pa ne more tako zlahka uničiti tistega, kar lahko napravi pisatelj v tišini svoje sobe.

S slavljenjem, ki ga profesor Steiner namenja kreativnosti sodobne znanosti ("Danes je kraj, kjer biva radost, kjer biva upanje, energija, mogočno občutenje sveta po tistem, ko se je svet odprl ..."), se globoko strinjam, saj je sklepni dokaz zoper "kvantitetno teorijo kreativnosti". Zamisel, da so se morebitni sijajni romanopisci izgubili, ker so se vdali študiju podatomske fizike ali črnih lukenj, je enako neverjetna kot njeno nasprotje: da bi bila velika imena zgodovine literature – na primer Jane Austen ali James Joyce – zlahka postala Newtoni ali Einsteini svojega časa, ko bi se le bila odločila za drugo pot. V pregledovanju dometa kreativnosti sodobnega romana nas profesor Steiner usmerja na napačno pot. Če kriza današnje literature obstaja, je vsekakor malce drugačna.

Romanopisec Paul Auster mi je nedavno razložil neizogibno dejstvo, s katerim se morajo sprijazniti vsi ameriški pisatelji, namreč da se pečajo s početjem, ki ni v Združenih državah pač nič drugega kot manjšinska dejav-

nost, kot na primer nogomet. Ta ugotovitev pritruje besedam Milana Kundera (v njegovi zadnji knjigi esejev *Izdane oporoke*), ki piše o "evropski nezmožnosti braniti in sebi in drugim potrpežljivo razložiti najbolj evropsko umetnost med umetnostmi – umetnost romana, z drugimi besedami pojasniti in utemeljiti svojo lastno kulturo." Kundera pravi: "'Otroci romana' so zapustili umetnost, ki jih je izoblikovala. Evropa, družba romana, je zapustila svoj lastni jaz."

Auster razpravlja o smrti zanimanja ameriškega bralca za to zadevo, Kundera pa o smrti občutka evropskega bralca za kulturne povezave s tako vrsto umetnostnega izdelka. Prištejte to Steinerjevim nepismenim, z računalniki obsedenim otrokom in potem res lahko govorimo o nečem podobnem, kot je smrt branja sama.

Ali pa morda ne. Za literaturo – dobro literaturo – je bilo to zmeraj obrobnege pomena. Njena kulturna pomembnost ne izvira iz nekakšne vojne zmožnosti, ampak iz njene uspešnosti pripovedovati o nas samih, o tistem o nas, o čemer ne slišimo iz katerega koli drugega vira. In ta manjšina – manjšina, ki je pripravljena brati in kupovati dobre knjige – ni bila prav nikdar večja, kakor je danes. Težava je, kako spodbuditi njeno zanimanje.

Kar se dogaja zdaj, ni toliko smrt bralca, ampak njegova zmedenost. Zadnje leto je v Združenih državah izšlo več kot pet tisoč novih romanov. Pet tisoč! Čudež bi že bil, če bi v enem letu nastalo petsto objavljenih romanov. Izredno bi bilo, če bi bilo petdeset izmed njih dobrih. In razlog za vesoljni praznik bi bil, če bi bilo pet izmed teh – ali pa vsaj eden – zares vrhunskih.

Založniki izdajajo preveč, ker so v eni založniški hiši za drugo dobre urednike odpustili ali pa ne nadomestili, obsedenost z iztržkom pa je pregnala sposobnost razlikovanja med dobrimi knjigami in plažo. Zdi se, da se vse preveč založnikov zanaša na odločitve trga in zgolj razpostavlja knjige po policah, češ nekaj se bo pa le prijelo. In tako gredo knjige v knjigarne: v dolino smrti odkoraka vseh pet tisoč, reklamna mašinerija pa jih oskrbi z neprimerno ognjeno zaveso. Tak način je neverjetno samouničujoč. Kot je že leta 1936 menil Orwell (res, nič ni novega pod soncem), "toliko govorijo o romanu, da ga bodo ubili". In bralci, ki si ne morejo izsekati poti skozi deževni pragozd šunda in so od ponižujočega jezika hiperbol, ki kot girlande krasijo vsako knjigo, postali cinični, se vdajo. Kupijo nekaj

nagrajenih knjig na leto, morda knjigo ali dve avtorja, ki ga poznajo, in se poženejo v beg. Posledica preveč izdanih knjig in preveč reklamarstva je – manj branja. Ne gre le za problem, da preveč romanov lovi premalo bralcev, ampak za to, da preveč romanov pravzaprav bralce odganja. Če je izid prvenca res postal "tekmovanje z resničnostjo", kot pravi profesor Steiner, je to predvsem zaradi neuvidevne, razsipne obravnave. Dandanes pogosto slišimo o novem, poslovnem duhu finančne brezobzirnosti v založništvu, veliko bolj pa bi rabili najodličnejšo vrsto uredniške neusmiljenosti. Rabimo vrnitev k razsojanju.

Še z eno veliko nevarnostjo se sooča literatura, a le-te profesor Steiner ne omenja; govorim o napadih na samo intelektualno svobodo. Brez nje literatura ne bi bila mogoča. To ni nova nevarnost. Že spet lahko navedem upoštevanja vredno modrost Georgea Orwella, tokrat iz leta 1945:

V našem času grozi zamisli intelektualne svobode nevarnost iz dveh smeri. Na eni strani so njeni teoretski sovražniki, apologeti totalitarizma (danes bi lahko rekli fanatizma), na drugi njeni neposredni sovražniki, monopoli in birokracija ...

V preteklosti ... sta bila uporništvo in intelektualna neoporečnost pomešana pojma. Heretik, najsibodi politični, moralni, verski ali estetični, je bil tisti, ki je odklanjal žaljenje svoje lastne zavesti ...

Danes pa ponujajo nevarno zamisel, da je svoboda nezaželena in da je intelektualna poštenost oblika antisocialne sebičnosti.

Sovražniki intelektualne svobode poskušajo svoje nasprotovanje zmeraj prikazati kot zagovor discipline pred individualizmom ... Pisatelj, ki svojih mnenj noče prodajati, je zmeraj razglašen za čistega egoista. Obtožujejo ga, da se hoče zapreti v svoj slonokoščeni stolp ali ekshibicionistično razkrivati svojo osebnost ali pač z upiranjem neizbežnemu toku zgodovine iztržiti zase neupravičene privilegije.

A za pisanje v preprostem in močnem jeziku je treba razmišljati neustrašno, in če razmišljaš pogumno, pač ne moreš biti politično pravoveren.

Pritisk monopolov in birokracije, korporativizma in konzervativizma, omejujoč obseg in kakovost tistega, kar je lahko objavljeno, pozna vsak

pišoč pisatelj. O pritiskih nestrpnosti in cenzure sem sam v zadnjih letih izvedel morda še preveč. Številni taki boji potekajo danes marsikje: v Alžiriji, na Kitajskem, v Iranu, Turčiji, Egiptu in Nigeriji pisatelje cenzurirajo, mučijo, zapirajo in tudi ubijajo. Smrt romana je morda še zelo daleč, nasilne smrti mnogih sodobnih romanopiscev pa so žal nespregledljivo dejstvo. V Evropi in tudi v Združenih državah poskušajo jurišniki različnih 'duhovnosti' omejiti našo svobodo govora. In še nikdar ni bilo tako pomembno še naprej braniti tiste vrednote, ki literaturo sploh omogočajo.

Navzlic vsemu nisem prepričan, da so se pisatelji odrekli zanamstvu. Tisto, čemur George Steiner krasno pravi 'čudovita nadutost' literature, nas še zmeraj razžarja, pa čeprav – kot omenja – tega nočemo javno priznati. Ovid je v sklepu *Metamorfoz* zapisal te pomembne, samozavestne verze:

*(...) neumrljiv z najboljšim se delom bom svojega jaza
dvignil visoko nad zvezde, ime bo za mano ostalo.*

Prepričan sem, da enako drznost premorejo srca vseh pisateljev. In o njih moramo v času, ki prihaja, misliti tako, kot je Rilke mislil o Orfeju:

*On je glasnik, ki nas vekomaj kliče
in ki še daleč skoz vrata mrličev
proži skodele slavnih sadov.*

Prevedel Igor Bratož

Salman Rushdie: In Defense of the Novel, Yet Again, *The New Yorker*, 24. junij & 1. julij 1996.

Rilke: *Soneti na Orfeja* (VII.), MK 1988, prev. Kajetan Kovič
Ovid: *Metamorfoze* (Epilog), MK 1977, prev. Kajetan Gantar

Carlos Fuentes

Čas in kraj romana

1. Vico in zgodovina

Lorenzo Boturini, italijanski opazovalec, ki je sredi osemnajstega stoletja potoval po Mehiki, Srednji Ameriki in Karibih, je med prvimi poskusil sistematizirati spoznanja o latinskoameriški preteklosti. Leta 1746 je svoja spoznanja izdal v knjigi z naslovom *Osnutek nove splošne zgodovine Severne Amerike*. Pri raziskovanju dojemanja sveta ameriških Indijancev severno od Panamskega prekopa, ki ga je opisal v tej svoji knjigi, je uporabil metode svojega rojaka Giambattista Vica, čigar delo je zelo dobro poznal. Intelktualna drža, ki jo je učenec prinesel v novi svet, je bila enaka učiteljevi v starem svetu: historični relativizem, prepričanje, da je pomen zgodovine v njeni konkretni obliki, ne pa v njeni abstraktni enotnosti.

Giambattista Vico je bil hkrati s špansko krono rojen leta 1668 v Neaplju, tam je tudi umrl leta 1744. V svoji knjigi z naslovom *Principii di una scienza nuova d'intorno alla natura delle nazioni* (1725) se je uprl racionalizmu, še posebno kartezijski sodbi o znanstvenih in objektivnih, jasnih in razmejujočih principih kot edinem pravem načinu spoznavanja resničnosti. Ti so namreč neodvisni od zgodovinskega razvoja ali kulturnega konteksta. So temelj dokazljivega razumevanja: znanost o človeški naravi, ki je končno osvobodjena mita, praznoverja, pravljič in kar je še drugih čarovništvu podobnih reči.

Toda Vicovi radikalni kritiki racionalizma se zdi nevarnejša in bolj varljiva vera v nekakšne objektivne, jasne in nespremenljive principe, ki so temelj vsakršnega razumevanja. Za Vica je razumevanje (pravo razumevanje, ki je več kot zgolj zaznavanje) proces, ki tudi ustvari tisto, kar namerava spoznati. Resnično spoznamo le to, kar smo sami ustvarili. Tudi matematika izpolnjuje ta pogoj. Geometrijo dokazujemo, ker smo jo ustvarili, piše Vico. Izpolnjujeta ga literatura in zgodovina, ne pa narava, ker jo je ustvaril Bog. Narave ni ustvaril človek, ustvaril pa je družbo in zgodovino – svet narodov, zato ju lahko tudi zares razume.

Kako torej razumemo zgodovino, ki smo jo ustvarili sami? Vico je pravočasno zavrnil racionalizem, ki je vodil – in tudi pripeljal – do koncepta o univerzalni, nespremenljivim principom ustrezni človeški naravi kot pogoju za razumevanje. Bal se je, da bodo zavrnjene drugačne in pomembne kulture, ki so jih ustvarjali moški in ženske v najrazličnejših zgodovinskih obdobjih, pred nastankom ideje o univerzalnem in trajnem, ki jo je ponujal evropski racionalizem, ali celo hkrati z njim.

Vico je tudi zavrnil linearno dožemanje zgodovine kot nezadržno pot v prihodnost, to pa je izhajalo iz racionalističnih predpostavk. Zgodovino je, nasprotno, razumel kot menjavanje *corsi* in *recorsi* (*smeri* in *protismeri*) oziroma kot ciklično gibanje, kjer si civilizacije sledijo, ne da bi bile med seboj povsem enake, ker vsaka med njimi nosi s sabo spomin na svojo preteklost, na vzpone in padce svojih predhodnikov: nerešene probleme, pa tudi privzete vrednote, čas, ki je izgubljen, pa tudi čas, ki ga je mogoče povrniti.

Smeri in protismeri (*corsi* in *ricorsi*) si sledijo v obliki spirale. Pravzaprav niso del cikličnega časa, kot si ga je zamislil Borges, niti Carpentierovega večnega vračanja, ampak večna sedanost Cortázarjevega pripovedništva – trajajoča sedanost, o kateri je govorila Gertrude Stein: sedanost, lastna moderni literaturi, glasbi, slikarstvu in znanosti, vseobsegajoča in tekoča. V vsakem izmed naših dejanj v sedanosti je zapisano vse, kar smo počeli kdaj v preteklosti. Vicova filozofija zgodovine je zamisel, ki ne izključuje, ampak predvsem upošteva človeka: spoznamo lahko le tisto, kar smo sami ustvarili: zgodovina je naš lastni proizvod, poznati jo moramo, ker je naša in jo moramo še naprej ustvarjati in se

je spominjati. Če sami ustvarjamo zgodovino, je naša dolžnost, da jo tudi ohranjamo.

Ker zgodovina zaobsega celotno človeštvo, je za Vica predvsem zgodovina kulture, kajti samo kultura gradi različne plasti človeške eksistence v razumljivo celoto, ki ni abstraktna. Vica je razsvetljenstvo osemnajstega stoletja zavrnilo, ker je razkril njegove evrocentristične težnje, njegove predstave o univerzalnosti, ki jo je mogoče razumeti edinole v evropskem kontekstu. In kot pravi Isaiah Berlin v svoji neprekosljivi študiji o Vicu in Herderju, je misel, da je zgodovino mogoče presojati po absolutnih, moralnih, estetskih in socialnih kriterijih, spričo katerih je vsa zgodovina človeštva zvečine zgodovina napak, zločinov in prevar – to je vogelni kamen razsvetljenske vizije – absurdna posledica varljive vere v trdno, dokončno in nespremenljivo človeško naravo.

Za Vica je človeška narava raznovrstna, spreminjajoča se, vedno drugačna, a zgodovinsko povezana resničnost, ki s seboj nosi dediščino kulturnih stvaritev vse svoje zgodovine. Moški in ženske ustvarjajo svojo lastno zgodovino in prva stvar, ki jo ustvarijo, je jezik, z njim mite, pozneje pa še umetniška dela, navade, zakone, način prehranjevanja, modo, politične organizacije, spolne navade, šport, sistem izobraževanja, vse to, pravi Vico, se vedno menja in hkrati vedno obstaja.

Zares univerzalna, evrocentrizmu te dobe povsem tuja je tale Vicova plemenita vizija: V dolgi črni noči, ki pokriva najbolj oddaljena obdobja ... sveti neskončna luč večne nespodbitne resnice: človeško družbo so ustvarili ljudje, njena počela je zatorej mogoče najti v raznovrstnosti našega razuma.

Takšno dojemanje človeške zgodovine, meni Berlin, ni moglo zadovoljiti triumfiračote filozofije razsvetljenstva. Vicova ideja o zgodovini, ki so jo na različnih materialnih razvojnih stopnjah ustvarjale in soustvarjale številne rase in civilizacije, se ni skladala z zamislimi Davida Huma, ki trdi, da so naše razumske sposobnosti, okusi in način čustvovanja splošni in nespremenljivi, so posledica, pa tudi vzrok najrazličnejših zgodovinskih sprememb.

Ta (napačni) sklep temelji na predpostavki, da je človeška narava nespremenljiva, vedno in povsod enaka; ker je preteklost nekaj povsem iracionalnega, je splošno človeško v resnici lahko le neka zgodovinsko zelo jasno določena človeška narava evropskih razsvetljencev v osemnajstem

stoletju. Ker je razsvetljenska narava vedno enaka, ne more biti zgodovinsko omejena, ker je vedno enaka, mora biti tudi univerzalna.

Takšno vero so najbrž zavzeto širili Clive v Indiji, Rhodes v črni Afriki, Napoleon Tretji v Indokini, od Severnoameričanov pa so bili podobne usode deležni Mehika, Srednja Amerika in Karibi. V tem se kaže potreba neke razvijajoče se politične, industrijske in trgovske sile, ki išče svojo identiteto, ozkega sloja, ki hoče zase splošno veljavnost, priznanje svoje vloge v svetu, hkrati pa je ne priznava kulturam, ki so Zahodu nasprotni, Zahodu podrejene, od Zahoda enostavno daleč, skratka, od Zahoda drugačne. Kako je sploh kdo lahko Perzijec? se sprašuje neki Montesquieujev junak. Saj res, kako je sploh mogoče biti Vietnamec, Mehičan, Indijec ali Kongovec z vidika, ki zanika človeškost drugega, da bi potrdila svojo lastno veljavnost? Leta 1690 je John Locke zapisal, da "predpostavljamo, da je človeški razum povsod enak, čeprav ne dovolj razvit pri norcih, otrocih in divjakih".

Brez zgodovine in splošne veljavnosti – vse, kar je drugačno, je namišljeno, bi rekel Voltaire – smo si ljudstva zahodne poloble, divjaki, otroci, norci, edina v želji po osamosvojitvi, veri v napredek in zavračanju preteklosti, skratka po vsem, kar nas je negiralo. Tokrat smo hoteli pravočasno sesti za mizo civilizacije in tako preseči – kot smo mislili – posledice indijanske, črnske, mestiške, španske, kolonialne in protireformacijske nerazvitosti. Zanikali smo doseženo – polikulturni in večrasni razvijajoči se svet – in sprejeli, kar nismo mogli biti – moderni Evropejci – ne da bi se poprej asimilirali s tem, kar smo: Indoafroiberoameričani. Politična in kulturna cena je bila zelo visoka. Bolje bi bilo, ko bi namesto Voltaira brali Vica.

Vicova ura je prišla šele v dvajsetem stoletju, ko je postalo opazno bogastvo pluralistične preteklosti, ki so jo v resnici živeli številni narodi in rase. Treba je dodati, da se je Vico znova vrnil v svoj evropski dom prek Jamesa Joycea, saj je vpliv neapeljskega filozofa opazen v večini njegovih del, še posebno v *Finneganovem prebujenju*, ki ga avtor označuje za *vicociklometer*, to je merilec Vicovih ciklov, njegovih smeri (*corsi*) in protismeri (*recorsi*).

Joyce spet postavi Vica v središče zahodne kulture, saj ravno tako kot Vico in prav z njegovo pomočjo Joyce išče svet, ki ni zunaj dogodkov, ampak živi v njih, v samem središču zgodovine, tako kot Leopold Bloom

preživlja svoj dan v srcu Dublina. Tudi Joyce je kmalu podal izkušnjo dvajsetega stoletja z idejami, ki so zvečine enake Vicovim: zgodovina ni nepretrgan proces, temveč gibanje v obliki spirale, kjer napredek zamenjujejo nasprotni, predvsem negativno regresivni procesi.

In, ne nazadnje, opiraje se na Vicove *vicus of recirculation*, Joyce pripisuje večji pomen kulturni identiteti kot pa razvoju. To kulturno identiteto, ki tako pri filozofu kot pri romanopiscu nastaja v sedanosti, Vico poimenuje porajajoča se logika jezika. Vico in Joyce: filozof hoče zaobjeti nič manj kot celotno človeško zgodovino, ki je zanj zgodovina kulturnih stvaritev človeštva, romanopisec ni zadovoljen, dokler mu ne uspe zajeti celotnega zahodnega pripovedništva le zato, da bi se iz njega norčeval in ga znova ustvaril v neuradnem, dotlej neznanem jeziku.

Oba dosežeta svoj cilj – Vico filozofijo zgodovine, Joyce zgodovinski roman v najširšem smislu – s kombiniranjem pluralizma, različnosti, heterogenosti in centrifugalnosti jezika.

To pa je natančno to, kar Mihail Bahtin označuje za jezikovno značilnost romana.

2. Bahtin in roman

Mihail Bahtin, ki se je rodil v Orlu severno od Moskve leta 1895 in v Moskvi leta 1975 tudi umrl, je svoja izjemna kritiška dela ustvaril v najbolj nemogočih materialnih razmerah. Zaradi njegovega neprikritega nasprotovanja sistemu in neutrudnega iskanja pluralističnih pomenov tako družbe kot umetnosti ni imel nikakršnih možnosti za publiciranje in poučevanje. Obubožan, fizično ohromel je Bahtin trpel kot značilna žrtev stalinizma. Ker ga nikdar niso ničesar obtožili, tudi v prijaznejšem obdobju Hruščova ni bilo možnosti za njegovo rehabilitacijo.

Bahtin pozna dva različna tipa romana: monološki roman, za katerega je značilen en sam jezik, in dialoški ali polifonični roman, ki dialogizira s svetom in katerega beseda je usmerjena k besedi drugega.

Bahtinu roman pomeni energijsko polje, kjer se centripetalne sile, ki prezirajo zgodovino, izogibajo spremembam, težijo h koncu in skušajo

obdržati identične in združene stvari skupaj, se nenehno bojujejo s centrifugalnimi silami, ki ljubijo gibanje, prihodnost, zgodovino, spremembe in omogočajo, da stvari ostajajo različne, raznovrstne in med seboj oddaljene.

Priznavanje boja med nasprotnima silama navede Bahtina, da v pisanju in branju romanov poišče spoznavno metodo, ki temelji na razumevanju odnosa med mano in "drugim" in je enaka avtorjevemu odnosu do junaka ter odnosu pisatelja z bralcem.

Moj glas, pravi Bahtin, je mogoče res pomemben, toda vsekakor so moje besede pogojene s kontekstom, ki ga določajo glasovi drugih, in večjezičnostjo, ki jo je mogoče najti v katerem koli družbenem sistemu. Tudi jezik je podrejen centrifugalnim in centripetalnim silam in vsaka beseda, ki hoče imeti svoj pomen, mora biti dvojna. Pomembno je, čigava je, pa tudi, komu je namenjena.

Beseda je zbirno mesto, kjer se srečujejo govorec, poslušalec, pisatelj in bralec. Na verbalni ravni moramo sodelovati vsi, saj smo odvisni drug od drugega, smo del dinamičnega procesa, ki ni nikoli dokončan in ki je z ustvarjanjem zgodovine, družbe in literature del ustvarjanja sveta.

V tem dinamičnem procesu, pravi Bahtin, je tisti "drugi" moj prijatelj. Šele prek njega se določa moj jaz. Z mojim odnosom do drugega, načinom gledanja na drugega in z načinom, s katerim ta vidi mene, se zavedam, da še nisem, da šele nastajam. Za Bahtina je torej vsak pomen omejen s svojim kontekstom, toda, in ravno to je paradoks, ta je brezmejen. Takšno jezikovno *neomejenost* Bahtin imenuje *heteroglosija*, to je različnost in pluralnost jezikov. V modernem svetu je roman privilegiran prostor, kjer se srečuje večjezičnost, kjer se jaz in drugi srečujeva in ponujava vsak svojo nedokončano zgodbo.

Bahtin romanu pripisuje pomembno vlogo pri spreminjanju dojemanja jezika, veliko osvoboditev kulturnih in emocionalnih podpomenov, nad katerimi je prej prevladovala enojezičnost. Iz pluralnosti, ki je vedno že v jeziku samem, pripovedno besedilo izloči in izbere dialoška nasprotja, ki romanopiscu omogočijo, da pomenom besed prida nove, predvsem polemične pomene. Roman je prostor dialoga v najširšem pomenu: ne samo dialoga med junaki, temveč tudi med jeziki, zvrstmi, družbenimi silami, oddaljenimi in hkratnimi zgodovinskimi dobami. Roman je po Bahtinu galilejevski odsev jezika. Je več kot zgolj nova literarna zvrst, saj uporablja

vse druge literarne zvrsti, da bi postavil oba, tako avtorja kot bralca, v dobo med seboj tekmujočih nasprotnih jezikov.

To je pripoved, kjer ima vse še drugačen pomen. Je besedna neliterarna, nerealistična zgradba, ki usklajuje dialoško nasprotje med različnimi jeziki. Je odprta, nedokončana oblika, ki potrjuje dejstvo, da je človek živ le zaradi svoje lastne nepopolnosti, zato, ker še ni rekel zadnje besede. Romaneske značilnosti, ki jih je načrtal Bahtin, je mogoče uporabiti tudi pri raziskovanju hispanoameriškega romana: nedokončana oblika, prostor, kjer se s preseganjem strogega unitarnega jezika in ene same kozmovizije lahko združijo oddaljena zgodovinska obdobja in nasprotujoči si jeziki, pa naj gre za jezike in ideologijo azteške tehnokracije, španske protireformacije, racionalizma osemnajstega stoletja in postindustrijskega hedonizma.

Tukaj bi rad dopolnil Vicova razmišljanja z Bahtinovimi: sami ustvarjamo zgodovino, preteklost je sestavni del sedanjosti in zgodovinska preteklost se udejanja v kulturi kot raznovrstnost človeškega ustvarjanja; roman je odsev kulture, kjer v nenehnem pripuščanju večjezičnosti in drugačnosti tako v jeziku kot v življenju dinamično odsevajo napetosti povezovanja našega lastnega jaza in jaza drugega, posameznika in družbe, preteklosti in sedanjosti, sodobnosti in zgodovinskosti, dokončane in nedokončane.

3. Kronotop pri Borgesu

Bahtin ugotavlja, da proces asimilacije literature z zgodovino poteka z določanjem kraja in časa. To opredelitev ruski kritik poimenuje kronotop, iz besede *cronos*: čas in *topos*: kraj.

Kronotop je osrednjost najpomembnejših pripovednih dogodkov romana, ki mu tudi določa obliko. Kronotop zaznamuje dogajanje v času in prostoru ter omogoči obveščanje o dogodku: je posrednik pripovednih informacij.

Tukaj je mogoče znova osvetliti Borgesov vpliv na hispanoameriško pripovedništvo. Zdi se, da njegova tako povečevana retoričnost dobi svoj pravi pomen šele takrat, ko jasno in neizogibno žrtvuje romaneskno gostoto in razsežnost, da bi postavil kronotop za protagonista svoje pripovedi. V zgodbah *Aleph* in *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* je prostor protagonist z vsemi

lastnostmi junaka realističnega romana, ravno tako kot čas postane protagonista v zgodbah *Funes z dobrim spominom*, *Nesmrtniki* ali *Vrt s potmi, ki se cepijo*. V teh zgodbah Borges določi popoln kraj in čas, ki se jima je mogoče približati le s popolnim spoznanjem. Avtor takoj nato zapre to popolno spoznanje v popolno knjižnico samo zato, da bi nam dokazal, da je svet knjig osvobojen zahtev kronologije in linearnega zaporedja: en avtor, ena knjižnica, ena knjiga, ki pomenijo vse avtorje, vse knjižnice, vse knjige, ki so tukaj, zdaj, in ki soobstajajo ne samo v istem prostoru (*Babilonska knjižnica, Aleph*), ampak tudi v času: Kafka skupaj z Dantejem ob Shakespearu, Cervantesu in Borgesu.

Toda kdo lahko zazna vse to, kdo lahko v rokah drži Borgesovo in Cervantesovo knjigo hkrati? Kdo je ne le en sam, ampak mnogi? Kdo ima tolikšno svobodo? Čeprav je pesem ena sama in univerzalna (Shelley) in je njen avtor edini avtor vseh napisanih knjig (Emerson), kdo lahko bere knjigo in bere avtorja?

Odgovor je, jasno, vi vsi: vi, Bralci. Mi. Ena knjiga, en čas, en kraj, ena knjižnica, eno veselje, toda številni bralci, ki berejo v najrazličnejših krajih in v različnih časih. Pogoji za takšno enovitost literature je množstvo branj. Osnovni ironični postopek pripovedi je pri Borgesu ustvarjanje hermetične totalnosti kraja in časa, ki pa se ji nemudoma izneveri z uvajanjem nenavadnih komičnih pripetljajev. *Funes z dobrim spominom* je žrtev hermetične totalnosti, saj se spominja vsega. Vedno ve, koliko je ura. Če noče postati majhen neprostoVOLJNI bog, mora omejiti svoje spomine na sprejemljivo število, na primer na sedemdeset tisoč. To pomeni, da jih mora izbrati in predstaviti, pa tudi, da se mora spremeniti v umetnika, v relativista in ne v absolutista. Zasnuje lahko idealen čas, kraj in spoznanje, toda moč nad takšnimi absoluti imajo v rokah tisti, ki so jih ustvarili, teh pa je vedno veliko, so nepopolni in umrljivi; smo mi, ki ohranjamo spomin in željo, tradicijo in ustvarjanje v Vicovem zgodovinskem redu.

Absolutni kronotop med branjem postane relativen. Vsaka knjiga je neizčrpno in spreminjajoče se bivajoče zato, ker se vseskozi prebira. Knjiga je zrcalo, ki odseva bralčev obraz. Čas pisanja je lahko omejen, pa kljub temu ustvari totalno, absolutno umetnino; toda čas branja, ki je neskončen, ustvarja vsakič, ko je kako posamezno in relativno delo prebrano. V zgodbi *Vrt s potmi, ki se cepijo* pripovedovalec uporabi vse vrste časa, toda ne

more brez ugotovitve, da se vse, kar se človeku zgodi, zmeraj zgodi ta trenutek. Stoletja in stoletja trajajo, in vendar se vse dogaja zmeraj v sedanjosti ... Ravno tako lahko le v sedanjosti beremo zgodovino, in čeprav zgodovina velja za edino mogočo razlago dejanj, lahko mi, bralci podvomimo o tem poskusu poenotenja. Pripovedovalec *Vrta s potmi, ki se cepijo* pomenljivo bere dve različni besedili istega pripovednega poglavja; ne samo pravoverno verzijo, temveč tudi drugo, krivoversko: ne zgolj reformacijo, temveč tudi protireformacijo, ne samo osvajanje, temveč tudi protiosvajanje.

Ko skuša Pierre Menard napisati Don Kihota, nam s tem pove, da si vsak pisatelj ustvari svoje lastne prednike. V literaturi je nenehno kršeno eno osnovnih fizikalnih in logičnih pravil: vzrok pride šele za posledico. Literarni čas se da obrniti, ker se bralcem v vsakem trenutku ponuja celotna literatura v vsej svoji celotnosti; ker ga beremo, smo povod Cervantesovega ustvarjanja, toda prek nas, bralcev, Cervantes (in Borges) postaneta naša sodobnika – postaneta pa tudi sodobnika drug drugega. Pierre Menard je avtor Don Kihota, ker je vsak bralec avtor tega, kar bere.

V Borgesovih zgodbah se tako povsem izpolnjujejo Bahtinove in Vicove zamisli: mi ustvarjamo zgodovino, ker jo tudi beremo, hkrati pa jo skozi "vrata kronotopa" puščamo odprta za nova branja.

4. Poskus iberoameriškega kronotopa

Totalni kronotop pri Borgesu je naše pisatelje privedel do doumevanja treh resničnosti hkrati. Prva resničnost je univerzalna resničnost modernega relativističnega kraja in časa, ki ne izključuje ničesar. V Borgesovem kronotopu znotraj pripovedi oživita Einstein in Heisenberg. Položaj predmetov v prostoru je lahko določen le glede na odnose z drugimi predmeti v prostoru. Časovni red dogodkov ni neodvisen od opazovalca dogodkov. Opazovalca ni mogoče ločiti od posameznega gledišča. Treba ga je upoštevati kot del sistema. Zaprtih sistemov ni, kajti vsak opazovalec bo drugače opisal dogodek. Da pa bi to lahko storil, potrebuje jezik. Zato sta kraj in čas predvsem elementa jezika, ki ga opazovalec uporablja za opisovanje svoje okolice. Kraj in čas sta jezik; kraj in čas sta poimenovanji za odprt in

relativen opisni sistem. Če to drži, je v jeziku dovolj prostora za različne kraje in čase: Borgesove razhajajoče se, združujoče se in vzporedne čase.

Eden izmed teh časov je tudi čas španske Amerike. Naše večkulturno in večrasno območje določa dediščina najrazličnejših tradicij. Zaslediti je mogoče mitični svet prehispanških civilizacij in dediščino Sredozemlja, ki so jo Španci prinesli v novi svet; grško-rimsko tradicijo, vidno v dveh nasprotujočih si dojemanjih časa, v mirovanju in gibanju; zvestobo zapisanemu pravu in stoični filozofiji; globoko zakoreninjenost v krščansko filozofijo, njene dogme, hierarhijo in obljube; renesanso in protireformacijo, osvajanje in protiosvajanje, zapuščino judovske kulture in afriško priseljevanje; novo civilizacijo mesticev, kreolcev, Indijancev in črncev. Vsi poskusi modernizacije od osemnajstega stoletja naprej so propadli, takoj ko so pozabili na močno kulturno raznovrstnost tradicije. Razsvetljenstvo, reforma liberalcev, pozitivizem, marksizem in tržnoekonomska filozofija – od Adama Smitha do Ronalda Reagana – niso preživeli najstarejših časov in vsebine našega kulturnega sožitja. Bolje rečeno: preživeli so le toliko, kolikor so delovali v skladu s to kulturno tradicijo. Če bi to zanikali, bi ponovili največjo napako *osamosvajanja* iz devetnajstega stoletja, ki je bilo protišpansko, protiindijansko in protičrnsko.

Zaradi dialektike relativizma in polikulture lahko Iberoameričani razumemo, da je moderna v vseh svojih različicah, to je z razsvetljenstvom Burbonov, francosko revolucijo, romantičnim rousseaujevstvom, liberalizmom in pozitivizmom, marksizmom in kapitalizmom, konec koncev le relativni jezik tistega opazovalca, ki veliko tvega, ker zanika tisto, česar iz svojega pristranskega zornega kota ne more zaznati: indoafroiberoameriško polikulturo.

Po Borgesu hispanoameriško pripovedništvo posega po paradoksalni relativnosti, da bi pripovedovalo o celotnosti. Ta je včasih nevidna. Toda dojemanje, ki ne izključuje nobenega časa, nobenega od razhajajočih se, združujočih se in vzporednih časov, razpolaga z jeziki, ki lahko predstavijo njihovo raznovrstnost. Epika, dramatika, poezija, roman, mit so zvrsti, ki oblikujejo različne jezike, prek katerih se predstavlja mnoštvo različnih časov.

Seveda pa je v hispanoameriškem romanu mogoče zaslediti tudi splošno težnjo pripovedništva, ki dobiva obliko neizogibnega kronotopa. Od-

nos/relacija med opazovalcem/bralcem/pripovedovalcem v kraju in času v zahodnem sodobnem romanu postane ustvarjalna kategorija. V letih od 1910 do 1930 igra časovna os pomembno vlogo v evropskem in severno-ameriškem romanu. Gide, Proust, Mann, Virginia Woolf, Döblin, Broch, Hesse, Kafka, Joyce, Faulkner, Dos Passos kažejo svojo skrb za ustvarjanje, zanikanje in kombiniranje časa. Hkratnost in sekvenca, sinhronost, progresivni čas in čas mitov postajajo različni bistveni elementi zgradbe romana, in sicer: čas kot pozaba (Kafka), osvoboditev časovnega reda (Proust), čas kot pripovedna kreacija (Faulkner), nezmožnost obvladovanja časa (Dos Passos). Razvoj modernega romana je zvečine upor proti zaporednemu dojemanju in molčečemu zavedanju časa in zato tudi proti zavesti o enem samem času, eni sami civilizaciji, enem samem jeziku. Joyce v *Vicovem* imenu zada smrtni udarec razsvetljenskemu dojemanju časa.

Podobna revolucija se zgodi tudi v literarnem prostoru. Največ, še posebno v povezavi s poezijo, se je s tem ukvarjal Joseph Frank. Eliot in Pound združita vse elemente pesmi na eni strani tako, da lahko postane pesem vidna v celoti, ko pa je branje končano in je pesem razumljena kot prisotnost v prostoru, je hkrati določena tudi s svojo časovnostjo. Za Pounda podoba pomeni intelektualno in emocionalno celoto v najkrajšem trenutku. Bralec jo mora doživeti ne v časovnem zaporedju, temveč v enem samem trenutku. Ta trenutnost pa zahteva ustrezen razvoj v prostoru: svoj *kronotop*.

Moderni kronotop, ki je značilen za hispanoameriško pripovedništvo, jasno izraža prav Borges. Njegove zgodbe so nerazumljive brez sprejemanja drugačnosti različnih krajev in časov, prek katerih se kaže kulturna raznovrstnost. Morda lahko le Argentinec – obupan ubesedovalec odsotnosti – tako popolno povzame celotno zahodno kulturo, da bi dokazal (ne vem, ali ravno s posebnim obžalovanjem) pristranost tega evrocentrizma, ki ga je zanikal razvoj moderne kulturne zavesti. Posebna in osamljena središča kulture ne obstajajo več. Ekscentričnost Herderja – samo Evropa ima zgodovino – ali Hegla – Amerika še ne obstaja, je *nondum* – sta postali nepomembni, ko je vsesplošno zgodovinsko nasilje dvajsetega stoletja dokazalo, da smo vsi eskcentrični, ker je ekscentričnost edini način osrediščanja.

Novi način bivanja, kjer absolutna in osrednja *Kultura* prepušča svoje mesto skupini nasprotujočih si in dopolnjujočih se različnih kultur, pomeni

hkrati tudi novo dojemanje časa, kjer preteklosti ne zanikamo njene sedanjosti, ker se zavedamo, da je lahko ta v resnici edina sedanjost kake žive kulture. Z drugimi besedami, navzoči smo pri koncu tega, kar po koncu osemnajstega stoletja velja za moderno. Divje zanikanje preteklosti, ki jo je imel Voltaire za temačen oder barbarstva, in Condorcetovo ustoličevanje prihodnosti kot kvazirajskega cilja zgodovine sta izničili pridobitve razsvetljenstva za tiste, ki niso bili del univerzalnosti, ki so jo natančno določale zgodovinska, intelektualna in socialna resničnost srednjega sloja spreminjajoče se razsvetljenske Evrope. V devetnajstem stoletju so Latinoameričani mislili, da je sprejemanje teh zamisli edini mogoč način blaginje. Razsvetljenstvo in francoska revolucija sta nam v zameno za njuno ideologijo ponujala srečo in napredek kot cilja, ki jima je Evropa z gotovostjo sledila, ko je svojo blaginjo izenačila z gibanjem proti prihodnosti. Prepričanje, da bi zadostovalo že, če bi z Zahoda v Venezuelo, Bolivijo ali Gvatemalo predstavili zakone, ki razvoj omogočajo, in bi te postale demokratične države v razvoju, je med Latinoameričani ustvarila veliko razliko med legalnim in resničnim ljudstvom.

Neustrezno, a očitno smo privzeli en sam čas – domnevne evropske univerzalnosti, znanilke razvoja in sreče – zaradi katerega smo se odrekli našim časom. Neodvisna Amerika je zanikala indijansko, afriško in ibersko preteklost, ki jo je po pojmovanju razsvetljenstva imela za zaostalost; privzela je zakone *ene same* civilizacije in hkrati pohodila *njene* številne civilizacije; ustvarila je načelo svobode, to pa ni uspelo, ker ni priznavalo enakosti in pravičnosti. V najboljšem primeru je pospeševala razvoj šolstva – Sarmiento, Bello, Lastarria – ki ga je zaviralo hkratno implicitno ali eksplicitno zanikanje afroindoiberske polikulture. In v najslabšem primeru je rešila nasprotje med svobodo in pravičnostjo tako, da je padala v skrajnosti med anarhijo in despotizmom. Ker so izčrpali izvire sedanjosti, ki so spomin preteklosti in želja prihodnosti, niso pisali izjemnih romanov. Veliki kompleksni, konfliktni in kontradiktorni up *El Periquillo* Sarmiento Fernández de Lizardija velja le za zametek pravega pripovedništva, še posebno, če ga primerjamo z uspešnim sentimentalizmom in romantizmom Estebana Echeverrije, Joséja Marmola in Jorgeja Isaaca, naturalističnim vzgajanjem Blest Gana, Rabasa in Gamboe, zabavnim branjem Paynevih, Inclánovih in Rive Palacijevih feljtonov. Spet dve argentinski knjigi –

Ubesedi me, Argentina! – ki merita najdlje: strastna Sarmientova kronika *Facundo* in Hernándezov gavčevski ep *Martin Fierro*. Razsvetljeni liberalec Sarmiento je s slavljenjem civilizirane prihodnosti in obtoževanjem zgodovinskega barbarstva vsaj priznal to preteklost in vzpostavil razmerje med tem, kar Latinska Amerika je, in tem, kar je bila. *Martin Fierro* pa je ep o brezcilnosti, o selitvi, o težkem življenju ljudstva, vsem, kar je nepogrešljivo za razumevanje dogodkov v revoluciji, ko oboroženo ljudstvo v sedanjosti razkrije obstajanje preteklih časov.

Indoafroiberioamerika ima samo enega velikega romanopisca devetnajstega stoletja, Brazilca Machado de Assisa, ki je imel ne samo srečo, da je prebiral, ampak tudi toliko pameti, da je sprejel, spoznal in razumel vplive drugačnega razsvetljenstva osemnajstega stoletja, to je ne ideološke, evrocentristične, končno tudi voltairsko monotone, dogmatične – kolikokrat je patriarh Ferneya zapisal svoj obsesivni slogan, *ecrasez l' infamme*, kolikokrat je postavljajl svoja pravila o odrešitvi s filozofsko elito, kolikokrat je zaničeval vsako pobudo, ki je prihajala od spodaj, od nerazsvetljene drhali? – temveč povsem drugačno Diderotevo podobo, ki je radovedna, dialektična, odprta za drugačno resničnost. Machado bere *Fatalista Jacquesa*, najboljši roman o resničnosti kot seznamu možnosti, in spozna svobodno, ustvarjalno osemnajsto stoletje s smislom za humor ter ga prenese v Brazilijo. *Postumni spomini Blasa Cubasa* je največji hispanoameriški roman prejšnjega stoletja in njegove najbolj osvobajajoče zamisli je do dvajsetega stoletja mogoče razumeti le na iberskoameriškem kontinentu. Šele takrat latinskoameriški roman začne poudarjati, da ni pripovedi brez zavestnega, kritičnega kraja in časa, da sta čas in prostor relativna pojma, ki ju ustvari jezik – ker obstajajo številni kraji in časi, je na voljo tudi veliko jezikov, s katerimi jih lahko poimenujemo – da ima preteklost svojo sedanjo pojavnost in da je literatura ena izmed možnosti, kjer se kraji in časi namišljeno srečujejo, spoznavajo in poustvarjajo. Različnost časov – razhajajočih se, združujočih se in vzporednih, različnost krajev – Tlon, Uqbar, Orbir Tertius, različnost kultur – azteška, quichue, grško-rimska, srednjeveška, renesančna in različnost jezikov, s katerimi je mogoče opisati to različnost časov, krajev in kultur. Takšna raznovrstna stvarnost pogojuje jezikovno različnost in ustvarja epiko, dramatiko, roman, poezijo, mit.

Ta povezava je še posebno vidna pri Miguelu Angelu Asturiasu – prehispanški mit in moderni roman, pri Aleju Carpentieru – renesančna utopija in moderni roman, pri Joséju Lezami Limi – baročna kultura in moderni roman in pri Gabrielu Garcíi Márquezu – mit, utopija in epika, ki so združeni v moderni pripovedni jezik. Srečanje prvih kronistov (Cabeza de Vaca, Bernal Díaz del Castillo, Cieza de León, Poma de Ayala, Orellana, Fernández de Oviedo) z modernimi romanopisci je najpomembnejše dejanje sodobnega latinskoameriškega romana. To pomeni, da se latinskoameriška resnična modernost – tako kritična, kontradiktorna, dandanes tudi prepovedana – oblikuje s srečanjem s še živo preteklostjo; sicer je osiromašena, je brez Matere, pa tudi brez Očeta.

Poimenovanje in glas, spomin in želja so vezi globoke navezanosti med koreninami, sedanjostjo in prihodnostjo. V romanih, kot sta *Izgubljeni koraki* in *Sto let samote*, je presenetljivo prav neposredno čustveno srečanje kronike šestnajstega stoletja z romanom dvajsetega stoletja. To dejanje, porojeno iz empatije in medsebojnega priznavanja, nam tudi kaže še ne povsem izkoriščeno moč romana za zbliževanje tega, kar je bilo ločeno. Ne samo junakov, temveč tudi, kot je menil Bahtin, zgodovinskih obdobij in civilizacij: časov, krajev. Latinskoameriški roman prek drugih spozna tudi samega sebe, ko se najde v začetnih besedilih: *Cronicas de Indias* (*Kronike iz Indij*). Evropski renesančni ideali o novem začetku, ki s seboj prinesejo sredozemsko in srednjeveško dediščino, nadomestijo indijansko mitologijo z evropsko zlato dobo in utopijo in z neizprosno logiko prozaične resničnosti uničijo tudi te. Pustijo sicer prostor ironični refleksiji in prizadevanjem za svobodo, s tem pa žrtvujejo kulturo premaganih. Brati je treba kronike iz Indij skupaj z Moorom, Machiavellijem in Erazmom, *Popol Vuh* skupaj z *Utopijo*, *Vladarjem* in *Hvalnico norosti*.

5. Domišljija, spomin in želja

Gledamo se v ogledalih začetkov, ki nam jih ponuja latinskoameriški roman, in razumemo, da je vsako odkritje želja in vsaka želja potreba. Izmislimo si to, kar odkrijemo, odkrijemo to, kar si predstavljamo. V zameno

dobimo začudenje. Opisujemo čudežno, tako kot Bernal Díaz del Castillo opiše azteško prestolnico, ki leži pred njim na kolih: Podobno je bilo čudežem, ki so opisani v knjigi o Amadis ... in celo nekateri izmed naših vojakov so se spraševali, ali niso bile le sanje, kar so videli ...

Tisti, ki odkriva, je tudi tisti, ki si želi, ki se spominja, ki poimenuje in ki ubesedi. Resničnost želi ne samo odkriti, želi jo tudi poimenovati, si jo želei, jo izreči in se je spominjati. Včasih se vse to združi z drugačnim namenom: predstavljanjem.

Vsako poželenje ima svoj predmet in ta predmet, kot namiguje Buñuel, je vedno temačen, ker si ne želimo, da bi ga le imeli, temveč da bi ga tudi spremenili. Nedolžnega poželenja ni, ni brezmadežnega odkritja, ni popotnika, ki ne bi skrivaj obžaloval, ker je zapustil svojo deželo, in se bal, da se nikoli več ne vrne.

Želimo si, ker ne živimo sami. Vsaka želja je posnemanje druge želje, ki jo želimo deliti, imeti samo zase in premagati razliko med predmetom in nami. Pot in odkrivanje postaneta osvajanje, svet ljubimo, ker bi ga radi spremenili.

Kolumb na otokih odkrije zlato dobo in dobrega divjaka. Tega, vkle-njenega v verige, pošlje v Španijo in zlato dobo spremeni v železno. Melanholija Bernala Díaza del Castilla je otožnost romarja, ki odkrije podobo raja, a mora nemudoma uničiti to, kar ljubi. Začudenje se spremeni v bolečino, toda oba reši spomin. Danes si več ne želimo, da bi potovali, odkrivali, zavojevali; spominjamo se, da se nam ne bi zmešalo in da bi lahko zaspali.

Zgodovina, ki ji manjka domišljije, je zgolj nasilje, ki tako kot Macbeth ubije svoje sanje. Zemeljska slava je odvisna od nasilja in se brez maske z domišljijo razkriva kot smrt. Bernal Díaz, kronist in pisatelj, se lahko samo še spominja. Tam je odkritje še vedno čudežno, vrt še vedno nedo-taknjen, konec je nov začetek in vojno uničenje je hkrati novi svet, ki se je rodil iz katastrofe.

Nesreča, ki uničuje samo sebe, je brez smisla. Tragedija, piše María Zambrano, je tisto, kar rešuje uničenje pred nepomembnostjo. Toda dodaja, da tragedija za svoj obstoj potrebuje čas. Ta čas je Max Scheler označil za pogoj, ki katastrofo spremeni v spoznanje.

Tega časa v zgodovinski drami indijanske in španske Amerike ni bilo. Prenagljenost epskega osvajanja je uničila renesančno utopijo, ki se je vso latinskoameriško zgodovino ohranjala le še kot vedno znova obujan ideal, enkrat kot umetnost, drugič kot napredek, revolucija in tradicija, kot vrnitev h koreninam ali naglo približevanje prihodnosti.

Utopija je bila zvezda stalnica na našem nebu, toda hkrati je bila tudi najtežji kamen naših sizifovskih prizadevanj. Kot Coleridgeev albatros; nekoč je letal, zdaj pa je postal tovor, ki nam vse bolj upogiba hrbte.

Osvajanje je bilo utopično, evangelizacijsko, koristoljubno podjetje za nekatere, za druge vprašanje politične moči, za večino pa priložnost osebne potrditve. Za tragedijo pri tem ni bilo prostora. Njeno odsotnost in vsa naša protislovja smo zamenjali s pravico do poimenovanja in označevanja, spominjanja in želja. Danes nas poimenovanje in glas, spomin in želja opozarjajo, da živimo obdani z izgubljenimi svetovi, zgodovinami, ki so izginile. Ti svetovi in te zgodovine so naša odgovornost: ustvarili so jih moški in ženske. Če jih bomo pozabili, bomo sami sebe obsodili na pozabo. Če hočemo imeti zgodovino, jo moramo tudi ohranjati. Priče preteklosti smo, da bi lahko bili priče prihodnosti.

Zato se zavedajmo, da je preteklost odvisna od našega spomina tukaj in zdaj, prihodnost pa od naše želje tukaj in zdaj. Spomin in želja sta domišljija sedanjosti. To je obzorje literature.

Prevedla **Barbara Pregelj**

Fuentesovo besedilo *Čas in kraj romana* (Tiempo y espacio de la novela) je vzeto iz njegove knjige esejev *Pogumni novi svet. Epika, utopija in mit v hispanoameriškem romanu* (Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana, Madrid 1990).

KRITIKA

Matej Bogataj

Na svoji sledi

Aleksa Šušulić: ALEKSİJA

Cankarjeva založba, Ljubljana 1997

Druga Šušulićeva zbirka kratkih zgodb *Aleksija* je brez dvoma bolj "avtorska", ali če rečemo narobe, manj "teoretska" od prve, *Kdo mori bajke in druge zgodbe*, vendar pa kljub temu, da je v njej manj zgodb, za katere se nam zdi, da smo jih v zelo podobnih variacijah že nekajkrat prebrali, ostaja bolj ali manj na isti sledi. Prvi – to je zdaj, z nagnetenimi povzetki na zavihku (čeprav seveda lahko z iztrganimi citati dokažeš prav vse, kar hočeš), še očitneje – smo takrat očitali nekakšno nekreativno presnavljanje ob izidu že obrabljene in na vse načine preigrane hard core metafikcije provenience Borges + ameriški metafikcionisti, druga pa z dokajšnjim obnavljanjem modela samo dokazuje, da gre za anahrono heroično in nikakor ne modno početje, da je torej Šušulićeva odločitev načelna.

Res pa je tudi to, da so se k sreči obrusili nekateri najbolj v oči bijoči, za nekatere – predvsem zato, ker je šlo za zadnjo knjigo v nizu in je zato delovala bolj anahronistično in epigonsko – pa tudi moteči pripovedni postopki, veliko manj je dodatkov in opomb in drugega "znanstvenega", apokrifnega in bibliotečnega gradiva. Čeprav je za kakšen ščepec še tega; tak je že uvajalni motto, kjer se podučimo, da naslov ne pomeni (srbskega) imena morebitnega glavnega junaka, ampak gre za "aleksijo (gr.) – ne-

zmožnost branja (pomanjkljivost velikih možganov in malih literatur)", to je očitno nekakšen ironičen odgovor na sprejem prvenca – ali kaj. Vendar se spomin na takšno s teorijo in bibliotekarsko spretnostjo nabasano pisanje še pojavi, taka je na primer zgodba *Three Bonus Wives* (kombinacija), sestavljena iz treh rašomonsko diametralnih pričevanj o eni in isti ženski personi iz treh različnih (apokrifnih?) biografij in enciklopedij in nekaj opomb pod črto ob zgodbah.

Sicer pa Šušulić ostaja zvest razponu med seriozno, metafizično srhljivo fantastiko in recidivom ludizma; gre za svojevrstno mešanico eruditskega preigravanja že poznanih proznih modelov in šaljive, spakljive, sprevržene citatnosti, izčrpavanja, stilizacije, drobnih proznih domislic, ki lahko preidejo celo v "blasfemično" parodijo in sploh vsakovrstno zajebancijo. Zgodbe so različno dolge, od manj kot ene strani pa vse do dolgih, razširjenih, včasih bolj kompaktnih, drugič spet bolj fragmentarnih; očitno je, da sledijo udarnosti zamisli, ki se enkrat hitreje izčrpa, drugič pa omogoča širši zamah. Predvsem najkrajše zgodbe so zgrajene na enostavnejši finti, na paradoksu – na istem temeljijo nekatere Ihanove narativne pesmi ali Klečeve kratke kratke zgodbe – natančneje, na tem, da Šušulić pripelje posamezno lastnost do konca, tam pa postane zadeva podobna nečemu drugemu, česar doslej še nismo ugledali skozi to optiko; gre za združevanje in komparacijo dveh ločenih pojavov, ki se začneta zaradi zaostrovanja enega zlivati v enega ali pa si postaneta familiarna ravno zaradi poudarjanja skupne lastnosti, ki prekrije in zasenči vse druge. Ravno vztrajanje pri dosledno razširjeni logiki, ki razkriva paradoksalno naravo pojava ali dogodka, na primer uporabo diktafonov kot načina podvajanja realnosti – isti štos, če se prav spomnim, uporabi neka Ihanova pesem o snemanju poroke z videom, kjer izginja vsa realnost razen tiste, ki je opažena in posredovana skozi kamero – ali pa analogijo med opremo prodajalca kos in smrtjo, ki se diči z istim.

V nekaterih kratkih zgodbah Šušuliću ne manjka polemičnosti, predvsem do stvari Literature, te kurbe, ki lega z vsakim, in Pesnikovih biserov in kar je še tega, to pa lahko razumemo predvsem kot napad na vse vzvišeno in visoko.

Nekatere druge zgodbe so pisane kot izčrpavanje na dano temo, recimo na samostalnik kura ali glagol imeti; zgodba je torej predvsem vsaj kolikor toliko logično nizanje kar največ, verjetno skoraj vseh pomenskih zvez

in fraz, v katerih se beseda pojavlja, to prinese ob duhovitosti tudi rahlo didaktičen pridih, saj vse skupaj cikne na učbenik prenesene slovenščine. Na besednih travestijah, pravzaprav striptizu, je zgrajena še ena zgodba, *Nacionalni junak*, v kateri tipček na svoji koži doživi osipanje besed s stvari, označevalcev z označencev, če rečemo malo po "Saussageu", pri tem normalno urejenost zamenja jezikovna entropija. To da precej podobno pisavo, kot jo je svoje čase gojil neki Gorišek v Nedeljskem; pri Šušuliću je pač vse vpreženo v geslo "z vsako besedo me je manj", ki je motorček te zgodbe, zato po precej dolgem usihanju pripelje pripovedovalca do tega, da na koncu provocira (producira, haha) samo še nesmisle in verbalno vrisko.

S stilizacijo, s ponarejenim, tujim, posemplanim premim govorom je najbolj nabita v arhaičnem, klenem ljudskem jeziku napisana *Kaveljci spod Goljave*, nekakšna travestija tipičnih in obveznih mest kmečke povesti, le da gre namesto za mladenko za kravo, da gre eden izmed junakov zaradi nesrečne ljubezni potem v Ameriko, njegov prihod, ki je hkrati tudi vdor hi-techa v idilično okolje, pa pomeni tudi dokončen konec tega kmečkega sveta, potop. To je seveda popolnoma v skladu z žanrom, ki se mu vse bolj krči dogajalni prostor; zdi se, da s takšno predelavo, ki dovolj natančno sledi žanrskim obrazcem in umetelno oponaša starinsko večerniško izreko, Šušulić samo kaže, da žanrska dehierarhizacija še ni dejstvo, da izenačevanje nizkih in visokih žanrov še ni opravljeno, da je kmečka povest še vedno nekaj, iz česar se lahko samo norčujemo, in nič več – to je seveda tipično ludistično izhodišče iz sedemdesetih; kar spomnimo se Filipčičevega romana *X-100* in šele v Švabićevih *Ljubavnih povestih* je šlo za takšno ironično predelavo modela, ki ni potrebovala in vsebovala niti komentarjev o svoji ironiji niti pretiravanj, ki bi nas ves čas opominjali na to.

Značilna je še ena zgodba, ki predeluje zgodbo o efeški vdovi tako, da se začnejo potem, ko zamenja – tokrat sinovo – truplo z manjkajočim križanim, širiti govorice, da je vstal od mrtvih; Šušulić dovolj dobro združi mitološka obrazca in enega pojasni z drugim, da bi opravil z njegovo zaresnostjo, enkratnostjo, splošno veljavnostjo. Pri tem združi zgodovinska dogodka predvsem zato, da bi trčenje delovalo duhovito in komično, da bi parodiral mitologijo, našel njeno prikrito točko, vendar se ta ne najde z namenom mehčanja in omilitve posledic zgodovine. Šušuliću ne gre za revizijo, za prozno obdelavo in spremembo nečesa v preteklosti zato, da

bi se osvobodili bremena, ki kot mora pritiska na pleča živih, zgodovina pa v tej zgodbi še ni poljubna, kaj šele nekakšna mlajša in manj domišljava sestra izmišljije. Ta zgodba je ravno s svojo zaresnostjo, ki sledi poznanemu modelu, pa ga potem obrne na hec, nekakšen vezni člen, mostišče k resnejšim, temačnejšim zgodbam, ki govorijo o končnih, še raje pa o neskončnih zadevah.

Ena takšnih je gotovo *Stavbe in ruševine*, značilno paradoksalna in nedoumljiva štorija o graditelju labirinta brez vrat in o tistih, ki bi zadevo radi rešili, a se očitno odpravljajo na eno in isto neuspešno pot, ki se konča s komformizmom in čuvanjem stavbinih skrivnosti; brez dvoma Borgesu dolguje vsaj niz, torej enkratni prenos lastnosti s starejšega na mlajšega, ki se lahko potegne nazaj v preteklost in verjetno velja tudi za vse prihodnje primere, dva primerka sta tu le reprezentanta nečesa nadčasnega, tipična je rahlo arhaična in nedoločena doba, v kateri se vse skupaj dogaja, geometrična in na vse konce razbohotena stavba, ki s svojo montažno strukturo pobegne načrtovalcu in se nagiba proti neskončnosti, neobvladljivosti, proti temu, da postane nekoč ves svet; gotovo je borgesovski tudi graditeljski paradoks, torej dejstvo, da gre za nekaj nefunkcionalnega, za motnjo, vgrajeno v sistem, za nepopolnost, ki mora nujno voditi h končnosti, omejenosti. Pri tej in pri drugih resnejših zgodbah, na primer v *Krvi na piramidi*, ki so brez dvoma bolj zahtevno zastavljene, bolje izpeljane od zajebantskih, pa Šušulić pokaže precej spretnosti, predvsem v suverenem vodenju zgodbe in zelo natančnem jeziku, modeli fantastičnih svetov so do konca izdelani in edina škoda je, da tu in tam ne zdrži zastavljene "resnosti" in zvrne zadevo v znotrajtekstualnost, ki ni gladko pripeljana. Znotrajliterarnost včasih deluje, na primer v *Zakaj sem pobegnila iz hiše*, pri drugih, na primer v tisti o transportu Judov, kjer potem sledijo napisi o koncu velikih štorij, pa ne, in včasih je prav škoda, da Šušulić ne zašpili zgodbe bolj zares – saj vsi vemo, da je samo izmišljija, ne da bi nas na to opozarjal.

Če se je Šušulić znebil preveč razbohotene teoretskosti, lahko upamo, da bo v naslednji knjigi naredil še korak naprej proti avtorstvu; štorij in domišljije, pa tudi obrtne spretnosti za realizacijo mu ne manjka, to nam *Aleksija* v svojih resnejših in učinkovitejših zgodbah brez dvoma dokazuje.

Ignacija Fridl
Nevarna križpotja

Dušan Merc: SARKOFAG

ŠOU – Študentska založba, Ljubljana 1997 (Zbirka Beletrina)

Sarkofag Dušana Merca je drugi roman tega avtorja srednjih let, ki je na književnem prizorišču debitiral z lanskim, odmevno sprejetim natisom *Galilejevega lestenca*. Dejstvo, da je Merčeva najnovejša knjiga izšla le leto dni po njegovem prvencu, pa s precejšnjo zanesljivostjo potrjuje domneve, da so prvi uspehi po precej dolgo zatajevanih literarnih ambicijah okrepili pisateljevo ustvarjalno kondicijo ali pa da sta omenjena romana nastala na osnovi literarnega gradiva, ki se je v pisateljevi beležnici kopičilo daljši čas. Še posebno, ker zasnova Merčevega zadnjega dela še precej bolj, kot je bilo to izraženo že ob izidu *Galilejevega lestenca*, spominja na sila tenko in občutljivo spleteno mrežo številnih literarnih drobcev ter domnevno (avto)biografsko obarvanih spominov in epizod, ki jih v celoto veže le neutrudni tok zavesti pripovedovalčevega jaza.

Prav tako je za oba Merčeva romana značilna delno zakrita, a dosledno prisotna, skorajda do obsedenega strahu in neizmuzljive usodnosti prignana vloga družbenih silnic, ki jo brez pretirane primerjalne fikcije v slovenski literaturi lahko vzporejamo z Jančarjevim izročilom v *Galjotu*. Te vdirajo v gmoto posameznikovega življenja in jo klešejo v otožno, celo mračno in do nerazpoznavnih oblik razčesnjeno skulpturo. Tam, v prvem Merčevem

romanu, je ženska stisnjena od zadušnih zidov katolištva in moške prevlade, tu, v *Sarkofagu*, življenje glavnega lika določa neizprosna logika povojne socialistične oblasti, ki dosledno nadzoruje in ustrezno kaznuje svoje neposlušne otroke. "Zavračanje družbe je najhujša oblika samokaznovanja," uči politična nomenklatura v imenu zaščite svojih privilegijev. In tako se posameznik, kot dosledno izpričuje *Sarkofag*, znajde v paradoksalnem položaju, zakaj sleherni poskus vzpostavitve razmerij z zunanjim svetom se izteče v beg, v bolečino, razkroj subjektivnosti, v samozatajevanje in igro.

V takem pojmovanju človekove nemoči, ki se znajde "pod ojesi" zgodovine in družbe, se da odkrivati odmeve avtorjevih lastnih izkušenj in njegovega osebnega pogleda na pretrese zunanjega sveta, v prikazu totalitarne narave socialistične družbene stvarnosti pa z malo več literarno-zgodovinske domišljije tudi morebitne vzroke za Merčev razmeroma pozni literarni nastop. *Sarkofag* ima pri nabiranju dokazov za potrditev omenjene teze vsekakor prednost, saj je Merc prav z njim svojo pripovedno strategijo prignal do meja prvoosebne poročanja. Hkrati je tudi osrednji romaneskni lik zapisan umetnosti – ukvarja se s slikarstvom – in njegovo neuspešno prizadevanje, da bi ustvaril avtoportret, ki se nazadnje sklene v željo "izogniti se samopodobi, zbežati pred nemočjo. Potopiti se v mir," morda ponuja nekatere nastavke za analizo Merčevega odnosa do literature in vrednotenja literarnega početja. Vendar bi bilo vsako nadaljnje iskanje avtobiografskih prvin v *Sarkofagu* brez vidnejše podlage in nekoristno za dokončno razumevanje romana. Postavka 'biti umetnik', slikar je pomembnejša v tem, da govori o izraziteje poudarjeni občutljivosti človeka, o še posebno izostrenih mejah in nesoglasjih med jazom in zunanostjo. Tako pa se težišče romana iz družbenokritičnih, zgodovinskih podtonov še očitneje od *Galilejevega lestenca* prevesi v eksistencializem, problematiko resničnosti in absurdnosti bivanja.

Oseba, ki pripoveduje *Sarkofag*, je brezimna. Poklicna oznaka 'umetnik', 'slikar', izpisana v Cankarjevem slogu, in njena moška narava sta edini, od avtorja dani izhodišči za določitev njene identitete. Morda slikarja določuje le še kraj, kamor se v svojih sanjah in spominih z neko posebno naklonjenostjo, s posebno svetlobo v besedah vedno znova vrača. To so Kozare, kjer je, kot pove že izraz, v prvinskem, četudi včasih grobem

bajtarskem okolju preživel svoje otroštvo. Prostorske in časovne koordinate njegovega bivanja sicer zaznamuje še niz krajev in oseb, od Ljubljane do Rima, od preiskovalcev do žene. A umetnik iz njih in od njih nenehno beži, kot da ga prav oni pehajo v vse manj obvladljiv in razviden položaj, v katerem se ne izgublja le njegova lastna zavest, temveč dobesedno tudi njegova bit, saj je slikar na smrt bolan. Na formalni ravni je taka situacija v romanu nakazana s skrajno reducirano členitvijo zgodbe (posamezni deli so razmeroma redko med seboj ločeni le z zvezdicami). Na vsebinskem nivoju pa Merc ponuja cel niz pripovednih in metaforičnih obrazcev, s katerimi poskuša nakazati izginjanje posameznikov – morda še natančneje – umetnikove identitete v mrtvicah in okljukah življenja.

Porušene so zakonitosti kronološko urejenega toka dogodkov, neznosna težkost zakonskega sobivanja v Rimu se zlije s slikarjevo povojno izkušnjo zapora, sprva zvesto služenje osvobodilni oblasti v neki kulturniški misiji se izteče v spomin na poroko in Kozare v vojnih letih, slikarjeva trenutna umetniška slava je prepletena s prizori iz umobolnice, kamor so ga po neuspelem procesu stlačili oblastniki. Nadalje je avtoportret, ki ga umetniku uspe izdelati, narejen iz organskih snovi in potemtakem v skladu z vse močnejšim oglašanjem slikarjeve bolezni v njegovem telesu gnije nekje v domačem hladilniku ... Do nerazpoznavnosti pa se prepletajo tudi realnost in moreča sanja, osebna doživetja in boleča občutenja. "Membrana zavesti je dopuščala pretok na trenutke bolj iz realnega v sanjsko in potem zopet iz sanjskega, skorajda nezavednega, v realno. Nikoli pa ni bilo trdne meje," poudarja pisatelj.

In še bi se dalo naštevati značilnosti, s katerimi Merc opozarja na begotnost in tujstvo sleherne eksistence. Življenje je niz postaj, na katerih se človek ustavi v svojem labirintnem kroženju po tirnici bivanja – "Koliko postaj mi še ostane, preden omagam ali preden me dobijo?" se v duhu Kristusove svetopisemske zgodbe sprašuje slikar. Življenje je le serija slik (vloga slikarja je tu na mestu!), na katerih človek nikakor ne more najti potez svojega jaza. Te slike so tuje, kot mu je tuja misel, o kateri hočejo poznejšega umetnika prepričati politični tožniki – misel, da se je zoper sistem prekršil s krajo slike med svojo misijsko dejavnostjo. Tu Merc dokaj uspešno razvija metaforo slikanja – ukrasti sliko oblasti, dobiti jo v last bi pomenilo zmagati, najti samega sebe. In bralec nemudoma ve, da je

glavni lik brez dvoma nedolžen – njegovo dosmrtno slikanje, tisoči slikarskih poskusov govore o tem, da Slike nikoli (ali vsaj do izdelave avtoportreta) ni našel.

Popolno zlitje realnega in domišljjijskega sveta, prepletanje časovnih ravni, za katero Dušan Merc že v uvodu izpiše neke vrste apologijo ("Trije časi so v meni, ki se združujejo v eno samo točko, v vseobsegajočo točko na praznem, neskončno razprostrtem platnu ..."), in postopek kontinuiranega prvoosebnega pisanja so povsem upravičeno in razumljivo povezani z zakonitostmi modernističnega romana toka zavesti, ki ga pisatelj v *Sarkofagu* izrablja. Takšen literarni prijem avtorju brez dvoma ponuja izjemno široko manevrsko polje, vendar od njega kljub navidezno brezmejni svobodi zahteva tudi nadzor nad samim seboj, zlasti kar zadeva organizacijo snovi v celoto in dosledno spoštovanje zadanih si literarnih obrazcev. V tem oziru pa je Merc, ki mu sicer ne moremo oporekati stilistične spretnosti in široko razprte metaforične mreže, precej manj natančen. Ali – če se povrnem k vprašanju, izraženemu v uvodu, kaj roman *Sarkofag* sporoča o njegovem avtorju – potem bi lahko dejala, da slika Dušana Merca kot neutrudnega, domišljjijsko razgibanega pisatelja, ki pa pogosto ne more zadosti krotiti skorajda ihtavih poti svoje domišljije, zato zahaja v goščo besed, izgublja smeri razvoja literarne zgodbe in se znajde na nevarnih križpotjih med avtorsko samokontrolo in izgubljeno celotnostjo literarnega dela.

Tako se tok zavesti, ki mu sledi na začetku romana, sčasoma vse bolj izgublja v klasičnem opisnem slikanju prizorov, kakršen je, na primer, prizor umetnikovega srečanja z beračem na koncu romana. Prvotno izbrane in poudarjene besedne stave vse bolj izginjajo za skiciranimi prikazi naključnih zgodb. Uspešno zastavljeni nastavki, s katerimi bi se dalo utemeljiti slikarjev dokončni zlom (njegovo do sovraštva prignano razmerje z ženo, konflikt s političnimi strukturami, otroško iskanje izgubljene varnosti domačega kraja ...), se brez pravega stopnjevanja, katerega mojstrski zgled je v svetovni književnosti Thomas Bernhard, razblinijo že po dobri polovici romana. Namreč kmalu potem, ko se *Sarkofag* prevesi v drugi del, slikar zaduši svojo ženo in njeno telo ujame v mavčni odlitek – in potem lahko Merc le še ponavlja do neskončnosti prignano bežanje slikarja pred samim seboj, pred organi pravice in pred dejstvom biti spoznan in prepoznan v svoji podobi, ki ga avtor poživlja z retrospektivnimi, a za samo zgodbo

prav nič več ključnimi literarnimi vložki. Drži, da skuša Merc tako prikazati paradoksalnost slikarjevega položaja – nenehno iskanje samega sebe se izteče v željo po tem, da ne bi bil odkrit. A kot da se tavanja v drugem delu ove tudi avtor sam, na zadnjih straneh *Sarkofaga* kot kakšnega *deum ex machina* na prizorišče pripelje še slikarjevo sestro, z njo se umetnik sreča povsem naključno, in ta v rokohitrski maniri osvetli kronologijo dogodkov iz bratovega življenja.

Skratka, v nasprotju s sporočilom *Sarkofaga* o človekovem brezuspešnem iskanju njegovih lastnih koordinat Merčevemu drugemu romanu uspe razkriti nekatere značilne, individualne pisateljeve poteze. Žal tudi šibkejšje; da je namreč avtor domišljiji, ki jo je v *Galilejevem lestencu* znal zaobjeti v razvidno zgodbo in celoto, žrtvoval svojo literarno doslednost in privlačnost.

Darja Pavlič

Povej mi, kaj misliš, in povem ti, kdo si

JOŽE UDOVIČ

Izbral in uredil Aleš Berger. Nova revija, Ljubljana 1997

(Zbirka Interpretacije)

V šestem zvezku Interpretacij se, kot je zapisal urednik Aleš Berger, "srečujemo z delom in osebnostjo Jožeta Udoviča". Omemba Udovičeve osebe ni naključna, saj se z njim ukvarja več avtorjev: poleg običajnega življenjepisa, sestavil ga je pisec pesnikove biografije **France Pibernik**, so natisnjeni trije spominski prispevki in esej o Udovičevih dnevniških *Zapisih v tišino*, sodbe o Udoviču pa so vpletene tudi v nekatere interpretacije. Vsaj pet avtorjev se torej trudi naslikati podobo Jožeta Udoviča in priznati je treba, da njihovi blago naklonjeni ali kritični prispevki zvečine uresničujejo načrt kompleksnega predstavljanja posameznega avtorja. Pomembna točka razhajanja so različne razlage Udovičevega odhoda v partizane: **Tone Pavček** (Udoviča je srečeval kot urednik Cankarjeve založbe in ga opisuje kot plašneža, občutljivo, ranljivo in visoko etično osebnost) govori o "moški osebni opredelitvi"; **Taras Kermauner** (Udoviča osebno ni poznal) je nasprotno prepričan, da je bil "NOB kolektivna akcija" in da Udovič "ni zmožen velikih gest, morda niti dejanj, če bi jih moral opraviti sam"; **Janez Gradišnik** (z Udovičem sta pripadala Kocbekovemu krogu, med njegovimi lastnostmi omenja rahločutnost, zadržanost, redkobesednost,

občutljivost) pa domneva, da ga je "vpliv /levičarske/ družčine potegnil nekam, kamor pravzaprav ni sodil". Zadrego ob Udovičevi pripadnosti partizanski, komunistični strani izraža tudi **Janko Moder**, ko mrtvega prijatelja sprašuje, zakaj po vojni ni slekel uniforme, "najvidnejšega dela tako omadeževanega simbola". Anekdotično preprosto, za marsikoga najbrž preveč naiven odgovor je v *Ogledalih sanj Jožeta Udoviča* zapisal France Pibernik: Ker preprosto ni imel civilne obleke.

Zbornik se začena z literarnozgodovinsko študijo **Borisa Paternuja**, ki v Udovičevi poeziji odkriva značilnosti različnih literarnih smeri in tokov od romantike, simbolizma, nadrealizma do ludizma. Z analizo treh bistvenih določil modernizma (destabilizacija subjekta, sveta in jezika) je prišel do sklepa, da je Udovič sicer prevzemal elemente modernizma, vendar nikoli v radikalni obliki, zato lahko njegovo poezijo označimo kot "klasični modernizem". Romantika se kaže predvsem v globinski navezanosti na orfejski mit; simbolizem, nadrealizem in ludizem pa na ravni jezika oziroma v bolj ali manj osamosvojenih podobah. Ob prvi Udovičevi zbirki *Ogledala sanj* je Paternu opozoril na razmeroma pogoste "drzne metafore" in v oklepaju omenil H. Weinricha, vendar mu ni sledil pri razlagi pojma. Paternu pravi, da gre pri drznih metaforah za "sopostavljanje dveh zelo oddaljenih besed ali pomenskih enot, tako da vmesni, primerjalni ali premostitveni 'tretji člen', ki je tako značilen za logično oziroma klasično metaforo, oslabi ali odpade"; nasprotno pa je Weinrich prepričan, da so zares drzne metafore tiste, ki so kontekstualno šibko determinirane, ne pa tiste, ki povezujejo zelo oddaljene stvari. Tako imenovani razmik med dvema členoma metafore je po Weinrichovem mnenju največji v metaforah, ki povezujejo abstraktne in konkretne pojme (npr. "luč spomina"), vendar teh metafor ne občutimo kot drzne. Šele kontekstualna obravnava Udovičevih podob bi pokazala, ali ob njih lahko govorimo o drznosti v Weinrichovem smislu besede. Paternu je v svoji razpravi med drugim tudi na novo ovrednotil vlogo Udoviča in njegove generacije pri prelomu k subjektivizmu, ki se je v slovenski poeziji zgodil okoli leta 1949.

Esej **Aleša Debeljaka** je najbolj sveža in samosvoja interpretacija Udovičeve poezije. Ob opozorilu, da ne gre za celosten, ampak za delen vpogled, je Debeljak za svoje izhodišče (če izraz ne bi imel preveč negativnega prizvoka, bi namesto "izhodišče" zapisali "ideologijo") izbral

ekološko zavest. Udovič po njegovem mnenju sluti katastrofično usodo sveta in pomaga širiti ugled ekološkega mišljenja. Podlaga Udovičeve ekološke naravnosti je zavest o izgubi romantičnega odnosa do narave, ki ga Debeljak ilustrira z interpretacijo Baudelairovega soneta *Sorodnosti* (prevedel ga je Jože Udovič). Za romantike je bila narava tempelj, v njej so odkrivali univerzalno analogijo ali povezanost vsega z vsem; sodobna ekološka kriza je projekcija človekove duhovne krize. V Debeljakovi interpretaciji *Sorodnosti* je nekoliko nenavadna izenačitev narave z gozdom. V metafori "gozdovi simbolov" je namreč prva beseda izraz za količino ali množico, kot v svoji študiji, izdani v istem zborniku, opozarja Tone Smolej.

Denis Poniž se je v svojem razmišljanju osredotočil na "samotni položaj" in neodmevnost Udovičeve poezije. Pesnik je po njegovem mnenju vedno hodil svojo lastno pot, vse zunanje literarne spodbude je sprejemal kritično; nenehno se je ukvarjal z vprašanjem izrazne moči in nemoči jezika. Poniž ugotavlja, da je za Udovičevo generacijo značilna zagrenjenost kot posledica medvojnih dogodkov. Nekateri so rešitev iskali v alkoholu, fanatizmu ali kontemplaciji, nasprotno se je Udovič odločil za estetsko askezo, jo edini res spoznal in se uvrstil med "odlične predstavnike postprešernovske strukture." V obravnavanem zvezku *Interpretacij* večkrat naletimo na trditve, ki se vsaj na videz izključujejo; ob Poniževi trditvi o Udovičevi estetski askezi se na primer spomnimo Paternujeve ugotovitve, da "*Darovi* pomenijo dokaj odločen vstop v aktualizem", s političnim aktualizmom pa naj bi se polnila tudi zbirka *Oko in senca*. Omenimo še Ponižovo opozorilo, da bi celostna presoja poezije tridesetih, štiridesetih in poveljnih let zahtevala institucionalno skrb, saj so "poškodbe na sedaj uveljavljenih podobah tako usodne, da jih ni mogoče popravljati /.../ zgolj na ljubiteljski, zasebniški ravni".

V večkrat citiranem eseju *Govorica poezije in pot do pesmi* je Jože Udovič med drugim zapisal, da je poezija "za pesnika in za bralca pot k sebi". **Brane Senegačnik** je iz te misli izpeljal ne samo svojo interpretacijo Udovičeve poezije, ampak tudi uvodno razmišljanje o razmerju med poezijo in avtorjem. Senegačnik je prepričan, da sta "pravi izvor in cilj pesmi globinsko življenje pesnikove osebe", ker pa zavrača naivni pozitivizem, se v svojem eseju ne trudi, da bi na podlagi Udovičeve poezije izdelal njegov

duševni psihogram (ob dnevnishkih *Zapisih* je to storil Taras Kermauner). Udovičevo poezijo interpretira kot pesnikovo iskanje njegovega lastnega duhovnega bistva in ugotavlja, da je v ospredju umetniško samoizkustvo, da eksplicitnih etičnih sporočil ali religioznih izjav sicer ni, vendar so "stene, ki delijo umetniško doživljanje od vere in skrbi za sočloveka, ozmotične". Čeprav religiozno in etično duhovno izkustvo nista v ospredju, je treba omeniti, kako Senegačnik (resda le v opombi) opredeljuje religiozno izkušnjo: njene temeljne lastnosti so "občutje lastne ničnosti, tesno povezano z občutjem popolne, nezaslužene podarjenosti svojega sebstva oziroma osebe". Ta opis religiozno izkušnjo zožuje na doživljanje, značilno za judovsko-krščanski svet, in zdi se, da šele ta dogmatska zožitev omogoča vzpostavitev razlike med religioznim in umetniškim duhovnim doživetjem – le-to je namreč razloženo kot mistična oziroma orfična izkušnja povezanosti vsega z vsem.

Senegačnikovo razmišljanje o odnosu med avtorjem in poezijo bi lahko razumeli kot literarnoteoretično napotilo, naj v (Udovičevi) poeziji ne iščemo posebnega lirskega subjekta ali izmišljenega "govorca" pesmi, saj pesmi govori avtor sam. V tej smeri je najbrž razmišljal Boris Paternu, ko je v svoji razpravi zapisal, da bi bilo ob Udovičevi poeziji "učeno teoretsko ovinkarjenje z lirskim subjektom odveč". Esej **Milana Dekleve** dokazuje, da razlikovanje med avtorjem in govorcem pesmi ni nepotrebno. Ob interpretaciji Udovičeve pesmi *Vsak dan znova* si je Dekleva zastavil temeljno vprašanje: "Kdo govori?" Lirski subjekt je iz pesmi izključen, ugotavlja Dekleva, pesem govori "nekdo (ali nekaj), kar je brezmejno in neskončno kot Bog". Dekleva svoje razmišljanje sklene z Udovičevim citatom o tem, da pesem spremeni pesnikovo bitje, "razmakne njegove meje" itd. To seveda ne pomeni, da si pri interpretaciji poezije ni treba zastaviti istega vprašanja, kot si ga je Dekleva.

Urednik Aleš Berger je v zbornik uvrstil tudi razpravo o Udovičevi liriki, ki jo je **Vladimir Truhlar** objavil kot del študije z naslovom *Doživljanje absolutnega v slovenskem leposlovju* pri Župnijskem uradu Dravljje leta 1977. V obravnavanem zborniku interpreti Udovičeve poezije praviloma vsi po vrsti omenjajo njeno orfično naravo, zato Truhlarjeva razprava ne more več učinkovati tako novatorsko, kot je pred dvajsetimi leti. Truhlar govori o izražanju absolutnega ali skrivnostnega v Udovičevih

prvih dveh zbirkah; ob pesmi *Kako naj te najdem* opozarja na podobnost s Teilhardom de Chardinom, ob pesmi *Videl sem te* pa omenja eshatologijo in krščanstvo, vendar ne opredeljuje narave Udovičevega absolutna niti ne načena vprašanja o njegovi osebni religioznosti. Truhlar opozarja na razliko med prvo in drugo zbirko: svet brez skrivnosti je v *Ogledalih sanj* na obrobju, v *Darovih* pa se razmerje preobrne, na obrobju je skrivnostnost, v središču pa svet brez nje.

Boris A. Novak je v svoji študiji analiziral pesniški jezik Jožeta Udoviča na ravni ritmične in evfonične organizacije verza. Skupni imenovallec med vezano besedo in prostim verzom je po njegovem mnenju ritem, ki je pri prostem verzu organiziran drugače kot pri metrično vezani besedi. V tako imenovanem prostem verzu ritmotvorno vlogo prevzame sintaktična členitev govora, v tradicionalni vezani besedi pa je sintaksa podrejena metričnemu obrazcu. Sintaktični paralelizmi (pogosto z anaforo) organizirajo tudi Udovičev prosti verz. Novak opaža tendenco naraščanja sintaktičnih paralelizmov ob hkratnem upadanju metrične organiziranosti in ugotavlja, da je le manjši del Udovičevih pesmi dejansko napisan v prostem oziroma nemetričnem verzu. Njegova analiza je namreč pokazala, da je Udovič večino pesmi napisal v "nenavadno pravilnem, tako rekoč metrično pravilnem ritmu". Čeprav je Novakova študija izredno natančna, obsežna in zanimiva, se zdi, da v njej le niso uresničeni vsi v uvodu naštetni nameni, saj ne govori o tem, kako Udovičev pesniški jezik "prispeva k eksistencialnemu sporočilu njegovih pesmi". Morda to, tako kot analiza oživitve arhaične akcentuacijske verzifikacije, ostaja izziv za poznejše raziskave.

Leta 1991 je Drago Šega v knjigi z naslovom *Spremembe* objavil Udovičeve novele in napisal obsežno spremno besedo. **Josip Osti** v svojem eseju o Udovičevi prozi pritruje ugotovitvi, da so zlasti zgodnejše novele primer psihološkega realizma, v poznejših pa opaža poudarjeno ironično distanco ali kritično ironijo. Upravičen se mu zdi naslov *Spremembe*, saj Udovič pogosto piše o fizičnih in psihičnih spremembah literarnih oseb, o zgodovinskih, socialnih in političnih spremembah, o meteoroloških spremembah narave, o spremembah samega pisatelja in njegovega pripovednega postopka. Osti je prepričan, da je Udoviča v prozi zanimal predvsem jezik. Zanimivo je njegovo opažanje, da je del kratkih zgodb soroden nekaterim Bartolovim, posebno tistim, ki so nastale pod vplivom psiho-

analitičnih raziskovanj. To, da se je mladi Udovič še pred vojno zanimal za "mračni vodnjak človeške duše", daje dvomiti o Kermaunerjevih domnevah o razlogih za Udovičevo reakcijo na Kocbekove "grde besede" in nasilnost v obdobju pred smrtjo. Boris Paternu glede *Darov* govori celo o osebni, "notranji preizkušnji črne vrste", Kermauner pa je prepričan, da se kaj temnega ali protislovnega v Udovičevi poeziji ni moglo pokazati, ker je bilo tega v njem malo ali skoraj nič – zato tudi ni mogel razumeti Kocbekovih izbruhov.

Kermaunerjeva analiza Udovičevih dnevniških *Zapisov v tišino* prinaša predvsem sodbe o Udovičevi osebi. Očita mu marsikaj, med drugim premajhno radikalnost v umetniških vprašanjih, skrivanje intimnega življenja v dnevniku, odklanjanje eksistencializma ob hkratnem sprejemanju marksizma, odsotnost nihilistične izkušnje in tako vpetost v tradicionalno katolištvo, odvisnost od Kocbeka itd. Knjigo presoja kot nestrokovno (pogreša predvsem pojasnilo, po katerem kriteriju je urednik izbral natisnjeno gradivo), vendar meni, da je bila vredna objave. O Udoviču dnevničarju ima isto mnenje kot o Udoviču pesniku: "Ni največji."

Drago Bajt je Udoviča uvrstil med vrhunske slovenske poustvarjalce tuje književnosti in opozoril, da je moderna španska poezija, te je največ prevajal, po številnih izjavah vplivala na njegovo lastno ustvarjanje, vendar to ni bilo nikoli analitičnoprimerjalno raziskano; nedokazan je zlasti vpliv Lorce. Udovič je po Bajtovem mnenju večinoma obrtno ustrezno prevajal zahteven akcentuacijski verz, sporno pa je njegovo opuščanje rime. Čeprav Bajt govori o "neustrezni bližnjici", tudi v tem primeru pogreša analizo, ki bi ugotovila upravičenost ali neupravičenost kritik. **Aleš Berger** se je v svoji *Beležki ob Udovičevih prevodih Federica García Lorce* zavzel za nov prevod Lorce, v katerem bi bila upoštevana rima. Tako kot Bajt tudi Berger opozarja na prevode Cirila Berglesa, ki rimo opušča celo v sonetu.

S podobjem v Udovičevih prevodih Baudelaira se je ukvarjal **Tone Smolej**. Ugotovil je, da se je pesnik prevajanja loteval z vso potrebno natančnostjo in nadarjenostjo, vendar je zabeležil tudi nekaj razlik med prevodom in izvirnikom; problematični so zlasti nekateri prevodi naslovov, največ odmikov pa je nastalo pri slovenjenju morskih glagolskih metafor. Pri prevajanju komparacij, ohranjenih jih je osemindeset odstotkov, je Smolej opozoril na Udovičevo težnjo po prilagajanju komparandov slo-

venski jezikovni kulturi. V poglavju o genitivnih metaforah je Smolej izhajal iz ugotovitve Joëlle Tamine o dveh vrstah francoskih genitivnih metafor glede na to, ali v njih obstaja določni člen rodilniškega samostalnika ali ne. Smolej sicer opozarja na šibkost klasifikacije, ko omenja, da niso vse metafore s členom kolikostne narave, sprejema pa trditev, da je v metaforah brez člena genitivni del preprosta, največkrat snovna specifikacija nominativa. Tovrstnih metafor po njegovem mnenju v slovenščino ne moremo prevajati z rodilnikom, uporabiti moramo pridevnik. Tega pravila, pravi Smolej, se je držal tudi Udovič, ki je na primer metaforo *tes yeux de feu* prevedel kot *ognjene oči*. Domneva, da gre v vseh metaforah brez določnega člena le za preprosto specifikacijo, bi bila napačna. Ob metaforah z razširjenim drugim delom (na primer ob Bretonovi metafori *yeux d'eau pour boire en prison*) se tudi izkaže, da pravilo o pretvorbi v pridevniško metaforo ne more veljati za vse genitivne metafore brez določnega člena.

Poleg obravnavanih prispevkov je v zborniku natisnjenih troje Udovičevih pisem in nekaj slikovnega gradiva. Zvezek se, kot je v *Interpretacijah* v navadi, sklene z Udovičevo bibliografijo. Sestavljenec **Matjaž Hočevar** je v uvodu opozoril, da je med nastajanjem njegove izšla "vzorna in skoraj popolna" bibliografija Marije Hribar, v kateri bo radovedni bralec našel še več podatkov.

Obravnavana knjiga upošteva Udovičevo vsestranskost in prinaša razprave o njegovi poeziji, prozi, dnevniku in prevajanju; žal podobne pozornosti ni bila deležna še Udovičeva esejistika, ki jo nekateri razpravljalci sicer omenjajo, nihče pa se ni z njo izrecno ukvarjal. Hvale vreden je uredniški izbor avtorjev, ki so s svojih različnih idejnih in literarnoteoretskih izhodišč ustvarili pester in polemičen kolaž prispevkov ter opozorili na številna neraziskana vprašanja, na primer odnos Udovič–Lorca, Udovič–Kocbek, Udovičev prevod Lorce itd. Prihodnjim raziskovalcem Udoviča in njegovega dela bo zato tokratni zvezek *Interpretacij* gotovo bogat vir ne samo podatkov; ampak tudi navdiha.

Jožica Štendler*Obsesije Pavčnikovih junakov*

Tomaž Pavčnik: SKRITE IN POZABLJENE IGREMladinska knjiga, Ljubljana 1996 (Zbirka Prvenci)

Tomaž Pavčnik je novo ime na našem knjižnem trgu. Pripada najmlajšemu rodu ustvarjalcev (rojen leta 1972). V različnih revijah je objavil nekaj kratkih zgodb, lani pa je izšel njegov knjižni prvenec *Skrite in pozabljene igre*.

Zbirko sestavlja devetnajst zgodb, ki so nastale v obdobju šestih let, prva (*Dan*) leta 1989 in zadnja (*Nedelja*) leta 1995. V prvem delu zbirke so nakopičene kratke in zelo kratke zgodbe (najkrajša komaj pol strani), na koncu sledi nekaj daljših, a še pri teh se zdi, kakor da avtor ne more zdržati daljšega sklenjenega kontinua in ga nekaj "žene", da tudi te razparcelira na oštevilčene in ponekod še dodatno podnaslovljene fragmente. V daljših zgodbah je pripoved tretjeosebna, pri krajših pa se izmenjujeta tretje- in prvoosebna perspektiva. Tako žanrsko kot motivno-tematsko zgodbe presenečajo s svojo heterogenostjo in raznovrstnostjo. Zasledimo lahko krajše refleksije, domišljijško alegorijo, celo pikantno lezbično pornografsko zgodbo, fantazijske izlete v neznano, razglabljanja o moderni likovni umetnosti. Na videz zgodbe pripovedujejo o vsakdanjih drobnih dogodkih: pohajkovanjih po ulicah znanih ali domišljijških mest, opazovanjih mimoidočih sprehajalcev, posedanju pred barčki in podobnih nedolžnih opravkih. Vendar

je to le nekakšno ozadje, pripoved nas naenkrat prenese v fiktiven svet, nas zaplete v labirinte refleksij in spraševanj. Iz realnega, še prepoznavnega sveta pademo v intimni svet Pavčnikove domišljije, iz katere rastejo plastične podobe tujih mest, svetov in civilizacij. Opisov realnega življenja in oseb je razmeroma malo. Le tu in tam se med fantazijske podobe in razmišljanja ukradejo avtobiografski drobci, ki nas samo za trenutek postavijo na realna tla, zato da bi nas že v naslednjem pognali v nov tok avtorjevih deročih misli in miselnih, časovnih, prostorskih preskokov. Pripoved je nekoliko bolj umirjena le v krajših zapisih, kjer statično vztraja ob nekem vsakdanjem dogodku, nato pa mu v sklepnem akordu da povsem drugačen, simboličen pomen, ki pa večkrat ostaja nedoumljiv oziroma pogosto obvisi v zraku. Daljše zgodbe se dogajajo večinoma v mučnih, negativno obremenjenih (zaprtih) prostorih s pridihom kafkovske atmosfere. Celota zbirke daje vtis prikrite tesnobe, iskanja, osamljenosti in hkrati želje po preseganju tega utesnjujočega občutja.

Kljub raznovrstnosti zgodb se zdi, da so si junaki identični, posamezne zgodbe pa povezujejo tudi motivi in teme. Pavčnik tako v vsakdanjih dogodkih kot v svojih fantastičnih svetovih in refleksijah išče odgovore na vprašanja o večnih resnicah. Vprašuje se po smislu svojega bivanja, o svojem mestu med drugimi ljudmi in o možnosti komunikacije z njimi. Med glavnimi temami in hkrati obsesijami Pavčnikovih junakov so tako tema smrti, iskanje samouresničitve, nemožnost sporazumevanja z drugimi, tema nadzora neke "Organizacije" ali "Reda"; z njimi se povezujejo motiv čakanja (Nečesa, neke sodbe), večkrat ponovljen motiv vlaka in potovanja ter motiv zaprtega prostora.

Problem smrti in minevanja se potihoma napoveduje že v zgodbi *Odkapljevanje* kot strah pred starostjo in betežno neboljenostjo. Ostreje se napove v *Pred vizito*, kjer petnajst mrličev čaka na odločilno vizito in izvemo za diagnozo banalne smrti enega izmed njih, v zadnji zgodbi zbirke, *Nedelja*, pa kljub spraševanju obstanemo pred njeno nerazrešljivo skrivnostjo. Glavnega junaka zgodbe, Meneja, že v otroštvu popade strah pred "podobo svojega nagrobnika" in vse odtlej se ne more otresti "strašljivih misli o minljivosti". Življenje primerja s tisoč petsto strani dolgim romanom. "Le približno je lahko slutil, koliko zgodbe naj bi ga še čakalo, ampak tudi v tej oceni je tičal gromozanski dvom, saj je Menej še predobro vedel,

da so lahko v kakšnih poglavjih označene le strani na beli površini. /.../ Zadnje čase se niti za trenutek ni več uspel znebiti slutnje, da so te vrstice, ki jih prebira, že sklepanje dolgega romana." (str. 224) Sklene, da bo poskušal ustaviti življenje. Upočasniti bo tek časa tako, da bo skušal "spoznati trenutek v vseh njegovih atomih". Nekoč se mu zazdi, da mu je to res uspelo, da je zaustavil trenutek in v njem tudi umrl. Toda to mu ne prinese olajšanja, ampak samo nova samospraševanja. Če se je čas res ustavil, potem ni prihodnosti? Če je res umrl v tem trenutku, bo večno trajal le ta trenutek? Bo zdaj še hodil spat in bo, ko bo zjutraj vstal, sonce v istem položaju, kot je bilo, ko je umrl? Je to samo njegov trenutek? "Da bi srečal ljudi, vse, ki so šli skozi ta trenutek, ko se je čas zame ustavil in se je hkrati rodil nov, le moj čas, v katerem so vsi pustili sami sebe ter šli naprej drugačni. Vsi razen mene. Ali pa je morebiti umrl v istem trenutku kot jaz, in če je, kako ga bom ločil od ostalih, njega, ki bom moral z njim deliti vesolje?" (str. 226) Na Pavčnikovo nenehno ukvarjanje s smrtjo, časom in minevanjem posredno opozarjajo že sami naslovi zgodb: *Dan, Trenutki, Odkapljevanje, Večnost, to pomeni, da ni ničesar drugega, Nedelja*.

Problem junakov pa ni le obremenjenost s smrtjo, ampak tudi nemožnost komunikacije z drugimi. Hrepenijo po pravem prijatelju, eden izmed njih si ga skuša ustvariti kar iz kupa papirjev, glin in zrcala, njihove "oči so uprte tja, kjer najlaže srečaš človeka. In to je želja, to je cilj." Pa vendar je njihovo druženje z drugimi omejeno na pisma, ki so povsem nezavezujoča, ali na klišejske pogovorne obrazce, v katere ne vložiš nič sebe. Junaki bežijo pred drugimi v zaprte sobe, v svoje skrite kotičke. Se namerno odtušujejo, gojijo držo svoje duhovne večvrednosti in prezirljivo gledajo na množico, ki ji ni bilo damo spoznati. Hočejo biti drugačni, izvirni. Seveton v *Galeriji vonjev* iz sebe ne zna "iztisniti zabuhlega občutka majhnosti, ker je nekdo že pred njim posedoval njegovo izvornost ... isto prepričanje ... do skrajnih mej izpeljane njegove misli (str. 103)." Hočejo biti vzvišeni nad vsem, se otresti vseh vezi in biti popolnoma svobodni. Toda kdo bo potem občudoval njihovo svobodo?

Po drugi strani pa junake nenehno preganja občutek, da jih nekdo ali neka organizacija nadzoruje in jim skuša odvzeti to svobodo. Bardolana in Xano (*Gledališče, sodišče, ulica*) neznanci odpeljejo pred sodni zbor, ne da bi vedela, kdo in zakaj jima sodi. Junak zgodbe *Dobri ljudje* prestaja

zaporno kaznen, ne da bi izvedel za vzrok svoje aretacije in ali bo sploh kdaj izpuščen. Fantazijska *Pod morjem* se že začenja z aretacijo junaka. Sorodnost s Kafka se potrjuje v še nekaterih drugih elementih, motivih, kot sta sodba in čakanje. Osamljenost in hkrati ujetost je simbolizirana v samih prostorih dogajanja ali njihovih metaforah: prisilni jopič, kletka, samica, ječa, soba, stene ... Edini nenadzorovani kraj so sanje: "Vsaj v sanjah me nihče ne moti. Tam se mi ni treba pretvarjati, nikomur ni treba ugajati. Nikoli se nihče več ne spomni sanj prejšnje noči." (str. 150) Realnejši kraj, kjer se junaki sprostijo in počutijo varne, kjer torej ne igrajo vloge v oči padajočega posebnega, je narava oziroma gozd. Gozd je kraj, "kjer lahko zapreš vrata". Vzpostaviti se skuša prvinski stik z naravo, čutiti njene sokove v svojih žilah (v zbirki je nekaj izvirnih podob in opisov narave, na primer opis nevihte v metaforični paradigmi ljubezenskega akta).

Pavčnikov jezik je estetiziran, tudi do skrajne meje estetike grdega, ki pa ponekod zgreši svoj namen. Iz knjižnega jezika se v dialogih spusti tudi v sleng. Jezik hoče biti inovativen. To se kaže predvsem v opisih in pesniških podobah. Vendar avtorja želja po izvirnosti včasih zanese predaleč. Metaforika se občasno zdi prav pretirana in s svojo bizarnostjo bralca prej odvrne, kot pritegne.

Samo Kutoš

Vsakdo naj vlaga svoj čatni

Salman Rushdie: OTROCI POLNOČI

Prevedel Uroš Kalčič. Spremnio besedo napisal Aleš Debeljak.

Cankarjeva založba, Ljubljana 1997 (Zbirka XX.stoletje)

Otroci polnoči, nemara najpomembnejše delo zdaj že legendarnega indijskega, predvsem pa svetovljanskega pisatelja Salmana Rushdieja, postavlja kritika pred posebno težko nalogo iz zelo specifičnega razloga: v zadnjem poglavju romana njegova glavna oseba ter hkrati pripovedovalec in zapisovalec, indijski musliman Salem Sinaj, že sam omenja mogoče kritike: v tem poglavju je bil morda "preoster", v onem "dvoumen", spet drugje "neverjeten" itd. Skratka: "da, nedvomno, moral bi še in še predelavati, še in še izboljševati; ampak za to ni ne časa ne energije. Zato je vse, kar vam lahko ponudim, tale trmasti stavek: Zgodilo se je pač tako, kot se je, in zgodilo se je natanko tako." (str. 681) Pred nami je torej delo, ki že "vključuje svojega bralca" oziroma kritika in tudi že odgovarja na očitke o "(ne)dodelanosti", "(ne)prepričljivosti" in kar je še takih izrazov, ki jih uporablja literarni kritik, ko skuša (v najboljšem primeru) vsaj v obrisih posredovati občutke in splošen vtis, ki ga je dobil ob branju literarnega dela, ali (v najslabšem) delo odpraviti z nekaj ustaljenimi klišeji. Salem Sinaj, predvsem pa Rushdie – oba se zavedata, da je tako presojanje romana z (zelo grobo rečeno) "oblikovnimi", "kompozicijskimi" kriteriji neizogibno;

ne izmika(ta) se mu, čeprav ga rahlo ironizirata: gornji citati so namreč vzeti iz odlomka, ki ne govori neposredno o pisanju romana, temveč o precej prozaičnem postopku "čatnifikacije", torej vlaganja *čatnija* v steklene kozarce. *Čatni* pa je, kot se lahko poučimo iz "Opomb prevajalca" na koncu knjige, "indijska, močno začinjena jed iz vložnega sadja ali zelenjave". Na koncu pa sledi celo nekakšen "avtorski *credo*": "Umetnost je spreminjati poudarek, ne vrsto okusa; predvsem pa dati mu obliko in obraz (tako kot jaz v svojem trideset in enem kozarcu) – to se pravi pomen. (Omenil sem že, kako se bojim nesmisla.)" (str. 681) Ta avtorefleksivni in avtoironizirajoči element seveda razpre tudi v slovenskem prostoru že večkrat obdelana vprašanja o avtoreferencialnosti v literaturi, predvsem v povezavi s postmodernizmom in postmodernističnostjo kakega dela. V okviru kritike se seveda ne moremo lotiti teh vprašanj v povezavi z *Otroci polnoči*; prav tako se ne bomo spuščali v splošne debate o smiselnosti in nesmiselnosti kritike, ki bi temeljila (zgolj) na "formalnih" kriterijih. Rushdieju namreč nikakor ne gre zgolj za to, da bi razpiral le vprašanja, vezana na literaturo (to se včasih jemlje kot indic za postmodernističnost). Omenjeno trditev lahko podkrepimo še z nadaljevanjem citata: "Nekega dne bo nemara svet okušal iz kozarcev vložene zgodovine. Okusi bodo za nekatere jezike premočni, vonj nemara prevsiljiv, komu se utegnejo celo oči zasolziti. Upam pa, da bomo zanje vseeno lahko rekli, da imajo pristen okus po resnici ... da so kljub vsemu dejanja ljubezni." (str. 682) Kljub ironiji gre Rushdieju torej zares, v romanu *Otroci polnoči* je eksplicitno rečeno, da je to roman (tudi) o zgodovini in ljubezni, o resnici in smislu. Prva naloga te kritike je konkretizirati te opredelitve in vprašanja, ki so za zdaj na najsplošnejši ravni.

Mislím, da to ni težka naloga: bralcu, ki se loti branja obsežnega romana (v tej izdaji obsegata oba zvezka skupaj skoraj sedemsto strani), se bo vprašanje o "smislu" postavilo že po prvih nekaj straneh (sicer pa ga tako ali tako nenehno ponavlja Salemova poslušalka in prijateljica, "boginja govna" Padma). Že takoj na začetku zvemo, da so "otroci polnoči", mednje sodi seveda tudi Salem Sinaj, otroci, ki so se rodili okrog polnoči 15. avgusta 1947, na dan, ko je Indija postala samostojna država. Seveda ni težko uvideti, da je usoda teh novorojencev, izmed katerih je vsak z rojstvom dobil tudi čudežne sposobnosti (na primer možnost spreminjanja

spola, nenavadno lepoto, potovanje skozi čas), tesno povezana z usodo novorojene države. Še zlasti za dečka Salema se zdi, da ima Usoda z njim posebne namene, saj ga, utelešena v maščevalno medicinsko sestro, zamenja že v zibelki, tako da odraste v premožni muslimanski družini v Bombaju, ne pa v revni četrti, kamor bi po "biološkem" očetu sodil (pa še to ne drži povsem – pri Rushdieju se na vsakem koraku skriva past ...). A to še zdaleč ni edini "prst Usode", ki posega v Salemovo življenje, nasprotno, teh prstov je toliko kot rok kakega hindujskega božanstva, ki se prepletajo in razpletajo že precej pred otrokovim rojstvom na koncu prvega izmed treh delov romana. Pri tem seveda ni nujno, da so ti "prsti", ti dogodki že na prvi pogled tako epohalni kot osamosvojitev Indije; nasprotno, večinoma gre za dogodke, ki jim v danem trenutku nihče ne pripisuje kake posebne vloge in ki dobijo svoj usodni pomen šele v Sinajevi retrospektivi. Večjih in manjših zgodb ter človeških usod, ki se prepletajo pred rojstvom Salema Sinaja in po njem, je toliko, da je nemogoče na tem mestu podati kolikor toliko koherenten prikaz dogajanja. Zato se omejimo zgolj na to, da povemo, da je v številnih osebah, ki nastopajo v romanu, predvsem v družini Sinaj, prikazana paleta človeških likov, ki so seveda zanimivi tudi kot pogosto ironičen ali neusmiljeno satiričen in kritičen prikaz postkolonialne Indije s krvavo preteklostjo in sodobnostjo, razpete med osrednjima religijama in neštetimi regionalnimi (danes bi rekli "etničnimi") spopadi ter temu primerno burnim političnim dogajanjem; o teh in drugih aspektih Rushdiejevega odnosa do Indije razpravlja Aleš Debeljak v svoji spremni besedi k romanu. Življenjske usode družine Sinaj se prepletajo s politično usodo Indije in Pakistana, saj se preselijo v Zahodni Pakistan, sam Salem pa po nenadni amneziji konča v Vzhodnem Pakistanu. Zgodovina se torej v romanu še kako pojavlja. (Zgodila pa se je tudi po izidu knjige: premierka Indira Gandhi in njen sin sta avtorja tožila zaradi žalitve in dosegla, da se je moral opravičiti – bleda napoved fatve, ki je Rushdieja doletela leta 1988.) Nič manj ni čutiti tudi ljubezni, saj ta zlasti v svojih "negativnih" posledicah ljubosumja in maščevalnosti določa marsikateri obrat v zgodbi. *Otroke polnoči* lahko beremo tudi kot družbenokritični roman – čeprav je v romanu naivno "komunistično" pojmovanje družbenih odnosov (zlasti črno-bela delitev na bogate in revne), ki ga zagovarja krotilec kač Krasni Singh, navsezadnje zavrnjeno. Rushdieja kot pisatelja ne zanimajo bolj ali manj tipizirani

predstavniki tega ali onega sloja, temveč čim bolj plastično orisani človeški liki; kljub temu pa so politiki (največkrat realne zgodovinske osebnosti) najpogostejše tarče jedke satire.

Roman o zgodovini, o politiki, o ljubezni, postkolonialni roman o Indiji – vse te opredelitve za *Otroke polnoči* brez dvoma držijo. Malega Salema Sinaja določajo zgodovinske in politične, javne in zasebne, celo fizične (velikanski nos, pozneje pohaba) koordinate – zato ni čudno, da se skuša pred temi silami kot otrok umakniti v košaro z umazanim perilom, to "črno luknjo", v kateri ima vsaj nekaj časa malo miru. Seveda to ne traja dolgo in Salem odkrije svojo čudežno sposobnost, namreč možnost, da lahko vstopa v misli drugih, predvsem pa, da se poveže z drugimi "otroki polnoči" in jih skuša organizirati, da bi skupaj našli "namen" svojih sposobnosti. To mu seveda ne uspe, ker so ti čudežni otroci med seboj prav tako sprti kot drugi Indijci, to pa še podpihuje eden izmed otrok, Šiva, ki ga je sestra v porodnišnici zamenjala s Sinajem. Tako njegova družčina z redkimi izjemami kmalu razpade, Salemov trud, da bi odkril "namen" čudežnih sposobnosti polnočnih otrok, pa se izjalovi; počasi pa začne spoznavati kaotično zmes dogodkov, ki so določali in še določajo njegovo življenje. Celotno dogajanje v *Otrocih polnoči* je določeno tudi s Salemovim zdaj bolj, zdaj manj poudarjenim trudom, da bi svoji usodi, usodi svoje družine in navsezadnje usodi Indije nekako podelil neki smisel, neko "točko prešitja", ki bi vse številne človeške usode povezala v smiselno celoto. V prvem delu, ko prikaže okoliščine, ki so pripeljale do njegovega rojstva, mu to še nekako uspe, pri opisovanju poznejšega življenja pa mu tak poskus vedno teže uspeva, tako da na neki točki zapiše: "Rodil sem se torej sredi naključnih povezav, in tudi potem so me nenehno preganjale ... in medtem ko so Indijci brezglavo drveli vojaškemu polomu naproti, sem se tudi jaz bližal (ne da bi količkaj slutil) svoji katastrofi." (str. 448)

V tej luči se seveda postavlja samoumevno vprašanje, do kakšnega, če sploh kakšnega, smisla se dokoplje Sinaj na koncu romana. Vsekakor to ni nekak emfatičen ("metafizičen") smisel, po katerem je hrepenel še na začetku romana. S tega stališča bi lahko našli zanimivo (seveda zelo površno) vzporednico med *Otroki polnoči* in *Kandidom*. Salem Sinaj na začetku svoje življenjske poti še verjame v obstoj namena svojih čudežnih moči. Nato ga življenjske peripetije poženejo po Indijski podcelini, dokler

v Pakistanu v bombnem napadu ne izgubi spomina. Njegova "sestra" (do katere je čutil ljubezenska, recimo "incestuožna" nagnjenja) ga pošlje v vojsko, katere rekruti so skoraj sami adolescenti, ki so zaradi verske indoktrinacije pripravljeni pobiti vse "nevernike in subverzivne elemente", ki jim pridejo nasproti. Po napadu na Vzhodni Pakistan zapelje amnezični Sinaj "buda" sebe in še tri tovariše v goščavo Sundarbani. Poglavje *Sundarbani* je brez dvoma eden izmed vrhov romana, nekakšna *Božanska komedija* v malem: vojaki najprej doživijo pekel sovražne narave, nato vice, v katerih slišijo glasove ljudi, ki so jih pobili, dokler ne prispejo do skrivnostnega hindujskega templja, tam jim štiri zale deklice ponudijo nekakšen nadomestek raja, a se ta kmalu razblini. Iz te preskušnje se živ vrne le Sinaj, medtem je pridobil nazaj spomin, in nato s pomočjo skupine cirkusantov in čarovnic pride nazaj v Indijo. Tam pa njegovih preskušenj ni konec, saj je medtem Indira Gandhi Vdova zvedela za polnočne otroke in jih v strahu, da ne bi postali premočni, dala v New Delhiju vse sterilizirati; tako izgubijo vse svoje nadnaravne moči. Sinaj se do konca ponižan in uničen vrne v Bombaj, tam najde poslednjo uteho v tovarni *čatnija* in v Padmi, eni izmed delavk v tej tovarni. Salemov kandidovski krog je torej sklenjen: ozdravel je od neubranljivega optimizma, za katerim je bolehal kot za kako družinsko boleznijo, tako da se zdaj lahko zadovolji z obdelovanjem svojega vrta – oziroma vlaganjem *čatnija*.

Zdi se torej, da je Salemov končni odgovor streznitev od "patološkega" optimizma, upanja v to, da bi se niz dogodkov za nazaj vendarle osmisli. Vendar nam roman ponuja še drugo branje, ki zadeva dejstvo, da je Saleмова usoda v romanu vendarle sklenjena, in to, kako je sklenjena. Navsezadnje vse osebe in njihove življenjske usode v romanu dobijo "svoje mesto", da se jih uokviriti in postaviti v širši kontekst, znotraj katerega jih vendarle ne moremo imeti za brezsmiselne. Rushdie noče, da bi njegove osebe "izvisele": prej ali slej dobijo to, kar jim gre (to seveda ni mišljeno moralistično), še tako absurda smrt je vendarle vključena v nenehni tok zgodovine, ali širše vzeto, življenja, ki se torej vendarle kaže kot nekakšna smiselna struktura. Ob tem pa je treba opozoriti na dve točki.

Prva je konec drugega dela, ko v bombnem napadu umre večina Salemovih sorodnikov, sam Salem pa po naključju preživi in, kot že rečeno, zaradi udarca po glavi izgubi spomin. Rushdie zdaj življenjske niti oseb,

ki jih je tako neutrudno prepletal, nenadoma prereže. Nemara je prav ta abruptni konec drugega dela najobčutljivejša točka romana in vprašljivo je, ali je res dovolj notranje motivirana. Vsekakor pa za Salemove sorodnike taka nenadna smrt pride "ob pravem času", saj je večina izmed njih telesno ali duševno že na koncu, razžrta od bolezni ali razočaranj. Nemara se prav tu pokaže Rushdiejevo (pa čeprav nenehno avtoironizirano) hrepenenje po nekakšni zaokroženosti.

Druga pomembna točka pa je, da sklenjene usode oseb, zlasti Salema, zaradi svoje sklenjenosti še niso zaprte: *Otroci polnoči* se v prvem delu začnejo s Salemovo predzgodovino, končajo pa se že z napovedjo prihodnosti, utelešene v Salemovem (seveda ne njegovem "biološkem" smislu, kakor tudi sam ni bil "pravi" "biološki" sin staršev, ki so ga vzgajali) sinu, ki je prav tako "otrok polnoči" in ima verjetno *svoje* čudežne lastnosti, predvsem pa svojo usodo, ki je gosta mreža vzrokov, ljudi in dogodkov, s katero se bo še moral naučiti živeti. Kakor se je roman začel "pred" začetkom (pred Salemovim rojstvom), tako se tudi ne konča na koncu, saj nam mimo namiga na skorajšnjo (?) Salemovo smrt kaže tudi na nadaljnje pletenje te mreže prek sina.

Ko sem prebral *Otroke polnoči*, sem se spomnil na avtorja, ki se na prvi pogled povsem razlikuje od Rushdieja: na Kurta Vonneguta mlajšega, ki je v osemdesetih po svetu in v Sloveniji užival kultni status. Vendar se bo vsakdo, ki je prebral nekaj njegovih romanov, morda spomnil na pomembne podobnosti. Najočitnejša in najbolj ključna je ta, da je za oba avtorja značilno, da povežeta med seboj usode ljudi, ki so si na prvi pogled povsem (fizično in drugače) narazen, pa jih niz na videz povsem nepovezanih in neverjetnih dogodkov poveže skupaj. Vonnegut je (bil) pri tem morda celo radikalnejši od Rushdieja, ki se bolj ali manj omejuje zgolj na Indijsko podcelino, pri Vonnegutu pa se združujejo usode ljudi z vsega planeta Zemlja (na primer *Mačja zibka*) ali kar iz vsega Vesolja (*Sirene s Titana*, *Klavnica pet*), v *Zajtrku prvakov* pa se v dogajanje "vključi" kar avtor, torej Kurt Vonnegut sam. Mislim, da taka podobnost pri omenjenih avtorjih izvira iz iste (pobožne?) želje, želje po osmislitvi in povezanosti vsega ali vsaj človeškega univerzuma, ki naj se dokaže prav prek take na videz neverjetne povezave; Salem Sinaj proti koncu romana o človeku, ki se je ponosno podelal pred njegovim oknom, pravi: "Nekoč, ko sem bil bolj pri močeh,

bi nedvomno hotel zapisati tudi njegovo življenjsko zgodbo; ura in tisti dežnik, ki ga je nosil, bi bila dovolj dobra iztočnica za to, da ga vpletem v svojo življenjsko zgodbo, in na koncu bi nedvomno dokazal, da brez njega ne more nihče, ki bi rad razumel moje življenje in te težke čase." (str. 676)

V omenjenem *Zajtrku prvakov* Vonnegut ponazarja svoje videnje vzajemne povezanosti veselja z neko organsko molekulo, ki se lahko neomejeno povezuje s sebi enakimi molekulami v nedogled, tako da lahko na vsaki risbi te molekule na koncih zapišemo "itd.": molekule se povezujejo med sabo v neskočnost, kakor se tudi življenjske usode povezujejo v neskončnost, tako da bi lahko na koncu vsake knjige, vsakega romana, ki ni nič več kot le izsek iz take neskončne mreže, lahko zapisali "itd." (to na koncu *Zajtrka prvakov* Vonnegut tudi stori). Tak "itd." bi nemara lahko stal tudi na koncu *Otrok polnoči*; namesto njega stoji nekaj podobnega, nekakšna "napoved": "... zakaj privilegij in prekletstvo polnočnih otrok je, da so hkrati gospodarji in žrtve svojega časa, da so ob zasebnost in da jih uničujoči vrtnec množic vsrka vase, da ne morejo živeti ali umreti v miru." Niso le polnočni otroci tisti, ki so ob zasebnost, če zasebnost v okviru tega sestavka razumemo kot izoliranost od ("molekularne") mreže, ki povezuje vse; v takem smislu so vsi ljudje ob zasebnost, njihova usoda je vezana na usodo vseh drugih ljudi znotraj te mreže, znotraj katere vendarle dobijo pomen, po katerem Salem Sinaj tako hrepeni in katerega – tako se zdi – na koncu vendarle uvidi. To seveda ni nekakšna transcendenca, ki bi "od zgoraj" podeljevala En in Edini smisel, temveč je to povsem horizontalen smisel, ki se sestavlja s pletenjem individualnih usod. A tudi tak "reduciran" smisel je še zmeraj boljši od nič. Se je kljub vsemu tudi Salman Rushdie našel nekaj družinskega prekletstva in bolezni Sinajevih – optimizma? Vprašanje, ki nam ga skoraj dvajset let po izidu zastavljajo *Otroci polnoči*, je, ali je tak "optimizem" danes še mogoč?

ROBNI ZAPISI

Aleš Berger: NOVI OGLEDI IN POGLEDI. Slovenska matica, Ljubljana 1997. (Razprave in eseji; 40.) *Ogledi in pogledi* Aleša Bergerja so "novi", saj so bolj sveži, mlajši kot njihovi istoimenski bratje, ki so v knjižni obliki izšli leta 1984, sicer pa nadaljujejo tradicijo Bergerjevega dolgoletnega kritiškega ukvarjanja z gledališčem. Toda prav njihova časovna bližina zdajšnjosti omogoča tudi drugo opazno novost. Zdaj zrelejši, samozavestnejši avtor si v *Novih ogledih in pogledih* privošči več jezikovne svežine, celo privlačne igrivosti in stilistične inovativnosti; ne da bi se izognil kritičnosti in vrednotenju, se je premaknil v bližino opisnega podajanja gledaliških dogodkov, ki zaradi večje nazornosti v knjižni formi bralcu razkriva vse svoje prednosti ter osvaja in ponuja izrazito njemu lastne, prepoznavne in všečne kritiške obrazce. *Novi ogledi in pogledi* so zbirka gledaliških kritik, ki bo hvaležen pripomoček marsikateremu mlajšemu gledališkemu kritiku pri zapolnjevanju vrzeli v poznavanju preteklih gledaliških dosežkov na Slovenskem. Hkrati zaradi minljivosti gledališkega ustvarjanja pomenijo neizogibno osnovo za morebitne popolnejše, zgodovinske prikaze slovenskega gledališča. V tem smislu bi kazalo vse kritike še dodatno opremiti z uvodnimi podatki o kraju in času nastanka posameznih uprizoritev in njihovih poglavitnih ustvarjalcih. (Ignacija Fridl)

Paul Bowles: ZAVETJE NEBA. Prevedel in spremno besedo napisal Andrej Blatnik. Cankarjeva založba, Ljubljana 1997 (XX. stoletje). Po tem, prvem in takoj spoštovanem Bowlesovem romanu (1949) je bil

posnet film s komercialno eksotičnim naslovom *Čaj v Sahari* – naslov filma povzema vložno legendo romana, zgodbo o usodi treh Arabk, ki med samoprodajo hrepenijo po tem, da bi izpile čaj v osrčju puščave. To edino hrepenenje jih osmišlja, smoter pa je neuresničljiv; napol zasute s peskom za vedno ostanejo srečno (?) izgubljene v neizmernosti golih sipin in neba ter pod njim. Zavetnost neba se bržkone najsiloviteje pokaže nad goloto in brezslednostjo puščave; kot zavetje pred grozljivim Nič "varuje" vse razsežnosti človekove usode, dokler se ne "razpoči" v individuovi smrti, to v bolečinskih blodnjah "izkusi" umirajoči Port. Zgodbo o treh Arabkah sliši Port na začetku svojega brezciljnega, zgolj čas izpolnjujočega magrebskega popotovanja in šele bralec, ne pa sam Port, sčasoma uzaveši, da ta protagonist ljubezenskega trikotnika začenja ponavljati hrepenenjsko legendo, čeprav ga na ta svojevrstni beg žene drugačna sila: "Prav je bilo, da je drvel v puščavo, ne da bi puščal sledi," v vedno "nove globine samote". Hkrati beži pred sabo in vase – ta nemogoča kombinacija je tako tesnobno nerešljiva, da jo lahko pretrga samo smrt. Ali pa "ponovno rojstvo", ki po njegovi smrti doleti prešušno, zmedeno, negotovo soprogo Kit, še bolj kot Port zaznamovano z odtisi Zahoda: z martirijem avtoretrospekcij in prestrašene osebne futurologije. Portova smrt kot vrhunec in nova globina groze jo osvobodi teh spon konkretno in simbolično: v prvobitnost, zgolj nagonski odziv na svet, v odsotnost tesnobnega spraševanja o (ne)transcendenci in lastnem (ne)smislu, v absolutno zdajšnjost. Tu je, skupaj s civilizacijsko navlako, hrepenenjskosti in metafizičnih vprašanj konec – način, kako Kit prakticira svoj razvoj v novo (poslednjo?) fazo, pa je s haremskimi motivi res zelo krut do feminističnih bralk. O njihovem odzivu govori tudi spremna beseda, posrečena kombinacija informacije in interpretacije teksta, ki izziva s tematiko in očara z njeno prozno izpeljavo – tretjeosebna pripoved, porazdeljena na tri glavne like, zajema opis in kratko refleksijo, hipne meditacije in dialoge, ki eksistencialije razvijejo spontano, prisotna je sanjska blodnja ali perspektiva zgolj čutne zaznave dogajanja; osebe, popotni utrinki, "stranski rokavi" zgodbe ... so izrisani z mojstrsko senzibilnostjo. Kot velja že za *Novele* (izbor Bowlesovih kratkih zgodb v prevodu T. Škrjanca leta 1995), tudi *Zavetje neba* zbuja občudovanje brez pridržka. (Vanessa Matajč)

Marie Darrieussecq: SVINJARIJE. Prevedel Marko Crnkovič. DZS, Ljubljana 1997 (Svetovi). Prav takrat, ko se prvoosebna pripovedovalka *Svinjarij* že začne spreminjati v pravo pravcato pujso, postane zaradi svoje rožnate polti in okroglosti posebno privlačna za obiskovalce "drogerije", mehke različice bordela, v katerem je zaposlena. Če norca od genija loči samo korak, mar to potemtakem pomeni, da ista malenkost loči tipično blondinko iz vicev od svinje? In ker smemo blondinko očitno primerjati z norcem, je potemtakem svinja blizu geniju? Trenutki, ko pripovedovalka v svinjski koži stopa v sozvočje z naravo, so literarno vsekakor najbolj posrečeni in zdi se, da pripovedovalka zaradi svoje neartikuliranosti in nedejavne sprijaznenosti z vsem grdim, kar jo doleti, lahko razširi in osmisli prostor svojega bivanja samo s telesnostjo oziroma likantropijskimi spremembami svojega telesa. Pri tem pa ostaja odprto vprašanje, katere "truisme", se pravi, splošno znane resnice iz naslova izvirnika je hotela avtorica skozi karikirano jecljava usta glavne osebe nakazati. Ob upoštevanju orwellovsko mračnega, fašistoidno politikantskega in postkataklizmičnega okolja ne tako daljne prihodnosti, v katerem poteka zgodba, ni mogoče ubežati občutku, da gre v resnici za feministično kritiko spolnosti in oblasti lačnih moških, neozaveščenih žensk, izprijene družbe in vsega, kar feministke pač še kritizirajo. Ker pa je večina naštetih elementov obdelana "na prvo žogo", z večjo pozornostjo do spektakularnega učinka kakor do vsebinske poglobljenosti, pa večina "truisimov" v *Svinjarijah* žal ne preseže ravni splošno znanih fraz. (Maja Novak)

John Grisham: MOJSTER ZA DEŽ. Prevedel Ferdinand Miklavc. Mladinska knjiga, Ljubljana 1997. *Pelikanovo poročilo, Firma in Klient* so tri, bržkone najbolj znana knjižna poglavja Grishamove "zgodbe o uspehu". Ta ne vodi ravno na Parnas, zato pa med bralske množice, v Hollywood in, kajpada, k bogastvu (po pisateljevih romanih uspešnicah praviloma posnamejo filmsko uspešnico). Grishamovo ime je dandanašnji uveljavljena blagovna znamka. Pisatelju omogoča tisto, o čemer lahko slovenski in še kakšni pisci samo sanjajo – prodane avtorske pravice za roman, še preden je napisana njegova prva stran. Recept za odmevnost Grishamovih literarnih umetnin je razmeroma preprost: zanimiva štorija, ki že "vnaprej" upošteva zahteve filmičnosti, ne predolgi stavki, ki jih lahko

razumejo tudi tisti z bolj kratko domišljijo, verističnost in pripovedni drnec (ki pa se, resnici na ljubo, v *Mojstru za dež* sklene dokaj neprepričljivo). Razpoznavna poteza Grishamovih junakov, praviloma poprečnežev, ki pa postajajo vse bolj junaški, je zavzet boj za preživetje. Na primer deček in ženska proti mafiji (*Klient*), študentka proti naftni korporaciji (*Pelikanovo poročilo*), ali pa, kot v *Mojstru za dež*, študent prava oziroma sveže pečeni odvetnik proti zavarovalniški družbi. V *Pelikanovem poročilu* korporaciji ni mar za ptice oziroma za ekologijo, v *Mojstru za dež* pa zavarovalničarjem za ljudi. Pisatelj ob tem ne pozablja na tenkočutnejše bralce, saj jih opozarja, da se – pod plastjo sicer krutega sveta, kapitalske logike itn. – še zmeraj skriva *moralna* substanca, ki tu pa tam celo premaga svojo *materialno* polsestro. Skratka: Grishamovi romani so zgodbe iz dežele "tu pa tam". (Matevž Kos)

Banana Jošimoto: KUHINJA. Cankarjeva založba, Ljubljana 1997 (Zbirka Najst). Ljubezen gre skozi želodec. Banalno dejstvo, da je hrana nujno potrebna za ohranjanje energije, z njo pa življenjske volje, je vzvod ljubezenske zgodbe, v kateri se najdeta Mikage in Juiči, potem ko osirotita najprej ona, nato pa še on. Mikage se po smrti svoje babice, edinega sorodnika, ki ga je še imela, najbolje počuti v kuhinji. Nato jo začasno stanovat v svojo kuhinjo povabi rajnkin cvetličar Juiči, ki živi z očetom transvestitom, torej mamó. To še posebno veseli nakupovanje gospodinjskih aparatov. Toda tudi ona umre v spopadu z neuslišanim oboževalcem. V teh okoliščinah grozi, da bosta Mikage in Juiči živela osamljeno, vendar se Mikage nasloni na trenutni stik njunih duš, ki sta ga z Juičijem nekoč doživela med večerjanjem rezancev *ramen*. Dekle končno reši Juičija malodušja in pridobi njegovo srce s slastnim *kacudonom*. Zgodba privlači s slogom pripovedi, ki ga zahodni bralci nismo vajeni, in z nekaj prodornimi spoznanji o življenju, ki so zapisana v njej. Ni samo za gurmane! (Virna Lešnik)

Svetlana Makarovič: PEKARNA MIŠMAŠ. Ilustriral Gorazd Vahen. Zbirka Svetlanovčki, Mladinska knjiga 1997. *Pekarna Mišmaš* je v slovenski mladinski književnosti zakon, enako kot Svetlana Makarovič. Obudimo spomin: pek Mišmaš peče odlične kruhe, vendar mu privošljivost (ekonomsko pogojena, saj sta njegova največja nasprotnika konkurenčni

pek in neposredna dobaviteljica, vaška mlinarica, ki ji Mišmaš daje premalo dela!) ne da miru. Mišmaš namreč dela v sožitju s posebnim starodavnim ljudstvom, ki je zakleto v miši, razen vsako noč od polnoči do ene. Ko zagrozi nevarnost, da bo skrivnost razkrita, se Mišmaš odpravi drugam in vaščani nikoli več ne jedo tako dobrega kruha, kot je bil njegov. Jezikovna bravuroznost, duhovitost, karakternost dognane ilustracije Gorazda Vahna in zlasti sporočilo o nujnem dopuščanju drugačnosti, če hočemo jesti dober kruh, dobesedno in metaforično, vse to dela *Pekarno Mišmaš* tudi v tem ponatisu za odlično branje vseh rodov. V tej izdaji pa je še (ilustratorjeva?) domislica: na zadnji sliki se Mišmaš odpravlja drugam kot maček ... Nemara najboljši učbenik *pustiti biti*, kar jih je ta hip najti na slovenskem knjižnem trgu. (Zdenka Hribar)

Giovanni Pico della Mirandola: O ČLOVEKOVEM DOSTOJANSTVU. Prevedel in opombe napisal Brane Senegačnik, spremno besedo in biografijo napisal Igor Škamperle. Družina, Ljubljana 1997 (Zbirka Tretji dan). Picov spis *O človekovem dostojanstvu* oziroma *Oratio de hominis dignitate*, ki je bil pod tem naslovom vpisan šele leta 1557 v baselsko izdajo Picovih *Opera omnia*, je kljub petstoletnemu zamiku ostalo še danes sveže, nadvse koristno in poučno branje za vsakega (intelektualca). Še več, Picov spis pomeni ne le še eno zapolnjeno vrzel v prevodni literaturi, ampak tudi edinstveno, samosvoje predstavlja renesančno filozofijo, mišljenje in kulturo. Pri Picovih razmišljanjih, kot je to značilno tudi za njegove somišljenike (Ficino, Lorenzo dei Medici, Botticelli idr.), se srečujemo z različnimi vplivi predvsem iz mnogih filozofskih (novoplatoniki, Dionizij Areopagit, Timaj idr.) in religioznih (Sveto pismo, arabska teologija, kabala, hermetizem idr.) zakladnic. Zato ni nenavadno, da je Pico razlagal, razmišljal in filozofiral tudi s podobami, simboli. Največjo težo pa ima ta spis prav v tistem, zaradi česar ga je komaj triindvajsetletni Pico napisal, tj. med množico doktrin poiskati eno, skupno resnico – *pax philosophica*. In šele s te pozicije je mladi filozof lahko vzpostavil univerzalnost pogleda oziroma *universitas*: "Jaz sem se naučil, da ne prisegam na besede nobenega učitelja filozofije, temveč da posvečam svojo pozornost vsem, da pretresam vse spise in spoznavam vse šole." Filozofija je imela pri Picu posebno vrednost, saj je bila tisto pravo pravilo, ki razločuje stvari; ki ne le da stvari postavlja

pod drobnogled, temveč tudi pripravlja "pot k prihodnji nebeški slavi". Pri njem gre torej za povezovanje tako samih filozofij kot tudi za povezovanje filozofije in religije na mistični osnovi. Pri tem ima pomembno vlogo tudi magija, ki, to je zelo pomembno, ni nikoli dojeta kot čarovništvo, ampak je najvišja oblika mišljenja, modrost, ki obvladuje stvarstvo. Na vseh teh segmentih mišljenja pa stoji človekova *dignitas*, ki se vzpostavlja kot možnost, podstat, kajti Pico je zagovarjal misel o poenotenju človeka in božanstva, to pomeni, da je vsakdo "kipar svojega lastnega bitja". Zakaj? "Ker smo bili rojeni, da bi bili to, kar hočemo biti ..." (Gregor Podlogar)

Alfred de Musset: IZPOVED OTROKA NAŠEGA ČASA. Prevedla in spremno besedo napisala Marjeta Novak Kajzer. Nova revija, Ljubljana 1997 (Samorog). Žalostna – ali, kar je odvisno od bralčeve stopnje cinizma tudi vsaj tragikomična – zgodba o tem, ob kakšni priložnosti, kako in s kom je kontroverzna grofica Dupin, po moško imenovana George Sand, prevarala ljubimca Musseta, je dobro znana; nežni, hipersenzibilni, anemični romantik je sicer, podobno kot Chopin, vznemirjal pisateljičin altruizem, na njen temperament pa je moral učinkovati kot vrečka ledu. Morda se je tega zavedel tudi sam Musset, saj ji je, kot pravijo, naposled odpustil. Ni pa si mogel kaj, da v omenjenem romanu ne bi izlil kozarčka gneva, sicer zavitega v briljantno francosko retoriko visokega sloga. Roman je seveda veliko več kot desert za obrekovalce; je klasično izpeljan roman romantične tematike: protagonist trpi za afekti ekstremne sreče, ko mu ljubezen gladko teče, in ekstremnega obupa, ko preživlja "konflikt med stvarnostjo in idealom" oziroma spoznava, da ideal bolj in bolj votlí; po oneginovsko niha med spleenom in razuzdanostjo, ne da bi se mogel sprijazniti z enim in drugim, kot od njega pričakuje cinični prijatelj Desgenais, sinekdoha "sveta, ki je razpadel", in v katerem najvišji kvaliteti, ljubezen in svoboda, kot da ne obstajata več. Skuša krotiti romantično naturo z zavestjo o človeški časnosti, ki preprečuje razmah v zaželeno neskončnost, seveda neuspešno: njegova lastna opozicionalnost do družbe ga ne pomirja, ampak boli. Dramatizirano pripovedno padanje iz ekstrema v ekstrem – čustva, dogodka, v resignacijo in statična stanja, spet nazaj – spremljajo slogovno pretanjena esejistična refleksija, lirična meditacija, duhovito in obsežno podobje od izvirnih metafor in razvejanih komparacij do

moralističnih eksempljev. Klasično delo klasično ubesedenih romantičnih kvalitet je eno izmed tistih, ki zapolnjujejo slovenske prevodne zamude, tematsko neaktualen, a stilno očarljiv literarnozgodovinski kuriozum. (Vanesa Matajč)

Annie M. G. Schmidt: MRMRAČKI. Prevedla Tanja Mlaker, ilustrirala Suzana Bricelj. Mladinska knjiga, Ljubljana 1997. Mrmrački so čudna bitja, ki živijo globoko pod Ljubičino stolpnico. Kadar se dvigalo ne ustavi v pritličju, temveč se spušča niže in niže, izstopiš pri njih. V globino se umikajo pred hrupom, tega pa je na svetu vse več in več, zato se pomikajo vse globlje. Ljubico čudna, nerazumljiva sila vsak dan znova zvleče v globel, lasje ji zelenijo, ušesa pa postajajo dlakasta. Vse bolj je podobna mrmračkom, dokler je neposredno izpred poročnega oltarja, ko naj bi se poročila s kraljem Mimandrom, ne zvleče neustrašni bratec in Ljubica se srečno vrne v domače zavetje. Hm. Zgledno ilustrirana pravljica ima probleme z motivacijo: čudno Ljubičino privrženost tem ne pretirano simpatičnim bitjem si lahko razložimo le na en način, ki ga podčrtuje urbano okolje, pa tudi opis njihovega magnetizma ("... se je kakor topel val prelil prek človeka in omamljal kakor vonj po glogu"). Zlahka posumimo, da so v zadevo vmešane trde droge. To seveda tudi bratčevi sklepni akciji prinese ustrezno moralno težo. Ob takšnih preskušnjah mora pač družina stopiti skupaj. Če sumite, da je vaša predšolka na *horsu*, njenemu bratcu vsekakor kupite to knjigo. Njej pa *Trainspotting*. (Zdenka Hribar)

Igor Senčar: HOMO VIATOR. Spremna beseda Brane Senegačnik. Študentska organizacija Univerze v Ljubljani – ŠOU, Ljubljana 1997 (Zbirkar Claritas). Pozornejši bralci, ki spremljajo slovensko revialistiko, so na ime Igorja Senčarja gotovo naleteli med prebiranjem revije *Tretji dan*, glasila Skupnosti katoliške mladine, kjer je bil avtor več let tudi eden izmed urednikov in vodilnih publicistov – vse do decembra 1996, ko so celotno uredništvo "čez noč", v maniri boljševisistične čistke, odstavili. Te, širši javnosti manj znane peripetije ne omenjam po naključju, saj je Senčar precej esejev, zdaj zbranih v njegovem knjižnem prvencu, priobčil ravno na straneh *Tretjega dne*. *Homo viator* je knjiga o politiki. Natančneje: o možnosti nove, demokratične kulture na Slovenskem. Ta *možnost* je v naj-

tesnejši zvezi s pripravljenostjo Slovencev za obračun s svojo lastno preteklostjo, tj. s totalitarizmom s samoupravljalским obrazom. Senčarjevo pisanje skuša koncept demokratične družbe globlje utemeljiti s sklicevanjem na antično politično filozofijo, predvsem pa z zavzemanjem za krščanski etos kot temeljno vodilo nove, demokratične politike. Senčarjev angažma mi je načeloma simpatičen, pogrešala pa sem konkretnejši poskus odgovora na vprašanje, kateri je danes tisti politični subjekt na Slovenskem, ki bi se mu me, politične subjektke, v akciji udejanjanja etosa lahko pridružile z vnaprejšnjim zaupanjem in z vsem žarom, kar ga premoremo. (Ana Marija Hočevar)

Tomas Tranströmer: NEW COLLECTED POEMS. Translated by Robin Fulton. Bloodaxe book, Newcastle 1997. To je druga knjiga zbranih pesmi sodobnega švedskega pesnika Tomasa Tranströmerja v angleškem prevodu. Knjiga prinaša poezijo iz vseh doslej natisnjenih oziroma izdanih pesniških zbirk in memoarsko prozo, ki je nekakšen pesnikov avtobiografski portret. Pravzaprav je ta knjiga razširjena, dodelana in popravljena izdaja pesnikovih zbranih pesmi (*Collected poems*, Bloodaxe 1987), ki jih je za isto založbo pred nekaj leti pripravil prevajalec in pesnik Robin Fulton (sicer tudi prevajalec sodobnega norveškega pesnika Olava Haugeja in nekaterih drugih skandinavskih pesnikov). Čeprav je v knjigi zajeto več kot štiridesetletno obdobje pesnikovega ustvarjanja, ta obsega le nekaj več kot dvesto strani. Torej je Tranströmerjev opus izredno prečiščen, dodelan in precizen, to pomeni, da ne potrebuje selekcije, nasprotno, velikokrat se prav v tej knjigi pokaže celostna podoba pesnikovega ustvarjanja, mišljenja in dojemanja sveta. Pri Tranströmerju nikakor ne moremo mimo njegovega odnosa do sveta, do dojemanja narave v izvornem, neokrnjenem smislu. V njegovi poeziji v ospredje stopa *prostor*, kjer je pesnik odraščal in živel, tj. Skandinavija, natančneje, Baltik. Pri branju pesmi se namreč bralcu nenehno prikazujejo podobe prostora, podobe, ki se v bralčevi zavesti zarisujejo kot neizrekljiva izkušnja, podobno kot v glasbi – verjetno ni nepomemben podatek, da je pesnik zelo veliko črpal tudi iz glasbene tradicije. Skratka, Tranströmer je pesnik, o katerem se bo gotovo še veliko govorilo in pisalo. (Gregor Podlogar)

Svetlana Slapšak: PUSTOLOVSKI ROMAN POTUJE NA VZHOD. Prevedla Alvin Žuraj. ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana 1997. (Zbirka *Studia humanitatis*. Apes; 7). Študija Svetlane Slapšak nas popelje skoz dogodivščine pustolovskega romana v zgodovini literature, ki so potekale na ravni analiz, recepcije in vrednotenja tega vedno nekoliko postrani ogledovanega literarnega žanra. Slapšakova odpira novo poglavje branja pustolovskega romana in razvija zanimivo tezo o zamaskirani družbeni kritiki in odprtosti za razne ideološke investicije, ki sta vpisani v njegove temelje. Ob tem še posebno poudarja srednjeevropsko in balkansko kulturno prizorišče, za katero je postal "eno izmed pomembnih literarnih sredstev za invencijo in promocijo nacionalnih vprašanj". Če danes pustolovski roman potuje na Vzhod, to potemtakem pomeni, da tam po eni strani obstaja družbeni kontekst, v katerem najdeva plodna tla za svoj razcvet, in da se zdaj tam – če miselne črte Svetlane Slapšak potegnem še nekoliko dlje – najizraziteje kaže potreba po družbeni kritiki in prevetritvi zatohlih ideoloških in državno-političnih obrazcev. (Ignacija Fridl)

Josip Vidmar: PISMA KARMELI KOSOVEL. Cankarjeva založba, Ljubljana 1997. Da je Karmela Kosovel, ena izmed starejših sestra pesnika Srečka, poleti 1924 zavrnila snubljenje vetrnjaškega avantgardista Avgusta Černigoja, je postalo širši javnosti znano ob Ocvirkovi objavi Kosovelovih pisem pred dvajsetimi leti; da se je vanjo kmalu po Srečkovi smrti "brezupno zaljubil" tudi kritiški razumnik Josip Vidmar, je z obvladovano nostalgijo omenil sam v svojih *Obrazih* (1979). Zdaj imamo o tem tudi stvarni dokaz: 44 pisemskih enot, ki jih je Vidmar (oženjen od leta 1921 z Angelo Kosmatin) predvsem leta 1927 pošiljal Karmeli in se v mnogih nedvoumno potegoval za njeno naklonjenost ali kar ljubezen. Za tisk jih je pripravil in temeljito komentiral Mihael Glavan, spremni besedili sta napisala tudi Janez Vrečko in Lučka Čehovin (ki ji gre zasluga, da so prišla v javnost, a katere prispevek je žal na daleč obšel lektorjevo roko). Največ jih je romalo v München, v tem mestu je Karmela študirala klavir, in tri leta starejši Josip jih je zvečine pošiljal iz Pariza in Prage, tam je namreč bival kot štipendist. Po dokumentarni plati so v njih zanimive informacije o svetovljanskem življenju slovenske kulturne kolonije v Parizu (pa tudi

osupljivo dejstvo, da ni nikjer omenjeno sočasno francosko literarno dogajanje); nekateri odstavki bodo pritegnili tiste, ki bodo mogoče kdaj raziskovali, kako se je oblikoval Vidmarjev duhovni in slovensko zavedni profil. In prepovedana ljubezen tedaj dvaintridesetletnega moža in soproga? Najbolj nedvoumno in ganljivo jo je – naslovljenki, ki je bila po vsem videzu dosti bolj zadržana od njega – opisal takole: »Ste, kakršni ste, in taki, kakršni ste, ste lepi, da Vas imam brezmejno rad.« In pošiljateljeva skrivna upanja oziroma uresničitve, ki jih v teh pismih iščemo stikljivi bralci? Najprej: "Toda meni bi bilo zadosti, če bi Vas videl, če bi lahko sedel v sobi, kjer boste študirali, in Vas gledal ali poslušal. Sicer pa bogve, če bi Vas mogel samo gledati. Morda bi pa včasih stopil k Vam in Vam poljubil roko. Saj to še ni greh in ne oviranje pri delu." (Pariz, 7. 6. 1927) Nato pa: "In vendar je tako, da sem kakor omotičen, samo če se spomnim, da ste mi ob poslednjem snidenju dovolili poljubiti Vam roko, in če se spomnim nemira, ki sem ga čutil v nji." (Praga, 5.11.1927) – Andrej Inkret je nekoč zapisal, "da je Vidmar pravzaprav literarni junak". O tem, zakaj to ni mogel zares postati, po svoje pričajo tudi njegova pisma spred sedemdesetih let, marsikdaj polna koprnjenja, trpnosti in odrekanja, nikdar pa spoprijemanja z neprijaznim svetom in sprejemanja tvegavih intimnih odločitev. In Karmela Kosovel, pozneje Graber, omožena (1933) s povprečnim avstrijskim slikarjem in poslej le še zvesta obiskovalka domačih krajev? Kot kaže, ni želela (ali mogla) postati ne Černigojeva ne Vidmarjeva "femme fatale"; zakaj je bilo tako, ne vemo, saj se njena pisma niso ohranila. A nekakšna višja usodnost njene odsotnosti se nemara zrcali kar na naslovnici pričujoče (likovno sicer imenitno urejene) knjige: namesto nje nas s fotografije v medaljonu prijazno in zasanjano motri njena sestra Antonija. (Ela B. Grescher)

Marija Vojskovič: AJČKIN ČAS. Zgodbe in zapisi. Založba Obzorja, Maribor 1997. *Ajčkin čas* je zadnja knjiga preminule avtorice in tudi tokrat se njena pisava potrjuje kot pogledovanje nazaj, v težke čase, ki določajo usode ljudi. Predstavljajo jih zgodbe iz avtoričinega življenja. Marija Vojskovič je znala v preprostem stilu popisati vsakdanost enostavnih ljudi in bralce kljub temu pritegniti v spoznanje, da je vse ubesedeno enkratno, neponovljivo in zato vredno pozornosti. Čarovnijo in nekaj čarobnosti

življenja pisateljica odkriva prav v osebah, dogodkih in stvareh, ki bi brez zapisa sicer ostali prezrti. Junakinja njene literature vseskozi varuje vso pojavnost, s katero se sooča, in jo tako potrjuje. Sreči in nesreči v zgodbah Marije Vojskovič pripada prostor brez razlik. Neizbežno določenost življenja s težkimi časi takoj po drugi svetovni vojni opisuje s prizori, v katerih junaki njene pripovedi poistovetijo delovne zmage z intimnimi in izčrpanost, ki je posledica garanja, s sproščenostjo, iz katere se rojeva veseljačenje. Dobrohoten odnos do življenja? Avtorica v naslovni zgodbi odgovarja, da je bila za to življenje "... ne dobročudna, pač pa [vanj] ujeta". (Lela B. Njatin)

Irvine Welsh: TRAINSPOTTING. Prevedel Andrej Skubic. DZS 1997. Zbirka "Prvinski nagon". Welshov roman je leta 1993 v sodobno britansko prozo po že kar predolgo časa trajajočem obdobju previdnega in zadržanega pisanja znova uvedel svet ostrih robov; to ostrino je poudarjal tudi način pisanja, saj so bile prigode edinburške narkomanske družine napisane v jeziku, ki ga je treba prevajati tudi večini Anglosaksoncev. Pred časom je prva objava Welsha v slovenščini v reviji *Literatura* še zbujala pomisli, da si je prevajalec preveč odvezal roke in v oblikovanju jezikovnega artefakta zašel na brezpotje, ob knjižnem (še radikaliziranem!) natisu pa se zdi, da morda *Trainspotting* v slovenski različici Slovincem ponuja novo in prepotrebno možnost uhajanja preozkemu plašču knjižnega jezika. Estetika pritlehne jezikovne mešanice namreč vseskozi vzdrži. Tistim, ki so si ogledali film in menijo, da z izpraznjenim podobjem s konice igle res nočejo več imeti opravka, pa svetujem, naj si vseeno privoščijo še knjigo: v nasprotju z barvito in predolgo reklamo za heroin v knjigi dobijo neposreden in prav zaradi primarnosti izjemno učinkovit prikaz neke 'scene' in njenega družbenega okolja, ravno prav uravnotežen na ostrini britve (ali konici igle?) med verizmom izkušnje in svetoboljem želje. (Zdenka Hribar)

LITERATURA *mesečnik za književnost*

Uredništvo:

Matevž Kos (glavni urednik),
Samo Kutoš (odgovorni urednik)

Andrej Blatnik

Ignacija Fridl

Vanessa Matajc

Uroš Zupan

Sekretarka uredništva:

Vanessa Matajc

Lektorica:

Tinka Kos

Oblikovalka:

Darja Spanring Marčina

Naslov uredništva:

Gosposka 10, 1000 Ljubljana, tel./faks 061 214-369

Uradne ure:

torek od 20. do 21., četrtek od 11. do 12. ure

Rokopisov ne vračamo**Izdajatelj:**

LUD Literatura, Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Žiro račun:

50100-678-46647

Polletna naročnina:

3400 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 900 SIT**Naročila, prodaja, distribucija revije****in knjižnih izdaj LUD Literatura:**

Lunik d.o.o., p.p. 56, 1230 Domžale, tel./faks: 061 716-399

Grafična priprava: TOV**Tisk:** Tiskarna Tone Tomšič

Revija izhaja s pomočjo Ministrstva za kulturo Republike Slovenije.
Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415-428/92 z dne 11. 6. 1992
šteje revija Literatura med proizvode, za katere se plačuje
petodstotni davek od prometa proizvodov.

Januar-februar 1998, št.79/80, letnik X