

LITERATURA

POEZIJA

Iztok Osojnik, Uroš Zupan, Vida Mokrin Pauer

PROZA

Feri Lainšček, Maja Novak, Goran Bertok

INTERVJU

Igor Zabel

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Matevž Kos, Matej Bogataj, Francesco Clemente

ZADNJA IZMENA

Pawel Huelle

BLITZKRIEG

Andrej Blatnik

PREVOD

Filip David

FRONT-LINE

Kovačič / Dolenc / Mozetič

Novak / Lukan

ROBNI ZAPISI

FEBRUAR 1994

32



Poezija

- 1 Iztok Osojnik: *Ljubezni gospe Spitz*
 6 Uroš Zupan: *Ime*
 10 Vida Mokrin Pauer: *Štiri pesmi*

Proza

- 12 Feri Lainšček: *Düplin in breza*
 31 Maja Novak: *Zarota*
 34 Goran Bertok: *Kratka proza*

Intervju

- 37 Igor Zabel: *Moj pristop do pisanja je ležeren, stvar literarnega užitka*

Enciklopedija živih

- 43 Matevž Kos: *Razpokane besede*
 57 Matej Bogataj: *Obrobje brez središča: še enkrat o marginalcijah*
 62 Francesco Clemente: *William Burroughs – kreativni opazovalec*

Zadnja izmena

- 68 Pawel Huelle: *Mali David Weiser*

Blitzkrieg

- 76 Andrej Blatnik: *Ameriška proza zadnjih let: bogovi so trudni*

Prevod

- 83 Filip David: *Zgodbe*

Front-line

- 100 Kovačič / Dolenc / Mozetič / Novak / Lukan

Robni zapisi

- 114 Adams / Aljažev zbornik / Cervantes / Crichton / Gordimer / Grum / Hofmannstahl / Huxley / Kavčič / Manček / Pavček / Tavčar / Trgovina s pregreho / Škvorecký / Štefančič jr.

POEZIJA

Iztok Osojnik

Ljubezni gospe Spitz

Pozabljena čipkarica

Priti od daleč, skoraj z roba mesta,
kjer gospa Spitz straži ponoči češnjo
s sekiro. Skoraj tako daleč kakor
Puerto Mont, kjer so travniške cvetlice zavladatale

na vrtu pod verando. Spodaj Tihi ocean
oblizuje pomrznjeno obalo, prepredeno s kričanjem
galebov in vonjem po nasoljenih ribah. Priti in
sestaviti očitno v zgoščeno verigo dotikov,

dolgih, odprtih oči, sledovi ptičjih kril na
notranjih nebih, kjer zamišljeni do pozabe
v odrasli moči gosti svoje bivanje, še vedno

začuden kot otrok, se odrine in potem, včasih,
prinese svoj onstranski plen. Neka ulica se steguje
pod kostanji, ljubljena ženska, ki se ozira za svojim
moškim in ne vidi, da je že ves čas v njenem srcu.

Trenutek, ko slika gledalca ne potrebuje
več. Ki kot voyeur stopa v hišo
njenega učinka. Toda še preden se slika
spremeni v zgodovinarjev fetiš,

stopi v še neobstoječi krog nekdo,
ki se je ravnokar postavil na dve nogi.
Poglejmo od blizu. Vstopimo v gamsa,
ko pogleda lovcu v oči. Kaj torej stopi

v krog, s kakšnim žarom in pomenom
obremenjeno? Vzel sem paličici in
se dotaknil svoje ničvrednosti. Resnično,

dvignil sem se med breztelesne duhove in
v pogovoru z njimi zadremal. Približal sem se
ti in ti pogledal v oči: Lep, toda nemiren
mlad konj z nejevoljnim pogledom. Zelo jasen.

Če že vztrajate: apofatični vodnjaki
so zacveteli z močnim glasom. In vendar
se preveč navezuje, kot da stoji za tem
kakšen popularen Kant. Zmanjka referenc,

potem pa Kant, vse zelo pospravljeno, in kot
navajajo, tudi čedno. Komaj sem zdržal, da
nisem bruhnil skozi okno in na pločnik, povaljan,
z zmečkano marelo. Padlo je še nekaj dodatnih

namigov in govorica je postala konvencija,
sporočilna. Posledica pretiranega brzdanja,
ampak že tako je ostala samo gmajna, kjer – zdaj

še le vem – samotni krotim poplavo besed. Če pa
sedem med ptice, precej klavrno se pretvarjam,
da sem povprečen piščanec. Čepim v popku in izbral
sem si daljšo, bolj zadržano pot skozi cvetove cikorije.

Pljuskne čez pločnik morje...

Nič posebnega. V njem so kasneje zrasle
ulice, popikane s tramvaji, drevesa so
šepetala Rilkejeve verze, jaz pa
ena sama anonimna simfonija, prepredena

s sočivnimi besedami kot kakšna alegorija,
če sem prav razumel. Včasih zagotovo
Richterjeva violina. Zvoki me prešinjajo,
vlažen sem in rjav, majice ne morem več

obleči na mišice. Torek je torej skledica
juhe. Slikovno sem – za hip – oče, skozi
katerega govori sin, toda prav mogoče je,

zastrigel sem z ušesi, le za neznano
besedo gre, ki je odskočila v pojutrišnje.
Živo označujoče, simbol že zdaj, morje? Voham
obalo, naplavljenе deske, grušč in suhe alge.

To ni več vsakdanjost, ki se odpira le kot
temnejše nebo, zloženo v vsakdanje oblike.
Z mostnega stebrička motri sokol v reko
dneva. Od nekod – od nikoder pravzaprav – se

prepolovi znana ali prvič obiskana ulica in
ptič jo obmetava s kratkimi stavki. Diši
po krofih, prasketajoč ogenj v že izginulem

štedilniku, zares bolj nosilec vznemirljivega
skovikanja. Sokol vstopa skozi besede-sokole.
Nebo, iz katerega se spuščajo, šele prihaja.
Zdi pa se, da je to staro nebo. Rahlo spominja

na piramide. Pokaže svoj plen. Stavke položi
na mizo in te motri z ostrim, brezizraznim
pogledom. Tramvajska postaja, ki je ni.
Molčijo in čakajo. Latentne, gnezdate besede.

Ljubimec

Metulj vzleti s cveta, v katerem gladina
v temnem miru globokega vodnjaka ne
odbliskava nalomljenih podob. Zaman silim
k njemu z zaprtimi očmi.

Dlani sem otrdil z drugačno besedo,
napokano od silovitih, zgoščenih dni in
puščave, ena sama. Vsa ta ljudstva, ki jim
ne pripadam, in potem brezno

davnega tigra, ki je ravnokar pogledal.
Ah, slast, ki se vrača z imeni, s katerimi
nima nič. Tako sem tudi sam postal

zamišljen obraz, vetrov ujetnik. Samotni izgine
in samota izgine z njim. Ujetnik časa se vrne
z vetrovimi podobami. Ve, da se mu je izjalovilo.
Oči pa so s slepo stranjo odprte drugam.

Misterij

S prvim dotikom se odpre školjka, požene
drobne liste v neznanem čudenju: ti tudi!
Opečnate oblike, ti sublimni oraklji,
ta govorica brez govorečega! Že davno je odšel

in še prej gotovo pozabil na ta, vrnjeni
hip. Ostale na obali – kakor stopinje
– zarobljene v mivko. Ti pa si se spustila
k morju, privabljena s kričanjem galebov

in nepričakovanim dežjem. Dobrodošlim.
Kaplje, ki ti zdaj polzijo po razmočenem čelu.
Ne treneš z očmi, a v razmočeni notranjosti

komaj dihaš od mirnega veselja.
Nato pa obžrta sled v pesku na zapuščeni
obali. Mar je odšli kdajkoli vedel, da se je
v tebi uresničilo, česar sam nikoli ni poznal?

* * *

Znašel sem se na postaji, a ko je avtobus
pripeljal in ustavil, nisem vstopil. Saj
nisem eden tistih, ki se morajo odpeljati.
Sem zgolj zamišljeni, ki se je med čakajoče po

razpokah v vsakdanjosti priplazil po odlomkih
navdihujočih slučajev.

Nebo nad mestom je zatemnjeno od
osredotočenja in v pogledu navzdol po sončni

ulici se kot popoldanska nevihta gosti tišina,
ki ji prisluškuje komajda dihajoči, zamaknjeni.
Avtobus je začuden odpeljal, on pa spi

z odprtimi očmi. Iz njih se je priplazila
gosenica načitanosti. Nasedla je toplemu
soncu in zadremala. Ljubeče sem jo pogledal
in neslišno izginil v tekst, prinašalec darov.

* * *

Preveč reči je v tej glavi. Povezane vse
poprek z nepovezanostjo. Zada pa
metafizični možicelj iz Theater Cafe
brusi kakšno Schillejevo risbo, meni

odbijajočo, to je rečeno precej naklonjeno.
Danes je pogosto deževalo. Odpirali in
zapirali smo dežnike, vmes pa nekaj malega
Brancusija. Orfej je hkrati esoterik in tiger.

Tu pa je sploh vse razgaljeno, čeprav premalo
samotno z vsemi temi Yeatsi in Adorni – namreč
jaz, ki šele prihajam v že odšli svet.

Ščene s pohabljenjo sprednjo taco – to je bilo
v Wielicki. Zdaj pa tudi sam šepam čez slavne
trge v družbi s pesnikom in pesnikinjama. Orfej,
nisi za med ljudi, ker si še živ, pa si že legenda.

1. novembra 1993

Uroš Zupan

Ime

A PREDEN SE KONČA

*vsa ta sreča, jo zadrži, jo potroši,
vzemi ji mero, če bo slučajno prekoračila
tvojo kretnjo; presezi jo,
poglej, če se lahko razširi v tvojem obsegu.*

César Vallejo

Ime

V senci tvojega imena bom donošen. Vsa
deževja, ki umivajo zmede nekega življenja,
so obsijana z njim. Stene upanja, posejane

v njem, okna odločitev, kot okna morij,
precejajo svetlobo, ki se raztaplja v jeziku prihoda.
Polne dlani rib pošiljam tujcem, da mi dajo sled,

zemljevid vonja, polno stavkov, v katerih zagori čelo
besedi – zdaj in ugasne pogled njeni sestri, besedi –
nikoli. Mesta se srečujejo ob uri angelov. Razdalja

med biografijami se tanjša v dih, v pramen tišine.
Razodetje prihaja v obliki upepeljene vode.
Okrutna in lepa je natančnost mehanike sna.

Oblaki

Visoko zgoraj se podijo kakor kiti. Spreminjajo
oblike, kot jih v času, ki nam prihaja nasproti,
spreminja naša misel. Igrajo se in rišejo ornamente

diha po prosojni koži, po breznu brezbriznega neba.
Tam je božji prst že zdavnaj izbrisal trepetanje
in udare, ki nas doletijo, ko se oplazimo s pogledi

in naselimo s telesi, ko se potem, večno iščoč,
trgamo s prostorov, nekoč imenovanih skupni, naši.
Zasidrani v tem nevihtnem pristanišču veselja,

opotekajoč se med nebese in peklom, jih gledamo,
kako bežijo, kot življenje že preteklo, kako za vedno
izginjajo v daljavi, prelepljeni z molkom naših
neizpolnjenih želja.

Rabin

Nič me obliva. Z dihanjem ga širim.
Od povsod teče, voda pravičnega, na vse
strani se razdaja. Vsaka veja, ki sem jo videl,

ko sem daroval telo, je dala svojo besedo,
svojo podobo. Od kruha sem lomil, prepisoval
črke od tam, od tistega, kar je vmes,

kar sem videl, ko se nisem bal ljubezni. Zgoraj
in spodaj je enako. Smer življenja je zarisana
in v trajanju spoznana. Iskre, ki so dobile

bolečino, se dvigujejo v medprostor brez nje.
Luč se vrača v svoje zaceljeno telo, v svoj dom.
Skrivnost ostaja nedotaknjena in nerazpoznavna.

Daleč stran

Odrivamo spoznanje, da bomo na koncu vsi prevedeni
v tišino. Usta hlastajo za svetlobo lune in z rokami
oblikujemo na telesih deževni gozd. A kaj lahko

zares delimo? Kdo odgovarja našim prošnjam in strahovom?
So to res le podobe, zajezone v slikah, popoldanske sanje,
odmevi z vode, v katerih je naša misel varna?

Kdo odgovarja? Še za visoko pesem ljubezni se zdi,
da je negotova in nemočna, ker raste in zori v različnih
dobah, in nihče ne ve za njeno uro in njen čas.

Le v slutnji nočnega neba se včasih daleč stran od
naše uporabe zasveti obraz, ko mogoče ve, in se še isti
hip, skrit pred prosečimi očmi, zopet potopi v temo,

Teža lepote

Metki

Neznosna je teža lepote, zaklenjene v tvojih rokah.
Iz skrivnosti raste. Nima središča, nima imena,
nima mej. Ogenj in voda mirno spita v njej.

Včasih jo pokličeš in pride kot srna, kot ženska,
kot angel. Potem jo božaš in ljubiš, potem
umreš in se rodiš, in pustiš, da se pogled drugega

potopi vanjo, da plava in jo poskuša izmeriti.
A ne more, lahko se le uleže in preda.
Metka, z zaprtimi očmi gledam na drugo steno.

Visoki plameni gorijo za mojimi vekami. Ne govorim
več. Moje občudovanje ima obliko tišine. Hrani
se z obrazom, ki si mu vzela smrt.

Sefir

Rob trdote in bolečine plava proti mojim
koreninam, smrtni dih popolnega dneva,
vrt pod obrežjem lune. Nadstropja v telesu

trepetajo, jezik kaplja skozi, mehka
neizoblikovana luč. Spodaj je spočet.
Zgoraj je spočet. Svetloba ga je dojila.

Ljubezen, ki se veže v knjigo, bo dala
zrak, dotik Boga. Moje roke brez šuma
izgovarjajo zakon, kraljestvo zunaj časa,

drobijo prejo zvezd, in s krčenjem in
širjenjem rojevajo prozorno senco,
blagoslov za nerojene, žive in umrle.

Obraz

Nova smer je vzdana v belino. V opuščen
rudnik položeno srce. Zadnja žila utripa
v kaplji spečega morja. Pesek je zasul

zapestje. Iz doline širi temna reka svoje
ponovitve. Glasovi vzletajo iz hiše vode.
Šelesteče drsijo angeli. Visoko zgoraj izginjajo

v utekočinjeno nebo. Brez pozdrava ostaja
odvržena zemeljska oblika. Med senco in
svetlobo, med tu in tam, se vsako sekundo deli

čas, vabi, zadržuje in gleda, kako obraz, ki išče
stopnišče iz globine, včasih zadiši, kot tisto jutro, v rosi vrta, pod
jasnim nebom Palestine.

Vida Mokrin Pauer

Štiri pesmi

V SMETANASTI PLAZMI TVOJE ČEZME PRELEPLJENE POZORNOSTI

sem še najbolj vzgojena buba. Ni kaj, rada se imava in,
o, bogu erotične trme in tebi hvala za zaupanje in lepo
vedenje. Ko postanejo vedenja v moji z drsnimi naglavnimi
tujci nabiti domišljijski glavi izgnana v zabito zabitost.

Preobrazbe potem stečejo na v bistvu ponavljajoč se, a
le na videz dolgočasen način. Nevednost transa skače kot
pulz, ki nima pojma o drugem drugega, razen o sebi in tebi,
ukleščena zapriseženost. Neusmiljeno vrtati vanjo, odklopiti
jo ali pustiti, da se prihuljeno ometulji in omedli v romantiki?

* * *

PEZA MI, kot bi mi po zasušeni mimosanjskosti plesali in plezali
bloki tolmunov, išče prhko ali spužvasto skladišče. Za počivanje
prestrašenosti z ostrim, blodnjo, držo, umetnostno bledim in za-
povedanim. S pričesko tupiram luči, ratio me scuka, intuicija pa
zmrši... V sponah oplešavljenje povezav; njihove natezalnice so

ocvetličene z brokatnimi sejemskimi pentljami, odišavljene s par-
fumi in znojem raznoličnih vibracij v izrazno nemirno neskončnih
moških, ki jih zalivsko ljubim, če me v brzice pobožajo. A mame
pa hudo težko ristanc strasiramo v okviru senčnih tolmunov; zarasle že
ženske vemo, da je voda draga, dragocena, džungelska, v zraku.

* * *

KO NE MOREM NE IZ NE V SEBE, POMAGA EROTIKA, a jo je na
žalost treba veseljaško nizko biti, drugače ne skonča,
le perspektive nalaga in mi zaključke sključi. Opažam,
če se opazujem, medtem ko me on zapeljuje, se spridim.
Grda postanem, kot da skrivam umor pa samomor voljnih

mimoznih tipanj, spogledov, seveda, v spot in skoz grob
srečeslovnih intuicij. Nato s potrjim pesniškim spolom
kot osamitvena umetnost od lepe Vide zbežim na pomol. Ne
jokat za naprej, nazaj, čepet, da preide pohabljen res-
ničnost v manj opazno agregatno stanje; se mu ponujat skoz mrk.

* * *

ODKAR POSTAJAM SKUPAJ S KRIZO 90. LET MRKA, NE VABIM VEČ
POEZIJE

v najino posteljo, ker mi tam samoočitajoče sanje razdrobi, ti
pa začneš nevede škrtat z zobmi. Bolje je iz grenke prozaičnosti
ljubiti se do sladke utrujenosti, vmes pa vedno poje izpovedka
jedro penaste pesmi v prozi, da so vonji, okusi, otipi in ogledi
še vedno spojeni in v srčici kot nekoč v predpotopnih brstenjih.

Raje jih imam na nočni omarici, pesnike zlate, tam so in upam, da
mi bojo do smrti, da mi jih kdo, pa ne ti, ljubi, ali kaj – kuga,
lakota in vojna, ne spodnesejo ne v pekel ne v raj. Z neukrotljivo
bujnostjo njihovih erotik in poetik naj se moja kaplja rožne vode
zavdano gosti v pljunek. Z njim prilepim znamko, namažem lubija
in svoje porezane podplate, ko se vrnem in se k poeziji prevrnem.

PROZA

Feri Lainšček

Düplin in breza

(Iz gradiva za roman)

1.

Popovka je verjela, da je Breza telico res zakartal. To jo je, začuda, tako osupilo, da ni prve dni niti črhnila. Pa tudi na njenem obrazu ni bilo moč prebrati, kaj jo v resnici matra. Bila je to zdaj namreč maska, ki se ni odzivala, pa naj jo je nagovorilo dobro ali slabo. Düplinu se je še najbolj zdelo, da bo ženica kratko malo usahnila. Ali se bo ponoči ugreznila v slamnjačo ali bo kar spotoma kje zdrsela in za zmeraj obležala. Tega pa ji kljub vsemu ni privoščil. Kar nekajkrat se je celo zalotil, kako je nehote tacal za njo, da bi jo prestregel, če bi ji zaklecala kolena. Ali pač, da bi jo še pravočasno spustil, če bi si nadela štrik. Ko je nato o tem rekel Brezi, je ta le posmehujoč se pihnil. A vendarle, se je zdelo, jo je imel poslej tudi on bolj na očeh. Kajti, njen ptičji obraz je navsezadnje ledenel že tretji dan. Tri dni pa so že tudi bili brez tople malice in kosila.

Četrty dan je šla Popovka k spovedi.

Če bi imel pop kaj pameti, bi jo dal čez kolena in bi ji nadeval po nori riti, je zamahnil Breza za njo. Ne pa da ji zmeraj le potuho daje in vleče iz nje, mene pa potem nadira v spovednici, da je do oltarja slišati.

Če pa res lažeš, je skomignil Düplin, ki nekako ni več zmogel prikriti nejevolje.

Lažem? je kar hrknil oni.

Ali si jo dal za muziko ali pa si jo res zašpilal? je otrešel. Oboje pač ne more biti res.

No – vrag! se je lopnil z razprto dlanjo po čelu. Zdaj pa še ti! je zatiščal praznino v pesti. Pa kaj je meni res tega treba, da mi vsi tu prdite v uho? Prekleto – saj komajda še sploh kaj štrlim iz dreka. Že tam za prvim hribom, pa sem lahko takoj gospod. Le krajce na klobuku si zavijam, pa sem. Le srajčne gumbi si zapnem do konca, pa sem. Sploh nihče več ne stopi mimo, da mi ne bi takole rekel: "Dobro jutro, dobro jutro!" Ali pa: "Dober večer vam Bog daj!" In tudi vsak, ki me sploh ne pozna, me takole pogleda, misleč si, da se mi pač ni dobro zameriti. Kajti, vsi ti ljudje tam pač nimajo plev v glavi.

Ampak imajo še celo kaj več kot samo pamet. Zato pa tudi spoštujejo človeka, ki je človek. In mu dovolijo, da je človek. Niti na misel jim ne pride, recimo, da bi se moral skrivati, kdor gre pozno od babe. Pa tudi če gre ob jutranjicah. Ali če gre, vrag ga vzemi, ko so že razgrnili južino. Ali pa če, bogmeda, sploh ne gre. Kajti, vsi pametni ljudje na svetu vedo, da je to še najbolj normalno. Če sta dva za skup, sta pač za vkup in si morata biti dan in noč pri roki. Vsi drugi pa ju lahko samo vprašajo, kje želita biti. In onadva potem samo rečeta: "Tu." Ali pa: "Tam." In je tako.

Kaj pa midva?

Kaj pa jaz?

Naj, prosim, še kar naprej tako gagam in lajam na luno, ko se Silvija povpraša, ali bo sploh kdaj kaj iz naju? Naj se spet sprenevedam, kot da je še nekdo z nama in je vprašanje namenjeno njemu? Ko pa vendar dobro vem, da sva čisto čisto sama, saj naju je te dni še Bog zapustil. A kako tudi ne bi? Misliš, da je njemu lepo to gledati, kako vsem po vrsti poganjajo rožički? Pa kako zdaj sam presvetli Kardoš mojo staro šunta, naj mi napelje niti čez vrata, da bo potem zagotovo vedela, ali sem ponoči blodil. Heh! Se bo mar zdaj še on s takimi bedaki bodel? Saj, pomagati mi pa tako ne more. Saj bi ga tu še kdo po prstih lopnil, če bi le segel zraven. Pa kaj bi bilo potem iz tega? Sodni dan? Ali vsaj vesoljni potop? Na koncu pa bi bila spet midva vsega kriva. Ker se je pač tu začelo. Zato – ali ni mar bolje, da nama njen stari že kar pošlje garantino pismo? Potem pa, nori stvari, adijo mlaka! Dovolj mlad sem še, da se lahko izšolam za urarja. Pa tudi roke se mi tam zunaj nič več ne bodo tresle. Ker to, kar je tu bolezen, je tam zdravje. Če pa si čisto fuč, si pa pač zamenjaš živce. Se sploh tako prihihtaš, da niti solze ne potočiš, če se že kdaj spomniš, kako bi bil, če bi lahko bil po starem.

Ja.

Tako bo s tem, moj Dūplin.

Vse bolj si tako mislim.

Ti pa pač boš, kot boš.

Brigito boš kdaj peljal tja med njive – ker drugače bo sirotica umrla. Če ti kaj pride na uho – o meni, lahko porečeš tudi kravam. Kak kamen lahko tudi kdaj zalučáš tja v Lopoč – saj veš, kot jih jaz lučam. Pa če te že kdo vpraša – to moraš zmeraj prvo reči, da mi je tam dobro. Da se ne bi glih kdo tak sekiral, ki mi ni nič slabega napravil. Reciva, stari Prdan – da, on posebej. Ni ga vrbovega grma v tem kotu, iz katerega mi ne bi za piščali kdaj urezal. Pa botra Lina; za njo bi bilo sploh najbolje, če ne bi niti vedela – uboga. A saj se boš že spomnil – magari si izmisliš – da jo boš tolažil...

Ne, ne, je odkimal Dūplin.

Kaj – ne? se je predramil Breza.

Če greš res v Švico, grem tudi jaz nekam, je zavzdihnil.

Ti? se je nasmejal oni.

Pa grem, je vztrajal. Tam gori – je pokazal proti cerkvi, za katero je bilo pokopališče – si izkopam jamo. Prav po tistem in ponoči jo bom kopal. In ko bo gotova, potem kar v njej ostanem.

Eh! je zdaj le odmahnil Breza.

Če pa se ne hecam, mu je pristopil. Misliš, da ni meni že tega vrh glave? Misliš, da tudi jaz ne čakam, kdaj bo lahko prišla – in jo bom končno videl.

Ona? se je začudil.

Silvija, je pritrdil. Že dve noči zapored se mi je sanjalo, da je šla tod mimo, pa si ni upala zaviti za ograjo; si ni upala, tudi ko sem jo povabil, ker me, seveda, ni poznala; jaz pa, ko sem se vzdramil, tudi nisem bil več prepričan, da je bila res ona, ko pa je vendar v resnici nisem še nikoli videl.

Eh, Dūplin, se je obrnil Breza in se je dolgo praskal po lasišču. Ti si pa pač res dete, je zamrmral in se je stopajoč po petah napotil vstran. Potem pa se je že jel po malem tudi ozirati, kje bi poprijel. In to je bilo dobro znamenje. Gospodarjeve roke so oprimek, ki ne popusti zlepa. Toliko je pač že vedel. In na to se je še lahko zanesel. Kajti, poznal je prijateljeve sanje o trdni kmetiji. Neštetokrat že sta si skupaj namislila novi skedenj in nove hleve. Take, h katerim bi bila prizidana svinjska kuhinja. Pa še prostor, ki bi ga imel Dūplin povsem na razpolago. Da. Imel bi zanj celo svoj ključ, sta rekla. Pa četudi bi se Popovka postavila na glavo. Le če bi si kdaj prignal kako babo, bi bilo bolje, da ne bi videla. Kajti, stari bi pač šli lasje pokonci, tudi če bi le sedela tam in se gledala. Kajti, Reza se je križala že, če sta si kje mlada le pomežiknila. Za povrh pa ju je zagotovo zatožila popu. Kakor je danes najverjetneje tožarila edinca.

Da.

Le da tokrat – že na daleč je bilo to videti – gotovo ni imela sreče. Privršala je namreč razmršena, kot da bi jo dal Kardoš res čez kolena. Lasje so se ji usipali izpod rute, pa čeprav si jo je nenehoma popravljala. Lica so ji rdela, kot bi se bila napila najčistejšega. Njene drobne, temne oči pa so švigale kakor kačji jezik. In so preplašile vse, kar so le ošinile. Saj so se še domače kokoši kodajsajoč razbežale, Dūplin in Breza pa sta razkoračena obtičala vsak za svojim stebrom.

Popovka je šla v krog po dvorišču, kot da ni te zmede in sploh nikogar niti opazila, nato pa se je na lepem znašla pred sinom in je, žugajoč z obema rokama, rekla: Pol hiše si mi že zapil in zakartal! Drugo polovico bodo zdaj zdaj zlobni jeziki na boben dali! Tretje polovice nimam, da bi se vanjo preselila! Kaj naj torej napravim? Naj ti prste polomim? Naj ti oči izkopljem? Naj bom pred tem svetom in pred Bogom nora – ki te nisem, ko je bil še čas, zadavila? Zato ti zdaj pravim – najdi si že enkrat eno, ki bo namesto mene ta križev pot potila! Najdi si jo, pa potem njo žeri! Mene pa že enkrat pusti, da se zveličam v miru – če je le taka Gospodova volja.

2.

Dūplin in Breza sta se znorela čez travnike kakor otročaja. Kaj je staro pičilo v spovednici ali pač nekje tam, jima zdaj ni bilo mar. Preveč lepega jima je šlo v glavo, da bi lahko še o tem tuhtala. Zgodil se je čudež, beseda je padla, nihče več jima je ni mogel vzeti nazaj. Drud drugemu sta bila živa priča, zrasle so jima tudi peruti, s katerimi sta se zagotovo lahko zavihtela čez vse. Kaj sta torej še lahko drugega, kot

da sta preskakovala brazde in žive meje, stresala latice s cvetočih vej sadnega drevja in obnemogla polegala v mlado travo. In sta se drla, kakor morda samo še kdaj v mladosti, se režala vsemu in vsem – pa seveda tudi tistemu, le malo prej.

Potem je Breza rekel: *Bilo bi pa sploh vse lepo in prav, če bi imel bicikel.*

Düplin se je zavihtel in je pognal namišljeno kolo in se je ves v krohotu povaljal po bregu. A oni je tokrat ostal nem in je, po vsem sodeč, mislil povsem zares.

Bicikel? se je torej zresnil.

Ja, je zrl Breza nekam tja čez. Prej ali slej jo bom zdaj pač povabil domov, je bil videti celo spet zaskrbljen. Pa kaj – ali bova hodila peš, vso to dolgo pot? Z lojtrnikom, se mi zdi, pa tudi ne morem ponjo. Saj bi mi šlo še samemu na smeh – pa najsi sem še tak kmet.

Skomignil je, kajti ni se spomnil tretjega. O kolesu pa najverjetneje ni bilo razumno niti pomišljati. V vasi so ga imeli namreč le trije. Školnik, Luzar in Pic. To pa je pomenilo, da so si ga lahko privoščili le najpremožnejši. Poleg tega pa je bilo treba kolo tudi nekako obvladati. Ni namreč bila to žival, ki bi vsaj kaj razumela. Temveč je bilo kolo, se mu je zdaj zdelo, le kup železa. Kakor pač voz, ki je silil po svoje, če si le spustil ruda. In je zmeraj drvel le, dokler se ni kje zataknil. Zataknil pa se je zagotovo. In to celo tja, kjer bi se še slepi ognil.

A Brezi je bilo kljub vsemu drugo v glavi.

Moram dobiti ta vražji bicikel, je še naklepal. To je pač moje edino upanje. Le tako sem lahko čisto prepričan, da bo res šla in da bo vse, kot je treba. Ker – kak smisel pa bi imelo to, če bi spotoma vihala nos in ji ne bi bilo potem nič po godu? Ker – potem pa je pač najbolje, da je še nekaj časa tako, kot je. Saj – kaj mi pa pravzaprav manjka? Tu jem in delam, tam pa pač spim in fukam.

To zdaj seveda spet Düplinu ni bilo po volji.

Moral je torej zgruntati o tem prevozu.

Silvija, ki jo je sanjal že drugič, je bila obojekrati drugačna. Prvič sloka, svetlolasa, vsa v belem, kakor so deklice pri prvem obhajilu. Potem pa zajetnejša, temna, tudi temneje oblečena. V resnici pa je bila zagotovo spet povsem druga. A kaj, ko je Breza ni zmogel tako opisati, da bi jo ugledal. Njemu se je zmeraj porajala le v posameznostih. Ali pa je tako pretiraval, da je bila potem še najbolj podobna kaki iz mašne knjige. Düplin pa je vedel, da je Silvija povsem iz mesa in krvi. In jo je tako tudi želel na Popovem dvorišču. Kajti, le to, se mu je zdelo, je bilo nekaj. Tisti zvonki, polnopljučni smeh, ki je odmeval še po sosedovih dvoriščih. Belo, naškrobлено perilo, ki je ob vetrovnem plahutcalo na štriku. Pa vonj jasmina v molitveniku – tisti skrivavi, čudno sladki duh, ki ga je kdaj tudi katera tu prinesla v cerkev.

Da.

Zato je rekel: *Kaj pa, če bi ti ga kdo posodil?* In je že tudi potuhtal: *Školnik?*

K temu pa pač ne grem, ga je zavrnil Breza, ki sicer ni povsem ugovarjal. Mislim, da ga nisem vse od šole sem niti še pozdravil. Saj mi je vendar zbil zoba, ko sem mu rekel, da je šel moj stari z Nemci in da se bo že še vrnil.

Pa Luzar? je predlagal.

Luzar? je pomislil oni. Ja, on ima puha. Samo, kadarkoli že ga vidim z biciklom, ali le gre ob njem ali pa gume pumpa. Tako da je to najverjetneje bolj kaka stara šara.

Prav, je privolil Dūplin. Pa greva pač h kovaču.

K Picu? se je namrščil Breza. Kdaj pa je on še komu kaj posodil? Zadnjič sem stopil tja po pest rjavih žeblicev, pa je še to potem tako obrnil, da če že ne plačam, naj bi mu jih ob priložnosti vsaj vrnil. Kot da bi jih vzel, prekleto, da jih bom gledal.

O! je vzkliknil, kajti v slednjem upanju pač ni smel popustiti. Jaz pa sem si z njim kar dober. Še v uku bi lahko ostal pri njem, če ne bi imel take roke, da ne zadenem žeblica.

Če je tako – je skomignil oni – pa mu potem kar ti reci.

Jaz? se je začudil. Kako pa lahko jaz kaj komu rečem?

Kako – kako? ga ni želel razumeti. Dober večer Bog daj, mu rečeš, potem pa rečeš.

Rečem – kaj?

Rečeš pač, da bi se malo vozil.

Kaj pa, če raje rečem, da bi se ti malo vozil?

Potem pak rečeš, da bi se pač jaz vozil, se je posmejal Breza. Obenem pa tako že veš, da ga ne bo dal ne tebi ne meni. Ker – Pic je vražja sorta. Ne pravijo zaman, da je skrivaj z Brdajco zmenjen.

3.

Ko je šel pod večer Breza prvič z materinim blagoslovom čez hribe, je bil Dūplin čudno ganjen. Res, da se je delala bistra poletna noč, v kateri lepe reči še posebej zasijejo. Med krošnjami pa je blestela luna, ki je bila skoraj že polna. A prelestna in jokava občutja obenem mu je vendarle dramilo spoznanje, da se je tega dne na mah vse zaobrnilo. Njuni skriti pogovori in šepetanja niso bili več le sanjarjenja. Ampak so se tanke, doslej povsem neoprijemljive nitke že tako zrasle z resničnim, da je bilo vse samo še vprašanje časa. Potem pa so se pri Popovih zagotovo obetali novi dnevi. Če že ne drugačni, pa vsaj dnevi zvedavosti in pričakovanja. Kajti, Dūplin je poznal to vznemirljivost, ko je prišla mlada. Bil je že spotoma pri takih hišah.

Še sam ni potem vedel, kdaj se je izmuznil z dvorišča.

A nekaj ga je kar gnalo po vasi.

To nekaj, seveda.

Kar iskal je koga, da bi ga vsaj potresel s smehom. A ljudje tod za tuje radosti niso imeli časa. Posebej še ne zdaj, ko so na studencih najbolj škripala vretena, s katerimi so dvigovali vodo za živino. In so temno kanglale kangle. V hlevih pa je mleko brizgljalo ženskam med kolena. In vile so strugale po močnatih hlevskih tleh še slednje ostanke gnoja.

Da.

Zato se je Dūplin raje pogovoril z živalmi.

Kajti, le-te so se vsaj odzvale. Pa čeprav so se bolj jezile, kakor razumele. Ni jim

namreč šlo v glavo, da je kar na lepem zdaj prijazen. Posebej še ne psom, do katerih je bil zmeraj neizproslen. A tudi pred njimi se zdaj ni sprenevedal. Niti za hip ni želel skriti smejavaega obrazja. Raje je pač tekkel, če je kje svoja ušla z verige. Ali pa je otresal take nore, da se je lizunom kar frčila pamet. Pa so bili spet krotki. Kajti, ni je večje zmede kot pesjan, ki ne dojame.

Ali že veš – ponoči ti bo zraslo perje! se je, recimo, režal Muli, ki je kradla kure. *Zjutraj pa boš že kokodajsala, ker boš znesla pasje jajce.*

Ali že veš, da imaš dve glavi? je kazal osle Tvrdku. *Tista, ki mlati prazno slamo, ti raste med ušesi. Tista, kjer je vsa tvoja pamet, pa ti opleta med nogami.*

Ali že veš, da ti je Grizli fukal ženo? je dražil Tuno. *In jo bo zagotovo še, kajti ko sem ju prej srečal, sta rekla, da gresta vmes samo na južino.*

In to – ali že veš – je tako zblodilo ščeneta vse dol ob poštiji, da je nad strehami kar regljalo. Dūplin pa je vlekel glavo med ramena in se je odtihotapil v klanec. Vedel je namreč, da bodo zdaj tudi gospodinje zastrigle z ušesi. Da bodo šle spod strehe in se bodo spraševale, kaj neki naj ta pasji direndaj pomeni. Ali je kje lisica? So dihurji? Se okoli lune kaj dogaja? Se kak mrtvi vrača? Ali se še kaj hujšega napoveduje? Gospodarji pa bodo, kot ponavadi, le mrmraje kleli pasjo in žensko pamet, ki da še pod vodo vidi plamen. V resnici pa jim ne bo nič manj hladno okrog srca, se mu je zdelo. Kajti poznal je to varljivo moško brezčutje. Mnogi so se že, zroč pogumno strahu v oči, podelali v hlače.

A kaj bi to.

V Picevi kovačiji se je, hvala bogu, še isknilo.

Sicer pa je črni možak tako najraje delal ponoči. Pravil je, da se razbeljeno železo takrat najbolje vidi. A to je bila zagotovo le ena izmed njegovih tisočih domislic. Res je bilo v prvi vrsti, da je kovač zjutraj nadvse rad poležal. Ponavadi je zajtrkoval, ko so drugi že malicali. Pa tudi še potem mu ni dišalo delo. Najdeval si je najrazličnejše razloge, da se je lahko odpravil po vasi. Ali je raznašal drobnarije, ki jih je prejšnji dan ukalil. Ali je že v drugo šel po mero, ki jo je imel sicer v žepu. Med temi obhodi pa je ves čas vzdihoval in jamral, koliko dela da ga še danes čaka. In je prestavljal že domenjeno. Si zmišljeval, da se mu je pokvarilo orodje. Se zmrdoval nad ceno, ki jo je sam postavil. Tako da je ob vsem tem njegovem cincanju ljudem nemalokrat zavrelo. Takrat pa se je – le kdo bi to lahko razumel – Pic tako razhudil, da sploh ni imel več sape za prepir. Temveč je prav zbežljal v kovačijo in se je z neznansko ihto lotil dela.

Da.

In tudi nocoj je bila najverjetneje za njim prav taka pesem. Kajti slišalo se ga je že spod hriba. Zato je Dūplin vse bolj podrsaval, si dajal čas, da bi presodil. Dolgo je potem še tudi stal pod razžarjenim oknom. A vedel je, seveda, da ga bo le stežka našel tu na pravi nogi. Čas brez kolesa pa se bo vlekel, kakor tudi sicer pešec počasneje hodi. Zato je vstopil.

Zdaj pa še norec! je tresnil Pic po nakovalu.

Bog daj vina več kot vode, vsaki kuri petelina, kukuriki! je Dūplin zdrdrdal svoj pozdrav. Nato je čakal.

Kovač je bil hlastav delavec, ki se je ob poslu ves preznožil. Potem pa se je dolgo brisal z umazanimi krpami in je ob tem počival. Seveda ni niti pomislil, da ga prišli gleda s prošnjo. Dūplin je namreč rad postal v kovačiji. Prej še, ko ga ni še vzela Popovka, se je pozimi hodil semkaj gret. Pa tudi sicer ga je ob večerih privabila ta posebna svetloba razžarjenega oglja. Rojevala je namreč moč, ki je krivila železo. Bil je to čudež, ki je navdajal s spoštovanjem.

Ta svet je padel s tečajev, je zmajal Pic. Vso dolgo zimo ni nihče ničesar podmazal niti pokrpal. Zdaj, ko je treba na njivo, zdaj me pa vsi vlečejo za rokav.

Midva s Popovim sva podmazala in pokrpala, se je priliznil.

Tisti, ki mislijo, da imam sedem rok, ne vedo, da mi jih zdaj sedem krat sedem ne bi bilo dovolj, ga možak ni poslušal. Če pa le kje rečem, naj mi pošljejo koga, da mi bo gonil meh, potem pa že obračajo oči, kot da sem Boga sklatil.

Jaz bi ti pač lahko gonil, je popadel. Samo...!

Samo? je pristopil Pic.

Ne vem, kako naj povem, se je ugriznil.

Ne veš, kako naj poveš?

Ne vem, je skomignil.

No, prava reč, je zalučal kovač črno krpo v peč. Povej vendar od začetka pa do konca, tisto, česar ne veš, pa izpusti.

Ja, se je praskal Dūplin. Že ves čas je gruntal laž, pa se ni spomnil. Resnica pa se mu ni zdela dovolj prepričljiva.

Pa nič, je stopil oni spet k nakovalu.

Poslušaj, se je zganil za njim. Popov ima tam za bregi babo, ki ni čisto navadna baba. Popovka mu je dovolila, da jo pripelje pokazat, on pa nima bicikla.

A!? je zinil Pic.

Ja, je prikimal Dūplin. Čisto vse je res. In jaz naj mu napravim bicikel, ali kaj? je tresnil kovač po nakovalu. Saj sem rekel, da se jim že meša!

Ne, ne, je pohitel. Ampak – posodiš!

Posodim? se je oni še bolj čudil. Kar tako naj mu posodim pionirja? Česa vse si ljudje ne izmislijo?

Ali pa meni, je tacial Dūplin. Ker ti bom gonil meh. Jaz pa ga potem posodim njemu, je moledoval. Samo za toliko, da jo pripelje. Pa potem mogoče samo še, da jo odpelje. Ali pa bo morda nazaj celo že šla peš.

Zdaj je Pic pograbil kladivo in klešče in ga ni več poslušal. Njegovi silni in natančno merjeni udarci so padali tako na gosto, da je kar brnelo. Dūplinu, ki ga je že bolelo v ušesih, pa ni preostalo drugega, kot da je čakal, dokler se ne bo spet okopal v znoju. A čutil je že, da je dobro zapisan. Možak je zdaj zagotovo gruntal le še o tem, kako bi za uslugo čim več iztržil.

In res je bilo tako.

Praviš torej, da boš gonil? si je kovač otrl potno čelo.

Bom! se je kar priklonil. Seveda bom! je zatacal okoli njega. Tako bom tlačil, da bo odkrivalo strehe in lomilo drevje.

Hja! se je namrščil Pic. Potem pa pač čimprej pripelji Pišto, da vidimo, ali si lahko udarimo v roke.

4.

Že naslednji večer je Dūplin pomagal v kovačiji, Breza pa je dobil pionirja, da se je sprehodil z njim po pošti. Pic je bil namreč prepričan, da se lahko nauči vožnje s kolesom, le če te nihče ne vidi. In Breza je spoštoval njegove napotke. Kajti, črnuh ga sprva sploh ni ubogal. Še ko ga je potiskal ob sebi, mu je nenehoma silil v jarek. Dūplin, ki ni niti pomislil, da bodo lahko tudi s tem težave, pa je bil seveda spet na trnih. Bal se je namreč, da bo oni odnehal. Ali da bo telebnil in se polomil. Tega pa si nikakor ne bi odpustil. Kajti, nenehoma ga je kljuvalo, da je vse to tako rekoč izsilil. A kaj naj bi sicer? Prav nič manj ne bi tvegala, če bi Breza zajahal Brigito. Vprašljivo je bilo tudi, ali bi Silvija sploh hotela na konja. Bila je to namreč ženska, ob kateri nisi nikoli vedel. Vsaj tako je vse pogosteje trdil Breza. Sklenila sta že, da pojdeti v Švico, pa si je, hvala Bogu, takoj naslednjo noč premislila. Sklenila sta tudi, da pojdeti živeti v mesto, kjer bo postala šivilja, pa si je, hvala Bogu, takoj naslednjo noč premislila. Edino, o čemer se nekako nista še pogovarjala, je bilo, ali bi se preselila k Popovim. In to je bilo – vsaj tako se mu je zdelo – dobro znamenje. Kajti, to ni bila odločitev za eno noč, toliko je pač že vedel. Človek pa si zmeraj pusti največ časa za premislek prav o tistem, kar se mu zdi najbolj verjetno.

Tretji večer se je Breza vrnil s pošte na biciklu.

Pic se je smejal njegovi drži, da se je kar tolkel po kolenih, Dūplin pa bi ga bil najraje poljubil.

Moram nekje najti denar, da si ga kupim! se je dan za dnem bolj navduševal biciklist. *Če imaš tako reč zmeraj pri roki, je s tabo takoj vse drugače. En – dva si lahko kamorkoli hočeš. Predvsem pa si lahko zmeraj hitreje kot drugi. Kajti, ti povem, tudi če bi imeli že vsi pionirje, nihče ga ne bi tako gnal kot jaz. Le parkrat takole pritisknem, pa me več nihče peš ne ujame. Če se pa še takole sklonim, sem že hitrejši tudi od konja. Pa še to ti povem – če bi ga Pic le bolj na debelo podmazal, bi si upal z njim tudi za poštnim avtom. Zagotovo bi ga ujel. Ni Bog, da bi ga. Kajti, pri biciklu, veš, je samo to: bolj ženeš, bolj gre. Avto pa ima le motor. Pa še nafte mu lahko zmanjka. Pa čez mostove je z njim nevarno. Z biciklom pa lahko greš tudi čez brv, če ga le imaš v rokah. In jaz ga imam. Ti rečem, da ga imam. Tudi, če mi napelješ le štrik, se več ne zvrnem. Le to bi še moral probati, kako je, če imaš koga na štangi?*

Na štangi? se je čudil Dūplin.

Seveda, na štangi! je pritrdjeval Breza. *Le kako pa naj jo drugače peljem? Naj si jo dam mar na ramena?*

Fu! mu ni šlo v glavo. *Pa misliš, da ti bo to Pic dovolil, da daš koga na štango?*

Pic, Pic! je odmahnil oni. *Kaj pa on sploh ve o tem? Saj se še peljati ne ve prav. Pa tudi te prakse nima. Saj je že vse življenje brez ženske in bo tako tudi ostal. Jaz pa, sam*

veš, moram obvladati take reči. Mene v življenju še vse kaj drugega čaka. Ni vendar ta ženska nora, da bi šla za nekoga, ki nima pojma. Peš pač lahko tudi sama hodi. Pa po blatu lahko tudi sama rije. Moški pa je na svetu zato, da ji kaj boljšega zrihta.

Düplin se je čudil, a je molčal.

Navsezadnje je imel Breza lahko tudi prav.

Pa čeprav ga je potem skorajda premlatil, preden ga je primoral, da je sedel na štango.

Počasi, prav počasi sta koleskala od roba do roba poštije. Negotovo in na hipe prav nevarno sta lovila ravnotežje. A biciklista to ni uneslo, da ne bi še naprej opeval svoje veščine. Zato bi Düplin najraje zajokal. Zagotovo je te trenutke na smrt sovražil bicikle. Pa to ne samo zaradi strahu, ki ga je ježil. Temveč še bolj zato, ker spreminjajo ljudi. Breze zdaj namreč sploh ni prepoznal. Sopihal in tulil je za njegovim hrbtom in se nikakor ni mogel sprijazniti, da gre, če imaš sopotnika, veliko počasneje kot sicer. Potem pa, ko se je še upehal, ga je jel kleti, da preveč je in je zato predebel. In rešilo ga je nemara le, da se je za ovinkom klanec polagoma prelomil navzdol...

Ali čutiš, kako mu to paše? se je zdaj drl Breza. *Ali vidiš, kako grejo drevesa vse hitreje?* je kar tulil od zadovoljstva.

Drevesa ob poti pa so se čisto zares premikala.

In Düplin je začutil tesnobo, ki jo je nemalokrat doživljal v hudih sanjah. *Ali ne bi malo ustavila?* je prosil, kajti štanga ga je tolkla v rit in veter mu je jemal sapo. Toda, voznik ga ni več slišal. Namesto sladostrastnih vzdihov mu je zdaj veter iz ust spet pobiral kletvice. Klanec pred njima se je namreč spuščal, kakor bi se bil ugrezal. Kolo je najdevalo po pesku in kamenju neke svoje poti, ki so tekle vse bliže k robovom. *Ali ne bi res raje ustavila?* je še izdaval Düplin, nato pa mu je pred očmi že zašvigalo vrbovje. Dvignil je roke, da bi se nekako obranil premnovega bičevja, tedaj pa ga je že po metlo, kakor bi ga zalučala Božja roka. Kotalil se je in kotalil, kot da je tema, v katero je padal, peklenska in brezkončna. Potem ga je stisnilo, kakor bi ga bil kdo pohodil.

Ne! Nočem! je zastokal, misleč, da umira.

Ali si cel? je nekje blizu vprašal Breza.

Naj te vrag pobere! je bevsknil, ne da bi odprl oči.

Tedaj se je razlegel smeh.

Bil je to hihot, ki ga ni razumel, tudi ko se je potem le ozrl naokoli. Oni je namreč sedel v močvari in se je režal kot dete. In je tolkel s pestmi po moči. In je zajemal z dlanmi in se je umival z brozgo.

Tebi se res meša! je iztisnil.

Zdaj sva si vsaj enaka! je onega samo še zvalo. Potem sta si le pomagala na noge. Düplin se je odrgnil po rokah in obrazu. Brezo je bolela noga. Pionir je bil, vsaj na pogled, cel. A njega tako ne bi bolelo. Zdaj je bil o tem povsem prepričan. Kajti, bil je to brezglavi kup železa, ki ni imel niti trohice več pameti kot lopata. Pa čeprav je bil nakranceljan in zloščen kakor gospodič.

Je bila pa dirka! je povzdignil Breza, ko sta bila končno spet na cesti. *Stavim, da se ni še nihče na svetu peljal z biciklom hitreje. Ampak, bremze – te bi pa morale boljše*

prijemati. Gotovo so se polenile, ker jih že dolgo ni nihče uporabil. Če jih je sploh kdo kdaj? Pic si pač že ne bi upal z njim po taki strmini.

Niti on, niti nihče! se je še jezil. Tudi midva si ga navsezadnje nisva šla sposojat zato, da bi se zaletavala v zid. Samo pomisli, kaj bi bilo, če bi bila namesto mene na štangi ona!

Kaj – kaj!? se je namuznil šepavi biciklist, ki je zaman skušal prikriti bolečino v nogi. Lahko, da bi bila že oba v nebesih. Pa kaj bi nama tam, prosim, manjkalo? Držala bi se za roke in bi se sprehajala po cvetočih vrtovih. Če pa bi se že kdaj z dolgočasila, pa bi vam hodila trkat tja dol v pekel in bi vam kazala riti.

Düplin je utihnil, kajti čutil je, da njegovi ugovori niso zadevali.

Danes pač ne.

In že nekaj časa je bilo tako.

Odkar je Popovka dovolila sinu čez hribe, se je ta ves prelevil. Navdahnilo ga je hudomušje, ki ni premoglo občutka za mero. Zato je bil premnogokrat zajedljiv, če ne celo ošaben. Vse bolj se je tudi vedel, kot da mu prav nič na tem svetu ne more do živega. Kot da bi bila materina zarotitev edina nadloga, zdaj pa je čez noč odrešen tudi vsega drugega. V resnici se ni njih življenje niti za mic spremenilo. Še naprej sta bila zvečina sama na polju, za povrh pa je Düplin ponoči stregel še v kovačiji. In Breza se ni nikoli niti ponudil, da bi ga kak večer zamenjal.

Ko sta potem pririla nazaj, je Pic najprej zapazil šepavost. Nato si je jel sumničavo ogledovati njegove odrgrnine. Že naslednji hip – prav bralo se je to z njegovega obraza – pa je tudi zgruntal, kaj se jima je primerilo. Ne da bi zinil, je počepnil ob kolesu in si ga je vsega ogledal. Nato pa ga je znova preiskal še tipajoč.

Prav nič se mu ne more poznati, je skomigal Breza. Saj se nisva niti prav zvrnila, je pojasnjeval. Le kure so se podile čez, pa bremze niso pravi čas zgrabile.

O, bremze pač niso nikoli krive! je trdo del Pic in je še kar tipal. Nato pa se je počasi dvignil in je pokazal s črnim kazalcem: Tale branik, tu, to upam, da se bo še dalo poklepati. Tele tri ukrivljene šipke tu, to bo pa pač že treba zamenjati.

Düplin in Breza sta se globoko sklanjala in sta dolgo preučevala okvaro. Nato je slednji rekel: *Pa ste prepričani, da sva to res zdaj napravila?*

Kovač je trznil in je z enim samim zamahom postavil bicikel k zidu. Nato se je razkoračil k Brezi in ga je s palcem in kazalcem uščipnil v preznojeno in blatno srajco. Njegov temni obraz pa je, bogmeda, obetal, da bi ga tudi kresnil s pestjo, če bi se še sprenevedal.

Saj, če... je jel Breza.

Seveda, da! mu je snedel besede. In edino tako se lahko še naprej pogovarjamo. Če vzamem branik po pol cene, je to dvesto petnajst dinarjev. Tri nove šipke pa so še natanko sto dvajset dinarjev. Kar skupaj zneso tristo petintrideset dinarjev. Ob tem seveda, da nisem – in če bosta pametna, tudi ne bom – računal dela.

Tristo dinarjev!? se je zgrozil Popov.

Tristo petintrideset! je povzdignil kovač. O tem se pač ne bomo šli, kajti reči imajo svojo ceno in tu mi vsi vkup ne moremo kaj.

Kje pa naj vzamem tristo dinarjev? je še rdel Breza.

Prosim, prosim! je robantil kovač. Na pol cene sem ti že spustil, ti pa tako. To pa te sploh niti ne briga, da ta pionir ne bo zaradi tebe več nikoli kot nov.

Se ne bi vendarle lahko drugače zmenila? si je po malem opomogel dolžnik. Ne zamerite, če vprašam – ampak, ali se ne bi morda dalo tega odslužiti z delom?

Ja!? se je zdaj popraskal Pic in je stopil v polkrogu, da bi premislil. Če vzamem delavca, ga dobim za kakih petdeset dinarjev na dan, ali za manj. Kar znese, takole na hitro, vsaj sedem delovnih dni...

Torej, bi šlo? je Breza opletel za njim.

Saj pravim – se je še praskal Pic – A moral bi začeti že jutri. In moral bi biti vsak dan že pred obedom tu. Da bi podkuril, da bi pometel in pripravlil reči.

Pa saj bo! ga je zadržal. Kajne, da boš? se je nato čez ramo ozrl k Dūplinu. Povej vendar že.

Kaj mu je torej drugega preostalo, kot da je prikimal. Pa čeprav bi mu bil najraje rekel, naj si nabere kopriv in si z njimi obriše rit.

5.

Breza je Popovki natvezil, da bo Dūplin odslužil za popravilo voza in bran. Zato mu je zmeraj pripravila popotnico. Bil je to fižol s čebulo ali prekajena slanina ali kuhana jajca. Pa tudi Breza je bil poslej prav mehak z njim. Včasih ga je pospremil do potoka, včasih spet je prišel zvečer celo ponj. Takrat, predvsem, sta si vzela čas. Kajti, delo v kovačiji je doživljal kot pravicno tlako. Čeprav ni dvigoval težkega in je kovač potreboval meh, šele ko se je sonce že utapljalo, je bil ob koncu ponavadi prav izžet. Razjedale so ga namreč Piceve modrije. Saj so se dan za dnem ponavljale kakor maša. Z razliko, da so se zamenjala imena. Ali pa je bil črnuh tako opit, da ni zadel s kladi-vom. Takrat je ponavadi ves večer prestal med podboji in je pridigal proti vasi. Dūplin pa mu je moral pritrjevati. Kajti, sicer bi vštel tudi njega in bi ga prav tako opljuval z žolčem.

Breza ga je tolažil s tem, da mu je odšteval dneve.

Ali še bolj, če mu je pravil o Silviji. Pa najsi so bile to samo neznatnosti. Recimo o okusu vina, ki ga je pripravljala iz bezgovega cvetja. Ali o čipkah, ki si jih je nadevala, ko si ga je posebej zaželela. Ali pa sploh samo o tem, kako mu meša glavo, da se ponoči zbujata in jo kliče. Kajti Dūplin se je vživljal, da je vse to videl, slišal, čutil. Nema lokrat mu je celo že ugovarjal, ker je bilo z njegovimi očmi videti drugače. V takih trenutkih je oni ponavadi potihnil in je potem čez čas vprašal: *Pa kaj sem ti tudi o tem že pravil?* Dūplin pa se je ugriznil in je v resnici grizljal misel, kako sploh ga je lahko tako zavedlo. Kajti, vsaj to je bilo še zmeraj neizprosno res, da je bila Silvija zanj neznanka. Če bi jo sam srečal, bi pač šel zagotovo mimo. Ali pa – kdo ve? Morda pa je le kaj moči v tem, kar se nam zgodi v sanjah? In bi, čisto enostavno, rekel: *Dober dan Bog daj, Silvija.* Ker njej pač že ne bi rekel tistega svojega: *Bog daj vina več kot*

vode, vsaki kuri petelina, kukuriki! In ona bi morda odgovorila: *O, Bog daj, Dūplin!* In potem? Potem bi si morda rekla kaj o Brezi. Čeprav – če bi se res to tako zgodilo – če bi se torej prepoznala iz sanj – ali to ne bi vendarle pomenilo še kaj drugega? Laci Hajoš je še zdaj ponavljal, kako se mu je sanjalo, da je na sejmu srečal Neco, potem pa je šel tja in jo je tam res našel. Zgodila pa so se še mnoga druga čuda, ki jim nihče ne verjame, po tihem pa si jih le vsi želijo. A njemu bi bilo čisto prav, če bi se vsaj spoznala in bi se odtlej poznala. Na Brezo se je namreč komaj še lahko zanesel. Njegova razmišljanja so bila iz dneva v dan bolj negotova. Predvsem pa je k vsemu pridodajal dvome. In si je zastavljal cilje, ki so bili komaj še verjetni. Kot da je bilo mogoče upati, da bo ravno on tisti četrti, ki se bo v vasi lahko povzegal z biciklom? Pa da bo kar čez noč podzidal hleve in opremil zakonsko sobo? Ko pa v resnici ni premogel tistega piškavega drobiža za blatnik in šipke, da bi ga zalučal Picu v brk.

Poleg tega pa: juha se poje vroča. Tako je zmeraj pravil pokojni Fotar, ki se je trikrat ženil, za četrto pa mu je zmanjkalo časa, čeprav je bila ob njegovi smrtni uri že pri hiši.

Da.

A Breza je zmeraj začutil, ko so bili taki pomisleki v zraku.

Mar nama je, kaj in kako bi bilo treba! je zahlastal. *Midva edina veva, kaj in kako je nama po volji. Silvija, recimo, ne mara prežganke – in zakaj bi jo jedla? Naj je to tu še tako čislana hrana – naj zdravi grizo, slabost in mozolje – nje to ne zanima. So že še druga, gotovo tudi boljša zdravila. Pa, recimo, jaz, ki ne maram popov! Le čemu bi lazil že zdaj po blagoslove? Naj jih, prosim, kar po babah pošlje, ki mu nosijo na uho, da Silvija ne hodi v cerkev. Potem pa, ko bo čas, ga bova že šla povprašat, kako je zdaj s tem – naju vzame ali ne vzame? Pa bo, povem ti, prekleto premislil, preden bo karkoli zinil, ko bo tam zadaj stal nekdo iz Švice in bo takole listal po taki denarnici. Pa tudi, če ne! Kot da je njegova cerkev edina. A že če se na malce višji hrib povzpneš, jih vidiš deset vse tu naokoli. Pa bogmeda kaj hitro zračunaš – če je polovica popov še bolj zmešanih kot Kardoš, jih je pa polovica pač pametnejših. Pa amen. Kajti, nisem jaz več, kar sem bil. Dovolj je mene premetavalo kot repo na vozu. Dovolj sem jaz človeške neumnosti in zlobe skusil. Zdaj pa je čas za dejanja. Če ti, Dūplin, sploh veš, kaj so dejanja?*

Seveda je le skomignil.

Dejanja, vidiš – je že mlel naprej Breza – je vse tisto, ko se odločiš in potem tudi napraviš! Recimo, ali sem rekel, da bom še šel k njej, pa tudi če se stara na glavo postavi? In kako je zdaj s tem? Uvidela je, da me noben grom ne zadene, pa me je še sama poslala. Da bi bolj veljalo. V resnici pa, seveda, da bi bilo videti, kot da je imela tudi ona kaj zraven.

In tako bo, moj Dūplin, tudi vnaprej.

Ni ga strupa, ki bi ga midva s Silvijo spila.

Kajti, čemu potem sploh to življenje, če si ga zate izmišljajo drugi? Kaj ti pa bodo njihova mnenja, njihove sline, njihove čudi? Kot da ne bi sam najbolje vedel, kje naj se te praska in kje naj se te boža? Potem pa, seveda, ko si si vzel po svoje, se lahko tu in

tam komu prikloniš. Ne mislim jaz zdaj, da bova živela v sodu. Temveč bova samo živela drugače. Namesto konja bova imela traktor. Namesto kose kosilnico. Za molžo so že tudi stroji. Vse to pa so, če še ne veš, stroji, ki delajo skoraj sami. Kmet ti z njih samo takole pomaha in ti pravi: "Adijo, drekc, adijo, žulji!" Potem pa, ko vse en – dve opravi, zleze na traktor in se vozi.

Kaj pa bicikel? je vprašal.

Še samo dva dni, ga ni razumel.

Ga ne boš kupil?

Bicikel, se je za hip zmedel oni. Bicikel pa ji nekako ni po volji. "Bicikle imajo samo še poštarji," je rekla. "Pa miličniki. Pa inkasanti. Za naju pa se to nekako ne spodobi."

Aja? je zategnil.

Ja, je šepnil Breza. Kaj jaz tu morem?

Kako jo boš pa potem pripeljal?

Kako – kako? je zmignil oni. Kot da je zdaj to sploh važno? Te dni pride Prajner, pa se bomo že vse zmenili.

Kdo pa je Prajner?

Njen stari vendar. V Bazlu ima hišo in mercedesa vozi. Pisal ji je, naj nikar ne gre z doma, dokler me ne vidi in ne gre z mano na špricer. Jaz pa sem ji rekel, da je tako edino prav. Tudi če jih nese čez meter, jih ne bo nesel toliko kot jaz. Drugo pa se bova že zmenila. Tak pač ne bo cincal z doto. Zato, kolikor bo dal, naj pač da. Kdo pa se še zaradi denarja ženi? Zagotovo pa se ne bova midva. Kajti, to sva si že tudi rekla: kmetovala bova, ampak ne bova kneta. Ker kmet ne vidi prek svojega plota. In ne razmišlja o drugem kot o vremenu. Midva pa, hvala Bogu, veva, da se da tudi drugače. Namesto koruze bova morda gojila tulipane. Namesto krav pa bova imela ovce. Ker ima Silvija zelo rada ovce.

Düplin je poslušal in se je čudil.

Naslednjega dne je potem pozabil prst na nakovalu, Pic pa ga je tresnil po njem, da sta komaj zaustavila krvavitev.

Glodalo ga je namreč vse to, kar mu je v en mah natresel Breza, zato ni ponoči niti prav spal in ni bil tudi zdaj, podnevi, povsem buden. Napovedovalo se je namreč toliko novega, da ni zmogel o vsem obenem premisliti. Nekaterih reči pa si tudi sploh ni znal zamisliti. Recimo brezkončnih zasadov tulipanov, samo zato, najverjetneje, da se jih bo Silvija nagledala. Ali pa ovčje črede na dvorišču. Čeprav ga je to še najbolj pritegnilo, saj ni še nikoli poklepetal z ovcami.

6.

V nedeljo popoldne si je Popovka oblekla zakmašno obleko in je prekrizanih rok posedala na klopci v vrtu. To je bilo tako neobičajno, da je Düplin zmeraj znova pogledoval, ali je še tam. Tudi ob zapovedanih praznikih ženska namreč sicer ni bila

križem rok. Ali je prišivala gumbе in krpala, kar se je sparalo čez teden. Ali pa je čistila in prekladala po omarah. Zdaj pa je kar bila tam, negibna in tiha, vsa v nekem čudnem blaženstvu. Ali – ko je bolje pogledal – v pričakovanju. Njen drobni pogled je taval med krošnjami in plotovi, a od časa do časa je spet zatipal po poštiji, ki je pribežala tod mimo med razbohoteno živo mejo.

Šele čez čas je Dūplina prešinilo.

Sprehodil se je do ograje ob cesti, misleč, da ga bo nagovorila in da jo bo potem lahko izprašal. Toda, ženica se ni zmenila zanj. Zato je postopal vse bliže in je kakor dete štel s prsti late na vrtni ograji. Dokler se ni ena, ki je bila slabo pribita in prhka, odmaknila. Tedaj se je Reza končno le zganila. *Tudi to bi bilo že treba na novo postaviti*, je vzdihnila. *A kaj, ko nam tako zmanjkuje časa*, je zmajala. Potem pa je iznenada povzdignila: *Ko bi le Bog dal, da bi prišlo z njo res tudi kaj dobrega k hiši!*

Dūplin je otrpnil in je poslušal, kako so mu šle mravlje po telesu. *Pa kaj, kaj – se je pomatral z jecljivostjo – kaj kar zdaj pride?*

Ženska ga je začudena premerila, potem pa je spet prekrizala roke. *Tako je rekel, da pride*, je bila spet tiha. *A sam Vrag ve, če bo kaj iz tega? Bi mar že medtem kaj postorila. Potem pa spet več ne bo svetlo v hiši, da bi lahko šila.*

Pa zakaj mi ni nič rekel, da pride? je bil že ves vročičen.

Tebi? ga je gledala Popovka.

Meni? je skoraj kriknil.

Saj je sploh čudež, da je meni omenil, je zmajala. *Dobro veš, kak je naš Pišta. Pol leta se plazi po živih mejah in se še sam pred sabo skriva, potem pa bi se kar čez noč ženil. Pa sem mu tako lepo rekla: "Če je ta prava, ti pač nikoli več ne uide. Če pa je spet vse jalovo, potem pa je tako bolje, da ji daš še malo časa."*

A Dūplin je ni več poslušal.

Kar stekel je po dvorišču in se je zatekel v prihlevje. Tam, v svojem temačnem brlogu, pa se je potem nadihal in je skušal razumeti. Breza je šel čez hribe in jo bo zdaj zdaj pripeljal. On pa se danes ni niti umil niti obril, pa čeprav je nedelja. Pa tudi cunj si ni preoblekel, čeprav bi mu Breza lahko kaj posodil. Ali pa bi mar, če bi le prej vedel, poprosil po vasi. Tako pa – Popovka bi z belim gledala, če bi se zdaj umival, bril in oblačil. Tak pa se je lahko edino skril... A to bi bilo spet čudno. Predvsem pa bi se zagotovo zameril Silviji. Kajti, kaki pa so to ljudje, ki bežijo ob njenem prihodu od hiše? Le kako naj si zamisli življenje med njimi, če se bo zdaj zdaj kateri potuhnil? In torej – navsezadnje si lahko revica celo premisli. Tega pa Breza zagotovo ne bi prenesel.

Da.

Zato naj pač raje bo, kot bo.

Nemalokrat so človeku dovolj že oči. Teh si ni mogoče ne očistiti ne preobleči. Za vse drugo pa je že še čas. Poslej pač tudi ne bo več tako nespameten, kot ko mu je presvetli Kardoš ponujal skoraj novo obleko, naj ne bi več razcapan hodil k maši. On pa se je izgovarjal in izmotaval, ker mu je bilo smešno in ga je bilo strah, da ga bo kdo dražil z gospodom. A obleka je najverjetneje še tam – v stari omari na hodniku.

Svetlo progasta, sicer skoraj črna. Na moč podobna tisti, ki si jo je Breza oblačil za na veselico in ki jo je – o, Božja igra – imel tudi zdaj.

Na dvorišču je namreč stal avtomobil.

Kot bi, kot srebrna luna, neslišno pridrsel z neba.

Naproti so zrle njegove velike, blešče steklene oči. Z ene strani je bil stopil iz njega Breza, z druge pa zavaljen širokopleč možak – kajpada tast, o tem ni bilo dvoma. Kajti, bil je povsem drug kot ljudje tu. Najverjetneje ves kot Švicar. Opravljen v široke rjave hlače, kot mlada kopriva zelen suknjič in živo rumeno srajco. Z vratu pa mu je visela čez pas za dlan široka, kot močeradov trebuh marogasta kravata. A saj sploh ni bilo časa, da bi se ga nagledal in se mu načudil. Tisti hip je namreč izstopila. Ona.

Silvija.

Visoka. Vitka. Z lasmi, spetimi na temenu. Z drobnimi kodrci po čelu. S kot grah debelo, lesketajočo se ogrlico okoli vratu. Odeta v tanko, oprijeto oblecko, ki je bila od ramen pa do nadkolen v enem kosu. Po njej pa so bile posute drobne pikice, ali marjetice – tega pač ni prav videl, kajti obstal je na pragu svojega bivališča in si ni upal bliže. Vabili pa ga tudi niso. Pravzaprav se je zdelo, kot da ga sploh ne bi opazili. Ne Breza, niti Prajner, tudi ne ona. Obstopili so Popovko, ki jim je pritacala naproti, in se nato posedli za mizo, pogrnjeno pod trto.

To je miza, vredna človeka! je bilo slišati Prajnerja, ki je bil od vseh najglasnejši. *Ne vem, zakaj ni na svetu več mojstra, ki bi kaj takega napravil?* je udaril s pestjo po hrastovini. Breza pa mu je prikimavajoč pritrjeval in je tipal na svojem oglu. In je bil videti ves očaran z razkošjem, ki ga je bilo obsedlo.

Silvija je k sreči tičala za mizo tako, da jo je videl v obraz.

Resda bolj postrani, a vendar.

Kajti, moral se je je nagledati.

Mlade.

In njenih ozkih, gladkih lic s poudarjenimi ličnicami. In ustnic, ki jih je šobila z nasmeški. In bradice, ki jo je povsem po svoje gubala. Poleg tega je moral čimprej prebrati, kaj vse se je skrivalo v tej njeni deklini milini. Ker, ko jo je tako gledal in gledal in gledal, se mu je na hipe dozdegnilo, da je vendarle nekam zadržana. Kot da ne bi tako nadvse kot Breza verjela očetu. Ali, kot da ji njegova razbohotenost ne bi bila čisto po volji. A to je navsezadnje lahko razumel. Kajti, tudi njemu je že šla na živce prijateljeva pohlevnost. Moralo bi se vendar vsaj čutiti, kdo tu lahko udari po mizi. Za povrh še, ker je tudi Popovka kar nekam opletala. Prestavljala je ponujene kozarce, požvenketavala z bokalom in si mela roke, kakor edino še kdaj pred popom. Namesto da bi si, kot ponavadi, vzela besedo in bi terjala, kar je pač treba. Torej – ali bo kaj iz vsega ali ne bo? Si bodo še hodili v ogleda ali pa se lahko kar zmenijo? Ne pa – *Prava domača kislica!* je pel Švicar o vinu. *Koliko let je že nisem na jezik spustil!* jo je kolokal, da se je slišalo do hlevov. *Zato, povem vam – tu je zame Švajc in tako bo ostalo. Kaj ti pomagajo taki sodi* – je pokazal od začetka do konca brajde – *če pa ti iz njih lahko naližejo le vino iz praška.*

Iz praška? se je čudil Breza.

Ja, dečko, je vihal brado možakar. Ali pač iz tablete. Takole si jo spustiš v kozarec in jo preliješ z vodo, pa že imaš vino. Samo, povem ti, to ti razje jetra. Potem pa: vzemi ti neke sto tisoč frankov, da si kupiš nova!

A!? je kar zijal Breza.

Kaj pa? se je še važil oni. A niste tu nič slišali, da je Bernard presadil srce? Pa je vendar bila taka reklama! Kako torej ne bi lahko zamenjal jetra, ki so navsezadnje ena navadna goba?

Ja, je pritrjeval Breza. *Kaj je že vse na svetu.*

In Popovka se je kar križala tem čudesom.

Le Silvija se je še naprej tiho smehljala in si je mislila svoje.

Ko pa pač ni bilo tam za mizo pod trto nikogar, ki bi pritegnil njenim morebitnim ugovorom.

Zanj pa se tudi ni še nihče zmenil.

Da.

Kar pustili so ga tu pri hlevih. Brez povabila, brez namiga, celo brez pogleda. Kot bi bil muc ali kura. Njemu pa je bilo že prav boleče. Kajti, res ni vedel, kaj? In kaj si je sploh lahko mislila Silvija? Ker, ona ga pač še ni mogla povabiti bliže. Komaj je namreč še prišla na dvorišče, pa naj bi že ukazovala. Ne! Tega pa pač še ni mogel terjati od nje. Zato pa je tolikaj bolj zameril Brezi. Lizunu. Kimavcu. Ki ni več zmogel niti toliko po svoje, da bi jim rekel: *"Glejte, to pa je Dūplin. Nujne opravke ima ta hip pri živini, sicer bi že prisedel. A saj se boste že spoznali. Kajti, brez njega bova, verjemite, s Silvijo težko. Dober hlapec je to."*

Toda – ne.

Breza mu je najverjetneje celo namenoma obračal hrbet.

Da mu ni bilo treba vsaj pomežikniti – viš, pa je tu.

7.

Po prigrizku je Popovka povedla mlado v hišo. Breza in Švicar sta se sprehodila po ogradih, da bi si ogledala premoženje. Dūplin pa je zanalašč zaloputnil za sabo in se je zaril v svoje cunje. Takole, z obrazom globoko v okusu plesni in vlage, je strl že prenekatero žalost. Pa bo tudi to nejevoljo. Saj ni bilo drugega, kot da so se v silni negotovosti pač spozabili. Reza je presojala snaho. Breza je želel ugajati tastu. Delala se je velika kupčija, ob kateri tudi Silviji ni moglo biti vseeno. To si pač moral vzeti v račun in razumeti, pa si jim lahko odpustil. Kajti, vse lepo, kar se je – zdaj pač ni bilo več dvoma – obetalo, je terjalo tudi davek. Bilo bi celo noro, če bi se edino on, medtem ko so drugi še preračunavali, brezbrizno naslajal. Zato je sklenil, da bo raje lepo v pridihu počakal.

Velika reč se je namreč vseeno zgodila.

Dočakal jo je in jo je videl.

Kaj praviš, a? ga je podrezal Breza.

Kaj – kaj? se je dramil.

Je baba, a?

Bogmeda, več kot baba, je po malem dojemal.

Prav imaš – več kot baba! je tlesknil oni. Prav to mi je bilo že ves čas na jeziku. Samo da nisem vedel, kaj. Nekaj je v njej; kot da ne bi bila samo ena. Kot da bi bile dve, tri, štiri obenem. Iz vseh, ti rečem, za katerimi sem doslej lazil, ne bi ene take sestavil. Kako sem se samo bal, kaj bo rekla, ko bo videla hišo. Ker vem, da ne mara takih hiš. Ona pa nič. Vse samo tiste reči je opazila, ki so ji všeč. Pa še samo tisto, kar bi se kje dalo bolje napraviti. Pa tudi o naši stari...! Vse samo slabe reči sem ji o njej govoril, da se je ja ne bi ustrašila. Ona pa: "Pa saj je vendar prav prijetna ženska. Kaj pa bi ti čakal za temi bregi? Pa pri teh letih? Glede gospodinjstva pa jo bova že okoli prsta obrnila. Po dveh, treh mesecih se sploh ne bo več niti spomnila, kje je bila peč in kaka je bila prej posoda." In jaz, ti povem, ji verjamem. Če bo lahko kdo z našo staro, bo ona. Rekla ji bo: "Mama sem, mama tja." Pa boš videl. Edino to si bova še lahko kdaj rekla, le zakaj, zaboga, je nisem že prej našel. Cvetelo bi že zdaj vse tu naokoli in otroci bi lahko že hodili v šolo. Zdaj pa bo treba tudi te še napraviti, ha!? Kaj praviš, Dūplin, ha!? Daj, zgani se že, prekleto – kaj misliš, ali bo šlo ali ne bo?

Kaj? je vprašal, čeprav je razumel.

Ja, to, fant! je pokazal oni s prstom med sklenjeni palec in kazalec. Vsak dan bo treba, to mi je že zdaj jasno, veš. Nisem še bil pri njej, da ne bi – razumeš! Tudi, kar se tega tiče, ni ona, kot druge. Em so se pačile, em so se zvijale, em jim ni bilo dobro ne tu in ne tam, ona pa, naj kar potrkam – je poklonfal s kazalcem ob steno – me megleno pogleda in greva. In to je to – kot je zaukazal Bog: "Plodite se in množite se!" Čemu bi čakala noč, če se nama zahoče na tešče? Čemu bi samo enkrat, kot je tu v navadi? Ja, kdo pa to, prosim, pravi? Ta reč se pač ne obrabi. Temveč ti jo kvečjemu pojejo leta. Potem pa, bogmeda, kar si s trdim zamudil, ne boš z mehkim nikoli več nadomestil. Luknja pa bo še zmeraj luknja in si bo še kako zapomnila, kako si jo stradal. Potem pa – vrag vedi!? Zato, Dūplin, samo to si pravim: kjerkoli drugje se lahko spotaknem, samo tu ne smem popustiti. Ne smem in ne smem, pa pika! Naj raje spijo njive, naj se nam šaš priplazi do praga, le tega ne smem dovoliti, da bi jo kdaj srbela. Taka baba je motna v glavi, ki jo tam šraufa. Pa se naokoli ponuja...

Baba? se je vprašal Dūplin. Nič več se mi ne sliši lepo, če ji praviš baba.

Pa saj ji ne pravim, je soglašal Breza. V resnici ni baba. Vse kaj lepšega je. Včasih je tiha kot srna. Mehka kot mačka. Včasih pa, kot ti pravim, bi ti ga kar zmečkala. Tudi v usta ga vzame, ko je taka...

V usta? je zinil.

V usta, se je ugriznil v kazalec. Kaj ne veš tega?

Vem, vem, je zamencal. A ti pač ne verjamem.

Ne verjameš? se je nasršil oni. Kako mi lahko verjameš ali ne verjameš? Ko pa mi

je res to storila. Pa to ne samo enkrat. Prej pa mi ni še nobena tega napravila. Ker te navadne babe nimajo pojma. Ponavadi si ga celo prijeti bojijo. Ona bi ga pa kar ujčkala. Pela bi mu in bi se z njim pogovarjala. Še ime si je zanj izmislila. Oki mu pravi.

Zakaj pa Oki?

Pač, Oki, je zmignil Breza.

Oki je pes, se je še čudil Dūplin. Pri Padarju ga imajo.

Bolje pes kakor reva, se je glasno smejal oni.

Meni pa to ni nič všeč, je priznal. Nekako ji ne paše. Saj je na pogled prava gospodična.

Ej!? se je zresnil Breza.

Ne vem, ni našel besed. Ne vem pač.

Seveda ne veš! je pihnil oni. Kako pa naj bi tudi vedel? Vsak lahko poserje le, kolikor je pojedel. In tako bom odslej vsakomur rekel. Le jaz sem jo in nihče drugi. Zato me ne bo nihče šolal. Pa tudi ne bo za mojim hrbtom okoli govoril. Čeprav si mnogi že brusijo jezike. Mnogim se že tudi cedijo sline. A stopil bom te dni tja dol v gostilno. Vsem bom dal za pijačo in vsem bom takole rekel: "Jaz sem jo našel, jaz sem jo pripeljal! Zato: prste k sebi! Pa še oči mu bom porezal, kdor jih bo imel preveč na pecljih! Ja kaj pa se to pravi, jebenti! Ali smo mar opice, da se bomo takole gnetli? Sem mar jaz kriv, če je tu vsak drugi prag brez metle? Ko pa se kakor ščurki tiščite za temi hribi. In se vam še sanja ne, kako je svet okrogel. Pa tudi ne, seveda, kje ima baba dlako. Potem pa, ko si kdo le upa po metulja, takoj že cela vas ponoči drka." Ja, tako da boš vedel, Dūplin – drka! Podnevi pase zijala, ponoči pa potem smrka. Ja, kaj jih nisi videl? Pa saj so bili vsi na podoknih. Pa kaj so gledali, prosim? Misliš, da avto?

Mislím, je šepnil. Mislím, da tudi avto, je bil povsem prepričan, kajti taka limuzina še ni šla po teh cestah.

Dobro, je popustil Breza. Zdaj so še buljili v avto. Mercedes pač vleče nase. A, kaj pa že naslednjič, te vprašam? Do kosti jo bodo slekli s pogledi, če bom to dovolil.

Ja, je zdaj popustil Dūplin. A kaj boš napravil?

Kako – kaj bom napravil?

Kako boš preprečil, da je ne bi gledali?

O, ti si pa res čuden! je vzkliknil. Ve se vendar, kako se lahko poročeno žensko gleda. Pa tudi vidi se to, kako jo kdo poglejuje. In en sam tak pogled, boš videl, pa bodo pokala kolena! Dva, tri bom takole mimogrede sfaširal, pa bo že vse na svojem mestu. Kaj si pa sploh domišljajo, drekcí. Kje pa so bili, ko jo je Popov Pišta edini lahko odpeljal z veselice? Iz volčjega gnezda, ti rečem. Kar slišalo se je, kako so škrtali čekani in kako so pokali sklepi. Zganil pa se ni nihče, pa četudi je šla najlepša. Kajti, vedeli so oni, da nimajo teh vajeti. Pa tudi Prajner je ne bi dal drugemu, razen meni. Stokrat mi je že to rekel. Je rekel, da bi jo raje odgnal v Bazel in bi jo tam prodal Arabcem kot pa tu kaki reví. Ker to je ženska, ki bi se znašla na vsakem dvoru. A ima to napako, da je ne spraviš iz krajev, kjer je šla v korenine. Čeprav jaz seveda mislim, da tudi to sploh ni napaka. A naj mu bo, on ji lahko prisodi, saj ji je oče. Poleg tega pa nama bo kupil traktor.

Traktor!?

Štajerja, kaj pa. Pravo čudo, ki ga najverjetneje še sploh nisi videl, saj ga nima nihče v vasi. Bili pa so ti traktorji enkrat tam doli na državnih njivah, če se morda spomniš. A to niso bili štajerji, temveč so bili rusi. Ker štajerji so zeleni, ursusi pa so rdeči. Štajerji gredo čez hrib kot koza, ursusi pa se pogrezajo v zemljo, ker so pretežki. Zato jih najverjetneje ni bilo potem nikoli več tja dol v močvaro. Pa je vse državno zaraslo.

Traktor!? si še ni opomogel Dūplin.

Ja! mu Breza ni pušchal dvoma. Nemško čudo! S prikolicco in z vsemi priključki.

Kaj pa Brigita? ga je prešinilo.

Pusti Brigito! je le odmahnil. Šla bo v pokoj in še dobro ji bo delo. Otroci bodo zrasli in bodo jahali. Ali pa jo bom, če že hočeš, dal tebi.

Meni? mu ni šlo v glavo.

Napregel jo boš in boš oral siromakom, se je smejal oni. Pa boš potem, bogmeda, tako denarnico nosil.

To pa pač ne bo šlo, je otrešel. Če pa veš, da ne vem orati.

Vidiš! Ne veš orati...! mu je poočital. Za plug pa te nisem spravil, naj sem ti nebesa ponujal. Zdaj pa imaš! Imel boš konja, pa kaj ti bo? Še naprej se bosta lahko samo prepirala, kot doslej.

Dražiš me, je ugotovil.

Dražim te, ga je sunil Breza v trebuh. Vidiš, da me kar nosi. Najraje bi si že kar zdaj pleh bando naročil, pa bi se sprehajal z njo gori doli po vasi. Vmes pa bi se le kdaj poščipal, ali niso le sanje. Kajti, moj Dūplin, pa kaj ne vidiš – kaj vse sem z enim samim zamahom opravil? Človeka sem napravil iz sebe. Gospoda. Še malo, pa si bom v cerkvi v prvi vrsti plac kupil. Cerkvene orgle bom na svoje stroške popravil. Nihče več ne bo s prstom kazal za mano. Ampak bodo lepo še pravočasno sneli klobuke. Ali pač te šiltaste komunistične kape. Pa bodo rekli: "No, zdaj smo to, Pišta! Kje bi pa zdaj poprijeli? A ne bi bil ti naš ta prednji?"

Sakač? je zinil.

Kak Sakač, vrag ga že vzemi! je kar poplesal. Ampak Pišta. Zapomni si: Popov Pišta, ta prednji!

Maja Novak

Zarota

Naše mestece je majhno, a prijazno. Hiške vedo, kaj se spodobi, in ostajajo lepo pri tleh, komaj katera se povzpne do četrtega nadstropja. Kadar naše mestece prihrani dovolj žepnine, ki mu jo odštejeta na dlan mama in tata ali botra na obisku ali delegacija Švedske kraljeve akademije, si kupi nov semafor. Zdaj imamo že tri. Naše mestece je varčno kot hrček. Na vseh treh semaforih vedno utripa rumena luč. Tudi to je dokaz prijaznosti našega mesta: ko bi rdeče luči ustavljale promet, bi tisti edini avto na dan za vožnjo skozenj potreboval več kot minuto.

Ker je naše mesto – kot sem že povedal – majhno, je jasno, da se vsi poznamo med sabo. Vsi poznajo mene. To se pravi: kadar opravljanje nanese name, vsi vedo, kdo so moji starši, kdaj smo zadnjikrat belili kuhinjo, v katero šolo sem hodil in zakaj ne hodim več. To pa še ne pomeni, da me tudi opazijo, kadar hodim po ulici. Nočem trditi, da se nalašč ne zmenijo zame ali da mi ne odzdravljajo, seveda mi, če jih dovolj vneto cukam za rokav, dejstvo je le, da me kratko in malo ne opazijo. Mene je težko opaziti. Nisem ne debel ne suh, ne majhen ne visok, ne neumen ne pameten, ne okoren ne okreten, vsak moj las je drugačne barve, vsi skupaj pa nobene, kože sem bolj blede, vendar nisem albin, ne oblačim se po zadnji modi (moral bi preveriti, ali se sploh oblačim) in ne počnem nič hvalevrednega ali bogoskrunskega. Pa me uglej, če me moreš.

Rekli boste: hvali Boga, dal ti je mirno in varno življenje, udobno ti je kot črvu v moki in kdo se dandanašnji še lahko pohvali s tolikšno milostjo? Ampak jaz sem vedno bolj prepričan, da gre v resnici za zaroto. Ne, ne, ne bojte se, ni se mi spet poslabšalo, ni me okobalila preganjavica, prej nasprotno: drznem si trditi, da je po sredi ljubezniva, dobrohotna, skoraj starševsko naklonjena spletkarica; neomajno verjamem in hočem verjeti, da mi someščani pripravljajo prijetno presenečenje. To pomirjajoče spoznanje je prišlo hkrati s prvimi glasovi v glavi.

Samo pretvarjajo se, da me ne vidijo; v resnici pa še predobro vedo, da stopam med njimi, in ponosni so name. Kajti vsem je znano, kar je bilo meni tako dolgo skrito: da sem izbran za višje cilje – da bom prej ali slej dosegel nekaj ne le

pomembnega, ampak celo znamenitega – da se bom zapisal v zgodovino in mimogrede še ponesel slavo očetnjave daleč onkraj severnega in južnega semafora – da iz mene še nekaj bo; še nekaj bo; še nekaj bo. Na sumu jih imam, da povrh celo vedo, kaj je tisto, po čemer se bom odlikoval in zasijal med soljudmi in nad njimi, le povedati mi nočejo, kot za zdaj o podrobnostih tudi še trmasto molčijo moji glasovi. Pa v tej skrivnostnosti ni zlobe ali nevoščljivosti, nikar ne mislite tako: naši meščani so majhni, ampak dobri: sprenevedajo se in se za mojim hrbtom prisrčno muzajo v pest le zato, da mi ne bi pokvarili veselja – da bi bil lahko takrat, ko me bo obšel navdih, ko se mi bo razkrilo, ko bom zablestel v polni gloriiji, prijetneje presenečen.

Nikoli ne veš, kaj je za kaj dobro.

Saj se primerjave, ki govorijo v prid moji domnevi, kar same ponujajo! Poglejte rojstne dneve. Kakšni pa bi bili, če bi slavjenec že tedne vnaprej vedel, da se bodo drugi spomnili nanj pa da mu bodo čestitali pa da ga bodo obdarovali pa s čim? No? Je že res, da se te dni (teh tisoč petsto in več dni!) moji rojstni dnevi vse pogosteje splazijo mimo po prstih, za triintridesetega mi menda še mama in tata nista voščila, ampak tolaži me zavest, da to pač sodi k tistemu njihovemu komplotu. Ko sem bil otrok in moje izjemnosti še ni bilo tako težko skrivati pred mano, je bilo kajpak drugače. Vedno so me presenetili tako, kot sem bil pričakoval: prijetno in povsem.

Za deseti rojstni dan sem, denimo, dobil frnikole, marsovca na elektriko, ki je hodil, brnel in bliskal z lučkami na antenah, akvarij s kitajskimi krapji, tolstimi in belo – oranžno pisanimi, podobnimi prerezanemu poltrdo kuhanemu jajcu kratka, belo muco, ta se nekako izmika opisu, in morskega prašička v lastni kletki. Kar razkošno darilo, kajne, in najlepše na njem je bilo, da me je povsem pretreslo, ker do zadnjega nisem vedel za nobeno njegovih sestavin – kot so mi potem še tedne in tedne uspešno prikrivali, da je marsovec, z gumijastim repom, pozabljenim v električni vtičnici, strmoglavil v akvarij, naelektril krape, zbil posodo na preprogo, mimo je prišla bela muca in pomlatila ribe, ne da bi ji kaj škodile (zanesi se na mačke!), temveč je potem z nasršeno tačko, iz katere je modro pršelo, grebla po kletki morskega prašička, ki se ji ga je zahotelo za poobedek, naelektrila kletko, tudi budri v njej ni bilo nič – Faradayeva kletka, razumete? – ampak živalco, ki je zavohala mačko in tačko, je zgrabila panika, poblaznelo je begala v krogu med rešetkami, ki so ji rešile življenje, hišna pomočnica je hotela videti, kaj jo je obsedlo, hotela ji je pomagati, prijela je za vratca kletke, v drugi roki je stiskala mokro cunjo in – bum. Exit hišna pomočnica. Tudi budra je ušla ven, na preprogo, v varljivo prostost, tam pa je še vedno prežala muca (exit morski prašiček) in se je zadavila s frnikolo v budrinem želodčku. Kako se je frnikola znašla tam? – no ja, povsem voljan sem prevzeti nase svoj zanemarljivi delež krivde.

Hišne pomočnice mi sicer niso mogli zamolčati, bila je preobilna, da bi jo lahko kar pometli pod preprogo, ampak zelo zelo dolgo mi niso izdali, da sem hkrati ostal še brez marsovca, akvarija, muce in prašička; da ne govorimo o frnikoli, za katero se pač nikomur ni ljubilo brskati. Nedvomno boste soglašali, da so bile njihove nedolžne

laži ("Muco smo posodili sosedom, ki imajo miške, srček.") dobro mišljene in samo meni v prid.

Ampak po tisti nesreči so me začeli posebej pazljivo opazovati, kot da sem vso godljivo zakuhal nalašč. Prisezem, da je nisem! – res pa je, da sem imel v tistih dneh na vesti vrsto drugih, manjših potegavščin. Vedno sem imel posebno srečno roko z jestvinami in vinom. Hišna pomočnica (takrat še živa) je z rdečimi pestmi, uprtimi v boke, stala nad kapljajočim zavitkom, ki ga je prinesla iz ribarnice ter razmotala na kuhinjski mizi, in izgubljeno otresala z glavo: bila je sveto prepričana, da je kupila pet postevi, zdaj pa jih je šest, ne, sedem, počakaj no malo – še enkrat bo preverila, ali jih morda ni (dvajset!?) – sveta nebesa, saj ne zna več šteti! In tata je godrnjal: sit sem že tega hlebca, ali ga ne bo nikoli konec, tri dni star kruh jemo, čemu je pa to podobno, ampak mama je bila neomajna, kruha ne bomo metali stran, jedli ga bomo, dokler ga ne bo zmanjkalo – in smo ga res, še teden dni. Ampak zares zganili so se šele po smrti hišne pomočnice. Danes razumem, da so se šele takrat zavedeli nenavadnih moči, s katerimi sem očitno obdarjen, in so z zadržanim dihom pričakovali naslednji čudež. Škoda – ko bi bil to pravočasno spoznal, bi jim prav rad ustregel. Tako pa mi je vsa tista pozornost kmalu postala presneto odveč. Moji glasovi mi šepetajo, da sem se prav zaradi nje začel zatekati za okope neopaznosti; kajti bil sem lep otrok, plavolas, blagega sinjega pogleda – in zdrav – kadar sem vreščal, je vse mesto letelo vkup; saj ne, da bi bilo to pri tukajšnji gostoti prebivalstva kaj omembe vrednega, ampak človek mora pač ustvarjati s tistim, kar ima pri roki – kasneje pa sem postajal iz dneva v dan bolj vsakdanji, nekako zakamufliran, bledel sem in sivel in postajal testen in tudi vreščal nisem več, samo še v svojem trebuhu. Triindvajset let tihega vreščanja, živ dolgčas, potuhnjeno prisluškovanje lastnemu zamrzlemu vriskanju mi je začelo presedati, ampak potem so ga k sreči preglasili glasovi.

Takrat nekako so tudi nehali buljiti vame in so se začeli delati, kot da sem premaknjen, kot da nisem njihov, kot da si nekaj domišljam, kot da me ni – popravek, začeli so se delati, kot da se delajo, da me ni; in moji glasovi so mi razkrili, zakaj je tako.

Čudež pričakujejo in želijo, da bi bil prijetno presenečen, ko se mi bo nehote posrečil.

Mislim, da bo kmalu dopolnjeno. V mestu pripravljajo amatersko gledališko predstavo, pa me niso povabili zraven, in to bi se mi smelo upravičeno zdeti kruto, če ne bi vedel, da je trenutek moje slave tik pred vrati in se morajo zato moji someščani v svoji hlinjeni nevednosti že zatekati k obupanim ukrepom.

Na hribu nad mestom, za tremi semafori, postavljajo odrske kulise, tri križe, in kadar se pritiho tapim bliže, odvrčajo oči, da ne bi v njih prebral veselja nad presenečenjem, ki mi ga pripravljajo.

Nekaj mi tajijo. Nekaj mi tajijo. Nekaj mi tajijo.

Jezus, pa ja ne bo spet kdo umrl?

Goran Bertok

Kratka proza

Nedeljsko kosilo

Tistega čudnega dne se je Ženski sanjalo, da je dobila otroka in je prišla domov ter me našla kričечега sredi sobe. Hlipaje, s solznimi očmi sem jo ogovoril: "Ti boš moja mama, tvoja smrt me bo osvobodila, zaživel bom v trenutku nerazpoznavnosti tvojega obraza, izginjajočega pod drobečimi se kepami izsušene zemlje, ki bo padala v grob nekega vročega poletnega popoldneva, grob, izkopan tisto jutro, in najbrž ne bom govoril s človekom z lopato, ki gleda nekam daleč v lepe, redko posejane oblake, ki napovedujejo dolgo in vroče poletje..."

Nestrpno si bom pretegoval Ikarova krila in jih prosil, naj ti ne poškodujejo obraza, še zjutraj sem ti počesal lase, zdaj pa se mi zdi, da bom za sabo pustil vse in odletel tja, kjer se bom ponovno rodil, prav tak, kot sem bil, samo z drugim imenom."

Presenečeno me je pogledala, njena negotovost je bila globlja, kot si je dovolila pokazati na obrazu, nadetem za opravke tistega dne. Kljub nepričakovani spremembi toka dogodkov si je hitro opomogla in me nemudoma uvrstila v obrazec vzgoje rož, psov in otrok.

"Ja, ti si moj sin. In še zdavnaj potem, ko se bodo korenine dreves in trav vpletle v moje lase, ko bodo tekle žile in se bodo pretakali sokovi zemlje skozi moje telo, bo živela moja podoba v tebi in nobeno ime, noben videz, nadet iz strahu, bolečine in utrujenosti, je ne bo mogel izgnati. Moj sin boš in ni je stvari, ki bi jo lahko ukrenil zoper to!"

Nikoli nisva omenjala dogodkov tistega dne. Vse je potekalo normalno, brez presenečenj. Njen Mož, Mož Ženske, je postal moj Oče, ne da bi spregovoril eno samo besedo, ne da bi zahteval razlago.

Sedeli smo za mizo, lahko da je bila nedelja, prav gotovo je bilo to nedeljsko kosilo, krožniki in posvečena nujnost kosila je podeljevala našim videzom pridih trdnosti, prav nesramno sproščene ugnezdjenosti v krhkost minevanja, katerega zavedanja nismo mogli izriniti, pa če smo še tako zavzeto gledali v dno krožnika, iz katerega je počasi, ritmično in zanesljivo izginjala goveja juha s cmoki.

Samoa

Živi pod ognjenikom na otoku Samoi. Palmovi listi šelestijo in premikajo zrak, poln težkih vonjev brstečih cvetov in glasov živopisnih ptičev. Na bambusovi mizi, obdani s tremi prav takimi stoli, stoji steklenica iz palmove skorje izdelanega ruma. Njegov vonj zapolnjuje senco terase, s katere se odpira pogled na zaliv, v katerem se morje zajeda v zahodno stran otoka.

Sedi v pletenem stolu, v desnici pozibava kozarec, napol napolnjen z rumom, razredčenim z vodo iz gorskega izvira. Dve kocki ledu zvonko tolčeta ob tanko steklo kozarca.

Nato se umiri in pazljivo prisluhne: skoz šelestenje palmovih listov, skoz predirne krike dolgorepih ptičev razbira šum morja, razblinjajočega se v lenih valovih ob obali otoka. Sliši šum peska, zrn, ki jih gibajoča se voda kotali in dviguje po rahlo vzpenjajočem se nabrežju in jih odnaša pri svojem umiku. Prisluhne pomirjujočemu zvoku, ki bi hotel biti glas večnega ponavljanja, in ne misli, poskuša ne misliti ter se prepušča valovom podob, nedoločnim spominom, obrazom, ki jih je nekoč poznala, pa zdaj ni več tako trdno prepričana, da so resnični. In to ni več pomembno, ne tukaj, kjer ima čas drugačen vonj in okus, kjer so spomini drugačni, tukaj, kjer je vse tako živo, da ni časa za preteklost, za vse majhne smrti: najbrž so ostale nekje v neprehodnem spletu ovijalk, grmičevja, rastočih, brstečih, cvetočih in oglašajočih se dreves, ki poraščajo pobočje ugaslega vulkana. Konec je teka, konec je vprašanj. Sedi in molči. Kot da je prišla na konec. Ali na začetek. Zdaj je to dokončno vseeno.

Dan v njegovem življenju

Dan njenega pogreba je bil tako poprečen, da se naslednjega dne ni mogel spomniti niti tega, kakšno je bilo vreme tisti dopoldan. Vedel je zgolj to, da ni deževalo. Potem ko ni bilo nikogar več, da bi mu, stiskajoč roko, izrekel sožalje, se je odpravil proti svojemu stanovanju. Nikamor se mu ni mudilo. Šel bo kar peš, lagodno se razgledujoč po znanih ulicah. Nihče ga ne pričakuje. Časa ima dovolj. Dostikrat se mu zdi, da ne ve, kaj bi z njim.

Mogoče ga je poživila hoja ali pa je šlo zgolj za trenuten vzgib: pomislil je, da je lačen. Zavil je v restavracijo, mimo katere je že večkrat hodil, pa si ni nikoli vzel časa, da bi stopil vanjo, ali pa se mu je zgolj zdelo škoda denarja. Kakorkoli že, v njej še ni jedel, danes pa bo storil prav to.

Ob koncu kosila je zadovoljno ugotovil, da si je prav mojstrsko sestavil jedilnik: govejo juho z rezanci, telečji zrezek, pire krompir, mešano solato in kozarec črnega vina, pozabil je že, katerega. Posedel je še nekaj minut po tistem, ko je že plačal natakarju in mu pustil nekaj napitnine. Par za mizo v kotu, edina gosta poleg njega, sta odšla. Jedilnica je ostala prazna, to je bilo za tisto zgodnjo uro najbrž normalno.

Natakar je izginil skozi vrata, ki vodijo v kuhinjo. Ostane sam. Vseeno s prikritim pogledom preleti prostor jedilnice, preden dvakrat sito rigne. Z dlanjo si zakrije usta...

Bil je kar v redu dan, si je mislil, ko je odklepal vrata stanovanja, čeprav je zjutraj kazalo, da bo bolj mukotrpen. Vstopil je, zaprl vrata, jih zapahnil ter dvakrat obrnil ključ v ključavnici. Samodejno je privzdignil pokrovček na vratnem kukalu in preveril, ali je kdo na hodniku. Vse je mirno. Sezuje si čevlje in jih skrbno postavi v kot. Nato odide proti stranišču, natikajoč si mehke copate. Razkrečen pred straniščno školjko si bo z olajšanjem izpraznil mehur, rahlo prdnil in z jezikom pobrskal za ostanki hrane pod umetnim zobovjem.

Prav lep dan, si je sam pri sebi, skorajda na glas, rekel, odpenjajoč si gumbe na hlačnem razporku.

* * *

Ljubil jo je bolj, kot je mislil, da lahko ljubi. Ona pa je nekega dne odšla. Svoji žalosti je lahko dal ime.

Posedal je doma, nikamor ni hodil, nihče ga ni obiskoval. Dobil je njeno pismo. Dan kasneje je izginil. Ni ga bilo nazaj. Zelo dolgo ne. In nikogar ni bilo, ki bi žaloval za njim.

Vrnil se je star in zlomljen. Padeč se mu je zdel toliko večji, kolikor bogatejše in polnejše je bilo njegovo prejšnje življenje. Ni se prepuščal žalosti. Bil je samo utrujen, kot popotnik po dolgi poti, ko si želi samo počitka, potem ko so mu vsa doživetja nezaustavljivo spolzela med prsti.

Dovolj je bil pameten, da se je odpovedal vlogi modrega starca, temu, da bi podučeval druge, delal iz nuje vrlino. Pred ničnostjo in nesmisлом je stal brez patetike, žalosti in jeze. Izkoristil je svoj čas, odigral je svojo vlogo, kolikor je mogel dobro. Srečen konec ga, cinika in esteta, ne bi bil dostojen. Kljub temu ga je iskal in lovil, zaradi iskanja samega.

Sedel je v razpadajoči hiši, zaprt pred svetom, in se igral s svojim znanjem, izkušnjami in spomini. Ko je njegovo telo pokazalo resne znake propadanja, se je ubil. Zapustil ni niti lista popisanega papirja, po katerem bi lahko sklepali, kako je živel. Vsekakor ni bolehal za poceni altruizmom.

INTERVJU

Igor Zabel



Avtor fotografije: IGOR BRATOŽ

Moj pristop do pisanja je ležeren, stvar literarnega užitka

Moj pristop do pisanja je ležeren, stvar literarnega užitka

Igor Zabel (r. 1958), umetnostni zgodovinar (zaposlen je kot kustos raziskovalec v ljubljanski Moderni galeriji), filozof, magister primerjalne književnosti in kritik, je avtor knjige *Strategije. Taktike*. (Aleph, Ljubljana 1985), s katero so bili - kot so zapisali - pri nas postavljeni novi kriteriji za uporabo metafikcijske literature; prispeval je zgodbo za "generacijski" zbornik *Rošlin in Verjanko* (Aleph, Ljubljana 1987), kasneje izdal umetnostnozgodovinske spise *Vmesni prostor. Eseji o slikarstvu Emerika Bernarda* (KRT, Ljubljana 1991), lani pa drugo zbirko kratkih zgodb z naslovom *Lise na steni* (Aleph, Ljubljana 1993). Od leta 1987 je bil odgovorni urednik založbe Aleph, leta 1991 je izbral in uredil knjigo spisov Dušana Pirjevca *Filozofija in umetnost*, od 1990 do 1992 je bil glavni urednik revije *Literatura*. Prevedel je delo Meyerja Schapira *Umetnostnozgodovinski spisi* (Studia humanitatis, Ljubljana 1989), izbral in prevedel nekatere zgodbe Raymonda Carverja v knjigi *Peresa* (Aleph, Ljubljana 1991), pred izidom pa je njegov prevod knjige Erwina Panofskega *Pomen v likovni umetnosti* (Studia humanitatis). Za sabo ima približno sedem selitev in tako početje prijateljem iskreno odsvetuje, rad kuha, sicer pa ceni v tukajšnjih krajih pozabljeno kavarniško kulturo in dobro pivo.

Literatura: Pred časom je izšla tvoja druga knjiga zgodb, *Lise na steni*. Koliko časa in kako, lahko ali težko, si jo pisal?

Zabel: Prvo od zgodb, in sicer prav naslovno, sem napisal v vojski, ko sem si prizadeval, da ne bi zašel v tisto letargično vegetiranje, ki se ga kot nekdanji vezist gotovo spominjaš. Že ko sem odhajal, sem vzel s sabo majhen zvezek, kamor naj bi zapisoval kake kratke tekste, "short short stories". Ta majhna forma se mi je zdela primerna za to, da kak tekst nastane tudi v kratkih vmesnih trenutkih, ki ne dopuščajo dolgotrajne koncentracije ali kontinuiranega dela. Bil pa sem le prevelik optimist, kajti dejansko se je potem pokazalo, da kljub vsemu nisem mogel napisati več kot eno ali dve zgodbici. A ker tudi zadnja leta nimam prav veliko možnosti za kontinuirano pisanje literature, mi pride taka majhna forma prav. Zgodbe pišem občasno, kdaj le eno, kdaj pa tudi po več naenkrat, in nastajale so tako rekoč vse do trenutka, ko sem oddal knjigo v tisk. Zgodilo se je celo, da sem jih v enem dnevu napisal sedem, kar je moj osebni rekord. Ker je forma tako kratka in pregledna, si lahko zgodbo v celoti zamislim, jo ob priložnosti zapišem in potem še naprej obdelujem. Seveda nočem reči, da sem se te forme lotil samo iz praktičnih razlogov. Predvsem mi je bila neke vrste izziv - na primer kako napisati pravo zgodbo, ki ni daljša od strani. (Kot dobro veš, je na primer Brautiganu uspela zgodba iz enega stavka, dolgega dve vrstici.) Poleg tega je to forma, ki se močno bliža poeziji. Pri takem tekstu ostane veliko neizrečenega ali pa racionalno nerazumljivega, rezultat pa je neka emocionalna napetost. Važna spodbuda so mi bili Brautiganovi kratki teksti iz *Revenge of the Lawn*, seveda Baudelairov *Spleen de Paris* in pa nekaj po naključju prebranih zgodbic iz Bertrandove knjige *Gaspard de la nuit*, ki je bila, kot je znano, Baudelairu za zgled. Zelo pa so me zabavali tudi Blatnikovi sekundni nastopi na literarnih večerih. Prav presenečen sem bil, ko sem svoje kratke zgodbe prvič prinesel na Probleme-Literaturo za objavo in se

je izkazalo, da je prav takrat prišla na uredništvo cela vrsta takih tekstov, tako da je iz tega nastal cel blok (zelo zanimiv) z naslovom *Majhne zgodbe*. Kar se tiče lahkosti in težav pisanja: nekatere zgodbe so nastale zlahka in hitro, neposredno, druge so navezane na starejše tekste ali zapise, včasih na en sam stavek ali podobo. Največ težav pri pisanju sem imel s tistimi, pri katerih sem si zamislil "emocionalno atmosfero", nisem pa še imel verbalne, fabulativne osnove zanj. Ko imam to fabulativno ogrodje pred sabo, ga obdelujem, včasih tudi močno spreminjam, vendar to ni "težko delo".

Literatura: *Je humor v Lisah oblika cinizma?*

Zabel: Se ti zdi, da ga je mogoče tudi tako razumeti? Zdajle sem prav zato še enkrat preletel knjižico in mislim, da ne gre niti v eni zgodbi za cinično držo, kvečjemu za ironijo. Ironija pa je tesno povezana z emocijo, je v nekem smislu njena druga stran; pomeni ne le oddaljenost, marveč tudi povezanost ali celo identifikacijo, medtem ko je pri cinizmu ta distanca skrajna. Navsezadnje je postmodernizem (ponovno) odkril, da ponuja ironija možnost, da si okrog ovinka prisvojimo tisto, česar ne moremo privzeti neposredno. Še več, reči moram, da je treba *Lise na steni* pogosto brati "dobesedno", torej ne kot "drugostopenjsko" referenco. Hočem reči, čustveni premiki, patos, celo "sublimna" občutja, vse to je sicer pogosto nekam efemerno, majhno (zato pogosto postavljeno v ironično luč), a kljub temu intenzivno in neposredno, ne pa ironična referenca na neki dan obrazec pisanja. Če pa bi cinizem z Verbincem opredelil kot "preziranje družbenih konvencij in нравnih načel", potem moram reči, da mi je to kot konzervativcu še posebej tuje. Priznati moram, da o funkciji humorja v svoji literaturi nisem veliko premišljal. Po mojem je humor predvsem stvar forme, specifične inkompatibilnosti elementov. Mislim, da v svojem pisanju bolj ali manj nepretrgano vlečem nit poigravanja s to nekompatibilnostjo in jo uporabljam za nekakšen kontrapunkt.

Literatura: *Bi šlo v življenju tudi brez pisanja? Kaj sta zate - kot pisatelja - jezik oziroma literatura?*

Zabel: Na kratko rečeno: precej stvari je, ki bi se jim teže odrekel kot pisanju, zato bi najbrž šlo, če bi bilo treba, tudi brez pisanja. Dokler pa nisem postavljen v tak položaj, sem zadovoljen, da mi je pisanje kot možnost neprestano na voljo in da se ga lahko kadarkoli lotim. Za moj odnos do literature je, posebej v zadnjem času, pomembno to, da z njo ne povezujem osebnih in poklicnih ambicij; zato si lahko privoščim, da mi gre le za (literarno) "stvar samo". Tako mi je sorazmerno manj važno, kakšne bodo na primer reakcije kritike; seveda, dobre kritike sem vesel, slabe pa ne, a vendar se mi zdi, da je to zame mnogo manj življenjsko pomembno kot za tiste, ki z literaturo povezujejo tudi svoj osebni in socialni uspeh. Zato je v zadnjem času moj pristop do pisanja mnogo bolj ležeren, stvar samega literarnega užitka in veselja (podobno je z branjem; zdi se mi, da sem se v zadnjem času spet naučil brati iz samega veselja do branja, ne pa na primer zato, ker je kakega pisatelja treba poznati). Zelo bi bil vesel, ko bi *Lise na steni* brali tako, kot so bile napisane; da bi jih brali tisti,

ki jim je kaj do tega, drugi pa ne. Kar najbolj v nasprotju z mojimi nameni bi bilo, če bi se kdorkoli ob njih mučil. Vprašanje jezika je nekoliko širše. Resnično uživam, če berem dobro napisane tekste (sijajni, zelo kultivirani so na primer nekateri slovenski eseji iz časa med obema vojnama), prav tako si tudi sam prizadevam, da bi pisal čim boljši jezik. To v slovenščini ni preveč lahko, skoraj se zdi kot nekakšna elitistična zadeva. Zato pa mi je le še bolj všeč.

Literatura: *Kakšen je tvoj pogled na osemdeseta, še posebej na taka ali drugačna razpravljanja ali pač blebetanja o postmodernizmu in na generacijo avtorjev, rojenih okrog leta šestdeset, ki ji pogojno pripadaš?*

Zabel: Osemdeseta so bila živahen čas, poln zanimivih idej in dobrih, pogosto tudi zabavnih del. Z njimi pa je tako, kot je bilo z drugimi živahnimi obdobji: v kakih desetih letih se jih nasitiš, stvari se začenejo ponavljati in te dušiti in vsa intelektualna in duhovna usmerjenost se spontano obrne drugam. Potrebno je nekaj časa in distance, da lahko raznolikost in bogastvo take dobe ponovno zaživi. Seveda se pri takih obratih vedno ohranja tudi kontinuiteta, čeprav včasih prikrito. Tako so diskusije o postmoderni, v katere smo se tako navdušeno vrgli, konec koncev vsem gledale že iz ušes; pa vendar ni šlo le za nekakšno modo, marveč za pomembne, še danes določujoče reči. Kar se tiče generacije 60 - občutek imam, da razprave o tej niso več tako aktualne, kot so bile še pred dvema letoma, saj preprosto ne deluje več kot "generacija", vsaj ne tako, kot je prejšnja leta. Avtorji niso več "zastopniki" generacije, marveč predvsem individualne osebnosti. Literaturni krog se je pomladil in generacijsko razčlenil, manj pa je tudi prekipelavajoče generacijske energije. To je najbrž normalen proces in je v bistvu dobro, da je prišlo do njega. To, da je "generacija okrog šestdesetih" postala junak imenitne Gluvičeve knjige, tudi pove nekaj o tem.

Literatura: *Kakšno je tvoje mnenje o zniževanju vrednostnih meril in medializaciji literature, o pozerstvu?*

Zabel: Mislim, da se vrednostna merila v literaturi kot taki ne znižujejo. Pozerji in blebetači so se pojavljali vedno in vedno so imeli tudi publiko in medijski uspeh. To sploh ni tragično (kar ne pomeni, da me včasih kak tak medijski napihnjenec ne razjezi); berem pač literaturo, ki mi je všeč - in to je vse. Bolj me skrbi in jezi neki drug problem, zniževanje celotne kulturne ravni, do katere je prišlo z na novo bogatečim, a precej nekulturnim in slabo izobraženim srednjim razredom. Najbrž se bo položaj popravil šele ob menjavi generacij, ko bodo nastopili mnogo bolje šolani otroci teh novih bogatašev.

Literatura: *Kaj ti danes pomeni urednikovanje knjižne zbirke Aleph in revije Literatura? Nemara ni ravno s tem v zvezi, pa vendar: kakšna bi bila tvoj nacionalni kulturni program in politika?*

Zabel: Odkrito povedano, za obe uredniški mesti sem se odločil v bistvu nerad, ker uredniško delo ni tisto, ki bi mi bilo najljubše. Vseeno sem vesel, da sem bil "tam" pri dveh tako pomembnih zadevah in da sem pomagal pri izidu nekaterih važnih tekstov. Nacionalni kulturni program? Zelo na kratko: zaprtost slovenske kulture v nacionalni

prostor je usodna, ker je njena posledica zatohlost in blokada najzanimivejših teženj in nastavkov. Zato bi se morala slovenska kultura odločno odpreti v mednarodni prostor, najprej z mednarodno veljavnimi prireditvami, akcijami in institucijami v domačem prostoru, to bi postopno omogočilo tudi tok v nasprotni smeri. Spodbujati bi bilo treba študij in izpopolnjevanje v tujini ter gostovanja predavateljev, da ne bi prišlo da tega, čemur pravijo Američani "inbreeding". Premišljeno je treba podpirati uveljavljanje slovenske umetnosti in inteligence v mednarodnem prostoru, vendar ne glede na lokalne predstave o pomembnosti posameznih avtorjev, marveč glede na realno možnost uveljavitve. Spodbujati bi bilo treba lokalne centre, da bi se lotili nacionalno in mednarodno zanimivih projektov. (Preprosto rečeno, regionalna raven bi morala biti nacionalno pomembna, nacionalna raven pa mednarodno.)

Literatura: *Kot komparativist, umetnostni zgodovinar in filozof si eden od tistih, za katere ni neumestno soditi, da dobro poznajo sodobno teorijo. Kaj te v naštetih panogah intrigira zdaj?*

Zabel: Težko bi rekel, da se v zadnjem času intenzivno ukvarjam s teorijo. V literaturo se spuščam kot uživač, ne kot garač, v likovni umetnosti pa se mi zdi trenutno bolj važno dojeti tisto, čemur bi lahko rekli "duhovni tokovi" in kar se manifestira v samih delih, pa tudi v kritičkih in teoretskih tekstih in tudi v konceptih in selekcijah posameznih razstav. Drugi vidik, ki me zanima, so posamezni avtorji, ki jih skušam čim bolje in čim bolj celovito spoznati in dojeti. (Posebej sem vesel, kadar lahko takega umetnika tudi osebno spoznam.)

Literatura: *V nekem intervjuju si izjavil, da se po štiridesetem s kritiko ne boš več pečal? Kakšno je tvoje mnenje o točasnih slovenskih literarnih kritikih?*

Zabel: Do te odločitve, pri kateri še kar vztrajam, sem prišel, ko sem bral pomembnega slovenskega literarnega kritika, ki je pisal o mlajši pisateljski generaciji in pri tem (domnevam, da zaradi nepoznavanja snovi, ki se je je lotil) povsem zgrešil vsa razmerja in celo osnovne silnice, saj si je na primer za vzorčne primere vzel avtorje, ki bi jih komajda lahko imeli za pomembnejše ali kakorkoli določujoče. Kdor hoče pisati literarno kritiko, mora imeti dober vpogled v kontekst, v katerega delo spada, celo če je njegov pristop "imanenten". Šele tako dobi ključ do pomembnih, celo bistvenih vidikov, ki mu sicer ne bi bili dostopni. Sam bi pravzaprav že danes težko napisal literarno kritiko (kako interpretacijo že še, toda to je druga stvar), saj sem se v zadnjem času nekoliko oddaljil od literarnega sveta. Nimam več pravega pregleda nad literarno produkcijo in ne nad sočasno kritiko, zato bi ti težko odgovoril na zastavljeno vprašanje. Toliko mi je seveda že jasno, da se je v zadnjem času pojavila vrsta solidnih in dobrih literarnih kritikov, pri katerih mi je všeč, da so sicer ostri, a kompetentni in resni in si ne delajo "imidža" s "sesuvanjem", ter da njihov pristop presega zašankovsko presojanje, ki ga imajo nekateri kritiki za "svež pristop". V glavnem z veseljem in najpogosteje prebiram kolumne v Književnih listih.

Literatura: *Kakšen izziv je prevajanje?*

Zabel: Še sam ne vem dobro, kako sem zašel v prevajanje in to tudi ne spada med

področja, ki me predvsem zanimajo, pa vendarle se mi dogaja, da imam kar naprej v delu kako stvar. Prevajanje razumem kot pozorno branje in iskanje slovenskega ekvivalenta za tujejezično vsebino (in formo). Pri tem v bistvu ne gre za dvostopenjski proces, temveč sta oba vidika med seboj prepletena; možnosti težav in spodrslijajev je seveda pri tem ogromno. Nekatere tekste sem prevajal z velikim veseljem, recimo Carverja - najbrž zato, ker mi je kot pisatelj tako blizu. Že ko sem bral njegove zgodbe, sem si kar sproti v mislih oblikoval slovenske stavke. Najbolj zanimiv vidik prevajanja je nekakšno vživetje, ne v avtorja, pač pa v logiko njegovega jezika in pisanja. Največja težava (še večja od iskanja slovenskega ekvivalenta) je, da pri tem vedno ostaja možnost, da česa nisi razbral ali da si kaj spregledal.

Literatura: *Načrti? Te zanima roman?*

Zabel: O načrtih navadno zelo nerad govorim, ker se pogosto zgodi, da je rezultat čisto drugačen od napovedi (ali ga sploh ni); vseeno pa bom tu naredil izjemo. Predvsem bi rad zaokrožil prozni tekst (materiale zanj sem že objavljaj tu in tam), ki ga imam "in progress" že kar dolgo. Resnično so materiali zanj tako rekoč zbrani, gre le še za to, da bi izpisal končni tekst. Za to bi rabil mogoče dva ali tri mesece koncentriranega dela, to pa je zame zdaj bolj ali manj znanstvena fantastika. Roman? Res sem že razmišljal o njem, celo osnovno idejo za zgodbo sem si že zamislil. Pri tem pa imam (poleg pomanjkanja časa in drugih splošnih in praktičnih problemov) predvsem dve težavi: roman zahteva kot svoje okostje trdno narativno in dramaturško strukturo, s katero nimam izkušenj, poleg tega bi potreboval precej faktičnih podatkov o času, v katerem naj bi se ta zgodba dogajala (gre za konec osemnajstega stoletja, čas po francoski revoluciji).

Literatura: *Koliko sob že bi zadostovalo za spodobno življenje?*

Zabel: V skromnejši različici približno deset (jedilnica, dnevna soba, spalnica, otroške sobe, delovni kabineti, soba za goste, soba za služkinjo, utility, rumplkamra).

Spraševal je Igor Bratož

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Matevž Kos

Razpokane besede

Zamislimo si to misel v njeni najstrašnejši obliki: bivanje, kakršno je, brez smisla in cilja, vedno neizogibno vračajoče se, brez finala v nič: "večno vračanje".

Friedrich Nietzsche: *Volja do moči*

1.0 Kontekst

Prva pesniška zbirka Vena Tauferja, *Svinčene zvezde*, je izšla leta 1958.* Ko literarni zgodovinarji in interpreti razpravljajo o Tauferjevi poeziji oziroma njenih začetkih, jo običajno – tudi *comparatio est mater studiorum* – obravnavajo skupaj z delom Daneta Zajca in Gregorja Strniše. Oba sta, tako kot Taufer, izdala svoja pesniška prvenca konec petdesetih: Zajčeva *Požgana trava* nosi isto letnico kot *Svinčene zvezde*, Strniševi *Mozaiki* so leto kasnejši.¹

Z nastopom omenjene trojice, še posebej v kontekstu literarnega dogajanja od leta 1945 do konca petdesetih, je prišlo do bistvenega preobrata, ki je zaznamoval slovensko poezijo za nekaj desetletij. Leta 1953 so ga od daleč naznanile, predvsem pa (socialno) omogočile že *Pesmi štirih* (Kajetan Kovič, Ciril Zlobec, Janez Menart, Tone Pavček), ki so bile v tistem času nedvomno pomembno pesniško dejanje. Toda z današnje perspektive pomeni ta knjiga, "prvi skupinski, manifestativni pesniški nastop mladega rodu z intimistično liriko" (B. Paternu), bolj kot nekaj zares novega, prebojnega in v slovenski predvojni literarni tradiciji še nepreseženega (mislim seveda

* Pričujoča razprava je nastala kot spremna beseda k *Izbranim pesmim* Vena Tauferja. Izšlo bodo letos pri Mladinski knjigi (zbirka Kondor).

¹ Zgovorno dejstvo, pomembno za razumevanje takratnih literarnih, predvsem pa kulturnopolitičnih razmer, je, da sta Taufer in Zajc svoji knjigi morala izdati v samozaložbi. Edino Strniševa (na prvi pogled nekoliko bolj "klasična" in zato za takratne kulturne ideologe sprejemljivejša, v resnici pa nič manj "problematična") poezija je lahko izšla pri "uradni" založbi.

zlasti na poezijo Boža Voduška), predvsem začetek vračanja k pesniški praksi, neobremenjeni s kolektivizmom partizansko-graditeljske "estetike" in socrealističnim ideologemom o umetnikih kot *inženirjih človeških duš*. Zasluga štirih pesnikov je potemtakem predvsem ta, da so razprli pesniški prostor.

Izhodišče Tauferjeve, pa tudi Zajčeve in Strniševe poezije je bilo precej drugačno od Kovičevega, Zlobčevega, Menartovega ali Pavčkovega. Na primer: leta 1958, ko so bile natisnjene Tauferjeve *Svinčene zvezde* in Zajčeva *Požgana trava*, sta izšla tudi Pavčkov prvenec in Zlobčeva druga zbirka. Ilustrativna za njuno poezijo sta že naslova, še zlasti, če ju primerjamo s Tauferjevo ali Zajčevo: pri Pavčku *Tudi sanje živijo dalje*, pri Zlobcu *Ljubezen*. *Sanje* in *Ljubezen*, idealiteti, paradigmatki za romantiko in njeno izročilo ter konstitutivni za poetiko obeh pesnikov, ki je bila zavezana predvsem domačijski idiliki oziroma ljubezenskemu vitalizmu, sta pri Tauferju in Zajcu problematizirani in kot nekaj odrešujočega, kar lahko zakrpa razpoke v zemljevidu sveta, postavljeni pod vprašaj, pri Strniši pa doživita posebno usodo (pač že v skladu z njegovo kasnejšo "vesoljsko zavestjo" kot podlago negacije antropocentrizma in vsakršnega subjektivizma).

Svet se začne sesuvati sam vase, pesniški "odgovori" ne ostajajo več zgolj znotraj horizonta romantičnega deziluzionizma, humanizma, sentimenta, na "socialni" ravni pa samozadostnega "zasebnštva", ampak so vse bolj uglašeni z resnico novega, odčaranega sveta in njegovih ostrih robov. Sveta *svinčenih zvezd*, *požgane trave* in *mozaikov*. Odpraviti se je bilo treba proti drugačnim, krutejšim pokrajinam. In se oborožiti z novim jezikom.

2.0 Deževna doba

Eden osrednjih motivno-tematskih sklopov, značilnih za povojne pesniške generacije, je "slovo od mladosti", poslavljanje od otroških sanj. Posebnega pomena je za avtorje *Pesmih štirih*; njihove knjige, ki sledijo skupnemu nastopu, so naslovljene malodane programatsko: *Prva jesen* (Menart), *Prezgodnji dan* (Kovič), *Pobeglo otroštvo* (Zlobec), *Sanje živijo dalje* (Pavček). Dodali bi lahko še *Drevo na samem* Ceneta Vipotnika. Otroške sanje so drugo ime za čas revolucije in zmagovalske evforije, ki je čas popolne predanosti zgodovinskemu telosu (o tej predanosti konec koncev pričajo mladostne, brigadirsko-aktivistične pesmi večine omenjenih pesnikov, napisane v prvi povojni petletki). Njihov odgovor na razvodeneli revolucionarni etos ni refleksija lastnega angažmaja, identifikacije z revolucionarnim projektom, ampak umik v "intimo", v solipsistični svet lepe duše.

"Deziluzionizem" in izkušnja "prehitre odraslosti" do neke mere zaznamujeta tudi podobo sveta, ki jo izrisuje Tauferjev prvenec. Vendar se *Svinčene zvezde* ne zadovoljijo s pobegom v intimistično oazo. Želijo biti tudi "generacijska izpoved" in na ta način detektirati dejansko stanje. Na "zunanji" ravni to potrjuje množinski pesniški sub-

jekt "mi", ki ga srečamo v marsikateri Tauferjevih zgodnjih pesmi. Cikel petih pesmi *Melanholija drugega ešalona*, opremljen s posvetilom *Očetu – borcu v spomin*, je na primer eno najbolj izrazitih pesniških soočanj z generacijo revolucionarnih očetov. Verzi "čakamo / obrazov in znamenj / očetov"² dokumentirajo vmesni, prazni prostor. Svet očetov je bil svet revolucije, totalni svet, v katerem med idealiteto in realiteto, med "najstvom" in "kajstvom" ni bilo razlike. Revolucionarna akcija, zamenjava – marksovsko rečeno – "kraljestva nujnosti" s "kraljestvom svobode", pomeni negacijo vsakršnega (še zlasti romantičnega) dualizma. Totalni svet je svet identitete, svet brez razlik.

Toda: "odšli so / in pustili v nas / zveneč spomin / jasnih svetlih korakov." Zvezdno nebo očetov se je spremenilo v svinčen dež, moralni zakon v srcih sinov je ostal brez svoje substance: "...toliko poti / nihče ne ve / katera je prava." Generacijska izpoved je zato hkrati izpoved o generacijskem sindromu. Edina heroična gesta v svetu padlih herojev je lahko le čista sreča "zveste smrti". Velika zgodba prednikov se več ne urešničuje v živi zdajšnjosti. Ohranja se le še kot *zgodba*; pogled nanjo je oddaljeni pogled. Ni več nekaj dejanskega, ampak sila (zvestega) spomina, ki blokira vsakršno delovanje: "ko bomo umrli / umrli z zadnjim poklonom / in zadnjim pogledom / silnega občudovanja / nesmrtnosti naših prednikov / ne bomo vedeli / da so z nami / umrli tudi oni".

"Sedanosti" pri Tauferju ne obvladuje več polnost zvestobe in vitalizma, ampak bližina smrti: "ves dan brusi sonce razbeljene nože" (*Agonija suše*). Govorica bolečine, rezkih, disonantnih zvokov in eksistencialne groze ni daleč od zajčevskega sveta rabljev in krvnikov. Tudi ljubezenska dvojina ne more ponuditi varnega zatočišča; njen drugi obraz so "zatohle soteske teme" in "pene strahu" (*Tvoje ptice*); "razpokano truplo bova / ki ga je preklelo / slepo sonce" (*Agonija suše*).

Literarnozgodovinska ocena, da uveljavljajo *Svinčene zvezde* "za slovensko pesništvo popolnoma nov oblikovnostvarjalni prijem" (J. Pogačnik), meri predvsem na Tauferjevo (postopno) opuščanje trdne verzno-kitične zgradbe in ločil, na asociativne zveze, a-logičnost, "razumsko distanco", "cerebralnost"... Na dejstvo, da je Veno Taufer, če ponovimo splošno uveljavljeno sodbo, eden začetnikov (in nato glavnih akterjev) pesniškega modernizma na Slovenskem.

Vendar se modernistična poetika v *Svinčenih zvezdah* še prepleta z nekaterimi tradicionalnejšimi pesniškimi postopki. Hkrati se navezuje na različne filozofske diskurze: od mladomarksovstva do eksistencializma in filozofije absurda. Zlasti v pesmih, katerih "govorno perspektivo" strukturira prvoosebni lirski subjekt, igrajo še zmeraj razmeroma pomembno vlogo romantični deziluzionizem, ekspresivni patos in sentiment. Ustreza jim neposrednejša intonacija. Ki pa je po drugi strani – upošteva je sočasno dogajanje v slovenski literaturi – "hermetična". Tudi to je eden – glede na

² Tauferjevo poezijo citiram, upošteva je popravke in spremembe, do katerih je prihajalo v kasnejših izdajah. Najopaznejše spremembe so zamenjave velikih začetnic z malimi, ponekod, zlasti pri popravkih zgodnejših pesmi, pa tudi besedno oziroma verzno zgoščevanje.

evropski kontekst – razvojnih paradoksov moderne slovenske poezije.

Druga Tauferjeva zbirka, *Jetnik prostosti* (1963), je idejno-stilno in tematsko bolj izčiščena. Mimogrede: naslovi Tauferjevih zbirk izredno natančno opredeljujejo vsakokratno poetsko intenco, ponujajo pa tudi vpogled v kronologijo avtorjevih pesniških metamorfoz. *Svinčene zvezde* tako aludirajo na neznosen (so)obstoje dveh paralelnih svetov. "Idealnega", ki ni več nekaj pričujočega v smislu historične, "udejanjene" sedanosti, temveč nanjo pritiska s svinčeno težo svoje nekdanje – neponovljive – veličine in čistosti; ter "dejanskega", ki je brez-smiseln in razcepljen: lastne praznine in votlosti ne more napolniti z nobeno pozitivno "vsebino", razen z moralčnim angažmajem ali spominom na preteklo. Toda ravno preteklo je do sedanjega/prihodnjega zaradi svoje absolutne, nedosegljive mere travmatizirajoče. Ni naključje, da se *Pesem herojev* sklene z verzoma: "heroji niso umrli / vsi so se vrnili."

Naslov *Jetnik prostosti* korespondira z eksistencialističnim mišljenjem. Zlasti seveda z znamenito Sartrovo formulacijo, da je človek "obsojen na svobodo".³ Vendar to ne pomeni, da je Tauferjeva druga zbirka zgolj nekakšno (še najmanj pa težno) upesnjevanje premis eksistencialistične filozofije. V primerjavi s *Svinčnimi zvedami* je govorica *Jetnika prostosti* bolj sofisticirana; množinski subjekt, ki je bil ena opaznejših tehno-poetskih potez Tauferjeve poezije, se skorajda več ne oglaš. Nekdanjo medvrstično "družbenokritično" (in s tem tudi moralčno) perspektivo zamenja hladnejša, brezosebnejša naravnost, ki spominja (najizraziteje v ciklu *Slovenski sonetje* 62) na modernizirano "Voduškovo kritiko romantičnega subjekta" (J. Kos).

2.1 Nemi Orfej

Tiste pesmi iz *Jetnika prostosti*, ki so "provokativno" naslovljene v skladu s skonvencionaliziranim izročilom romantike (*Ljubezen I, Vodnjak, Jesenska pesem...*), bolj kot na dialoškost merijo na brezkompromisen obračun z vsako obliko novodobne romantizirajoče zavesti ali estetike "lepega in vzvišenega". *Ljubezen* ni odrešujoča totaliteta, marveč rilkejevska zgodba dveh samot, ki ju združuje slutnja smrti, *vodnjak* ni nikakršen simbol modrosti ali življenjske sile, ampak krvavo brezno, *jesen* ni praznik zemlje, spokojne zrelosti itd., ampak zgolj čas rezke, malodane apodiktčne "sodbe": "svet je dograjen in nepremičen" (*Jesenska pesem*).

Pomembna novost je "poetološka" problematika oziroma pesniška samorefleksija. Uvede jo pesem *Orfej* in nato obsežneje razvije – več kot zgovorno naslovljeni – cikel

³ "Če po drugi strani boga ni, nimamo pred seboj ne vrednot ne ukazov, ki bi pozakonili naše obnašanje. Tako nimamo ne za sabo ne pred sabo na svetlem področju vrednot nobenih opravičil ne upravičil. Sami smo, brez opravičenja. Izrazil bom to takole: človek je obsojen na svobodo." (*Eksistencializem je vrst humanizma*; v: J. P. Sartre: *Izbrani filozofski spisi*, prevedel Mirko Hribar, Ljubljana 1968, str. 194).

Nemi Orfej. "Pesniška zavest" je ogrožena z dveh strani: na eni strani izkušnja molka in deficitarnosti besed, ki se sprevrta v oznanjanje lastne nemoči, na drugi pa "zunanja", socialna neodzivnost, ki vse bolj postaja zgodovinska usoda moderne poezije.

Novodobni Orfej se odreka kakršnikoli vrsti orfeizma, postavlja ga celo pod vprašaj; je le blede senca nekdanjega zapeljivega pevca ("v grlu mu slina glas ustavi") in harmoničnega muzikanta ("v angelskih rokah drži note narobe"). Še več: "njegovo srce je ujeda / izključe mu oči v lobanjo seda" (*Orfej*). Poglavitna pesniška "organa" sta v eni od pesmi opredeljena takole: "oko očes ki gleda samo vase in neprenehoma slepo vse vidi / glas ki je edini in zgubljen in se ne more nikoli zaslišati" (*Morje I*). Oko je obsojeno na slepoto, glas na molk. Takšna je Orfejeva usoda pod oboki "molčečega neba", v "marmornem molku neba" (*Vodnjak*). Molk neba je drugo ime za odsotno transcendenco, za svet mrtvega Boga. V desubstancializiranem, razsrediščnem univerzumu brez kakršnegakoli eshatološkega cilja je človek zares "jetnik prostosti"; logika "napredovanja" je lahko le spiralasto cliotovska: "začetek brez začetka in konec brez konca" (*Morje I*). Ali na drugem mestu: "sleherni se vrtili okrog lastnega kroga" (*Potovanja*). Zaznamovanost s smrtjo, smrtnostjo kot usodo, ki v temelju opredeljuje način človekove eksistence in samozavedanja, je razpoznavna poteza Tauferjevega pesništva (značilna ne samo za njegove zgodnje pesmi, ampak za celoten opus). Ne gre samo za fizično smrt, za neizprosno spoznanje, da je – kot pravi Taufer v enem intervjuju – "človekovo rojstvo pravzaprav njegova smrt", da življenje "meriš s svojo smrtjo", ampak tudi za poseben položaj moderne poezije; "etiko" njenih besed določa uvid v konec vsake samoumevnosti, nacionalno-socialne namembnosti, uporabnosti, razpoložljivosti, "spektakelske funkcije" literature.

V *Jetniku prostosti* je že na delu proces razosebljanja oziroma depersonalizacije, ki je nasploh konstitutiven za pesniško modernost. Njen legitimni dedič in na Slovenskem tudi najizrazitejši vpeljevalec je ravno Taufer. V njegovih kasnejših zbirkah "modernistična poetika" privzema vse bolj radikalne poteze. Brezosebna oblika, semantična ambivalentnost, reifikacija, leksikalna disonantnost, fragmentarizem in zgoščen pesniški jezik, ki se načrtno izogiba neposrednemu u-besedovanju človeške subjektivitete in "psihičnih stanj", so iz zbirke v zbirko izrazitejši.

"...moja težnja je bila pač taka, da sem svoj *kaj* skušal odkrivati in oblikovati prav v tem svojem *kako*, in to vso pot." Te retrospektivne Tauferjeve besede o lastni poeziji dovolj natančno ilustrirajo njegovo specifično poetsko naravnost. Zanimive so, ker jim je bil spodbuda razmislek o "podobnostih in razlikah" trojice Zajc-Strniša-Taufer. Že na prvi pogled je Tauferjeva poezija med vsemi tremi najmanj "komunikativna" – tudi zato, ker plačuje davek upesnjevanju "stiske jezika". Na čutno-nazoren način namreč uprizarja "avtodestrukcijo tematske poezije", hkrati pa Taufer "prvi tematizira tudi ironično distanco do same poezije" (N. Grafenauer). Če poezija zavzame distanco do same sebe, če je "samoironična", ne more več oznanjati nikakršne "metafizične resnice". Povedano drugače: Zajčeva in Strniševa poezija pesniškega akta kot dogajanja razkrivajoče se *resnice* nikdar ne postavlja pod vprašaj: dogajanje poezije je pri njej

dogajanje resnice in je kot tako na ravni metafizike: iz svojega privilegiranega pesniškega položaja meri in presoja celoto bivajočega. Od tod resnoben ton, pri Zajcu celo preroška zaklinjanja.

Pri Tauferju je drugače: njegove pesmi ne posedujejo nobene tovrstne "resnice", še najmanj resnice z veliko začetnico. Ne vodi jih spoznavni gon in na njem utemeljen pesniški etos, ki bi meril na piedestal univerzalnosti, temveč zavest o fragmentarnosti, ne-celovitosti in relativnosti sveta. Toda te relativnosti Tauferjeva poezija ne oznanja na diskurziven, od svojega "objekta" distanciran način – s tem bi namreč zanikala samo sebe oziroma lastno izhodišče in na zvijačen način postala pesnikujoči meta-jezik – ampak jo čutno uprizarja. To pa je možno le na način jezikovne fragmentarizacije in inovacije, ki pomenov ne more nikdar fiksirati; stopiti v labirint sveta pomeni spustiti se v labirint jezika. Z vidika tradicionalne, pred-modernistične poezije je rezultat seveda "skromen". Še huje: ona sama, njene vrednote in na njih utemeljena poetika so vsakič znova postavljene pod vprašaj.

2.2 Naprej v preteklost

Vaje in naloge (1969), Tauferjeva tretja zbirka, njegov pesniški horizont opazno razširi. "Družbenokritičnost", ki je bila v obliki moraličnega angažmaja in resnobnega patosa implicitno prisotna v *Svinčenih zvezdah*, se zdaj vrača v obliki parodično-ironičnega, celo sarkastičnega in nemalokrat polemično nastrojenega odnosa do slovenske nacionalne mitologije, posredno pa tudi do malomeščanskega oziroma srednjeevropskega žargona pravšnjosti, do poprečnosti, frazerstva, konformizma itd. Takšna naravnost doseže vrhunec v ciklu *Cerkvica na hribčku*, ki ironizira nekatere tipične simbole, značilne za nacionalno in ideološko "megastrukturo" slovenstva.

Tauferjeva poetika v *Vajah in nalogah* je zavezana produkciji novega, "neideološkega" jezika, ki temelji na nenehnem raziskovanju lastnih izraznih možnosti, na odkrivanju novih, še ne ubesedenih svetov. Če sta večino ideologemov in metafizičnih atributov, okrog katerih se je strukturiral simbolni red slovenstva, radikalno postavila pod vprašaj že Zajc in Strniša, pa gre Taufer še korak naprej: subvertira sam tradicionalen pesniški jezik in njegovo ideo-loško strukturiranost. Subjekt *Vaj in nalog* ni nikakršen "kritični subjekt", čigar intervencije bi postavljale red sveta na glavo. Njegova pozicija ni središčna, izgublja lastno govorico, trdnost in razpoznavno identiteto. Tej razpršenosti ustrezajo novi pesniški postopki: "eksperiment", montaža, jezikovne konstrukcije, mešanje različnih jezikovnih ravni. Posebnega pomena so številne in raznovrstne literarne "reference" od citatov, aluzij, posnemanja starejših pesemskih in jezikovnih oblik do stilizacij. Taufer eksploatira različne pesniške in tradicijske svetove: izročilo ljudske poezije, cerkvene pridige, nabožne in pivske pesmi, modificirane ali "empirične" Vodnikove (*Na vršac*), Prešernove (*Nokturno I*, cikel *Krst...*), Jenkove (*Meditacija o interieru*), Gregorčičeve... verze. Gostota "citatov" in "prepesnitev" je

znotraj celotnega Tauferjevega pesniškega opusa največja ravno v *Vajah in nalogah*. Enkrat rabijo ironizaciji idilične in varno zaokrožene podobe sveta, ki ga nič ne more presenetiti, "sloven'sne cele" ("zdaj pa eno si zapojmo / bratje mi to vemo / ja vemo ja vemo / da slovinci smo"; *Meditacija o interieru*), drugič so "vrednostno nevtralne" in predvsem prispevek k jezikovni, pa tudi eksistencialni odprtosti, mnogoobraznosti in mehčanju vsakršnega, ne nazadnje tudi poetskega dogmatizma (akrostih "Pučniku Jožetu", ki ga lahko razberemo v pesmi *Nokurno II*, pa seveda ni brez zveze s takratnim političnim dogmatizmom). Tauferjeve jezikovne vaje *metazifiko slovenstva* in njen jezik postavljajo pod vprašaj, jo parodirajo in imajo do nje distanco. Toda: še zmeraj so določene s predmetom svoje "kritike". Zato niso samo vaje, ampak tudi *naloge*: naloge, z destrukcijo, raz-stavitvijo lažne totalitete in njene jezikovne ikonografije doseči "očiščenje in pomlajenje" tradicionalnega sveta in njegove govorice. Tradicije ne želijo, na avantgardistično utopičen način, preprosto odpraviti, ampak jo poetično reaktivirati, "osvoboditi" njene besede okostenele pomenskosti.

Nekatere pesmi (zlasti *Potovanje odo*, ki pomeni korak v smeri vizualne oziroma konkretne poezije) že naznanjajo prehod v ultramodernizem, ki se je na Slovenskem razcvetel v drugi polovici šestdesetih; oznake, ki jih je izumila sočasna, se pravi modernistična literarna kritika ("reizem", "ludizem", "lingvizem"), se v dobršni meri "prekrivajo" s poetiko *Vaj in nalog*.

Podatki (1972), naslednja Tauferjeva izvirna zbirka, pomenijo dosledno slovo od "tematske naravnosti"; gre jim predvsem za produkcijo novih – tako sintaktičnih kot semantičnih – jezikovnih tvorb in s tem za "znotrajtekstualno" prebijanje ustaljenih predstav o mejah in možnostih pesniškega jezika. Že naslov – *Podatki* – vzbuja vtis nečesa "objektivnega", neosebnega, stvarnega, močno oddaljenega od kakršnegakoli subjektivizma, "psihologizma" itd. Gre za katalogizacijo sveta, ki je svet dejstev. Poezija se na ta način spreminja v avtonomno, "avtoreferencialno" igro jezika, v produkcijo estetskih "informacij", ki so v prvem delu knjige ukleščene v sonetno formo, v drugem pa v tri štirivrstiče kitice, naslovljene s samostalnikom, ki običajno označuje neki stvaren predmet, pojav ali bitje. Nato se odvije asociativna veriga, ki naslovno besedo postavlja v različne kombinacije, širi in predvsem na novo formira njeno semantično polje. Jezikovne konvencije, frazeologemi, ljudske modrosti so na ta način de-konstruirani, ena od posledic so številne nove zvočne, skladenjske, leksične, ritmične, estetske kvalitete. Pesniška svoboda vse bolj postaja avantura jezika, odkrivanje razpok v ustaljeni jezikovni praksi. Svoboda je svoboda v jeziku.

2.3 Med inovacijo in stisko jezika

Svoboda v jeziku je svoboda jezikovnih iger, osvobojenih "ideoloških modelov" in tradicionalne pesemske "fabulativnosti", "reprezentativnosti" itd. Čeprav se, o čemer priča nadaljnja, "posttauferjevska" usoda modernizma oziroma ultramodernizma na

Slovenskem, zavest o "stiski jezika" lahko kaj kmalu sprevrže v zgolj jezik stiske, lingvizem pa v konvencijo, če ne celo ideologijo – to je konec koncev tudi usoda avantgard. Naslednji Tauferjev korak – od *Podatkov k Pesmarici rabljenih besed* (1975), knjigi, katere naslov spet veliko pove – dovolj natančno reflektira to dogajanje. Vendar se nekemu temeljnemu paradoksu ne more izogniti tudi sam: za prebijanje "lingvizma" namreč še vedno uporablja pretežno modernistično "metodo", sam "cilj" – preboj jezikovne "avtoreferencialnosti" – pa je že onkraj njega. Vendar to "ostajanje na pol poti" ni nikakršna "pomanjkljivost" Tauferjeve poetike. Nasprotno: priča ravno o brezkompromisnosti, "samokritičnosti", refleksiji lastnih prizadevanj in poetoloških zagat, kar je usoda pesniške modernosti že od Baudelaira, Rimbauda in Mallarméja naprej.⁴

Izkušnja, ki jo ubeseduje "pesmarica rabljenih besed", temelji ravno v uvidu v ne-možnost totalne inovacije. Posledica spoznanja, da so besede vselej že *rabljene*, je slovo od teleološkosti, od avantgardistične iluzije o napredovanju v neskončnost. Ta se prej ali slej razkrije kot "slaba neskončnost". *Pesmarica rabljenih besed* opušča radikalnost *Podatkov*. Skušja izstopiti iz sveta kot zgolj *sveta* jezika in se vrniti k eksistencialno-bivanjski, univerzalno-človeški problematiki. Tega pa glede na lastno prehojeno pot, izkušnjo desubjektivizacije, "dehumanizacije", semantične ambivalentnosti, "alkimije jezika" itd. ne more storiti na način preproste vrnitve k pred-modernistični "doživljajski poeziji" in njenemu "liričnemu" subjektu. Znotraj horizonta modernizma (ki ga ni moč kar tako postaviti v oklepaj, ampak njegovo težo vzeti nase in potegniti konsekvence) in z njim povezanega jezikovnega avanturizma, ki se je sprevrgel v stisko jezika, je to možno edinole s previdnim približevanjem mitski, "pred-logični" vizuri sveta, ko med besedami in rečmi še ni bilo razlike. Še več: *Na začetku je bila beseda*.

Mitsko-arhetipsko skuša Taufer upesniti z naslonitvijo na izročilo (slovenskega) ljudskega pesništva. Vendar na specifičen način: če ljudske pesmi običajno variirajo neki motiv, je ta pri Tauferju razkosan; ni več sklenjena celota, dojemljiva tako vsebinsko, oblikovno kot melodično, kar je ob vsesplošni, popularni "razumljivosti" ena bistvenih prvin ljudskega pesništva, temveč je postopek *Pesmarice rabljenih besed* – to je značilno za Tauferjevo pesniško "metodo" nasploh – de-konstruktivski. Kroži okrog posameznih motivnih drobcev, se jim hkrati približuje in se od njih oddaljuje,

⁴ Izkušnja nezadostnosti "tradicionalnih" pesniških besed je moderno pesništvo pripeljala na sam rob govornice. Zahteva po inovativnosti, vsakokratno zaganjanje čez meje jezika, se prej ali slej sprevrže v zahtevo po nemogočem. Odgovor na to zahtevo je lahko le mallarméjevska "molčeča pesem" (njena najbolj radikalna slovenska "realizacija" je Zagoričnikov *Opus nič*). Logika pesniške modernosti je logika postopnega samoukinjanja. Znana Mallarméjeva izjava o lastnem delu kot neke vrste "slepi ulici" ali dobrega pol stoletja kasnejša Bennova sintagma o pesmi kot "obliko zahtevajočem niču" konec koncev detektira isti položaj kot Tauferjeva poetika *rabljenih besed*. Gre za isto izkušnjo, le da je Tauferjevo treba razumeti v specifičnem kontekstu slovenske poezije. Tauferjeva "prevratnost" in "radikalnost" tudi zaradi tega konteksta, zlasti njegove "prešernovske strukture", prihajata toliko bolj do izraza.

uporablja in preigrava različne perspektive, položaje, naklone in kote. Besede so iztrgane iz svoje manipulativno-konvencionalne, tradicijsko ustaljene rabe; zaživijo novo življenje in vibrirajo na vselej drugačnih frekvencah – hkrati pa, zaradi lastne "udeležbe" v iniciacijskem jezikovnem aktu, ohranjajo pečat arhetipskosti in svetotvornosti, enkratne stvariteljske geste poimenovanja sveta in njegovih pojavov.

Tauferjeva izjava, da je pesnjenje "en sam trdovraten boj z jezikom" – zapisal jo je v obsežnem besedilu *O rabi rabljenih besed*, s katerim je pospremil na pot *Pesmarico rabljenih besed* – natančno definira njegov pesniški postopek, ki ga uveljavlja že od prvih zbirk naprej. Boj z jezikom je upiranje zapeljivi skušnjavi, da bi se pesmi "zaprle", da bi bile enoznačne, da bi svet uredile in ga sestavile v obvladljivo celoto. Potovanje v neznano, ki se ga udeležujejo, temelji ravno na nasprotnem: "pesem sama" se mora zavedati svoje odprtosti, ne-jasnosti, dvoumnosti, večobraznosti in večpomenskosti.

Ker je jezik svetotvoren, je, nasprotno, tudi najbližje smrti. *Pesmarica rabljenih besed* se osredotoča ravno na fenomen smrti. "Resničnost pesmi pa ostane smrt, tema, nič, bog," pravi Taufer v spremnem besedilu. Različnost in hkrati identičnost teh opredelitev sugerira predvsem, da poezija ni in ne more biti medij neke "pozitivne", logično-diskurzivne opredelitve "resnice", "resničnosti". Zmeraj sta izmuzljivi, to pa zato, ker ni nekega nevtralnega pogleda, meta-jezikovne, meta-fizične instance, s katere bi šle lahko bila možna takšna opredelitev. Tauferjev "odgovor" je na neki način "logičen": resnica je mnooobrazna, izmuzljiva, zanjo je sploh primernejša množinska oblika. Poezija je čutno-nazorno "uprizarjanje" takšne resnice oziroma "resnic". Smrti, teme, nič, boga ni moč "izreči", jih pripeljati do njihovega (pesniškega) pojma in še manj opredeliti na predikativen način. Smrt, tako kot tema, nič, bog, zgolj je.

V omenjenem besedilu, spremni besedi k lastni knjigi, je Taufer razvil zelo natančno branje, "interpretacijo" nekaterih svojih pesmi. Njegovih obsežnih in poučnih razlag na tem mestu nima smisla obnavljati. Opozoriti velja le, da sta citatnost in "dialoškost" posameznih pesmi marsikdaj tako prepleteni in zabrisani, da ju lahko dešifrira le zelo pozoren in potrpežljiv bralec. Toliko bolj, ker gre nemalokrat za pretvorbe, kompozicijsko premeščanje, variiranje in kombiniranje. S tem odpade motivno-tematska, "fabulativna" razvidnost, kakršno poznajo "originali"; nanjo največkrat asociirajo le še osamljeni drobci. Predvsem pa, seveda, naslovi posameznih pesmi oziroma ciklov (*Godec pred peklom*, *Mrtvaška kost*, *Lepa Vida*, *Pegam in Lambergar...*).

Kot že rečeno, je Tauferjev temeljni napor, prebiti se do mitsko-arhetipskih jeder, ki jih ohranja izročilo ljudskega pesništva. Na ta način skuša vzpostaviti stik z oddaljeno, a toliko bolj zavezujočo in v izvornem, še ne inflatornem jeziku ubesedeno univerzalno izkušnjo. Prebiti in prekopati se je treba skoz obilno jezikovno gradivo; oblikuje, gnete, organizira in "posreduje naprej" ga še zmeraj modernistični pesniški subjekt. Stisko jezika in bolečino onemelosti *Pesmarica rabljenih besed* preboleva z variiranjem starih besedil, katerih izvori vodijo v starodavni, pred-logični svet, svet absolutne realnosti, v katerem besede še niso živele osamosvojenega življenja in ki zato še ni mogel poznati usode modernega pesnika, "izgnanega v te mutaste rane" (*Gospod Baroda*).

2.4 Celota je neresnično

Eno bistvenih vodil Tauferjeve poezije, na katero – v svojih diskurzivnih tekstih – opozarja tudi sam, je izkušnja ne celovitosti, fragmentarnosti, relativnosti sveta. To izkušnjo skuša artikulirati čim bolj plastično; Tauferjeva poetika je poetika fragmenta. Fragmentarizacija sveta in jezika je nasledek paradigmatične modernistične geste: prepoznavanja vsake ("tradicionalne", "metafizične", "klasične") celote kot lažne. Znani Adornov izrek "Celota je neresnično," ki je "negativna" parafraza še bolj znanega Heglovega stavka "Resnično je celota," zapisanega v predgovoru k *Fenomenologiji duha*, izreka vso prevratnost modernosti ("vzvratna" posledica fragmentarnosti in razpršenosti, na katero prisegajo modernistična dela, je tudi fragmentarizacija njihovega branja in interpretiranja). Klasična zaokroženost, "organskost" umetniških del se ohranja samo še na zgolj formalni ravni. Na primer: sonetna pesemska forma pri Tauferju je res samo še "forma". Obenem njegovi "soneti" destruirajo strogo arhitektoniko sonetne forme, kakršno zahtevajo pravila verzifikacije; s tem spet vzpostavljajo distanco do tradicije. Sonetna forma, čeprav provizorična, je tehnopoetsko nujna, hkrati pa je njena raba – zaradi očitnega kršenja pravil – tudi "ironična". Forma je nujen urejevalni princip, predpogoj, da pesem, potem ko je zavrгла klasično "narativnost", "tematskost", "idejo", ki je bila garant njene celovitosti, sploh še ohranja svoje okostje, brez katerega je ne bi mogli prepoznati kot pesmi in brez katerega bi se razpustila v neartikuliran jezikovni tok. Meja *forme* – pa čeprav še tako "modernizirane" in s tem modificirane – je meja (tudi modernističnega) sveta.

Knjiga *Ravnanje žeblicev in druge pesmi* (1979) pomeni Tauferjev korak naprej v fragmentarizaciji sveta. Če ponovimo: fragment postavlja na laž celoto. Celota je – znotraj modernistične optike – "ideološka". Poetičnost jezika ni kompatibilna z ideologijo, z upesnjevanjem celote. Novo mesto poetičnosti so zato razbitine, osamosvojeni ostanki nekdanje celovitosti sveta, ki so onkraj manipulabilnosti, privajene uporabnosti in razpoložljivosti. Vendar igra jezika ni samo nekaj igrivega. Kot že v *Pesmarici rabljenih besed* je tudi v *Ravnanju žeblicev* "cilj" Tauferjeve poezije rekonstruirati mitsko zavest. "Metoda" je izrazito minimalistična; osrednji, naslovni cikel temelji na "drugorazrednih" besedah: na pridevniki, trpniki, veznikih, prilastkih. Uporaba tovrstnega, kot pravi Taufer, "odpadnega materiala", poskuša besedam, na prvi pogled za poezijo "manj primernim" (a ravno zato v pesniški tradiciji malodane "neizrabljenim"), vrniti moč prvotne izkušnje, jezikovne artikulacije, ki še ni zapadla v kliše. Tovrstno kolobarjenje, spiralasto kroženje besed z vsakim svojim obratom prispeva k re-semantizaciji; kljub skrajno reduciranemu in asketskemu besedišču omogoča širitev poetskega polja.

Tauferjeva jezikovna askeza je hkrati jezikovna magija; s svojo dvostopenjsko metaforiko, leksikalno disonantnostjo, "atonalno" in oksimoronično retorično strategijo prebija časovno-prostorski kontinuum in običajno perceptivno logiko, vstopa v kolektivno in individualno nezavedno, obuja napol izgubljeni nacionalni,

kulturno-civilizacijski, osebni spomin: "beseda se obrne / na zobe pade jezik / se obrne pot ostane" (*Nemo med drevesi*).

2.5 Prerokba kroga

Drugi del knjige, *Vodenjaki*,⁵ gre še naprej od sveta mitov. Potaplja se v svet *fizike*. Pesem *Vsem naokrog vam povem* iz cikla *Miti in apokrifni vodenjakov* se glasi:

vsem naokrog vam povem
zravnane bodo moje besede in moja groza
prišel bo čas ko bo voda sita molitev in ploditev
ko bo voda zravnala svoje kroge
ko bo vlada leda
vlada trde vode
trda vlada zravnane kroga
ko bo čas molitev ognja
mrzlih ploditev gorečega sonca
skoz oglati kristal
se bo lomila
prerokba kroga
v motne in ravne vode
obzorja

Dikcija pesmi je svetopisemsko preroška. Vendar ne oznanja (od)rešitve, ampak vesoljni potop brez Noetove barke. Na tem mestu je potreben pogled nazaj, na prehojeno pot: prva pesem *Svinčenih zvezd* je bila naslovljena *Morje* (morje je stalen motiv Tauferjeve poezije). Med nastankoma obeh pesmi sta minili slabi dve desetletji; razlika, ne samo časovna, je očitna. Pesem *Morje* se začne z verzoma: "morje prihaja na breg / vedno se vrača samo." Nato, če si dovolim prosto "povzemanje", govori o krstah scefраниh zastav, o dušah mornarjev in njihovih otožnih pesmih o zvezdah, o izgubljenih lučeh na drugi obali...

V nasprotju s pesmijo *Morje* v pesmi *Vsem naokrog vam povem* ni sledu o "dušah",

⁵ Razširjen in z istim naslovom je sedem let kasneje (1986) izšel v samostojni zbirki.

"otožnih pesmih", "lučeh". Govorica je neprimerno bolj rezka, zgoščena in očiščena vseh bogatejših pridevkov. Zgodil se je tisti "napredek", ki ga je Baudelaire, eden tvorcev pesniške modernosti, že sredi 19. stoletja opredelil kot "progresivno upadanje duše, progresivno gospostvo materije". Svet *Vodenjakov* je svet fizike, v njem ni prostora za upanje, ljubezen, hrepenenje, odrešitev in kakršnekoli attribute človeške zavesti; njegova resnica je zgolj neizbežnost konca, ne samo konca kot takega, ampak tudi *zvesti* o njem; konca tako človeške groze kot besed, ki govorijo o njej: "zravnane bodo moje besede in moja groza". Prvoosebnost ni naključna, njen efekt je disonanca med poudarjeno neposrednim, eksistencialno razprtim (na)govorom in hladnim, "anorganskim" stanjem stvari, ki so ne samo onkraj dobrega in zlega, ampak tudi vsega človeškega. V svetu fizike, baudelairovskega "gospostva materije", so vsi atributi človeške zavesti – od groze zgolj nič do radosti bivanja – zgolj poljubne spremenljivke z omejenim rokom trajanja; "prerokba kroga" je drugo ime za brez-časnost, "vlada leda" je "vlada trde vode // trda vlada zravnane kroga". Konsenkventen odgovor poezije je lahko le molk, nemi pogled "v motne in ravne vode / obzorja". Beseda "obzorje" je zadnji verz pesmi, stoji sama zase, brez kakršnegakoli predikata. Je zgolj čista možnost slepega pogleda. Njen pesniški "korelat", strogo vzeto, je lahko le belina nepopisanega papirja. Ko se krog zravnal, napoči pustinja.

"odvrni pogled / ko se bodo pričele / surove muke smrti" – s to kitico se je sklenila ena od pesmi v *Svinčenih zvezdah*. Z *Vodenjaki* je drugače: *smrt* ni več "surova", nečloveška itd. Ne na ta način ni dodatno opredeljena, poimenovana; zanj – tako kot za *življenje* – ni prave besede, o njej se ne da (več) nič povedati. "Prerokba kroga", o kateri govori navedena Tauferjeva pesem, je onkraj takšnih ali drugačnih opredelitev. Še enkrat: "zravnane bodo moje besede in moja groza." Ubesediti se da le lastno nemoč. Globlje od *Vodenjakov* ni mogoče. Toda izbrati molk je za poezijo kot medij jezika in za pesnika kot govorečega subjekta vselej slaba izbira. Preostane hoja na robu, otožni zvok *tercin* za *obtolčeno trobento*. In *črepinje pesmi*.

2.6 Konca sveta palimpsest

Cikel *Male vesele fuge o smrti*, s katerim se je končala knjiga *Ravnanje žeblicev in druge pesmi*, stoji na čelu *Tercin za obtolčeno trobento* (1985), Tauferjeve sedme izvirne pesniške zbirke (vmes je izdal tri izbore). Dejstvo, da Taufer stare pesmi marsikdaj vključuje v nove zbirke, jih premešča, "popravlja" itd., tudi po svoje priča o sklenjenosti in kontinuiteti njegovega opusa.

Ena od *Malih veselih fug o smrti*, ki uvaja *Tercine*, se sklene s kitico: "smrt se igra / z mano / kakor z otrokom." Za pesem – kot za večji del zbirke – je značilno prepletanje resnobno-humorne dikcije. S humorjem, humoren je konec koncev že naslov knjige, se Tauferju uspe izogniti patetiki. Vendar gre za trpek humor. Motivno-tematsko se *Tercine* namreč osredotočajo na dva, med seboj nerazločljivo povezana

in za Tauferjevo poetiko nasploh konstitutivna "fenomena": smrt in nemost. Besedi *smrt* in *nemost/molk* se v različnih oblikah in besednih zvezah pojavita skorajda v vsaki pesmi: "molčanje smrti", "po taktu molka", "nem prerok", "nem / neizmerno", "smrt // za vsakega človeka", "smrt / s pesmijo globoke rane"... Neposredne, transparentne ubeseditve žalosti in bolečine Tauferjeva poetika ne dopušča, pesmi "globoke rane" so strukturirane še zmeraj palimpsestno: krik groze filtrira navezava na oddaljene odmeve pesniških svetov Prešerna, Murna, Voduška, Kosovela, Kocbeka, Cankarja, Jenka. Hkrati je šifriran z za Tauferja še zmeraj tipično semantično ambivalentnostjo, skladiščno kombinatoriko, minimalizmom in dekonstrukcijsko "metodo".

Tercine obtočene trobente pričajo o nemoči totalizirajočega pesniškega podjetja, odpravljajo se v "pergamentno noč". Pripovedujejo o obsojenosti na samoto, njihove popotne koordinate so krožno-spiralaste: "in samotno naprej nazaj / popotno" (*Popotno*). Dokler se pesem, na način "samoukinitve", ne zgosti v krik, ki napoveduje – v sklepnih kiticah pesmi *Si le* – razpustitev v tišino:

krog

črt

o

prašen

o strašen

o

O ni samo grafična upodobitev kroga in s tem Tauferjeve "prerokbe kroga". O je glas/črka (za)čudenja, da svet je, obenem pa tudi prvobitne groze. Smrtne groze, ki je strašnejša od strašnega – in zato, kolikor je jezik še zadnji, najbolj trdoživi princip urejanja in s tem obvladovanja posameznikovega življenjskega sveta, onkraj jezikovnega koda. To "dvojnost" na svoj način potrjuje dvojna narava pesniških besedil: pri Tauferju je vsaka pesem praznik rojstva in smrti obenem. Rojstva, ker obnavlja stvariteljski akt poimenovanja sveta, ki pomeni njegovo udomačitev, "počlovečenje". Smrti, ker so pesniške besede hkrati tudi že besede človeškega "samozavedanja": izrekajo resnico o lastni smrtnosti, o napotenosti pesnika – kot človeka in zapisovalca besed – v lasten samo-izbris.

To "strukturno" dvojnost ohranjajo *Črepinje pesmi* (1989), Tauferjeva zadnja pesniška zbirka. Mednaslove lahko razumemo kot svojevrstno rekapitulacijo dosedanjega Tauferjevega pesnjenja: *Paranje*, *Fragmenti iz panonskega morja*, *Pesmi iz igre* (iz avtorjevega dramskega besedila *Odisej in sin ali Set in dom*, 1990), *Miti*, *Drobcji še pobrani*, *Genesis*. Rahljanje semantičnih ekstremizmov, značilno za zbirko v celoti, omogoča razpiranje emocij in s tem izrazitejšo artikulacijo primarnih eksistencialij, doživetij groze in razkroja, ki jih prinaša čas "ledene dobe". Motivno-tematsko jedro Tauferjevega pesništva je še zmeraj usoda človeka kot

bolečine sprevrača samo pesnjenje: "v golih oklepih lusk / miglja zalega besed / skozi votlino pesnikovih ust / odprtih ran v potopljen svet" (*Atlantida*).

3.0 Labirint poti

Taufer se v *Črepinjah pesmi* posredno vrača k tisti topografiji sveta, kakršno so nekoč, na začetku, zarisale že njegove zgodnje pesmi. *Jesenska pesem* iz *Jetnika prostosti*, Tauferjeve druge zbirke, se je na primer začela z verzom "svet je dograjen in nepremičen." Verz "svet je raven in pust," ki ga srečamo v *Črepinjah pesmi* (*Atlantida*), je njegova izostrena parafraza, hkrati pa, če ga postavimo ob zgoraj že citirane verze iz iste pesmi, priča o nečem usodnejšem. Po dolgotrajnem pesniškem potovanju ostajajo od pesmi, mukoma iztrgani iz "odprtih ran" "pesnikovih ust", samo njeni okruški. Resnica pesmi so njene črepinje. Pesem lahko eksistira le še kot pesem v razpokah, njene besede so *razpokane besede*. Napovedujejo vstop poezije v svet brez zvokov in glasov. Tja, kjer tudi črke "tko molk" (*Uboga je ki ostane smrt*).

Prerokba kroga je izpolnjena.

Literatura:

- Niko Grafenauer: *Pesniški modernizem*. V: *Izročnost pesmi*. Maribor 1982 (str. 101–123).
 Tine Hribar: *Sodobna slovenska poezija*. Ljubljana 1984.
 Tine Hribar: *S pesmijo globoke rane* (spremna beseda). V: Veno Taufer: *Tercine za obtočeno trobento*. Ljubljana 1985 (str. 67–77).
 Marko Juvan: *Literarne reference v poeziji Vena Tauferja*, Ljubljana 1985 (diplomska naloga na Oddelku za slovanske jezike in književnosti).
 Taras Kermauner: *Izročilo in razkroj*. Ljubljana 1970.
 Taras Kermauner: *Žebljasta pesem*. Problemi 200 (7, 1980), letnik XVIII, Ljubljana 1980 (str. 43–53).
 Janko Kos: *Slovenska lirika 1950–1980*. Ljubljana 1983.
 Boris Paternu: *Lirika*. V: Boris Paternu, Helga Glušič-Krisper in Matjaž Kmecl: *Slovenska književnost 1945–1965* (prva knjiga), Ljubljana 1967 (str. 9–225).
 France Pibernik: *Med tradicijo in modernizmom. Pričevanja o sodobni poeziji*. Veno Taufer. Ljubljana 1978 (str. 243–265).
 Dušan Pirjevec: *Veno Taufer, Vaje in naloge* (tipkopis iz zapuščine Dušana Pirjevca; datiran z l. 1971).
 Jože Pogačnik: *Zgodovina slovenskega slovstva* 8, Maribor 1982.
 "Kovana zmuzljivost jezika" (pogovor Aleša Bergerja z Venom Tauferjem). *Literatura* 21/1993, Ljubljana 1993 (str. 37–45).
 Pogovor z Venom Tauferjem (Tine Hribar). *Nova revija* 26–27/1984, Ljubljana 1984 (str. 2991–3018).

Matej Bogataj

Obrobje brez središča: še enkrat o marginalcih

Naslov zadnjega romana Petra Božiča *Zdaj, ko je nova oblast* (ČZP Enotnost, Ljubljana 1993) nas lahko hitro zapelje, da gre za še eno v celi vrsti refleksij ali spominov, s kakršnimi se perejo in do časa opredeljujejo nekateri starejši pisci politiki; ne le tisti, ki so bili ali so postali politiki, temveč tisti, ki se jim zdi, da bi morali javnosti priznati, objasniti, se spovedati, razložiti ali agitirati karkoli o svoji pretekli, sedanji, prihodnji, odsotni ali kakršnikoli drugi udeležbi v javnem življenju. Ta se pritožuje nad sedanjim konvertitstvom, oni razgalja zarote, tretji pojasnjuje, zakaj ni dosegel več v življenju in kdo vse ga je onemogočal. Takšno množično javno predstavljanje političnih nazorov v širšem smislu kaže bolj na to, da je za intelektualce pomembno, da je naš in ne njihov, da je bil naš že ves čas in da je to skrival, da se je delal, da je njihov, da bi laže delal za nas in podobno. Kaže, da še vedno pristajamo – ali celo zmerom bolj – na tabore, opredelitive, pripadnost skupini; to je seveda z intelektualizmom, ki bi moral ostati distanciran, skeptičen do navijaštva, povsem skregano.

Pri Božiču pa ne gre za to. Naslov je mišljen ironično in je hote zavajajoč; iz pogovornega klišeja o "novih časih" se dela norca. *Zdaj, ko je nova oblast* je predvsem proza, ki govori o tistih temah, ki Božiča obsedajo že od njegovih proznih in dramskih začetkov sem. Božič je od vseh slovenskih prozaistov najbolj obseden z obrobjem, z zakotjem, s slepim tirom, na katerega zabriše življenje – in to nezmotljivo, z neko notranjo nujnostjo in čisto nič po naključju – njegove literarne osebe, ki niso nikakršni junaki (več). Prostor na robu je hkrati zapik in ječa, v katerem so tisti, ki so ga naselili, getoizirani in hkrati varno spravljani, postavljeni na stran, kjer so nenevarni, ker ne motijo reda, ki ga vzdržuje oblast – ta je pri Božiču veliko bolj kot nekakšen "režim", torej politična garnitura, družbena smetana, privilegirani, ki se lahko menjajo, poboljšajo, spremenijo, postanejo bolj represivni oziroma permissivni, veriga in sistem zapovedi, prepovedi, norm, ki jih uveljavljajo z za to najbolj primernimi ustanovami. Margina je ob tem še prostor svobode, ki ga je lahko nadzorovati, tudi zato, ker so njeni prebivalci izpostavljeni izčrpavajočemu medsebojnemu obračunavanju in vzpostavljanju notranje hierarhije. Ta pri Božiču ni več v ospredju, saj je ob družbi

dodobra načeto tudi tkivo same margine, ki je zato presenetljivo brez vodij; vsi so v enaki riti in nihče ne blefira več, da ni.

Prozno ukvarjanje z margino je v zadnjem času vse pogostejše, dobiva tudi nove vsebine. V tradicionalnem romanu je bil obrobnež vedno nekaj, kar je predvsem ilustriralo in popestrilo ozadje – Krjavelj je tipičen marginelec, njegova živahna epizoda ni problematizirana. Po drugi strani so deseti bratje, desetnice, rokovnjači in kar je še podobnih deklasirancev vedno bili projekcija, nastopali so kot skrivnostni nosilci svobode, kot tisti, ki so se iztrgali redu. In to traja vse do Šeliga; hipiji so pri njem zanimivost, ne pa tisti, ki kažejo, kako deluje celotna družba, v kateri je vsak marginelec, kot je to pri Božiču, kjer gre bolj kot za upiranje posameznikov redu, institucijam, prisili, za globalno metaforo sveta, kjer so vsi na obrobju, ker ni nikakršnega središča več. Pri Božiču ni več privilegiranih, dominantnih; oblast, kolikor je še je, predstavlja miličnik godbenik, ki šahira in se mu popolnoma utrga, ko zavoha možnost heroizma in s tem lastne promocije in napredovanja, pa bolničar, ki odpira vrata na jetniški oddelek psihiatrične bolnišnice in tam pušča političnim kri, sicer pa je ves čas tiho, tudi sam nepomemben in marginalen, pa zdravnik, ki je paranoiden in vse to dopušča, a tudi ta je nor, občasno zapit in ravna predvsem po liniji najmanjšega odpora. Božičev roman bolj kot o čem drugem govori o tem, da oblasti nikoli ni (zares) bilo, da ni sistema, temveč je vse skupaj le (naključno?) srečevanje, reagiranje, postavljanje v vloge, ki je iracionalno, v ničemer, niti v volji do moči, oblasti, vladanja utemeljeno.

In po tem se Božič razlikuje od večine pisateljev, ki so se ukvarjali z margino, na primer od Frančiča, ki je z njo ravno tako obseden. Vendar so Frančičevi junaki hrepenelci, ki se jim je enkrat posvetila polnost življenja, dom, družina, sreča, sprava, karkoli že, ljubezen, našli so svoje mesto v svetu in v njegovi hierarhiji. In na to mesto bi zopet prišli, če jim ne bi institucija, ki je posamezniku vnaprej sovražna – predvsem takšnemu posamezniku, kakršnega si izbere Frančič za nosilca svojih zgodb – tega reprečila. Frančičev svet je karkovski svet trdne in nepremakljive hierarhije, ki pa je kar naenkrat razkrinkana, saj so psihiatrija, vojska – ta kraljica represivnih institucij pri večini piscev – policija, šola, in kar je še tega, jasno vidni. Tudi zato, ker se Frančič ves čas trudi, da upre vanje svoj prst, da jim požuga in nam, ki smo očitno njihov sestavni del, pokaže njihovo krivičnost.

Pri drugih piscih nastopa institucija kot sistem, ki omogoča posameznikom, da se priklopijo do oblasti in se nad drugimi izživljajo; sem sodijo predvsem vsi tisti, ki ob drugem pišejo tudi o vojaščini, sploh travmatični in fascinantni izkušnji. Pri tem je značilno, da je pisanje skoraj vseh – razen Moroviča, ki mu je vojska samo še ena dogodivščina, ki jo je mogoče estetizirati in manieristično pripovedovati – piscev, od *Resničnosti* Lojzeta Kovačiča naprej, za stopnjo bolj mimetično. Obrisi sveta in njegove meje postanejo v hipu, ko imamo opraviti z represijo in institucijo, precej ostrejši, bolj vidni, zato je zunanji svet precej bolj izrisan.

Božičev roman *Zdaj, ko je nova oblast* uporablja vse najbolj značilne rekvizite pisanja o marginalcih: dogaja se za šankom, kjer se razpleta – bolj kot razplete – deset-

letja stara zgodba, v kateri sta nastopala Niko, ki je v življenju, preden je postal klošar, počel tako rekoč vse, in Simona, sestra na bližnji psihiatrični ustanovi. Nika še vedno iščejo zaradi dezerterstva iz vojske, vmes je epizoda, kako preganjajo Simoninega sina; pobegnil je iz kasarne z orožjem, napadel miličniško patruljo in podobno. Na psihiatriji imamo tudi oddelek za politične jetnike, to preganja predvsem šefa oddelka, v bifeju pa miličnika, ki se mu blede od želje po povišanju. Veliko (predstavnikov) institucij torej, manjka morda le šola; pa vendar je bife oaza, v katero se tisti, ki naj bi imeli vzvode represije v rokah, vztrajno zatekajo. So v bifeju bolj avtentični kot takrat, ko so del institucije. Z bojem proti instituciji ni torej pri Božiču nič; vsi njegovi "junaki" so z institucijami bolj ali manj sprijaznjeni, večina je celo – ali je bila – njihov sestavni del; Dejak je nekakšen predelavec, Niko je bil birokrat, Simona predstavlja menda celo nekakšno oblast v senci na psihiatričnem oddelku, zraven so še zapiti šef oddelka, ki se mu prikazuje mrtvi bolničar udbovec, pa miličnik godbe na pihala. V romanu imamo res dva primera upora proti sistemu, ki pa sta bolj spodrsrljaja in kažeta bolj neprilagojenost kot primer za postopanje z institucijami; tako na oddelku odpustijo sestro, ko se upre dvojnemu evidentiranju pacientov na tiste zaporniške in druge, ustrelijo tudi Simoninega sina, potem ko zbeži oborožen iz vojašnice. Vendar ta primera kažeta na to, da je veliko bolj kot odnos do ustanov pomemben odnos Božičevih junakov do aktivnosti, do tega, kako so sposobni zadovoljiti lastno željo.

Večina oseb v romanu je odstavljenih iz toka življenja in nasploh neavtentičnih, ker so, tako avtor, izrinjeni iz časa, ki je "sestavljen iz takih dolgih presledkov (ene same praznine brez dna) in iz tistega, čemur pravimo čas. In zato ni nikakršnega razloga in za to je en sam razlog, ki pa po njegovem globokem prepričanju tiči v veselju in so si iz tega ljudje lepo izmislili Boga." Čas ima torej zgoščine, voze, v katerih je mogoče polno zaživeti, biti avtentičen, in svoja nasprotja, ki so popolne praznine, prazen tek časa, v katerih je človek lahko zgolj pasiven in v katerih ga odplakne nujno tja, kjer je za obstanek potrebnega najmanj gibanja, najmanj aktivnosti – v bife, jasno, v ta zamuljeni in zakaljeni rokav časa, v katerem lahko le čakaš na boljše čase, na jasnost in avtentičnost in energijo. In na to, da boš razrešil stvari, ki si jih zavozlal v prejšnjem obdobju aktivnosti.

Niko, na primer, čaka na to, da bo razrešil s Simono, s katero je bil med zdravljenjem na psihiatriji in kasneje, ko se je tam zaposlil – gre za za Božiča tipično prehanje iz noter ven in nazaj, ki kaže na poljubno in nezavezujoče, s tem pa vsako smiselno upornišvo izničujoče menjavanje vlog. V stilu ugotovitve iz Jančarjevega *Velikega briljantnega valčka*, da smo vsi V, je pri Božiču vseeno, na kateri strani zidu bolnišnice si zaprt, v katero stran željno pogleduješ, navzven ali navznoter. In ali preganjaš ali si preganjan, vse je v obdobjih praznega teka časa zamrznjeno, otrplo, brezvezno – zato lahko miličnik, ki bi se z veseljem proslavil s podvigom, in Niko, ki je na begu, skupaj šahirata v bifeju, kamor ju je naplavilo. In res so Božičeve osebe kot tempirani roboti, ki ždijo in se kvečjemu spominjajo; vse do trenutka, ko se vključi njihov mehanizem in jim uspevajo – vsaj za okolje, v katerem so sicer potopljeni, neverjetne stvari.

Dejaku, Nikovemu pivskemu prijatelju, ki se muči z brezdeljem, ker je na dopustu, da upeca Simono in z njo nekako zaživi; njenemu sinu, da se upre in beži pred celo kopico zasledovalcev – podobno, kot je Niku nekoč uspelo, da je bil s Simono, dokler ni padel iz časa in se zapil, zato ga je enostavno zapustila, ker pa ni bil njegov čas, se tudi vojaščini ni upiral, temveč je enostavno pobegnil. In zdi se, da je v tem ključ za razumevanje romana *Zdaj, ko je nova oblast*, tudi konca; ko vse zamete sneg, pograbi eni lopate in se poskusijo odkopati, drugi ostanejo zameteni in sanjajo pomlad. Eni imajo s časom bolj srečo, drugi manj, tako gre to in tako bo vedno.

Božič se v svojem romanu ukvarja z eksistencialistično pahnjenostjo v svet neskončnih možnosti, vendar – to pa zato, ker z različnimi perspektivami, s katerih so posamezni deli pripovedovani, razbija enotnost pripovedi – ves čas polemizira z odgovornostjo za storjena dejanja. Zato, ker so razmišljanja o svobodi in nujnosti položena (tudi) v usta junakov, je odnos do akcije, aktivnosti, krivde in odgovornosti ves čas ambivalenten, mnogoglasen in dvoumen; usoda, ki prihaja iz (vesoljne) praznine na eni in navijanje za akcijo, delovanje in boj proti brezumnemu naključju na drugi strani. In ravno zato, ker Božič pusti spregovoriti literarnim osebam, lahko najdemo *Zdaj, ko je nova oblast* tudi tretjo možnost odnosa med svobodo in nujnostjo, ki bi ji lahko pogojno rekli psihoanalitska; gre za to, da je posameznik izpostavljen usodi zato, ker ima nerešen problem v preteklosti, ki ga sili v pasivnost, ki onemogoča polnost in uspešnost njegovega delovanja, da je zato raje bifejsko preživalstvo kot aktivnost. Tako se nam Nikova zgodba kaže kot posledica njegovega bega od Simone v brezmejno jemanje alkohola, s Simono pa se mu je hkrati zmaknil tudi temelj vsakršnega smisla, v imenu katerega bi lahko deloval. Tako je Nikovo postopanje okoli psihiatrije, kjer se mu je v preteklosti zapletlo življenje, samo edini še mogoči način, na katerega se lahko njegova zgodba razplete – s soočenjem s Simono, z uvidom v preteklo napako, s sprejetjem razcepa med željo biti v dvoje in ostajati sam in hrepeneč (in zato popivati).

V romanu namreč lahko najdemo ostanke tiste romantične pozicije, ki je tako značilna za Franciča in sploh vse, ki stavijo na prepad med izbranci in lepimi dušami na eni in grdo empirijo in maso na drugi strani; tudi Božičevi junaki so izbranci, ki se zavedajo, da je njihova zgodba bolj polna, bolj zanimiva, njihov odnos do sveta bolj zdrav, njihovo reševanje problemov časa bolj učinkovito. Vendar je to spet položeno v usta junakov in s tem relativizirano, predvsem pa omenjeno le nekajkrat, bolj mimogrede.

Božičev roman je poudarjeno in nalašč polifon. To dosega predvsem z razgibano in prepleteno kompozicijo, v kateri se v skladu z nehotnim spominom oseb nizajo epizode ena na drugo, pri tem pa prehaja pozornost z ene osebe na drugo, v jeziku in z zalogo izkušenj je potem zgodba pripovedovana. Na primer: z Dejaka in njegovega čakanja pred bifejem preide pozornost na Nika v hipu, ko mu Dejak poočita epizodo s kavno žličko izpred več kot treh desetletij; takrat je namreč Simona, sicer še pa še redoljubna, položila na preprogo kavno žličko, Niko je vzrožil. In pri omenjanju kavne žličke smo kar naenkrat v tisti sedanosti, ki je v prvi zgodbi tri desetletja

stara preteklost; kavna žlička je psihični časovni stroj, ki nas prestavi nazaj in v neko drugo zavest, drugega pripovedovalca, v drug svet torej. In seveda je kavna žlička tisto, kar sproži iskanje korenin – in cvetov – stvari, ki so se zgodile v preteklosti (in pritiskajo kakor duhovi mrtvih na možgane živih). Kavna žlička je torej magdalenica, kot se tudi reče takšnemu stroju, in Božičev roman je iskanje izgubljenega časa, časa, ki je zaradi okolja in junakov, ki imajo očitno časovne luknje, povzročene tudi z brezmejnimi žlampanjem, toliko bolj izgubljen. Gre za čas, ki ga je mogoče rekonstruirati v zgodbi, v simulakru, ga pojasniti z izmišljeno zgodbo, ki je prav tako dobra kot vsaka druga. In ravno v tem, da s pripovedovanjem lastne in drugih zgodb rekonstruirajo lastno preteklost, je gonilna sila oseb v romanu. Če je pri prejšnjem Božičevem delu, *Chubby was here*, predstavljala temelj in edino jamstvo, da svet je, eksistenca naslovnega junaka oziroma napis, ki naj bi jo potrjeval, potem je v *Zdaj, ko je nova oblast* resnično le tisto, kar je lahko obnovljeno, priklicano v spomin, med drugim material za rekonstrukcijo osebne zgodovine in s tem kontinuiteto realnosti.

Božičev roman stavi pri kompoziciji na prehajanje iz ene imanence in ene zavesti v drugo, pa spet nazaj, pri tem mu uspeva nizati in sprijemati epizode v nekaj, kar lahko rekonstruiramo kot zgodbo. Posamezne epizode so zanimive, nabite z iracionalnim, nerazumljivim, s stvarmi, ki asociirajo in hkrati kažejo na neizrekljivo, na dogodke, ki so nabiti z nerazrešljivimi pomeni, ki bodo vedno ostali skrivnost, a so vendar pomenljivi. Tudi sicer, če jih beremo kot material za zgodbe, so dogodki zanimivi in napeti; tudi če beremo roman kot zgolj skladišče zgodb, je treba Božiču priznati, da ima o čem pripovedovati.

Čeprav je res, da imamo pogosto občutek, da so stvari povedane v surovem, še ne povsem obdelanem stanju, to pa je vtis, ki ga daje Božičev jezik ves čas; gre namreč za gosto, krožečo in kobacajočo jezikovno gmoto, ki ne teče proti nekemu koncu, sporočilu, temveč za obkrožanje, ponavljanje, za neekonomičnost na eni in luknje v pripovedi na drugi strani. Vse to je samo odsev tistega, o čemer roman pripoveduje, na ravni jezika, in posledica simulacije monologov in razglabljanj ljudi, ki na natančnost ne stavijo nič, saj imajo čas za pripovedovanje, še več; njihovo pripovedovanje in spominanje je tisto, po čemer sploh so. Če bi govorili natančno, usmerjeno, z določenim namenom, bi lastno in druge zgodbe prehitro izčrpali, zato bi bili prepuščeni praznini ali obsojeni na perpetuiranje že povedanega. Še nekaj je, Božičevi junaki iščejo besede in zgodbo, lastno zgodovino obenem, zato morajo – ker je njihov jezik avtorski, avtentičen, ne pa ludistično obdelan literarni material – besede prihajati z muko, skladno z odpraskavanjem plasti, pod katerimi so zgodbe/zgodovine zakopane. In kot vsaka odkopanina tudi Božičeve besede pogosto delujejo okorno, vendar je to (tudi) davek pripovedni tehniki, ves čas prisotni imanenci in okolju, v katero so zgodbe postavljene, čeprav je res, da ravno v romanu *Zdaj, ko je nova oblast* včasih (spet) pogrešamo lektorsko ali uredniško intervencijo.

Francesco Clemente

William Burroughs – kreativni opazovalec

(v pogovoru s Francescom Clementejem)

Slike in puške

Malce sem se bil zapletel v slikanje, več let sem se ukvarjal z montažami in časopisnimi izrezki z začetka 60. let. Pravih slik sem se lotil šele v 80. letih. Prve slike s šibrovko iz leta 1982 sovpadajo z mojim pisanjem *Zahodnih pokrajin* in deloma *Kraja mrtvih cest*. Slikanje in pisanje sta se prekrivala. Seveda slikanje in pisanje nista ena in ista reč, čeprav sta to nekoč bila – v fotografiji. Zdaj pa sta si precej daleč vsak-sebi. Če ne drugega, si pri pisanju ne morem kaj, da ne bi natanko vedel, kaj spravljam na papir. Ko slikam, tega ne vem. Pri slikanju vidim z rokami, in dokler si slike na koncu ne ogledam, ne vem, kaj so napravile moje roke.

Šele ko pogledam dokončano platno, vem, kaj slika predstavlja. Zelo pogosto se izkaže, da odseva moje pisanje ali tisto, o čemer nameravam pisati. Tisto, s čimer se ukvarjam v pisanju, se bo torej zrcalilo v slikanju.

Ker beremo v zaporedju, ga ni načina, da bi v pisanju učinkovito upodobili sočasnost dogodkov. To pa je prav tisto, za kar pri slikanju gre: različna gledišča lahko predstavimo sočasno. Človek si širi obzorje zavesti in išče nove meje v naključnosti. Ob strelu iz šibrovke pride do eksplozije barve, ki se približajo tej izvorni naključnosti.

Ko sem se loteval "Slik s šibrovko", sem si kupil novo dvocevko znamke Rossi kalibra 12 brez blazinice; res te strese, ko z njo ustreliš. Vzel sem kos vezanega lesa in ga razstrelil. Nato sem si ogledal luknje, ki so jih napravili streli, in v njih videl vse



mogoče – vasice, takšne in drugačne ceste. Rekel sem si: "Mojbog, to je umetnina." Ta izvirnik, ki se imenuje *Razbolena rama*, je še zmeraj eden boljših. Napraviš nekaj takega in si misliš: "No, to lahko počnem vedno znova." Pa ne moreš. Sreča te pusti na cedilu. Ja, vraga, res me je pustila. Nova tehnika ti nenadoma da super spodbudo in nato jo pretiraš. Napraviš jih še nekaj in so porazne, popolnoma prazne.

Ko sem prvič uporabil pločevinko z razpršilno barvo, nisem vedel, kaj to je. Bil sem s Philipom Taaffejem in Diegom Cortezom in nekdo je prinesel pločevinko z rdečo razpršilno barvo in rekel: "Raztrešči jo." Rekel sem: "Super, samo postavi jo pred ta kos vezanega lesa." Potem pa BUM! Rdeča se je razletela po leseni površini, nastala pa je seveda tudi luknja. Tista je bila zelo uspešna, reče se ji *Rdeča lobanja*.

Udarec iz šibrovke sprosti majhne duhove, ki so stisnjeni v plasteh lesa, da se barve razčofnejo v nepredvidljivih in nepredstavljenih podobah in vzorcih. Čez nekaj časa sem po vezanem lesu razstrelil dve različni barvi – dva strela, ki se srečata. Potem pa kar nenadoma ugotoviš, da se ti je ustavilo. Takrat je čas za spremembo. Kot pravijo scientisti: "Stop. Sprememba. Start." Iste tehnike kratko in malo ne moreš ponavljati v nedogled. Postane avtomatična in v njej pač ni več življenja. Morda pa se bom spet povrnil k prvotnemu ustvarjanju s šibrovko in znova poskusil, zdaj ko sem se že tako oddaljil od nje. Lahko začneš na enem koncu in se v nekem trenutku po ovinkih spet vrneš tja, in morda se ti spet posreči nekaj dobrega in novega.

Zdaj večinoma slikam na papir. Ta mora biti gladek; hočem, da se barve razlivajo. Veliko slikam z rokami. Potem sem napravil celo serijo z gobami. Vzel sem gobo, mušnico, jo pomočil v barvo in jo uporabljal kot čopič. Sovražim omejitve, ki pravi: "Slikaš lahko samo s čopičem." Jaz pravim: "Kakšno sranje je zdaj to?" Tako veliko načinov je: škropljenje, marmoriranje, valjčki, Pollockov *drip painting*, Rorschachova metoda... vse te tehnike naključnosti. S temi gobami sem se kar pošteno naslikal.

Ni je lahke poti, po kateri bi v slikanju prišel tja, kamor hočeš. Ni možnosti, da bi človek rekel: "Zdaj jo pa imam, odslej moram samo še ponavljati." Brž ko se znajdeš na tej točki – ko rečeš: "Zdaj jo pa imam" – je nimaš več. Jaz sem jo že tolikokrat izgubil in si rečem: "Mojbog, kar zdaj počenjam, postaja avtomatizem."

Nobena tehnika ne doseže neuresničljivega cilja umetnika. Če bi umetnost postala preveč natančna, bi lahko ubijala, ker bi v bralcu ali gledalcu lahko zbudila katerokoli čustvo. Vsi resni in predani umetniki poskušajo doseči čudež: stvarjenje življenja.

Edina tvarina življenja je naključje. Brž ko pogledaš skoz okno, se sprehodiš po ulici, tvoji zavesti prekrizajo pot naključni dejavniki. Stereotip umetnika ali pisatelja, ki sedi v brezčasni praznini, kjer ga ne doseže nič od zunaj, ne more preživeti. Če se ogradiš od dojemanja, se boš začel sterilno ponavljati. Ne da se reči: "Naslikal bom tisto, kar je zunaj, do zadnje podrobnost..." Tisto, kar je zunaj, je namreč tisto, kar zunaj *vidiš*, in če je takšna tvoja želja, se bodo fotografije bolje obnesle. Nekoč je bila razstava z naslovom "Fotografija je konec slikarstva." Daleč od tega. Bila pa je konec določene vrste upodabljajočega slikarstva, ki ni zvesto dejavnikom človekovega dojemanja. Umetnik nekje sedi in slika, slika, in medtem ko slika, se celoten prizor spremeni: spreminja se svetloba, vse se spreminja. Kar je ustvaril, torej ni slika tistega,

kar je pred njim; je slika, ki jo je *abstrahir*al iz časovnega segmenta, ki je trajal pač tako dolgo, kolikor je za sliko porabil. Nekdo gre za vogal, se vrne, in kaj vidi? Vidi zmešnjavo odlomkov. Vidi človeka, ki ga je avto prepolovil, vidi obraz v mimoidočem avtu, podoba na boku avtobusa: zmešnjavo odlomkov. To je bilo prvo spoznanje, ki je spodbudilo montažo, ki je precej bliže dejavnikom dojemanja kot t. i. upodablajoča umetnost. To drži tudi za pisanje. Življenje se nam ne kaže v jasnih vzorcih ali poglavjih. Mene zanima vizualni vpliv bežnih podob.

Zame je višek znanstvene izmišljije ali poneverbe Vzrok in Posledica. Ključ je v sočasnosti, ne pa v vzroku in posledici. Na primer, premišljal sem o Novi Mehiki, prišel do vogala – to je bilo v New Yorku – in ko sem zavil, sem zagledal registrsko tablico Nove Mehike: "Nova Mehika – čarobna dežela." Niti za trenutek mi ni padlo na pamet, da sem jaz *povzročil* njeno prisotnost. Premišljeval pa sem o njem zato, ker se mi je čez nekaj sekund prikazal. Obstajala je sočasnost med tistim, o čemer sem premišljeval, in tistim, kar se je godilo okoli mene. To se dogaja ves čas. Svojim študentom sem naročil: "Sprehodite se po ulici in se vrnite in zapišite tisto, kar ste pravkar videli, predvsem v odnosu do tistega, kar ste premišljevali." In pri bogu, nekaterim se je odtrgalo, govorili so: "Vsi me zasledujejo. Vsi me ogovarjajo." Rekel sem: "Seveda. Vse vam nekaj pomeni, zato ker tisto *vidite*." In vendar nam pravi znanstvena dogma, da nobena stvar nikomur nič ne pomeni! Poskušajo nam vsiliti svoje mrtvo termodinamično veselje, kjer ni sploh nobenega smisla in kjer ni mogoča povezava med tistim, kar mislim, in tistim, kar vidim. To je tako kot s tistimi, ki so v srednjem veku živeli ob morju. Vedeli so, da je ta prekleta zemlja okrogla. Vendar so *verjeli*, da je ploščata, ker je tako rekla Cerkev. In zdaj pravi znanost, da ni nobene možne povezave med tistim, kar misliš, in tistim, kar vidiš, med vami, mojo mislijo in tistim, kar vidim v t. i. resničnosti. Vsak lahko že samo z opazovanjem tistega, kar misli, ko nekaj zagleda, dokaže, da je ta teorija prav tako prismojena kot tista o ploščati zemlji! Toda nekateri znanstveniki se je oklepajo prav tako histerično, kot se fundamentalisti oklepajo svoje. Še celo *bolj* histerično.

Sam sem uničil že na stotine strani pisanja. Mislim sem si: "To je tako zanič, da bom vse raztrgal na drobne koščke in jih odvrget v kakšen tuj smetnjak." Zdaj doživljam podobne izkušnje s slikanjem. Kakovost izredno niha, prav tako kot pri pisanju. Vendar gre za to, da je vseeno, koliko slabega napišem, saj tisto vedno lahko izbrišem, zradiram. Ampak, fant, ena sama napačna poteza s čopičem pri slikanju, pa se boš peklensko namučil, da jo boš odstranil. To je še ena zelo pomembna razlika med pisanjem in slikanjem. Če jo hočeš obiti, bo vedno slabše.

Misel, da mora biti slika naslikana z enega gledišča, je smešna. Premikaj jo, dvigni, postavi na tla, me razumete? To je sprožil Cézanne s svojimi hruškami. Nekateri od hrušk nikakor ne bi mogle stati pod takim kotom, podprli jih je s kovanci. S tem daje gledalcu svobodo, da to predmet dvigne, premika in si ga ogleduje. Gledalec mora prispevati.

Pred nekaj leti sem v Londonu vprašal Jasperja Johnsa, za kaj pri slikarstvu sploh gre – kaj slikarji v resnici počnejo? Odvrnil mi je z drugim vprašanjem: za kaj gre pri

pisanju? Tedaj nisem imel odgovora; zdaj enega imam. Namen pisanja je napraviti, da se nekaj zgodi. Tisto, čemur pravimo *umetnost* – slikanje, kiparjenje, pisanje, ples, glasba – je magičnega izvora. To pomeni, da so ga prvotno uporabljali za obredne namene, da bi izzvali zelo določene učinke. V svetu magije se kaj zgodi šele, ko si kdo zaželi, da bi se zgodilo, *hoče*, da bi se zgodilo, in obstajajo določeni magični obrazci, ki voljo usmerjajo in vodijo. Umetnik skuša doseči, da bi se v gledalčevem ali bralčevem umu kaj zgodilo. V dneh slik "krave na paši" je bil odgovor na vprašanje "Kaj je namen takšnega slikanja?" zelo preprost: da bi se tisto, kar je upodobljeno, zgodilo v gledalčevem umu, da bi zavonjal krave in travo, zaslišal šumenje vetra. Vpliv umetnosti ni nič manj močan, čeprav ni neposreden.

Paul Klee je rekel: "Slikar, ki je poklican, bo stopil v stik z elementarnimi silami evolucije." Ko sem bral Kleeja kmalu po tistem, ko sem se lotil slikanja, sem dejal: "Jezus, prav tisto govori, o čemer premišlujem." Pravi, da je umetnikovo poslanstvo trud, da bi ustvaril nekaj, kar ima svoje življenje, ki je ločeno od avtorja, ločeno od platna, in ga lahko celo ogroža. Vidite, to bi bil najbolj jasen dokaz, da se je umetnina ločila od umetnika – če bi ga lahko ogrozila. To bi moralo biti bistvo vse umetnosti: herezija stvarjenja življenja. To počenja pisatelj: ustvariti poskuša junaka, ki bi lahko odkorakal s strani. Jaz bi rad, da bi moje slike dobesedno odkorakale s tega prekletega platna, da bi postale bitje, zelo nevarno bitje. Zame je slikanje evokativna magija. V magiji mora vedno biti dejavnik naključja, ki ga je treba nenehno spreminjati in obnavljati.

Stendhalov sindrom je, kadar koga neka umetnina tako gane, da pogosto čuti, kako se osebe z njim pogovarjajo. Včasih se počuti bolno in čudno. Včasih se ga za nekaj dni poloti omotica in celo slabost. Temu se pravi Stendhalov sindrom, ker ga je prvi prepoznal francoski pisatelj Stendhal tam neke okoli leta 1820. Takoj pravim: "Moja ambicija je, da bi vzbudil Stendhalov sindrom!" Rad bi, da bi vsi, ki pogledajo mojo sliko, mislili, da so v njej in da jih vse ogovarja, se z njimi povezuje. In če jih bodo potem odnesli na nosilih, je meni prav.

Kot slikar poskušam gledalca pripraviti do tega, da bi nekaj izkusil. Poskušam ga pripraviti, da bi sprevideli resničnost umetnosti, ki mu lahko spregovori, ki lahko celo stopi s platna, kot je rekel Klee. To je lahko nevarno in lahko celo povzroči bolezen, če so gledalci togi in se ne zmorejo prilagoditi, ni pa nujno. Nočemo, da bi ljudje zbolevali. Umetniki poskušajo pri ljudeh zbuditi zavest. Zavest o tistem, kar vedo, pa ne vedo, da vedo.

Nikomur ne moreš reči nič takega, česar na neki ravni ne bi že sam vedel, zato pa bodo vedno ljudje, ki kratko in malo ne bodo nikoli videli. Tu smo v slepi ulici. "Nihče ni bolj slep, kot tisti, ki noče pogledati." Raje bi rekel, ki *ne more* pogledati. Ne, da ne more videti – še pogledati ne more. Vsa področja so zgrajena. To ni naše občinstvo. Mi iščemo ljudi, ki znajo gledati. Jaz jim pomagam gledati, videti in izkusiti.

Pravijo, da nič ne obstaja, dokler ni opaženo. Obstoj nečesa boš povzročil tako, da boš tisto videl. Nič ne obstaja, dokler ali razen če ni opazovano. Umetnik povzroči obstoj nečesa tako, da tisto opazuje. In upa, da bodo drugi prav tako povzročili, da bo tisto obstajalo, tako da bodo opazovali. Temu jaz pravim "kreativno opazovanje."

Kreativno gledanje. Z drugimi besedami, umetnost od gledalca nekaj zahteva. Da gledalec *ustvarja* z opazovanjem. Večkrat opazujem svoje slike, potem pa nenadoma zagledam nekaj, česar nisem še nikoli videl. Strokovnjak sem za sekundarne podobe, ki jih po nesreči ustvari ena sama poteza s čopičem ali takšno ali drugačno naključje.

Jaz nimam genija. Nihče ga nima. Če pa imaš srečo, ima genij tebe. Če imaš veliko srečo, bo delal prek tebe, bo kanaliziral. Če imaš takšno srečo, da skozte teče kanal genija, potem lahko napraviš nekaj velikega. Lahko se mu upiraš, ga kličeš, se mu odpiraš, ne moreš pa mu ukazovati. Muhava Muza, ki spodbuja ali navdihuje pesnika ali umetnika, ni v njegovi lasti. Ne more ji ukazovati, le upa lahko, da se bo skozenj kanalizirala. Henry Miller je enako govoril: "Kdo piše velike knjige? Tisti, ki smo podpisani na platnicah, gotovo ne." Pisatelj ali umetnik je preprosto nekdo, ki se uglesi z določenimi kozmičnimi tokovi. On je medij. Manj kot je tam njegovih "jazov", bolje je. To je zelo pomembno.

Nešteto je poti, da se muzi odpremo: meditacija, magični krogi itd. Ampak ob vseh teh pogruntavščinah Nove Dobe se počutim malce nelagodno. Ne pravim, da se na tak način ne da česa priklicati. Le v mojem stilu ni. V tem ne vidim nič produktivnega. In s posedanjem in meditiranjem tudi nisem prišel daleč, čeprav pravzaprav uporabljam njihove tehnike. Kadar se s čim ukvarjam, sem na to ves čas osredotočen. To je oblika meditacije, vendar mi je ni treba tako imenovati. Jaz se pač z nečim ukvarjam in tam so moje misli, tam je moja pozornost; ne le del mojih misli, pač pa je ves moj um usmerjen na to področje.

Sanje so seveda ena naših vezi z Muzo – tista, ki jo sam najbolj pogosto uporabljam. Znanstveniki so ugotovili, da so sanje biološka potreba. Če komu za več kot dva meseca preprečimo, da bi sanjal, bo umrl, ne glede na to, koliko spanca brez sanj mu je dovoljenega. Ljudje so lačni sanj, potrebujejo jih. Sanje niso nekakšno elitno razkošje.

Kaj počno umetniki? Sanjajo za druge. Mi sanjamo za tiste ljudi, ki nimajo svojih sanj, da jih ohranjamo pri življenju.

Mislim, da noben slikar ne izraža nobenih posebnih vrlin, le piše ali slika kar najbolje po svojih zmožnostih. To nima nobene zveze z vrlinami. Je pa določena vrlina, da svoje delo pošteno opravljaš. Vrlina je kratko in malo sreča in sreča je stranski proizvod dejavnosti. Srečen si, kadar deluješ. Dejavnost – delovanje pomeni, da si povsem predan tistemu, kar počneš, da gre vse, kar imaš, v slikanje, pisanje ali v karkoli. Če je po besedah Don Juana "vsa skrivnost v namenu" in ta namen imaš, popoln namen slikati, pisati, bojevati se... Če se bojuješ z namenom, da boš koga ubil, je lahko nasprotnik bolje oborožen, pa boš zmagal, če je tvoj namen močnejši od njegovega. Namen, namen, namen.

Prevedla Katarina Jerin, opombo napisal Uroš Zupan

Francesco Clemente se je rodil leta 1952 v Neaplju, v Italiji. Na začetku sedemdesetih se je preselil v Rim, kjer je študiral arhitekturo. Nekako v tem obdobju se je začel zanimati za umetnost, predvsem za umetnike, kot so Joseph Beuys, Cy Twombly in Bruce Nauman. Leta 1973 Clemente prvič potuje v Indijo. Tam naredi prve pasteje in prve risbe. Kasneje potuje v Indijo še večkrat. Srečanje z indijsko civilizacijo, kulturo in filozofijo pusti globoko sled v njegovem načinu razmišljanja in na njegovih slikah. Konec sedemdesetih let lansira Achile Bonita Oliva "transavantgarde" ali novo podobo, katere del je tudi Francesco Clemente. Nova podoba pomeni vrnitev k figuraliki v slikarstvu. V osemdesetih letih postane Clemente eden najbolj znanih svetovnih slikarjev. Preseli se v New York in se začne družiti in sodelovati s tamkajšnjimi umetniki: z glasbenikom Johnom Lurijem, s slikarji Jean Michelom Basquiatom, Andyjem Warholom, Keithom Haringom, posebno zanimivo pa je njegovo sodelovanje in druženje s pesniki Allanom Ginsbergom, Gregoryjem Corsom, Robertom Creeleyjem, Johnom Wienersom, katerih delo je eden glavnih Clementejevih navdihov za slikanje. Pričujoči tekst je predelava pogovora med Francescom Clementejem in W. S. Burroughsom, avtorjem romana *Goli obed*, ki se je odvijal v Burroughsovem studiu "Bunker" na Manhattnu. Tekst je bil objavljen v reviji Flash Art International jeseni leta 1993 v številki 172.



ZADNJA IZMENA

Pawel Huelle*Mali David Weiser*

(odlomki)



Kako se je to zgodilo, kako je do tega prišlo, da smo mi trije stali v kabinetu direktorja šole, s polno glavo zlovesčih besed: "zapisnik", "zaslišanje", "priseči", kako, da smo kar tako, na vsem lepem, iz običajnih učencev in otrok, prvič v življenju, postali obtoženci, kako neki se jim je posrečilo, da so povezni na nas to odraslost – tega pravzaprav še danes ne vem. /.../

– Vsak od vas pripoveduje nekaj popolnoma drugega, je kričal direktor. /.../ Uniformiranec pa mu je segal v besedo: To je preresna zadeva za šale, šale so se končale včeraj, danes pa je treba s celo golo resnico na dan!

Sicer res nismo vedeli, kakšna je gola resnica, ampak nihče vendar ni lagal, govorili smo pač samo to, kar so hoteli slišati od nas. /.../

– Človek vendar ne more izginiti brez sledu, je kričal tisti v uniformi. /.../

/.../ Kako se je torej zgodilo, da smo spoznali Weiserja?

Če ima karkoli svoj začetek, potem je tedaj to gotovo bil dan rešnjega telesa, tistega leta izredno pozno v koledarju. V prahu in vročini junijskega dopoldneva smo se pomikali v procesiji, med nami in župnikom Dudakom so bili ministrantje in novopečeni obhajanci iz tretjega razreda, in peli smo, kot vsi: Pozdravljen, Jezus, sin Mari-je, ti pravi Bog svete hosti-je, ne da bi skrivali, kako občudujoče buljimo v kadijnico. Ker najvažnejša je bila kadijnica, ne hostija, ne svete podobe Matere božje in Boga, ki se je učlovečil bil, ne leseni kipi, ki so jih nosili člani bratovščine rožnega venca v posebnih nosilnicah, ne prapori in trakovi, ki so jih držale roke v belih rokavicah, ampak prav kadijnica, zibajoča se gor in dol, v levo in desno in izpuščajoča sive oblačke dima, kadijnica iz zlate pločevine, na debeli verigi enake barve, in vonj kadila, ki je dražil nosnice, pa bil obenem čudno medel in blag. Ti oblački so se v

negibnem zraku še dolgo zadrževali, ne da bi spremenili obliko, mi pa smo hiteli, stopajoč tistim pred nami na pete, samo da bi jih zgrabili, preden se razblinijo v nič.

In prav tedaj smo zagledali Weiserja prvič v zanj značilni vlogi, v vlogi, ki si jo je sam izbral in jo nam vsem vsilil, tega pa seveda nismo mogli vedeti. Tik pred oltarjem, ki so ga vsako leto postavili zraven naše hiše, je župnik Dudak mogočno zavihtel kadilnico in izpustil čudovit oblak, na katerega smo napeto, drhte čakali. Ko pa se je sivi dim polegel, smo zagledali Weiserja, kako stoji na vzpetinici po levi strani oltarja in si vse ogleduje, ne da bi skrival svojo ponosno držo. To je bila drža generala, ki sprejema defilado. Res, Weiser je stal na vzpetinici in gledal tako, kot da je vse, petje, prapori, podobe, bratovščine in trakovi, pripravljeno posebej zanj, kot da je on edini razlog, zaradi katerega se ljudje pomikajo po ulicah naše četrti z zateglimi pesmimi na ustih. Danes čisto jasno vem, da je bil Weiser vedno tak in da se je takrat, ko se je polegel kadilnični dim, samo prvič odkril, nam prvič razodel svoj pravi obraz. Sicer pa to ni dolgo trajalo. Ko se je zabrisala zadnja vonjiva meglica in so zamrle besede pesmi, ki jo je bil intoniral župnik Dudak s piskajočim glasom, množica pa se pomaknila naprej proti cerkvi, je Weiser izginil z vzpetine in nas ni nič več spremljal. Saj – kateri general pa gre za četami, ko je njihov pregled končan?

Do konca šolskega leta so ostali le še dnevi, šteti na prstih, junij se je razdivjal z vročino in vsako jutro so nas skoz odprto okno budili ptičji glasovi, oznanjujoči, da je poletje neomajno zavladovalo. Weiser je spet postal tisti plahi Weiser, ki si samo od daleč ogleduje naše vreščanja polne igre in zabave. Ampak nekaj se je že spremenilo, zdaj smo v njegovem pogledu čutili oddaljenost, tako prenikavo in žgočo, kot nekakšen pogled skrivnega očesa, tehtajoč vse in vsakogar. Mogoče podzavestno nismo mogli prenesti takega pogleda, kdove, dovolj, da smo ga ob dnevu razdelitve spričeval iz verouka zagledali spet tako kot za rešnje telo ali v podobnem položaju. Župnišče bratov vstajenja je, tako kot vsa naša četrt, ležalo ob gozdu, in ko je župnik Dudak končal z molitvami in blagohotnimi napotki, najbolj vnetim že razdal podobice in ko smo v rokah že držali spričevala, natisnjena tako lepo na kredastem papirju, se je začel tisti nori tek v gozd, po prve trenutke res pravih počitnic, kajti šolo smo končali že prejšnjega dne, in zdaj ni bilo pred nami nič razen dveh mesecev čudovite prostosti. Tekli smo vsi skupaj, kot trop, vrešče, suvajoč se s komolci. Nič, se je zdelo, ne more ustaviti te naravne sile, nič, razen hladnega Weiserjevega pogleda, on pa je stal naslonjen na macesново deblo, kot da bi tu čakal posebej na nas. Mogoče nekaj minut, mogoče od zmeraj. Tega nismo vedeli, ne takrat ne pozneje, v direktorjevem kabinetu in tajništvu tik ob njem, ko smo čakali na nadaljnja zaslivanja, niti zdaj, ko pišem te besede in ko Šimek živi v popolnoma drugem mestu in so Petra leta 1970 ubili na cesti, Elka pa se je preselila v Nemčijo in se od tam sploh ne oglasi. Ker prav lahko, da je Weiser čakal na nas od samega začetka in da je prav to tisto najbolj bistveno v zgodbi, ki jo tu pripovedujem brez vseh olepšav.

Torej je stal tam in gledal, res, samo to, tako bi se zdelo – samo to. Pa vendar je zaustavil bližajoči se val prepotenih teles in vreščočih grl, zaustavil na sebi in odrinil,

za hip, za tisti kratki trenutek, v katerem se elementarna sila umakne, da bi udarila ponovno s podvojeno močjo. Weiser David hu-hu, ne hodi k verouku, se je zaslislalo nekje od zadaj, spredaj pa so to geslo povzeli v nekoliko spremenjeni obliki: Weiser David hu, to je Žid, čifut! In šele zdaj, ko je bilo to izgovorjeno, smo začutili do njega navadno mržnjo, ki je rasla v sovraštvo, za to, ker nikoli ni hodil z nami, nikoli ni spadal k nam, pa tudi za tisti pogled rahlo izbuljenih oči, ki nam je jasno dajal vedeti, da se mi razlikujemo od njega in ne on od nas. Šimek se je prerinil naprej in obstal pred njim iz oči v oči.

– Ti, Weiser, pa zakaj pravzaprav ne hodiš z nami k verouku? in vprašanje je obviselo med nami in zahtevalo takojšnjega odgovora. On je molčal in se samo smehljaj – takrat smo mislili: bedasto in nesramno – in tako so od zadaj začeli mrmrati, da mu je treba obdelati grbo. To je pomenilo, da se je takemu prestopniku, vrženemu v travo, s pestmi in koleno mečkalo ramena, in že smo videli njegov beli, razgaljeni hrbet, že je njegova srajca zafrfotala po zraku, od rok do rok, ko je v krog biričev izvajalcev sodbe nenadoma skočila Elka, z žarečimi očmi, in med razdeljevanjem brč na levo in desno kričala: Pustite ga pri miru, dajte mu mir! In ko to ni bilo dovolj, se je lotila enega od eksekutorjev z nohti in mu pustila na obrazu dolge črte in kar naenkrat so se začele spreminjati v rdeče brazde. Umaknili smo se od Weiserja, nekdo mu je celo podal zmečkano srajco, on pa si jo je brez besed oblačil, kot da ni bilo nič. Šele čez trenutek smo dojeli, da to ni poniževalo njega, temveč nas, on je ostajal on, ves čas enak, in nas je lahko gledal kot za rešnje telo, mirno, hladno, brez strasti, oddaljeno. Kaj takega je težko prenesti in zato je Šimek, ko je Weiser odhajal vzdolž bujno zarasle cerkvene ograje, kar naenkrat vrgel kamen za njim, medtem ko je kričal: Weiser David, hu, to je Žid, čifut. Drugi so ga posnemali, prav tako kričali in prav tako metali kamenje. Ampak on se ni obrnil niti ni stopil hitreje, odhajal je s tisto svojo ponosno držo, nam pa puščal nemočen sram. Elka je stekla za njim in tako smo nehali metati kamne. To je bilo naše prvo bližje srečanje z Weiserjem, njegova smrtno bela ramena, zmečkana karirasta srajca in pa – kot sem že omenil – neznosni pogled, ki nas je bil prvič zadel za rešnje telo, ko se je razkadil oblaček iz zlate kadilnice župnika Dudaka.

Ali je bilo to navadno naključje? Ali se je Weiser znašel pred župniščem po lastni volji, tako kot za rešnje telo na vzpetinici zraven oltarja? In če ne, kakšna moč mu je to ukazala, zakaj je sklenil, da se nam bo prikazal prav na tak način? Zaradi teh vprašanj dolgo nisem mogel zaspati, takrat, po končanem zasliševanju, in mnogo let pozneje, ko sem postal nekdo čisto drug. In če obstaja kak odgovor, je lahko samo ta, da prav zato, ker ga ni, polnim te liste papirja, ne da bi bil o čemerkoli do konca prepričan. Pisma, ki jih vsako leto pošiljam v Mannheim v upanju, da bi se pojasnile še nekatere druge stvari v zvezi s tistimi dogodki in z Weiserjem, ostajajo brez odgovora. Najprej sem mislil, da Elka, odkar je postala Nemka, noče od tod prav nobenih novic, nobenih spominov, ki bi jo lahko vrgli iz njenega novega, tj. nemškega ravnotežja. Ampak zdaj ne mislim več tako oziroma nisem več čisto prepričan. Med

njo in Weiserjem je bilo nekaj, česar nikoli nismo mogli razumeti, nekaj, kar ju je povezovalo na prečuden način in česar nikakor ne moremo označiti kot otroško fascinacijo s spolom ali kar je še podobnih terminov, ki bi jih sodobni psiholog imel polna usta. Njen trmasti molk je nekaj več kot samo odpor do rojstnega kraja.

/.../

/... v zalivu so se pojavile ogromne množice mrtvih rib in dečkom onemogočile kopanje – op. prev./

Nič hujšega se nam ne bi moglo zgoditi, ampak ko sem premišljeval o tem, medtem ko sem v tajništvu naše šole čakal na vrsto pri zaslišanju in tuhtal, kaj neki naj M-skemu tokrat povem, sem že takrat zaslutil, da to ni moglo biti naključje. In če bi celo bilo, pa nikakor ne navadno. Brez tega nam nikoli ne bi prišlo na misel, da bi Weiserja zasledovali, nikoli se ne bi podali za njim čez Bukov hrib in staro strelišče in on nam nikoli ne bi dovolil, da bi se približali njegovemu življenju. Ampak prehitavam dogodke, ta zgodba, kot vsaka prava zgodba, pa mora imeti svoj red. /.../

Naslednjega dne se je Weiser zmenil z nami pred glavnim vhodom živalskega vrta v Oljčnem. Koliko je bilo to načrtovano, koliko pa je izhajalo iz včerajšnjega dogodka /.../? Ničesar ne vem za gotovo. Sicer pa – kakšno besedo uporabljam – zmenil? On nam je to srečanje preprosto določil, kot plemiški vladar svojim vazalom. /.../

/.../ Ampak to ni bil konec našega dneva skupaj z Weiserjem /... potem, ko je v živalskem vrtu ukrotil črnega panterja – op. prev./, pokazal nam je drugo pot domov. /.../ To je bila pot po Dolini radosti navzgor /.../, bila je planota in njene trave do kolen /.../, bile so globeli in razpokline v senci bukovih krošenj in bila je ozka peščena pot skozi borov gozd, ki se je tu pa tam mešal z brezovimi otočki in leskovim goščavjem. Zdaj to zveni kot pesniško vzdihovanje po izgubljenem raj, ampak ko nam je Weiser ob izviru pokazal, kje je Friderik Veliki počival na lovu, ali ko so na jasi, polni sonca, zatopotale preplašene srne, ali pa ko smo si mašili v usta polna prgišča sladkih malin – takrat je to bil za nas resnično spet najdeni raj, daleč od mesta, ki je privlačil in vabil, kot v sončni pripeki vabi mračni hlad katedrale. Weiser je šel pred nami in govoril Elki, pravzaprav pa nam – o, tu sem pozimi prihajajo merjasci, ali pa – o, tam se gre v Matemblevo, ali pa – o, tu je največje mravljišče rdečih mravelj, z lobanjo zajca v sredi. S posebnim veseljem je kazal mesta, kjer so gozd sekali okopi iz zadnje vojne in je na podoben način pojasnjeval – o, to je lijak od izstreljene mine, ali pa – o, to je bil izkop za pod avto, vse to smo poslušali z odprtimi usti. /.../ In čeprav sem hodil pozneje po tej poti v obe smeri, sam ali v družbi, poleti ali pozimi /.../, se nikoli nisem mogel spomniti, ali nam je Weiser, ko nas je tako vodil domov, vse to kazal z roko ali pa je držal v njej grčavo palico. /.../ Ker saj smo se vendar vračali domov in on nas je vodil, kot da smo od tega dne njegovo ljudstvo.

/.../

/.../ Weiser je ob vsakem razstreljevanju nabojem dodajal barvne substance, in ko je detonacija parala zemljo, se je v zrak vedno dvigal nekakšen barvni curek. /.../ Naslednja eksplozija, bolje: naslednji Weiserjev nastop je bil kak teden pozneje in se

je popolnoma razlikoval od prvega. /.../ Weiserja niso zadovoljevale preproste, nekomplisirane povezave, vsakokrat je težil k vedno bolj rafiniranim učinkom. /.../ Kaj smo zagledali? Če bi rekel, da francosko zastavo, se ne bi zlagal, ampak tudi ne bi povedal resnice. Če bi napisal, da je to spominjalo na tri raznobarvne stebre, ki so se sukali ob sebi navzgor, tudi ne bi bilo popolnoma jasno niti ne bi posredovalo bistva. Ali pa je sploh mogoče posredovati bistvo? Bojim se, da ne, in zato vendar ne pišem knjige, o kateri mislim, da bi jo bilo treba že zdavnaj napisati. Tako kot knjigo o Petru in tistem decembru, ko so nad mestom letali helikopterji, ali pa o naših očetih, ki so se na plačilni dan skoraj vedno napili in kot gospod Korotek preklinjali Boga, da vse to dovoljuje. /.../

/.../

- Živim zato, da bi pisal, in mislim, da je ne glede na okoliščine treba posvetiti svoje življenje temu, da bi se pojasnilo tako kaos kot red.

Ne spominjam se več, kdo je to rekel. In čeprav je prvi del tega stavka kičast in čeprav sploh ne živim zato, da bi pisal, je ta drugi del nekako pomembnejši zdaj, ko polnim te liste papirja v upanju, da bom končno razumel to, česar ne morem razumeti, in končno zagledal to, česar prej nisem. Da bom razdelil kaos od reda ali pa da se bo v kaosu prikazal kak drug, popolnoma neznan red. Za to gre, ja. Zato je v tem toliko sprepletenih niti. Zato tudi ne bom zamenjal besede, ki sem jo že napisal, z nobeno drugo, pa četudi bi bolje zvenela.

/.../

- Pridite malo prej, ker danes bo piknik, je rekla veselo.

- Tja, kamor vedno?

- Tja, ja, in že je stekla za Weiserjem. /.../

Ko je bilo vse že pripravljeno, je iz košare izvlekla hlebec kruha in nož. Dala je to Weiserju in on je rezal široke zagozde in jih izročal vsakemu po vrsti v krogu. /.../ Jaz pa sem vprašal Elko, čemu na čast je ta piknik, saj prej ni o tem nič govorila.

- Ali ste trdodučneži, se je smejala z ververičimi zobmi, to je vendar slovo od počitnic! /.../

/.../

Kako je torej bilo na koncu? Ne, ne na koncu tega dne niti ne cele zgodbe, ker ta zgodba nima nobenega konca, sprašujem se, kako je bilo na koncu preiskave, tri minute pred polnočjo, ko so že bili zaslišali Petra in ko nas je M-ski vse tri poklical v kabinet? Stali smo pred direktorjevo pisalno mizo, za nami je bil šolski sluga, v zraku, ki je bil siv od dima, se je razširjal vonj po potu, za okni je škrebil septembrski dež, mi pa smo drug za drugim z miličnikovim rumenim kemičnim svinčnikom podpisovali izjave in osnutek zapisnika, podpisovali dvakrat s kopijo, se pravi, da je vsak od nas pustil tam štiri svoje podpise kot potrdilo dognane verzije dogodkov. Videli smo zadnjo eksplozijo v dolinici za streliščem. Weiserja in Elko je raztrgalo na koščke, žal razen krajca njene rdeče oblekice, ki smo ga iz strahu sežgali še istega večera v kamnolomu, ni ostalo nič drugega. /.../

Direktor je vstal in si zapel suknjič, sluga je stresal cigaretno ogorke iz pepelnika v koš. Res, v tem trenutku bi M-ski prav gotovo povedal kakšno zlato misel, kot da je na šolski akademiji, recimo, kdor se resnice ne boji, se ničesar ne boji, nedvomno bi izustil kaj podobnega, ampak zunaj se je po vratih razleglo nekakšno divje udrihanje in nekdo se je strašno drl in se trudil, da bi prekričal dež: Odprite, odprite, takoj odprite! /.../

Ja, našli so Elko nad ribnikom, tam, kjer se potok že za predorom na široko razlije med gosto trstičevje. Živa je, čeprav je za zdaj še vedno v nezavesti. /.../

Vendar preiskave niso obnovili, ne v ponedeljek ne nikoli pozneje. Kajti Elka se ni potem, ko se je zbudila iz nezavesti in so jo spraševali, ničesar spominjala, ne kje stanuje ne kako ji je ime. To so razlagali s šokom in čakali, da bi se ji izboljšalo. Po treh tednih je že vedela, kje stanuje, ampak trdila je, da je fant in da se imenuje Weiser. /.../ Šele na začetku oktobra je prišla malo k sebi, ampak o tistem še naprej ni povedala niti besedice, molčala je kot grob. /.../ Preiskovalnemu sodniku smo povedali, da nobenega pogreba oblekice seveda ni bilo. V dolinici sta onadva po eksploziji odšla navzgor in to je bilo zadnjič, da smo ju videli. /.../ Je to vse? Vse, ko ne bi bilo tistega dne nad Stryžo, ko pritečemo ravnokar k potoku; Elka obrne glavo k nam in nam kliče: Hej, kaj nam res morate preplašiti vse ribe? /.../

/.../ Stal sem ob betonskem oboku in se opiral nanj z dlanmi, videl sem sklonjeno Elkino postavico, šla je za Weiserjem, in slišal sem njune vedno tišje glasove pa oddaljujoče se čofotanje, pomešano s šumom tekoče vode. /.../ Koliko časa je lahko to trajalo? Ne mislim na prehod na drugo stran, sprašujem, koliko časa je lahko preteklo do trenutka, ko sem nad glavo zaslišal Petrov krik: Kaj je to, kam sta izginila? Šimek je trdil, da dobrih osem do deset minut, ampak niti takrat in še toliko manj zdaj, ko to pišem, ne bi mogel reči, koliko časa je to trajalo. Peter je čakal na drugi strani, čakal in štel, štel in čakal, dokler se ni naveličal in je šel gledat v predor. Ni ju videl in je pomislil, da sta se gotovo obrnila nazaj. /.../

Ampak ni ju bilo, ne s te ne z one strani nasipa. S Šimkom sva več kot uro brodila v predoru, pretrkala vsak kamen, vsako opeko, vsak delček cementa.

- Weiser, sem kričal, Weiser, to je prepametna šala, kje sta? Ampak razen šumenja vode in bobnečega odmeva ni bilo ničesar slišati. /.../

/.../

/.../ - Kaj pa Weiser?

- Kaj - Weiser?

- /.../ Kje je on zdaj?

- Napisal si in ne veš?

- Vem več, kot sem vedel, ampak ne vsega. Zato prihajam k tebi. Moram spoznati resnico. /.../ Kaj se je zgodilo z njim?

- Tako ali tako se že predolgo pogovarjava.

- Kaj se je zgodilo z njim? Zakaj nič ne rečeš? Peter, zakaj mi nič več ne

odgovarjaš?

Ja. Spet boš šel po tisti isti poti od pokopališča najprej navzdol, potem navzgor in potem še enkrat navzdol. Obstal boš nad potokom, tam, kjer izginja pod nizko obokani predor. Stopil boš v mrzlo vodo in se ustavil v sami vhodni odprtini, z dlanmi se boš oprl ob vlažni beton. Zajel boš sapo in zakričal kot v gorah:

- Weiser! Odgovoril ti bo odmev, dva pridružena zloga in nič več. Ob cementnih opornikih bo šumela prav ista voda kot pred leti, in ko ne bi bilo oblačnega neba, bi pomislil, da je zdaj tedaj.

- Weiser! boš zakričal, Weiser, vem, da si tam! /.../

- Weiser, baraba, pridi ven, boš kričal vedno glasneje, me slišiš? Glavo boš vtaknil v temno odprtino in - vedno globlje v vodi - se boš pomikal naprej po kolenih, po mulju, med sluzastimi bilkami in kamni, proti vedno svetlejši točki na drugi strani.

- Weiser, boš kričal, ne vleci me za nos, ti prekleta baraba, vem, da si tu! Bobneči glasovi se bodo razlegli nad tabo, kot da zgoraj nad tabo udarja boben lokomotive, ampak nihče ne bo odgovoril na tvoj klic. Končno boš stopil iz predora. Voda bo tekla s tebe, ves blaten boš sedel na rob potoka, in drgetajoč od mraza, se boš spomnil besed tiste pesmice: Weiser David, hu-hu, ne hodi k verouku! Pogledal boš v nebo, kjer bodo izza svinčenih oblakov brneli motorji nevidnega letala. In namesto da bi karkoli rekel, namesto da bi psoval in preklinjal, boš pomislil, da je vse, kar so videle tvoje oči, in vse, česar so se dotikale tvoje roke, že zdavnaj razpadlo v prah in pepel. Gledal boš predse topo, nepremično in ne boš slišal več ne vode ne vetra, ki se ti bo zaganjal v zlepljene lase.

Gdansk 1984

Prevedla in spremno opombo napisala Katarina Šalamun-Biedrzycka

Zadnja leta sprejemajo v zahodni Evropi in Ameriki poljsko književnost z izredno pozornostjo in naklonjenostjo (prislužno prvotno pač na političnem področju). Predvsem za nekatere pesnike je to "zlati obdobje" svetovnega uveljavljanja (za Herberta, Wata, Zagajewskega - res pa je, da je povsod - s prevodi ali podporo - imel tudi Miłosz prste vmes). Za prozaike je te sprejemalne odprtosti nekoliko manj (razen v Nemčiji, kjer je poljska proza že od nekdaj popularna). Zato je treba toliko bolj opozoriti na velik uspeh mlajšega poljskega avtorja *Pavla Huelleja*, rojenega leta 1957 (njegovi predniki so bili iz Galicije, sam pa živi v Gdanku, kjer je končal polonistiko). Njegova knjiga *Weiser Dawidek*, izšla leta 1987, je že na Poljskem vzbudila zelo veliko pozornost (avtorja so primerjali z Grassom in Márquezom), potem pa so jo prevedli v nemščino, francoščino, angleščino, italijanščino, španščino, norveščino, švedščino... V tej pripovedi, ki ima zelo premišljeno kompozicijo (uokvirjeno v poročilo o preiskavi), se avtobiografski motivi iz mladosti (čeprav je glavno dogajanje postavljeno v leto avtorjevega rojstva) mešajo z elementi fantastike, vse pa se vrti okrog skrivnostne osebe, enajstletnega dečka Davida, ki je nekaj izjemnega, posebnega (in zato preganjanega). Ta v skupinici vrstnikov nenadoma zavzame mesto oboževanega voditelja, skorajda Učenika (v duhu

zadnje večerje je predstavljen tudi prevedeni odlomek), zna delati čudeže (čeprav se vsako njegovo dejavnost da tudi racionalno razložiti – levitira itd.), na koncu opisovanega poletja pa skrivnostno izgine, potem ko v pripovedovalcu in njegovih tovariših zapusti spomin na najlepše obdobje njihovega življenja, predvsem pa občutje za vedno nepotešena hrepenenja.

Pripovedovalec bi si rad razjasnil ta svoja občutja, zelo ga zaposluje problem resnice, ker iz preteklosti ve, da je za človeka največja sreča, če občuti neposredni stik z njo, gre le za to, da ima lahko zelo različne, ne vedno takoj razpoznavne oblike (lepote, skladja v vdanosti, so-bivanja, odkrivanja skrivnosti...).

Drugi problem, okrog katerega se sučejo pripovedovalčevi napol esejistični vrinki, je premišljevanje o naključju, povsod pa je treba poudariti avtorjev diskretni humor in občutek za (avto)distanco.

Vse pripovedovanje je, čeprav večidel izmišljeno, neverjetno doživeto, natančno v vseh podrobnostih, vseskoz prežeto z neznansko nostalgijo in željo po nekdanjem trajanju v stanju otroške blaženosti (tj. v neposrednem stiku z življenjem in idealom). Ob tem pa spoznavamo čisto realistično prikazovano življenje staršev opisovanih otroških junakov in ideološko barvo časa (predvsem posiljevanje z njo, to pa po protagonistih steče kot "voda po gosi"). Ampak pri vsej konkretnosti opisovanega časa je avtorju le najvažnejše nenehno vrtanje po vzrokih, zakaj je naš ideal nekoč lahko bil ideal, danes pa je vse drugače. (Tu se izrecno, čeprav zabrisano, vriva tudi poznejše politično dogajanje – prijatelj Peter, s katerim se pripovedovalec pogovarja na pokopališču, je padel v Gdansk leta 1970, v vstaji poljskih delavcev, ko je izgubilo življenje nekaj tisoč ljudi.)

Avtor ima odlično razvito domišljijo in uporablja jo zato, da z njeno pomočjo izstopa iz sebe v nekaj, s čimer se popolnoma identificira, obenem pa se niti za hip ne neha zavedati, da je to samo igra. Mogoče od tod to občutje lahkotnosti, privzdignjenosti, svetlobe, pa čeprav sumimo, da je bila drago odkupljena in da ves čas obstaja nevarnost, da njenega nosilca omenjena dvojnost raztrga. O tem se nekaj malega govori samo na koncu, pa še tam zastrto, simbolično. Nasploh v vsakem prizoru slutimo večpomenskost, seveda ne v smislu alegoričnosti, marveč možnosti prodiranja v vedno globlje plasti.

Obe plati – plastičnost v prikazovanju konkretnosti in možnost pogleda na drugo stran – sta verjetno vzrok za tolikšno zanimanje po svetu. Lahko da bo zahodnim založbam sledila tudi kakšna slovenska, za zdaj pa predstavljamo nekaj odlomkov z začetka in konca te knjige.

BLITZKRIEG

Andrej Blatnik

Ameriška proza zadnjih let: bogovi so trudni

Vesti z ameriškega knjižnega trga so nenavadno podobne tistim z našega: založniki tožijo, da leposlovja nihče ne kupuje in da se držijo pokonci samo na račun knjig tipa "how-to-make-a-million-and-still-watch-TV". Mogoče. (Čisto tako nemara le ni, k drugačni podobi mnogo prispeva zelo razvejen univerzitetni sistem za poučevanje literature, ki ustvarja, če že ne pisateljev, vsaj bralce.) Vendar gre razloge za to, da ameriška proza izgublja tisto vlogo, ki jo je imela v sedemdesetih in osemdesetih letih, iskati tudi v spremenjenem zanimanju bralstva.

Zanesljivo je, da se je obdobje, ko je ameriški prozi kraljevala metafizijska strategija, nepreklicno izteklo. Poglavitni predstavniki ameriške metafizike sicer izdajajo svoja dela (razen pokojnega Barthelmeja) z enako pogostostjo kot doslej, in tudi sicer jim ne moremo zameriti, da so se kaj dosti obrnili po vetru, ki jim ni več naklonjen. Tako je Robert Coover svoj novi roman *Pinnocchio in Venice* (1991) napisal na podobnih temeljih kot večino dosedanjih del. Ameriški profesor pride v Benetke skupaj s svojim življenjskim delom (*na trdem disku prenosnega računalnika, dveh kompletih rezervnih disket in na obsežnem izpisu, tako obdelovanem in predelovanem, da že spominja na srednjeveški rokopis*) in težave se pričnejo že kar s tem, da zanj, kot kaže, v Benetkah ni prazne hotelske postelje. No, to je seveda samo začetek, stvari postanejo sčasoma bolj usodne, obarvane z značilno Cooverjevo simpatijo za makabrično in perverzno. Kar uporabite svoje predznanje Lacana in Freuda, da uganete, zakaj ravno Pinnocchio, Ostržek. Seveda! Domislice in ironizacije, ki jih Coover razsipava po tej knjigi, niso nič slabše od tistih iz njegovih prejšnjih del, vendar žal vsaj njegovega stalnega bralca spremlja nelagodni *déjà vu*.

Bolj drugačen kot običajno je Thomas Pynchon v romanu *Vineland* (1990). Nič čudnega, saj se je nemara najbolj ekscentričen avtor ameriške literature, avtor "Joycea za konec tisočletja", kakor so kritiki pospremili njegov slavljeni roman *Gravity's Rainbow*, vrnil po dolgi molčečnosti. Roman upodablja istoimensko kolonijo raznih posebnikov, naseljeno v severni Kaliforniji. Ljudje, ki jim je film "Jedijeva vrnitev"

spremenil življenje, in takšni, ki se od zlatih hipijevskih časov niso pripravljani nič spremeniti. Glavni junak se pripravlja za vsakoletno dejanje norosti, za katero ga štipendira zvezna vlada (sic!), in v zapletih, ki se nabirajo brez oddiha, se Amerika šestdesetih let spogleduje z Ameriko devetdesetih, Nixon z Reaganom. Tisto, kar pri Pynchonovem romanu fascinira pravzaprav bolj od literarnih zvatorepčenj, je neznanska vloga, ki jo v njegovem pisanju igra televizija, kot referenčna zakladnica, pa tudi kot vzporedna realnost njegovih junakov. Če je bil *Gravity's Rainbow* obilno interpretiran prek referenc iz sveta filma, nemara ta hip nastajajo zanesene knjige, ki bodo tolmačile *Vineland* s primerjalnim branjem televizijskih sporedov. *Imam vizijo: televizijo*, je še ne tako dolgo z naših televizijskih zaslonov pel Bono (U2). Res, res.

Pynchonov novi roman, napisan preprosteje kot prejšnja dela, je bil sicer solidno sprejet tako med bralci kot med kritiko, vendar mu slave iz sedemdesetih ni povrnili. Čas, naklonjen posebnem in ekscentriku, je tudi v literaturi vsaj začasno minil.

Don DeLillo je eden manj opaženih sopotnikov ameriške metafikcije, ki pa se je iz istih razlogov, iz katerih je bil v časih popolne prevlade metafikcijske pisateljske prakse manj opažen, ohranil kot upoštevan avtor še do danes: pri njem nikoli ni šlo za transparenten metafikcijski koncept, temveč za njegovo občasno uporabo v širšem kontekstu. Njegov roman *Mao II* (1991) nam zelo hitro prikljuje v spomin sveto trojico negativne utopije Orwell-Zamjatin-Huxley, skupaj z njenimi sodobnimi podaljški, od katerih je slovenskim bralcem znana vsaj *Deklina zgodba* Margaret Atwoodove, po mojem mnenju ne njeno najboljšo delo. (Atwoodova je, mimogrede povedano, tudi pravkar izdala nov in zelo odmeven roman *The Robber Bride*. Negativna glavna junakinja, nekakšno utelešenje morastih sanj stereotipne ženske, in to v času, ki prisega na 'žensko pisavo'? Hmm, hmm! Tvegano!) Knjiga, naslovljena po sliki Andyja Warhola, parafrizira Maovo misel, da pripada 'prihodnost' množicam, in ji pridaja Warholovo izpeljavo: v tej množici so vsi liki izdelani iz istega klišeja in se razlikujejo le po minimalnih intervencijah vizualne narave. Otvoritveni prizor knjige, množična poroka desetstisočev parov na športnem stadionu, ko oče in mama ene od nevest, ki dogodek spremljata s tribune, z daljnogledom neuspešno iščeta hčerko, to zelo plastično (in efektno!) predstavi. Orwella nam neogibno prikljuje v spomin že naslednji prizor, ko spremljamo blodenje 'nepriлагоjenega' marginalca po knjigarni; ta napoveduje osnovno okolje romana, ki nam daje vedeti, da knjiga ostaja eno redkih zatočišč drugačnosti ne le v vzhodnih deželah pred zlomom ideologije, temveč tudi na Zahodu v njegovi zreli fazi. Glavna oseba romana, pisatelj Bill, postane zelo slaven predvsem zato, ker že zelo dolgo ni nič objavil. (Nekateri so prepričani, da gre za Harolda Brodkeyja, do katerega bomo prišli malce kasneje.) Slikat ga pride fotografka Brita, ki hodi po svetu in fotka pisatelje (bolj ko so neznani, bolj je), slike pa bodo končale v kleti kake knjižnice, kjer si jih bo lahko ogledal tisti, ki bo to res hotel.

Jasno, ko avtor vplete Homeinija in Bejrut (v njem ugrabijo Švicarja, ki je napisal in v krajevnih glasilih objavil nekaj pesmi, organizacija, ki ga ugrabi, in nekaj odbor za pomoč preganjanim pisateljem pa se sporazumeta za medijski spektakel ob njegovi

osvoboditvi, obema stranema to pride prav, saj sta z delom komaj začeli, pa tudi 'pesnik' bo užil nekaj prepotrebne javne pozornosti), se zadeva konča dokaj apokaliptično. Zanesljivo knjiga, ki bi jo bilo dobro prevesti v slovenščino, tudi zato, ker ponuja zanimive vzporednice dnevno-političnim poročilom o svetu.

Eni (redkih) novih zvezd ameriškega literarnega obzorja je ime Nicholson Baker. (Spet nekdo, ki ste ga lahko že brali v *Zadnji izmeni*, a ker je bil odlomek pospremljen le s kratko opombo, si nemara lahko privoščim o njem še nekaj besed.) Človek ima za sabo sedemintrideset let in tri romane, plod zadnjih treh let, potem ko je zapustil brokersko delo. Zadnji, *Vox* (1992), je požel nemalo zanimanja, tudi v krogih, ki se za književnost običajno ne zanimajo. Kako to? Preprosto. Veliko ste že slišali o varnih spolnih stikih, to je v Ameriki zelo priljubljena različica, ki si, kolikor mi je znano, pridobiva simpatije tudi pri nas. Telefon, seveda. Partnerja v stiku sta vsak na svoji ameriški obali, in *Vox* je zapis njunega telefonskega pogovora (docela obrobna opomba – zadeva je nemara res varna, ni pa poceni!). V njem partnerja ocenujeta seksualno vrednost posameznih besed in počasi prehajata v veliki finale. Same stranske zgodbe predstavljajo seveda nove (in ponekod niti ne tako nove) prispevke k antologiji seksualnih fantazij, končno pa so locirane na pravi, duhu časa ustrezni kraj, na telefonsko zvezo, ki je omogočila založniku pospremiti knjigo na trg z geslom, da je najbolj erogena človekova cona morda... (dolg premor) človeško uho. Morda res, res pa je tudi, da knjiga dobre ideje ne izkoristi ravno idealno, zdi se, kot da si je krepko prizadevala, da bi napolnila tisto število strani, ki bi jo že kvalificiralo za roman (koliko že?), in pri tem pretirano zahajala v stranske zgodbe, ki niso prav vselej zanimive, kaj šele umestne. Sicer pa, kaj ste lahko pričakovali glede na izhodišča? Če smem soditi po optimističnem sklepu knjige, je Baker vsekakor mnenja, da bodo stiki v virtualnem prostoru, ki ga v tej knjigi predstavlja telefonski kabel, enako v redu. Seveda se zastavlja vprašanje, ali se ne bomo, ko/če bodo stvari tako daleč, odločali za lažnejšo izbiro, namreč za simuliranega, umetnega partnerja. Morda pa se motim: v računalniškem laboratoriju neke ameriške univerze, kamor sem se občasno zatekel med pisanjem teh vrstic, za enim od zaslonov vselej sedi prikupno dekletce, očitno nekakšna brucka, in neutrudno tipka, ure in ure dolgo. V dolgočasnih trenutkih, ko čakam, kaj bo izpljunil tiskalnik, si ne morem kaj, da ne bi pogledoval na njen zaslon. Vselej znova si dopisuje po *E-mailu*, elektronski pošti, in si z neznanim sogovornikom nekje na neki drugi ameriški univerzi izmenjuje vprašanja in odgovore. Začelo se je s: "Kakšne barve so tvoje oči?" "Kaj študiraš?" "Kaj si danes večerjal?" Nekakšen *small talk* za prvi zmenek, sem si mislil in zadeve nisem jemal resno. A njena vztrajnost me je očarala in vsak dan znova sem se ji prikradel za zaslon in ga nanagloma ošinil s pogledom. Zdaj, ko zapuščam gostoljubje te univerze, sta že prišla do tega, da si pripovedujeta, kako si zvečer v postelji predstavljata drug drugega, in zdi se mi, da se že kažejo prvi predzakonski prepiri: on rad hodi na *football*, ona na orgelske koncerte. Vsebinska je morda znana, a tudi oblika nekaj velja. Premislite: računalnik že imate, morda si bo res treba kupiti še modem.

Zadnja dobitnica Nobelove nagrade Toni Morrison je razveselila Američane tudi zato, ker je nagrada končno šla v roke 'pravemu' Američanu (pravzaprav Američanki, vsaj pri njej bi morali biti dosledni) in ne priseljencem, kakršna sta Brodski in Walcott. Mislim, da je Morrisonova napisala dva najboljših romanov tega stoletja, med deli, ki bi se lahko postavljala tako visoko, pa najbrž ne bo prostora za njeno zadnjo knjigo *Jazz* (1992); roman je sicer napisan z nemalo občutka za jezik in poetične prizore, značilne za Morrisonovo, več težav pa je pravzaprav z zgodbo, ki ji nekatera metafikcijska vzoljanja in avtorski vložki v besedilo prav nič ne pomagajo k večji prepričljivosti.

Velikim avtorjem (oziroma avtoricam), kar Morrisonova zagotovo je, se spodobijo posnemovalci (oziroma posnemovalke). Ob Morrisonovi najprej pride na misel Michelle Cliff, pesnica in prozaistka, rojena na Jamajki, ki naj bi bila za Karibe tisto, kar je Morrisonova za Afroameričane (pridajmo še nekaj *gossipa*: marsikdo njeno vlogo v sodobnem ameriškem književnem življenju povezuje tudi s tem, da Cliffova živi v razmerju s pesnico Adrienne Rich, ki je 'živi klasik'). Branje njenega zadnjega romana *Free Enterprise* (1993) te laskave ocene nekoliko relativizira: preveč je očitnega zgledovanja po vzornici, preveč mehaničnega poskušanja združitve zgodovinskega ozadja in fikcije; *Free Enterprise* pripoveduje namreč zgodbo o prijateljstvu med resnično (zgodovinsko) osebo in fikcijsko junakinjo in pripoveduje jo z neposredno govorico upora, ki pa seveda ni tako blizu trdi liriki Morrisonove, kot bi si bilo želeli, potožiti pa se velja še, da vnaprejšnje vedenje o uporabljenih zgodovinskih dogodkih vsaj pri evropskem, nemara pa tudi pri belem ameriškem bralcu ne bo tako veliko, kot zahteva pripoved. Nataša, ki me je na Michele Cliff sploh opozorila, pravi, da je njena prejšnja knjiga *No Telephone to Heaven* drugačna; boljša. Morda bi bilo treba poskusiti s to. Kaj hočemo, prekletstvo, da bi moral človek pisati vse bolje in bolje, ne prizanese nikomur.

Nazaj k Morrisonovi: ta je v letu 1992 izdala tudi esejistično knjigo *Playing in the Dark*, v kateri dokazuje, kako so Afroameričani v beli ameriški književnosti prisotni s svojo odsotnostjo, največ dokazovanja pa posveti Hemingwayu. Delo je morda učinkovit prispevek k razpravam o dominantni in marginalnih kulturah, ni pa kakšno nujno branje, še posebej ne za Slovence. Eseyistična knjiga je tudi edini projekt, s katerim se v zadnjem času predstavlja eden zadnjih velikih avtorjev ameriške proze, namreč E. L. Doctorow. Njegova knjiga, izdana oktobra 1993, nosi naslov *Jack London, Hemingway, and the Constitution* in združuje eseje, nastale v letih med 1977 in 1992. V njih Doctorow utemeljuje svoje (opazne) simpatije do omenjenih dveh avtorjev in do splošnih liberalističnih principov, zelo pa se pozna, da gre za zbirko raznorodnih spisov, nastalih po naročilu in ob različnih priložnostih.

Če smo že skoraj prišli na rob teorije, omenimo novo knjigo Briana McHalea, ki je z delom *Postmodernist Fiction* (1987) postavil temeljne kode za interpretiranje sodobne proze; njegova nova knjiga *Constructing Postmodernism* (1992) resda na več mestih obnavlja njegova spoznanja iz prejšnje knjige (hvala bogu skupaj z duhovitim,

svežim slogom, ki jo postavlja pravzaprav bliže esejizmu kot kaki 'trdi' znanosti!), hkrati pa kot enega ključnih pojavov postmodernistične proze analizira tudi t. i. *cyberpunk*. Vodilni predstavnik in utemeljitelj tega pisanja je leta 1954 rojeni William Gibson. Čeprav je Gibson zaslovel s svojim prvim romanom *Neuromancer* (1984) in čeprav je letos (1993) izšel njegov novi roman *Virtual Light*, se bom raje ustavil pri nekoliko starejši knjigi kratkih zgodb *Burning Chrome* (1986), ki je njegova doslej edina knjiga kratke proze. Vanjo je zbral praktično vse, kar je v tem formatu napisal, od prve objavljene zgodbe do treh sodelovanj z drugimi avtorji.

Ni dvoma, Gibson je velik avtor, to bi morali priznati, tudi če nas na to ne bi sklenile opozoriti univerzitetne avtoritete (na primer McHale), tudi onkraj *cyberpunka*, torej hardcore znanstvene fantastike, ki se naslanja na sodobno tehnologijo in njen vpliv na življenjski slog, hkrati pa na spremembe v našem življenju, posledice novega stanja v kibernetiki, genetiki in nevrokemiji. V Gibsonovem pisanju, postavljenem v bližnjo prihodnost, spominjajo junaki na zagrenjene osamljence kakega Raymonda Chandlerja, ravna se po etičnem kodeksu Humpreya Bogarta iz *Casablance*, medtem ko vsi drugi uvajajo metode, znane iz filmov *Mad Maxa*. Visoka tehnologija in popularna kultura se zlijeta v eno, in nič nerazumljivega ni, da se med vzorniki, ki jih navajajo pisci *cyberpunka*, med raznolikimi predhodniki s polja znanstvene fantastike pojavlja tudi nekdo, ki ga poznamo, namreč Thomas Pynchon. *Burning Chrome* kaže briljantno Gibsonovo pisateljsko tehnologijo še bolj kot njegovi romani (gre pač za kratko zgodbo, kjer ekonomika izraza pisca pritisne ob zid), in njegov tipični lik, družbeni izobčenec, vseskozi blodi med ikonami množične kulture in odpadki včerajšnjih tehnologij, kjer je vse naprodaj, cene pa so zelo nepredvidljive. Vrsta avtorjev, ki so nastali iz Gibsonovih navdušenih bralcev (zelo se je prijel na Japonskem!), je ta izhodiščni obrazec variirala v različne smeri, nihče pa še ni presegel njegovega smisla za združevanje različnosti: globalne perspektive in banalne nadrobnosti, fascinacije nad lepim in strašnim, moraličnih stališč njegovih junakov in njihove akcije onkraj vsakršnih predstavljenih kodeksov. In navsezadnje: virtualno, ne le zelo aktualno, temveč tudi strašljivo senzualno.

Če pa smo že pri žanrih, sta tu že Raymond Chandler in Robert B. Parker s prav tako nekoliko starejšo knjigo *Poodle Springs* (1989). Prav imate, Chandler, človek, ki še zmeraj po mnenju marsikoga sodi v resno književnost tako kot, rečeno z njegovo frazo, čebula na sadno kupo, je že dolgo mrtev. Tegale romana je zapustil le štiri poglavja, vendar je že v njih pripravil prvovrstno presenečenje: njegov junak, zasebni detektiv Philip Marlowe, človek, ki je tako osamljen, da se kratkočasi z reševanjem šahovskih problemov in zapletenih zločinov, se poroči! (Če je lahko poročen trdovratni samec Marlowe, potem nič čudnega, da je eden od likov v knjigi poročen kar dvakrat hkrati.) Parker, sam pisec detektivskih romanov podobne orientacije, je zgledno sledil Chandlerjevemu slogu, tako da Marlowe ne duhoviči nič manj, prav tako kot vselej pa pride do zločinov zato, ker je treba pod preprogo pomesti smeti bogataške smetane.

Ni jih malo, ki bodo pripravljeni zatrditi, da je Mavis Gallant najboljša živeča

pisateljica kratke proze v angleščini; svoje mnenje utegnejo opreti med drugim tudi na to, da je v *New Yorkerju*, tem velikem *snu* piscev kratke zgodbe 'mainstream', objavila več kratkih zgodb kot kdorkoli drug, kakih sto petnajst. Gallantova živi že več kot zadnjih štirideset let, torej vso svojo pisateljsko kariero, v Parizu in tam (ali v njenem rojstnem Montrealu) se dogaja tudi večina njenih zgodb, tudi tiste v najnovejši zbirki *Accross the Bridge* (1993). Piše tipično "newyorkerjevsko" zgodbo – takšno, ki s klasično eleganco govori o visokem srednjem (ali zgolj visokem, a vsekakor bralcu še razumljivem in po obnašanju poznanem) razredu in ki je duhovita, ironična in zajedljiva, z nepričakovanimi, a ne neverjetnimi preobrti in z grenkosladkim iztekom, ki potrjuje življenjsko izbiro svojih junakov, čeprav ji prek ironije odmerja meje. Gallantovo sem poslušal na javnem branju: videti je kot prava junakinja svoje zgodbe, v starost stopajoča gospa iz visoke, a ne previsoke družbe, ki mirno prebere svoje in prijazno, a brez posebnega zanosa odgovarja na vprašanja občinstva (v odgovorih pa, to me je še posebej presenetilo, skoraj dobesedno obnovi tisto, kar je povedala v revialno objavljenem intervjuju).

Kathy Acker je ena tistih avtoric, o katerih se veliko govori, čeprav le redki tudi kaj preberejo; mislil sem, da bom v tem pogledu izjema, in si izmed številnih in zelo raznolikih knjig njene proze (ne, to niso romani ne kratke zgodbe, ampak nekakšne burroughsovske krpanke) izbral leta 1991 objavljeno *Hannibal Lecter, My Father* (naslov, vreden zavisti!). Dovolj pomenljivo je že, če povem, da je izšla v zbirki *Semiotext(e)*, ki jo izdaja filozofski oddelek na Columbia University, torej v zbirki, ki sicer objavlja dela Baudrillarda, Deleuza in Guattarija, Lyotarda, Foucaulta, in da knjigo pričenja pogovor urednice z avtorico, ki razkriva semiotično in sociološko ozadje te pisave. Seveda, nedvomno to branje Američane vznemirja, pa ne zato, ker je na zadnji platnici navedeno, da je "vse prepisano iz drugih virov in bi ga zato ne smeli brati," temveč zato, ker je pisano, da vznemiri: s prostodušno uporabo t. i. "four letter words", seksualnim ekshibicionizmom in uvozi iz tujih kultur, predvsem takšnih, ki Američane plašijo (velik del knjige je napisan v arabščini, ki ji od stavka do stavka sledi najprej transkripcija v latinico, nato pa še prevod v angleščino); priznam, da sem se dolgočasil, kljub temu da nekatere najbolj posrečene pasaže priključijo v spomin (spet) Burroughsa. Kolikorkoli Ackerjeva v uvodnem intervjuju razlaga, kako predeluje delo drugih pisateljev in mu s tem podeljuje nov pomen, se nisem mogel upirati misli, kako bi njeno dobilo pravi pomen šele tedaj, ko bi ga predelal (zgostil) kdo drug.

Pravzaprav ni knjig ne avtorjev, o katerih bi se ta hip v Združenih državah res zagrizeno govorilo. Nova izgubljena generacija je od kontroverznega *Ameriškega psiha* Breta Eastona Ellisa ustvarila samo en opažen roman, namreč *While England Sleeps* (1993) Davida Leavitta, a tudi ta je bil opažen bolj v Angliji kot v Združenih državah, predvsem zato, ker opisuje homoerotično razmerje znamenitega angleškega pesnika. Multikulturalnost nima več senzacionalnega naboja, zato so avtorice, kakršne so Leslie Marmon Silko, Louise Erdrich in Maxine Hong Kingston, sicer priljubljene med bralci, vendar ne presegajo pozornosti, ki jo književnost (tudi v Združenih državah) dobi po

inerciji. Precej ameriških avtorjev je bolj priljubljenih v Evropi kot doma, med njimi naj omenim na primer Paula Austerja. Pravzaprav edina velika zvezda ameriške 'resne' proze tega trenutka je Harold Brodkey, avtor treh knjig, ki so mu prinesle slavo, predvsem *Stories in an Almost Classical Mode* (1988) in monumentalni roman *The Runaway Soul* (1991). Njegove 'skorajda klasične' zgodbe so, kajpada, zgodbe iz življenja, pa naj bo to zajeto v enem samem kratkem izseku ali pa v več desetletjih, in nemalo jih je nemara res avtobiografskih. Če si predstavljate Bernarda Malamuda, ki piše o junakih Raymonda Carverja, ki se ukvarjajo z nekaterimi problemi junakov Henryja Millerja... Potem vseeno še niste prišli do Brodkeyja, ste pa nekoliko bliže. Dodatno zanimivost tega pisanja je mogoče videti v njegovem nagnjenju do preproste naracije, ki je ni sram sklepov zgodb v slogu 'to je vse, kar lahko povem ob tej priložnosti' in ki pomeni dobrodošel kontrapunkt hiperliterarnosti nekaterih Brodkeyjevih sodobnikov.

Tudi zato sklenimo z nečim drugim. William S. Burroughs, *Spare Ass Annie and Other Tales* (1993). Ne, to ni knjiga, je nosilec zvoka, na katerem Burroughs mrmra odlomke iz svojih znanih knjig, na njegovo branje pa so zvočno ozadje nasneli hip-hop veščaki The Disposable Heroes of Hiphoprisy, vso zadevo je nadzoroval Hal Wilner, producent, ki se je proslavil s konceptualnimi zbirkami predelav Theloniusa Monka, Nina Rote, Kurta Weila in Charlesa Mingusa. Burroughs je rokersko zelo aktiven, posnel je tudi ploščo s Kurtom Cobainom, kitaristom Nirvane, in prispeval svoje k *Black Riderju* Toma Waitsa. No, posebnost tele *Annie* je, da je glasba dobesedno podrejena tekstu, saj je bila nasneta na poprejšnje branje. Da ji ritma ne zmanjka, predstavi tudi Burroughsa pisca v dobri luči. Veliko sem zadnje čase slišal o knjigah, predajanih po elektronski pošti, o interaktivnih knjigah na CD-romu in tako dalje, a knjiga, na katero se da zavrteti v diskoteki? Plesna književnost, tega doslej nismo poznali, a kaže, da stvar sploh ni nemogoča.

PREVOD

Filip David

Zgodbe

Noč v Varšavi

Ko sem preučeval zgodovino italijanskega gledališča, sem odkril sled, ki je kazala na možnost, da je gledališče Giulia Camilla res obstajalo. Toscanus v neki stari knjigi, natisnjeni leta 1578, med slavnimi Italijani omenja tudi Camilla, za njegovo gledališče pa pravi, da presega sedem svetovnih čudes. Camilla opisuje kot najslovitejšega poznavalca judovskega mističnega izročila, ki je bil dobro poučen tudi o egipčanski filozofiji ter pitagorejskem in platonističnem nauku. Vendar v nekem drugem zapisu Tiraboski dokazuje, da je gledališče Giulia Camilla izmišljotina brezdelnežev, in če že, je obstajalo samo v glavah nekaj posvečencev.

Takšen sklep, izraz nenaklonjenosti, pa je vendarle daleč od prave resnice. Ko tole pišem, mislim na vse, do česar me je pripeljalo moje iskanje: na prva nejasna napotila v knjigah italijanskih piscev, na poznejša tavanja med platnicami prašnih knjig skozi "velike in neskončne sobane", v katerih se zrcali naš spremenjeni svet, in končno na neko čudno gledališko predstavo, ki sem jo v nenavadnih okoliščinah videl v Varšavi.

Klasični deli "umetnosti pomnjenja", *Ad Herennium* in Kvintilijanova *Institutio oratoria*, kažeta na to, da obstaja svet prikazni, v katerem je materijo zamenjal duh, vendar na podlagi materialnega sveta in s predstavami, ki mu pripadajo. Kdor si želi izpopolniti pomnjenje, gradi v svoji zavesti prostore in vanje postavlja omare, police



in skrinje. Tja odlaga pojme, predstave, različne zapise zavesti – od vsakdanjih do tistih, v katerih so shranjene največje skrivnosti človeštva. Predsobe, dnevne sobe in spalnice s pohištvo in okrasjem so del razvejenih zgradb v velikih, počastnih mestih arhivih, v ogromnih pustinjah zavesti. Včasih nekaj senci podobnega preletava dolge hodnike in pred prikaznijo se odpirajo vrata ter prižigajo luči v velikih sobah. "Kakšna senca je to, ki se lahko premika po pusti hiši? To je človekov duh, ki iz soban pomnjenja jemlje to, kar potrebuje."

Prepričanje, da so bila v teh ogromnih potopljenih naseljih preteklosti tudi takšna arhitekturna dela, kakršnih si danes noben um več ne more zamisliti, je utemeljeno. Vsa ta ogromna poslopja najbolj čudnih oblik, vse te sobane, muzeji in dvorci z razvejeno, skrivnostno notranjo arhitekturo so izginjali skupaj s svojimi stvaritelji. Ohranilo se je nekaj zapisov, a ti so le pest prahu, ki se je ohranila kot zemeljska sled za ogromnimi izginulimi civilizacijami. Kaj pomeni, denimo, zapis, da je Metrodoris Skepsis svoj sistem pomnjenja zasnoval na dvanajstih znamenjih zodiaka? Naj še tako gledamo v nebo, bomo tam videli samo hladno in daljno vesolje.

A med "umetnostjo pomnjenja" in Camillovim mističnim gledališčem je nedvomno tesna in trdna zveza. Vse, kar lahko po štiristo petdesetih letih, ki so minila od Camillove smrti, vzemo o njegovem gledališču, je tole: klasično gledališče, kot ga opisuje Vitruvij, zrcali proporce sveta. Camillovo gledališče zrcali nekaj kozmične skrivnosti same. Osamljeni gledalec stopi v gledališče kot senca ali prikazen. Znajde se med številnimi policami in predali iz najplemenitejšega in najbolj cenjenega lesa. V prostoru je sedem vrat, sedem prehodov. Vsaka vrata vodijo v enega izmed planetarnih redov, v katerih obiskovalec gledališča na način, ki nam danes ni več znan, pride do najskritejših spoznanj. Camillov sistem je očitno zasnovan na sedmih stebrih Salomonove Hiše modrosti. Skrivnost tega magičnega gledališča temelji na številu sedem. Camillo je skrivnost svojega gledališča in njegovega scenskega mehanizma odkril samo enemu človeku, francoskemu kralju.

* * *

V Varšavo sem pripotoval jeseni leta 1985, da bi obiskal mednarodno srečanje na temo "Jidiš gledališče". Vsi tuji gostje so stanovali v velikem hotelu "Grand". Čakajoč na naslednji dan in predavanje, ki naj bi razložilo zgodovino tega gledališča na Poljskem, v Rusiji in Ameriki, sem se sprehodil po prostranem hotelskem preddverju. Potem sem sedel v udoben naslanjač ob velikih oknih in začel listati po knjigi izbranih dram v jidišu, svojem tudi sicer priljubljenem berilu.

Nasproti je sedel neki mož. Tako očitno si je prizadeval zbuditi mojo pozornost, da je v nekem trenutku skoraj padel čez majhno okroglo mizo, ki naju je ločevala. Dvignil sem pogled od knjige; zagledal sem majhnega moža živih, nemirnih oči. Priklonil se je in začel pripovedovati, kako je prišel celo iz Amerike na mednarodno srečanje. Hitro se je pokazalo, da je bližnji sorodnik Josefa Lateinerja, ustanovitelja

jidiš gledališča v New Yorku. Začela sva se pogovarjati in nisva mogla mimo slavnih imen, kot so Abraham Goldfaden, David Herman, Schwartz in Granovsky.

Med pogovorom sva pozabila na čas. Moj sogovornik, ime mu je bilo Moische Hershbaum, je pogledal na uro. Slovesno me je povabil, naj bom ta večer njegov gost. Prek svojih poljskih zvez je dobil naslov nekega majhnega, neznanega jidiš gledališča, ki svoje predstave igra samo za vnaprej izbran krog obiskovalcev. Vselej igrajo isto gledališko igro, slavnega *Dibuka* Solomona Zeinvela P. Rapaporta, znanega pod imenom S. Anski. To je delo, ki je zaslovelo z gledališčem iz Vilne in moskovsko "Habimo".

Točno ob osmih naju je na vogalu v bližini hotela čakala kočija. Gospod Hershbaum se je povzpel nanjo, kot bi bila v našem času običajno prevozno sredstvo. Nič drugega mi ni preostalo, kot da sem mu sledil. Ob asfalt so udarila konjska kopita in odpeljala sva se. Šla sva proti enemu od starih mestnih predelov, saj je asfaltno cesto kmalu zamenjala tlakovana. Pogledal sem skozi okno in v temi nejasno videl nizke razpadajoče hiše, stisnjene druga ob drugo. Nenadoma se mi je zazdelo, da se pravzaprav na čaroben način vračava v Galicijo in Karpate, v domovino jidiš gledališča, in da naju bo pred vrati tega skrivnostnega, pred svetom skritega gledališča pričakal nocoj tolikokrat omenjani, slavni Abraham Goldfaden.

Po dolgem potresavanju in vožnji po popolni temi in tišini, ko je zgovorni Hershbaum očitno tudi sam podlegel čudnim okoliščinam tega potovanja, sva se ustavila nemara nekje na obrobju velikega mesta. V daljavi se je slišal pasji lajež, ne pa tudi običajni zvoki prestolnice. Izstopila sva iz kočije in se znašla na velikem okroglem dvorišču. Za nama so se zaprla težka hrastova vrata in svetloba nekaj svetilk, ki so jih nosile osebe, katerih obrazov nisva mogli videti, nama je kazala, kod naj hodiva. Pripomniti želim, da svojih gostiteljev, vse dokler je trajala ta pustolovščina, pravzaprav nisva mogla videti. Od tedaj, ko sva vstopila v kočijo, ves čas, kar sva se mudila pri njih, pa tudi ob vrnitvi so se premikali kot sence in naju vodili natančno po določenem načrtu, vendar očitno niso želeli, da bi zvedela, niti kdo so niti kaj so.

Skrivnostni vodniki so nama pomahali s svetilkami in naju tako opozorili, naj se ločiva. Kljub šibki svetlobi sem lahko opazil dolgo zgradbo, ki se je širila pred nama kot obzidje z več vhodi. Ubogega Hershbauma, ki je začel kazati jasna znamenja strahu, saj se je vse to nedvomno razlikovalo od tistega, kar je pričakoval, so odpeljali proti enemu vhodu, mene pa proti drugemu. Stopil sem v mračen hodnik. Iz teme je priplavala roka – čigava je bila, nisem videl – in me potegnila za sabo. Hodil sem korak za korakom kot slepec, ki ga vodi tuja volja. Slednjič me je pustila v prostoru z vrsto majhnih odprtih na stropu, iz katerih je prihajala šibka svetloba neznanega izvora. Ta velika soba, če naj jo tako imenujem, v kateri sem pravkar bil, je bila obita s plemenitim lesom. Takoj sem opazil zidne vdolbine, vseh je bilo sedem, v vsaki od njih pa so bila, kolikor sem lahko videl v poltemi, ena vrata. Isti hip mi je prišla na misel podobnost s Camillovim gledališčem s sedmimi vrati in sedmimi prehodi, zasnovanim na sedmih stebrih Salomonove Hiše modrosti.

A nisem imel časa razmišljati o tej osupljivi skladnosti, saj se je prav takrat začela predstava. Odprla so se vrata v stranskih vdolbinah in skozi nje je vdrl kup beračev in postopačev. Njihova mršava, koščena telesa so se čedalje hitreje zvijala v ritmu neslišne glasbe. Vse je zajela blaznost plesa. To je bila gostija siromakov. Iz srednje vdolbine se je prikazala nevesta. Nevesta, pravi zgodba, gre na pokopališče obiskat dušo svoje mrtve matere, da bi dobila dovoljenje za možitev. Tu spozna, da duše prezgodaj umrlih še najprej živijo kot demoni v tujih telesih. Nobene besede nisem slišal, vendar je ves ples, če temu lahko tako rečem, nedvomno navdihnili znamenito delo S. Anskega. Pred mano se je pravkar odigral strašljiv obred izganjanja zlega duha z zviti, svečami in hasidskimi oblačili. Vsi ti moški in ženske, sem naenkrat začutil in vzdrl ob tej misli, so prihajali naravnost iz groba. Ta občutek je krepilo prepričanje, da v vsakem od teh ljudi, ki so nekaj korakov od mene uprizarjali "ples smrti", prepoznavam obraze svojih dragih in prijateljev, ki jih že dolgo ni več med živimi. Zdaj so bila odprta vsa vrata v vdolbinah in videti je bilo, da se od tam zgrinjajo novi udeleženci predstave. Velika soba je bila tako polna, da v njej ni bilo več niti malo praznega prostora. Vse to bi lahko primerjal samo s strašno moro, ki tlači človeka tako močno, da ne zaupa več svojemu razumu.

Nenadoma se mi je zazdelo, da se prostor, ki se je polnil s strašljivimi telesi, širi. Res, ni šlo zgolj za prevaro čutil: stene so se premikale, strop razmikal, vrata so plavala v praznem prostoru; povsod naokrog, spodaj in zgoraj, so lebdele zvezde in mi z njimi v neskončnem vesolju. Morda je trajalo samo trenutek, morda pa mnogo dlje, vendar je bil občutek tako močan, da sem se onesvestil. Spominjam se samo še tega, da sem s Herschbaumovo pomočjo stopil v kočijo. Njegov obraz je bil zabuhel, oči izbuljene. Med vožnjo je razburjeno govoril, a se je pravzaprav pogovarjal sam s sabo. Iz njegovih nepovezanih stavkov sem razbral, da je doživel razburljivo srečanje s pokojniki, svojo ženo in otroki, ki so bili žrtve holokavsta, pa tudi z največjimi pisci v jidišu, kot so Moische Hurvitz, Joseph Judah Lerner, David Pinski in Osip Dimov.

Izstopila sva na istem vogalu in pod vplivom tega, kar sva doživela, komaj prišla do hotela. Tu sva se razšla, vsak je odšel v svojo sobo. Spal sem dolgo, brez sanj. Ko sem se zbudil, sem s težavo premikal prste in nekaj je kakor ogenj gorelo v mojem telesu. Opazil sem, da so se mi na rokah spustili veliki mehurji. Iz kabalističnih spisov je znano, da neprevidno približevanje veliki skrivnosti lahko uniči radovedneža. Jaz pa sem pravzaprav videl samo delček skrivnosti. "Nihče ne pozna pravega zaporedja v Tori, kajti njeni deli niso prav razporejeni. Če bi bili, bi vsakdo, ki jih je prebral, lahko ustvaril svet, vstal od mrtvih in delal čudeže. Zato pravo zaporedje v Tori pozna samo Bog."

Malega Moischeja Hershbauma, svojega tovariša v nenavadni in nevarni nočni pustolovščini, nisem nikoli več videl. Tisto jutro je odpotoval v New York, ne da bi se poslovil. Vsa moja prizadevanja, da bi se z njim še kdaj srečal, se vse do zdaj niso posrečila.

Der Hund

"Svet, v katerega bomo stopili po smrti, bo velik in strašen," je zapisal neki znamenit človek našega stoletja, "kot Bog in narava, ki jo poznamo." Vendar me moja izkušnja prepričuje, da živimo v krožnem in zaprtem svetu, v katerem ni prostora za pravo smrt. Življenja prehajajo druga v drugo in se požirajo.

Ko pišem te vrstice, držim v rokah pismo, katerega nenavadna vsebina je bila uvod v čudno pustolovščino. Pismo se začne s citatom Fila Judeasa:

"Zrak je poln duš; tiste najbližje zemlji se spuščajo, da bi se zvezale s smrtnimi telesi, ker si želijo živeti v njih."

Sledijo verzi, vzeti od nekod drugod:

"Vse, kar si bil, videl, delal in mislil,

Nisi ti, temveč sem jaz videl, bil in storil."

Pismo se nadaljuje z drobno, komaj berljivo pisavo: "Vsakdo od nas ve za mnoge stvari, ki jih v svojem življenju ni mogel spoznati. To je vedenje, ki kot velika reka teče skoz vse čase." Pod temi stavki se razprostira belina, praznina, iz katere odmeva klic na pomoč. "Sem priča in udeleženec dogajanja, ki presega moč presoje. Če se ne bojiš, pridi; takoj, ker prihajajo noči polne lune.

Tvoj Uriel De Mayo"

* * *

Od drugih se je razlikoval po visoki postavi, nemarno počesanih svetlih laseh, oholem vedenju in večnem ironičnem nasmešku. Zato se kot študent ni posebno veliko družil z drugimi, morda pa si tega sploh ni želel. Samo jaz sem mu bil kolikor toliko blizu. Živela sva v tujini. Znal sem ga poslušati in to mu je bilo všeč. Stvari, ki so me zanimale, niso bile niti resne niti globoke. A ko sem ga poslušal, sem mu pravzaprav počasi, korak za korakom, sledil, se oddaljeval od dnevne svetlobe in se približeval temini. Rekel bom samo tole: področje, na katero je stopil, je bilo nepregledno, bilo je iskanje prepovedanih in pozabljenih vedenj v mejah šestih velikih mističnih sistemov. Študij filozofije je odklanjal s prezirljivim pojasnilom, da je le "priprava na smrt". Samo s pomočjo skrivnega vedenja naj bi ostal "varen sredi zbeganosti" in po poti zmede našel gotovost. V knjigo, ki mi jo je poklonil, je napisal tele besede: "Razsežnosti so brezmejne, čas je neskončen. Okoliščine niso trajne, pogoji niso končni." V pogovoru je pogosto omenjal smaragdno ploščo in "čudež neke stvari". Nekoč sva se sprehodila iz mesta. V zanosu je nenadoma dvignil roke proti zvezdnemu nebu in rekel: "Vse, kar je zgoraj, je enako tistemu spodaj in je čudež ene same stvari."

Sprva mi je družba takega človeka ustrezala; odklanjali so ga, a bil je nekaj posebnega. Potem pa me je postalo strah. Niti približal se še nisem velikemu prepadu, ki sem ga slutil, pa se me je že pollaščala vrtoglavica. Moje trepetanje je imenoval trenutno slabost. Vsekakor me je potreboval. Ponosno je govoril, kako je sprostil svoje nagonske sile, da bi bil "na psu" – "auf den Hund gekommen" – to pa da odpira vrata nekega novega sveta.

Ob koncu študija se je vseeno dotaknil smrti. Polastila se ga je bolezen neznanega izvora. Imel je napade blaznosti in grozne sanje, ki so trajale tudi podnevi. Nenadoma je oslepel. Vse dni je preživel v mračni sobi ali s prevezo čez oči. Ne pravijo kar tako, da lahko slep človek vidi dlje in več kot tisti z zdravimi očmi. Pred De Mayem so se v popolni temi odprla neka skrivnostna vrata, "vrata dolnjih svetov", kot je pozneje govoril. "Kdor vstopi skoz ta vrata, ni več isti, ko skoznje odide." V nekakšnih vročinskih blodnjah je omenjal nekega dr. Misesa in trdil, da je prevzel njegovo duhovno obličje.

Leto dni pozneje je njegova bolezen znenada prešla. Vrnil se mu je vid. V neki knjigi je prebral, da je doktor Mises pravzaprav profesor leipziške univerze Gustav Theodor Fechner, rojen leta 1801 v neki majhni saški vasi. Nekaj pošastnega je bilo v De Mayevi veri, da se življenje lahko tako nadaljuje. Takrat sva se dokončno razšla. Ledena sapa je začela veti iz njegove sobe, njegovih spisov in njega samega.

Tako so minila leta. Vse, kar se je zgodilo, je bilo del preteklosti in zdelo se je, da se nikoli ne bo vrnila. Živel sem na trdnem kosčku zemlje, in kaj je valovalo spodaj, v globinah mračnega oceana, me ni zanimalo. Vse dokler iz neskončnosti te ogromne vode ni izplavala dobro znana roka in me potegnila za sabo proti dnu.

* * *

Vendar se res nisem imel več česa bati. Pot, ki sem jo izbral, me je odpeljala v drugo smer. Utopil sem se v množici in si z ničimer nisem želel izzivati usode. Ustvaril sem si družino in imel otroke. Čas je neopazno mineval, bližala se je starost. Po mirnem in lagodnem življenju so prišle bolezni, dnevi negotovosti in nesreča. Žena je umrla, otroci so se raztepli po svetu. Spet sem se znašel v praznini, v puščavi, in si kot nekdanj zastavljal vprašanja, na katera nisem mogel dobiti odgovorov. Tu nekje sta se najini poti, tista, ki jo je ubral Uriel De Mayo, in moja, spet srečali. Očitno sva se morala sniti.

Brez večjih težav sem prispel do N., tu pa sem se precej namučil, da sem dobil prevoz in nadaljeval pot. Uriel De Mayo je živel v samoti, obdani z gozdovi, in do njega je bilo mogoče priti samo peš ali s kmečkim vozom. O mojem nekdanjem prijatelju so govorili samo šepetaje in strah, ki sem ga začutil pri vseh, ko sem omenil njegovo ime, tudi zame ni bil dobro priporočilo. Komaj sem se pogodil z visokim, molčečim gorjancem, lastnikom zmučenega kljuseta in razpadajočega voza. Povzpel sem se na voz. Voz je škripal in bič žvižgal, ko sva se peljala po ozki poti, razriti od nedavnega dežja. Počasi sva se vzpenjala po robu gozdnate planine.

V sebi sem začutil nenaden mir. Popoldansko sonce se je nežno razlivalo po strminah. Tudi sam sem bil v tistem življenjskem obdobju, ko ogenj v človeku ne gori več s polnim plamenom. Ali ne pravijo: "Pameten človek si ne prizadeva za zadovoljstvo, temveč za zdravje!" Rekel bom De Mayu: "Nisi ti na svetu. Svet je v tebi! To je edina resnica!" Dvignil sem pogled proti nebu, ki je resnično spominjalo na ogromen, brezdanji moder ocean. Vendar sem tu, v sebi, v prsih, občutil strahoto njegove globine. Ptice v višavah so ustvarjene iz naših misli, živali, ki se krvoločno mečejo na svoj plen, so naše hude sanje. Ta molčeči kočijaž, ki se pozibava ob meni, držeč za oguljene uzde, zemlja, gozd, planina, kača, ki leze v travi – ne bodo več obstajali, ko naju, tebe, De Mayo, in mene, ne bo več.

* * *

Zadnji del poti sem moral prehoditi. Kočijaž je ustavil voz ob potoku, prekritem s suhim listjem. Pred mano je rumenel hrastov gozd. Vse je dišalo po starosti in umiranju. V bližini sem v svetli pršavici zahajajočega sonca zagledal hišo. Preskočil sem potok in se skoz visoko travo približal cilju svoje poti.

Vrt okrog hiše je bil neurejen in zapuščen. V ribniku je bilo vse mrtvo. K hiši sem prišel po kamniti stezi, zarasli s plevelom. Pred vrati je stal Uriel De Mayo. Zazdelo se mi je, da sem se potopil v preteklost: še vedno je bil videti kot mladenič. Stopil je proti meni in razširil roke. Objel sem prikazen iz svoje mladosti.

Prijel me je pod roko in stopila sva v prostrano poltemno kuhinjo. Peljal me je h kaminu, v katerem je gorel ogenj. Sedla sva na lesene stole. Vse je tonilo v mrak, samo De Mayeve oči so se bolj in bolj bleščale. Pričakoval sem, da ga bom srečal obupanega in nerazpoloženega, zdaj pa sem sedel nasproti živahnega, skoraj razigranega človeka; a to je bila morda taka razuzdanost, ki ji podlegajo nevzgojeni otroci in norci.

Iz njega se je utrgal plaz besed. Dolgo je bil sam in zdaj je moral govoriti. Težko sem se znašel v tej množici pogosto nepovezanih besed, ki so poskušale slediti neki njegovi skriti misli. Sorodnosti, ki naju je nekoč zbliževala, ni bilo več. Pa vendar sem bil edino bitje na svetu, ki se mu je lahko zaupal.

Vse, kar je govoril, je bila samo priprava na tisto najpomembnejše, kar mi je želel sporočiti. Omenjal je *gilgul*, kabalistično verovanje v preseljevanje duš, pa tudi peti princip, človekovo sposobnost, da se znova utelesi, kar ustreza petemu načrtu – univerzumu zunaj človeka. Vstal je s stola, se naslonil na okensko polico in se zagledal nekam ven, proti gozdu, potopljenemu v temo.

"To ni pojav, ki bi bil človeškemu rodu tuj ali nedostopen. To je *pomnjenje rase*, vsepričujoča in v vse prodirajoča eksistenca, ki obstaja, odkar obstaja človek." Nisem videl njegovega obraza, vendar je njegov glas drhtel. "Zdaj se mi dogaja to, kar so v različnih deželah mnogi že doživeli."

Spet se je spustil na stol in se sklonil k meni. "Začelo se je že v času moje čudne

bolezni. Glas, ki se mi je oglašal iz teme, je upravljal z mojo roko, ta pa je pisala besede, ki jih nisem mogel niti videti niti razumeti. Ko sem pozneje pregledal rokopise, sem ugotovil, da sem napisal nadaljevanje dela *Primerjalna anatomija angelov* doktorja Misesa. Ko sem pisal, to nisem bil jaz, a hkrati sem tudi bil. Doumel sem..."

Razpihal je ogenj v kaminu. Zdaj, v odsevu ognja, je bil videti mnogo starejši. Njegov glas je postal tako tih, da je bilo besede komaj slišati. "V *Zoharju* je zapisano: 'Vse duše so na večnem potovanju. Vendar človek ne ve, niti čemu prihaja niti čemu odhaja.' V *Bahirju* pa: 'Glej! Gospod to stori s človekom dvakrat ali trikrat.'" Oči Uriela De Maya so se zasvetile kot razžarjeno oglje. V tistem trenutku ga je morala obiti strašanska bolečina, saj je ječe dvignil roke in si z njimi zakril oči. "Jaz pa doživljam tisoče sprememb, moja raznolikost je grozljiva, bolestna in kruta. Sem utelešena različnost! Vsak večer dobim novo obličje. To me dela blaznega."

Vstal je, jaz pa kot uročen za njim. Stopil je k omari in jo odprl; kup papirjev se je razletel po sobi. Dvignil je pokrov skrinje – bila je zvrhana popisanih listov.

"Hiša je polna rokopisov!" je kriknil. "To so nova dela, narekovana iz groba, iz nekega drugega sveta, dela Marsilija Ficina, traktat o nesmrtnosti duše, ki ga je pisal skupaj z Giovannijem Picom, sinom princa Mirandole. Povedal ti bom imena tistih, s katerimi sem bil povezan v zadnjih dneh: Gotthilf Heinrich von Schubert, Friedrich Ruckert, James Russell Lowell, Johanes Fernelius..."

Nad gozdnim obronkom se je prikazala bleda luna. Njeni hladni žarki so napolnili sobo. De Mayo je s tal pobral enega od listov. Verzov ni bral, znal jih je na pamet:

Umrl sem kot mineral in postal rastlina,
končal sem kot rastlina in se spremenil v žival.
Umrl sem kot žival in postal človek.

Čemu bi se bal? Umirajoč rasem.
Umrl bom kot človek, povzpel se bom
do angela in še naprej in še naprej."

Za trenutek je obmolknil. "To sem napisal kot Džalaludin Rumi. Slišiš, kako zveni: 'Še naprej, še naprej.' Z veseljem, pa tudi z bolečino in grozo, potujem skoz stoletja in vekove."

Povsem se mi je približal. "Povzpeti se do angela... in še naprej," mu je drhtel glas. "To je tisto, kar me navdaja zgrozo. Kaj je potem? Bitja z dna pekla, pošasti iz mitologije... Razumeš? To je dno samo. To je bistvo. Konec. Naša arhetipska matrica." Nenadoma mu je ironičen smeh skrivenčil ustnice. Recital je: "S krvjo oškropljeni pes Grmr straži pred hišo mrtvih. Bojeval se bo proti bogovom, ko bodo volkovi pekla požirali sonce in luno."

Ne vem čemu, vendar sem se ob teh besedah naježil. Morda zaradi lune, ki je prepričljivo okvirila to grozljivo podobo. Ali pa zaradi spomina na dneve, ko je v psu,

tež udomačeni živali, začutil sile lastnega nagona.

Preostali del večera sva preživela za mizo ob jedači in pijači. Posebej si je prizadeval, da bi pozabila na zlo prerokbo, izrečeno v trenutku globokega nemira.

* * *

Ko sem se prebudil, je noč že minila. Omotičen sem se ozrl okoli sebe in nisem vedel, kje sem. Dvignil sem se v postelji. Luna je naredila polovico svoje nebesne poti in se približala vrhovom modrikastih gora. Spustil sem glavo na blazino. Nisem se mogel otresti nejasnega občutka nelagodja, nečesa, kar mi je skalilo sen.

Pred vrati so se slišali koraki. To niso bili človeški koraki. Tudi glas, ki je cvlil in grčal, ni bil človeški. Nekaj je zapraskalo po vratih.

Vrata so se nalahno odprla. Prikazen, katere oblike v mraku nisem mogel jasno prepoznati, je stopila v sobo. Zdaj se je razločno slišalo pasje bevskanje. Iz teme se je izvilo grozno bitje, kakršnega do tedaj še nisem videl: telo, ki je izgubilo svojo človeškost, na njem pa znakažena glava psa, katerega strašne oči so sijale kot plamena, vsajena v živalsko lobanjo. Edino, kar sem prepoznal na pošasti, so bile te razžarjene oči.

Neoblečen sem v smrtnem strahu skočil iz postelje in odrinil zverino, da je cvileč padla na tla. Nekako sem našel vrata in stekel v noč. Bežal sem čez travnik, zabredel v potok, s krvavimi nogami tekel skozi gozd, po telesu opraskan od vej, ki so me šibale. Dolgo sem tako bežal, a nisem občutil nič drugega kot neznosen strah. Ko sem prišel do prvih vaških hiš, sem padel pred neka vrata in se onesvestil.

* * *

Tega nisem nikomur povedal, kajti kdo bi mi verjel? De Mayo se je utopil v ribniku pred svojo hišo. Jaz pa ga vseeno vsako noč pričakujem. Tega mitičnega psa Cerbera, varuha pekla, ki z ostrimi zobmi raztrga tiste, ki poskušajo zbežati.

Svojemu prijatelju, človeški zverini, sem na grobnik izklesal pesnikove besede:

"O, burje usnule ne budi –
Kaos se zvija v zvoku tem!"

Hrib izgubljenih

Po dolgem in neuspešnem zasledovanju velike divjadi sta lovca, mlajši in starejši, skupaj z molčečim vodnikom dosegla vzpetino, od koder se je videla vsa pokrajina. Daleč spodaj, v dolini, so se pod poševnimi žarki zahajajočega sonca v poslednjem siju

tega dne bleščale vaše strehe kot majhni prozorni kamenčki, vrženi v ogromno temnozeleno morje. Komaj slišni zvoki zvonov z vaše cerkve so naznanjali, da bo zdaj zdaj napočil večer.

Iz brezovega gozda v bližini je završal veter in prinesel večerno svežino, v dolini pa je senčne, zakotne kraje že zagrnila tema. Vsa pokrajina je počasi dobivala pošasten videz.

Še vedno so se vzpenjali. Povsod je raslo visoko šibje, ki je oteževalo hojo, a ko so prehodili tudi ta del poti, so se znašli na jasi, pred ruševinami neke stare hiše. Na ostankih zidov se je nabralo gosto mahovje, grmovje je poganjalo na vse strani. Lovca je že premagala utrujenost, kraj pa je bil kot ustvarjen za počitek. Toda zdelo se je, da vodnika nekaj vznemirja; v obraz je bil blede in oziral se je naokrog, kot bi kaj iskal. Njegova sopotnika sta si že izbrala prostor za počitek. Nabrala sta suhe veje, zakurila ogenj in sedla, da bi se ogrela, saj se je spustila planinska noč.

Vodnik je poslušal zvonjenje. "Pravijo, da gredo duše umrlih vsako leto na današnji dan na lov za živimi." Njegov zgubani obraz, porasel z ostro brado, je bil skoraj povsem skrit pod kapo, ki si jo je bil poveznil čez oči in na ušesa. Odkar so bili skupaj, je ni snel. "Pravijo pa tudi, da se prav tu, kjer smo zdaj, zbirajo duše umrlih."

Lovca nista mogla presoditi, ali to nemara ni le surova šala. Vendar je mož, s katerim sta preživela ves dan, ne da bi se sploh seznanili, zdaj nenadoma začutil potrebo, da bi se pogovarjal. Sedel je zraven njiju k ognju in srepro zrl v plamen, kot bi videl nekaj, česar onadva nista mogla videti. "Spodaj, v vasi, mrtvim nocoj postavljajo oltarje in na njih puščajo hrano. Kruh, spečen v obliki mrtvaških glav, polagajo na okenske police, da *oni* pridejo ponj. Otroci delajo iz buč lobanje, postavljajo vanje prižgane sveče in se z njimi podijo po vasi. To je noč, ko so mrtvi navzoči povsod."

Mladi lovec se je nasmehnil:

"To so res običaji, ki pripadajo preteklosti."

Vodnik mu ni odgovoril. Še vedno je bil zamišljen. "Mi trije smo kot v znani *Pripovedki o treh mrtvih in treh živih*, o srečanju treh lovcev in treh mrtvecev. Podobe iz te pripovedke sem videl na steni cerkve v Enezatu, pa tudi cerkve Campo Santo v Pisi in svete Margarete v Melfiju. Taki prizori delujejo grozljivo, čeprav so samo naslikani."

Starejši lovec je molčal, pa se je znova oglašil mlajši: "Dandanes si smrti nihče več ne predstavlja kot mršavo Megero z netopirjimi krili, dolgimi lasmi ter kremplji na rokah in nogah!" Zasmel se je, vendar je njegov glasni smeh na tem pošastnem kraju deloval prismojeno. "Smrt je družabnica pri kupčijah velikih družb, nadzornica bordelov in lastnica morišč; smrt danes nadzoruje večino delnic najmočnejše svetovne industrije: industrije umiranja. Smrt, sanje, blaznost! so zaščitne besede te velike mednarodne družbe, ki nadzoruje vsa svetovna pokopališča, 'tovarne sanj' in duševne kazamate."

Za hip je obmolknil. "Sta že kdaj slišala za 'vlake v deželo mrtvih'? Taka zamisel

ustreza času, v katerem živimo, uresničljiva pa je postala z vrhunsko tehnologijo, ki je iluzijo izpopolnila tako, da je uničila tradicionalno občutenje prostora in časa. Ta skrivnostna, onstranska dežela mrtvih je od nekdanj privlačila ljudi. Ima različna imena: zahodno kraljestvo, čista zahodna dežela, *elysion* pri starih Grkih, pri Skandinavcih pa *valhalla*. Po izročilu v njej prebivajo mrtvi, vendar so jo doslej nemara obiskali samo kadilci opija iz amazonske džungle in velike osebnosti, kot so de Quincey, Huxley in Walter Benjamin. Mrtve je pogoltnila praznina, veliki nič. A tako mrtvi kot živi pripadajo istemu univerzumu, katerega meje so onkraj dojemljivosti. Vrsto let je vladalo prepričanje, da je čisto zahodno deželo mogoče obiskati samo v snu ali v tako imenovanih mejnih stanjih zavesti.

Podvig, o katerem govorim, je povezan z uresničenjem nekega zelo starega projekta, 'kinematografa brez zaslona', s pomočjo katerega je mogoče doseči popolno tridimenzionalno iluzijo, ki je prepričljivejša in popolnejša od življenja. Tehnične dosežke, zasnovane in uresničene v tišini malih studiev, je odkupila neka znana filmska družba in namenila veliko vsoto denarja za svoj skrivni, eksperimentalni projekt: psihedelični vlak v svet onstran vseh meja.

Gledalec je bil nekoč opazovalec; zdaj je enakopravno stopal v igro. Uresničila se je davna umetnikova želja, da bi postal Bog, ki po svoji volji preoblikuje vse, kar mu srce poželi. A pri vsem tem je doseg človeške domišljije ostal edina omejitev.

Nekaterim radovednežem so v popolni zaupnosti pokazali skrivnostni cilj čudovitega potovanja. Omejeno število sedežev je bilo kljub visoki ceni vozovnic takoj razprodano. Skupina vrhunskih strokovnjakov, tehnikov in piscev se je lotila razčlenitve zamišljene teme. Prvi del naloge je bilo zbiranje dostopne dokumentacije o umrlih sorodnikih in prijateljih potnikov. Zbrati je bilo treba vse, kar se je dalo: od pisem in fotografij do amaterskih filmov. Ves postopek so speljali na nekakšno kloniranje ali simulacijo duhovnega in fizičnega profila umrlih. Vsako posamezno opravilo je bilo povezano s celoto filmskega dela: sestavljanje zgodbe, kompozicija sestavnih delov različnih usod, pisanje dialogov in celo osmišljanje igralske interpretacije posameznih likov.

Ne bom vaju utrujal z drugimi tehničnimi podrobnostmi. Nekega večera se je deset izbranih potnikov zbralo v vagonem salonu, urejenem v slogu zgodnjih dvajsetih let. Po ozkotirni progi, ki so jo že davno zaprli za redni promet, je edino ta vagon vlekla stara parna lokomotiva. Lokomotivo in vagon so slovesno pospremili na pot z neke majhne podeželske postaje, iz nekega resničnega časa in prostora. Lokomotiva je puhala paro, hukala in vlekla svoj vagon na mejo stvarnosti. Nekako okrog polnoči se je kompozicija ustavila na odprti progi. Spretno skrit, navadnemu očesu neviden holografski kinematograf je pusto nočno pokrajino spremenil v skrivnostno tridimenzionalno deželo mrtvih.

Kako naj opišem to, kar se je pokazalo pred očmi osuplih potnikov na nočnem vlaku? Morda kot 'igro resničnosti in sanj, ki je prikazni noči naredila obstoječe.' V nepreglednem prostoru, ki je lebdel v pridušenih barvah nekega drugega sveta, je bilo

vse kot v skrivljenem ogledalu: sence, ki jih je ustvarjala nova *laterna magica*, so valovale. Rasle so v mesečini, se širile in dobivale različne oblike; to so bili utelešeni odsevi usode, pokrajine zahodnega kraljestva.

Kar so zagledali, bi lahko imenovali mesto. Vendar so se v poltemi namesto hiš videli vijugasti, križajoči se hodniki; široka in ozka stopnišča v obliki spiral so vodila nekam navzgor ali pa se spuščala, tako se je zdelo, od nikoder. Osamljeni stebri in oboki, ki so razkropljeni viseli v praznem prostoru, so metali dolge in strašljive sence. Potniki z vlaka so stopili v svet apokaliptične kinematografske svetlobe. Iz mračnih globin, iz najbolj skrite podzavesti, so prihajali mrtveci v svoji tuzemski podobi. Prepoznali so se starši in otroci, bratje in sestre, prijatelji, možje in žene. Najprej sumničavost, nato izbruh čustev, jok in smeh. Vendar je bila človeška podoba mrtvih zgolj prevara. Roka, ki se je stegovala, je šla samo skozi svetlobni snop. Res, kaj je duša drugega kot raznobarvni snop vesoljske svetlobe? so pomislili mnogi.

Potniki so ostali v čarobni kinematografski škatli, če jo lahko tako imenujemo, vse dokler je trajala projekcija. Pozivi, ki so jih poskušali napotiti nazaj na vlak, so bili zaman. 'Podobe, ki jih ta reč projicira iz sebe, lahko človek doživi kot preganjalke,' je zapisal eden izmed poznavalcev medijev. Tisti, ki so stopili v to deželo, so šli skozi vrata zavesti. Razdiralna moč popolne iluzije jih je pahnila v nekakšen hipnotičen sen. Podobe so izginile, v pustini je zavladovala tema, potniki pa so še naprej blazno tavali naokrog, prepuščeni halucinacijam svoje zavesti.

Vse to poznam, saj sem bil v eni od skupin, ki je razčlenjevala tehnične podrobnosti fantazmagorične predstave. To delo sem pozneje opustil; nisem prepričan, ali je dovoljeno ustvarjati tako silne iluzije; se poigravati z življenjem in smrtjo ter odvisneže voditi v predverje blaznosti. Vendar se ni treba slepiti: kupčije s smrtjo in blaznostjo bodo šele vzcvetele; najvišja tehnologija ustvari najpopolnejšo iluzijo, tako da pravzaprav vse postane iluzija.

Navsezadnje so še vedno resnične besede nekega srednjeveškega teologa o tem, da je svet 'svinjak obsedenosti', 'področje prevar', 'slaba komedija'. Živimo torej v času, ko je tudi smrt postala blago na velikem trgu manipulacij; navadna prevara."

* * *

Mladenič je obmolknil. Iz daljave se je slišala pridušena glasba; prinašal jo je veter, bila je zdaj tišja, zdaj glasnejša. Vodnikova čutila so bila na preži. Napenjal je oči, da bi videl, kaj se dogaja tam daleč, v temi. "Slišita glasbo?" je vprašal. "Gajde, orgle, diple in boben." Pozorno je poslušal. "To je glasba, ki jo igrajo mrtvi. Plešejo kolo in vanj pritegujejo žive. Tisti, ki plešejo s pokojniki, pa bodo prihodnje leto tudi sami umrli." Lovca sta čakala, da bo vodnik nadaljeval zgodbo, vendar je samo spustil glavo in se zagledal v ogenj.

Oglasil se je starejši lovec:

"Če že omenjate gajde in glasbo, ki prihaja z onega sveta, mi dovolite, da povem

svojo zgodbo. Na začetku tega stoletja je v Lembergu, glavnem mestu Galicije, živel mladenič po imenu Haim Mojše. To mesto je nastalo leta 1250 kot sedež galicijskega kneza. Pripadalo je Poljski, potem Avstriji, in še pozneje zamenjalo več imen in držav. Bilo je veliko srednjeevropsko križišče; v njem so živeli ali skozenj potovali mnogi nenavadni in nekdanji znani ljudje. Tako je leta 1915 v Lemberg prišel hasid Jankel Šmul, znan pod imenom Zajdl Rovner, naslednik Jashueja Finesingerja, Joseleja dem Rebinsa in Jankla Telehanerja. Hasid je bil doma iz Radomišla. Zaslovel je zaradi magije svojega čudovitega petja. Znal je zdraviti in delati najrazličnejše čudeže, in sicer tako, da je pel melodije, ki so, kot so verjeli ljudje, izvirale iz ponorov duše, kjer naj bi se sestajal z Vsemogočnim. Njemu pripisujejo tudi besede: 'Vse, kar obstaja, je z močno zapovedjo ustvarjeno iz nič. Vse prihaja iz praznine in se v praznino vrača.'

Reči je treba, da je bil Jankel Šmul zadnji med velikimi hasidi. V spominu ljudi so bledele tudi imena takih osebnosti, kot so bili Bešt, Nohem iz Černobila, Jankel Jojsef, Reb Nahman iz Wroclawa in Levi Jichok iz Berdičeva. Tudi leंबरški prišlek je najbrž vsaj s kančkom svoje duše čutil nostalgijo za minulimi časi, čeprav mnogi pomnijo, da je govoril prav nasprotno: 'Poslušajte, kako bije moje srce. Polno je radosti. Vidim nebeške zvezde v polnem sijaju. Vidim nebeške zvezde v zanosnem plesu.'

Širile so se zgodbe, da je ta človek eden izmed šestintridesetih pravičnih; ali je bila to resnica, bo za vselej ostalo skrivnost. V tem času je mlade v Ukrajini, na Poljskem in v Rusiji zajelo osamosvojitveno in razsvetljsko gibanje – *haskala*. Ustanovitelj *haskale* v Rusiji je bil Jichock Ber Levinson iz Kremeneca v Voloniji. Nosilce svetega imena, *balšeme*, ki so bolne zdravili z izgovarjanjem božjega ali angelskega imena nad njihovimi posteljami in delali še mnoge druge skrivnostne čudeže, so ti mladeniči, med njimi tudi Haim Mojše, razglasili za fanatike in mračnjake, ki hebrejsko misel odvrčajo od moderne, kulturne Evrope.

Zavoljo tega ni čudno, da je prišlek zbudil posebno pozornost. Vse, česar so se ti mladeniči želeli otresti, so povezovali z njim: bedo geta, tradicijo, ki jih je dušila, in privzgojeni strah pred skrivnostno močjo religije. Nekega večera je skupina mladeničev ustavila hasida v parku, na ulici Karla Ludvika. Hoteli so se ponorčevati iz njega. 'Povejte, dragi *hazn*, ali bom imel veliko otrok?' je vzkliknil eden izmed porogljivcev. Pevec hasidskih pesmi mu je odgovoril, ne da bi ga pogledal: 'Boš. Vendar se bodo otroci sramovali svojega očeta!' Tedaj je Haimov prijatelj Isak Joel stopil korak naprej: 'Kaj pa jaz? Kaj prerokuješ meni?' Zajdl mu je z grenkobo odgovoril: 'Tvoje življenje bo kratko, prekratko.'

Rogajoč se resnemu, preroškemu tonu hasidovih besed, je Haim Mojše zapel znan hasidski napev in pri tem vseskozi ponavljal zloge 'du-du-le' in tako posnemal preproste pastirske gajde – dudlanje in način, kako se hasid obrača k Bogu. Jankel Šmul, imenovan Zajdl Rovner, se je obrnil k mladeniču, prestrašen zaradi tega svetoskrunstva. 'Zapomni si moje besede, *bonim šojvevim*,' to pa je pomenilo 'nehvaležni sin' ali, kakor je zapisano v kabali, 'hudičev sin', 'v nasprotju s svojim

prijateljem boš živel dolgo, zelo dolgo, in pogosto se bova srečevala na tem kraju!’ Mladiči so v bučnem smehu in krikih zapustili ogorčenega hasida.

Kot pravi hasidski pregovor, se v življenju vse omeji na vpeljavo nereda v red, potem pa spremembo nereda v red. Stari svet je izginjal v vrtincu svetovne vojne. Mladiči so se raztepli po svetu. Haim Mojše se je znašel v dolgi vojaški koloni in vlekel noge za sabo po galicijskem blatu. Ob njem je hodil njegov najboljši prijatelj Isak Joel. S Haimom se je dogajalo nekaj nerazložljivega: zdelo se mu je, da je vse to nekoč že preživel, da hodi po znanih krajih, čeprav je bil hkrati prepričan, da ni nikoli živel v njih, in tudi obraze okrog sebe je poznal, čeprav jih nikoli prej ni videl. V eni od krvavih bitk mu je na rokah umrl Isak Joel. Spomnil se je prerokbe, a kaj je pomenilo eno življenje v vsesplošni blaznosti? Vse je preraslo v popolno zmedo.

Haim Mojše je bil v jurišu na sovražnikove rove hudo ranjen. Nihče ni verjel, da bo preživel, vendar mu očitno ni bilo usojeno umreti. V strašnih mukah je ležal v poljski bolnišnici in klical smrt; vsi so ga zapustili, obkrožala sta ga smrad in umazanija. Vendar zli duhovi tega sveta niso dopustili, da bi umrl. Preživel je; ostal pohabljenec.

‘V vsaki božji stvari je sen,’ pravi drug hasidski pregovor. Vendar v Haimovem življenju ni bilo sna, živel je prazno in strašno življenje v svetu, v katerem stvari, oblike in bitja nastajajo iz nič in se tako ustvarjeni razmnožujejo, rastejo in obstajajo. Kljub razumu, kljub vsaki logiki.

Izgubil je spomin; ni več vedel, niti kdo je niti kako mu je ime. Dali so ga v zatočišče za duševno bolne nekdanje borce. Vse je nagovarjal kot stare znanice; obnoveval je osebe z napovedmi o tem, kaj se bo zgodilo ta ali prihodnji dan. Odpustili so ga, prestrašeni zaradi njegove blaznosti. Od takrat je taval po dunajskih ulicah, se opiral na bergele in vlekel za sabo svojo izgubljeno nogo, slep na eno oko. Prosil je pred cerkvami in spal v ubožnicah, odvisen od milosti drugih.

Tako so minevala leta in tako je prišla starost. Neke pomladne noči je spal na smetišču, ko ga je prebudila zategnjena, enolična melodija pastirskih gajd. Dvignil se je. Zgodil se je čudež. Lahko je hodil brez bergel in spet je videl na obe očesi. Haim Mojše je pohitel po ulici, da bi našel tistega, ki je igral. Zavil je v ozko obokano ulico, in ko je prišel do konca, se je znašel v poltemi nekega parka. Nekoliko bolje je pogledal: bil je v Lembergu, na ulici Karla Ludvika. V bližini se je zbrala skupina mladeničev. Obstopili so starega hasida. Eden izmed njih je zategnjeno zapel, posnemajoč gajde.

Ko je Haim Mojše stal na tistem kraju, se mu je počasi vračal spomin. Mladiči so v smehu in krikih zapustili hasida. Hasid je stopil k pohabljenecu.

‘Vse življenje je samo trenutek,’ je rekel Jankel Šmul, ‘in glej, spet sva tu, kot sva se dogovorila, *bonim šojvevim*. Ker si hudičev sin, zate ni niti smrti niti rojstva; hodil boš naokrog, dokler bo stal svet in tekel čas. Po tisti poti si pravkar spet odšel v življenje, ki si ga enkrat že preživel!’

Haim Mojše je obupano kričnil. Bližal se je svit. Lemberške podobe so bledele. Ulice so se razblinjale, drevesa izginjala v gosti megli. A tam, kjer je stala stara

galicijska prestolnica, so drugo za drugim splavala na površje blatna galicijska polja.

Haim Mojše je hodil v dolgi vojaški koloni. Ob njem je hodil njegov najboljši prijatelj Isak Joel. Haimu se je zdelo, da je vse to že preživel. Prihodnost se je stapljala s preteklostjo, vse se je izgubljalo v času brez upanja in radosti, tam, kjer sta samo nesreča in trpljenje.

Tako se je izpolnjevala prerokba, ki jo je leta 1915 v Lembergu izrekel hasid Jankel Šmul, imenovan Zajdl Rovner."

* * *

Ker je starejši lovec končal zgodbo, je njegov mlajši tovariš dal na ogenj nekaj suhih vej. Vodnik si je zamišljeno šel z roko skoz gosto črno brado. Lovca sta čakala, da pove svojo zgodbo; to je vedel, vendar je iz neznanega razloga omahoval. Slednjič je spregovoril.

"Tu, kjer smo zdaj, je nekdaj stala lepa stara hiša. 'Hiša na hribu,' kakor so ji rekli. Bila je tu od davnih časov. Od tod se ponuja prekrasen razgled po dolini, gozdovih in okoliških planinah. Zrak je čist, narava neokrnjena; čudovit kraj za oddih in okrevanje. To so razlogi, da je dolgo nenaseljeno hišo kupil neki geometer iz mesta. Lastniki so živeli v vasi in se hiše izogibali zaradi že pozabljenega družinskega izročila, tako da je bila prepuščena propadanju. Geometer se je lotil popravila, in ko je bila končno preurejena, se je vselil skupaj s svojo ženo, izjemno lepim in nežnim bitjem krhkega zdravja. V zadnjem času jo je počasi razjedala neka huda bolezen, bolj njeno dušo kot telo; trepetala je, a še sama ni vedela, pred čim. Za tako živčno bolezen so bili pravo zdravilo lahko le planinski zrak, tišina in mir te sive pokrajine.

Vselila sta se nekega jesenskega popoldneva. Vsa pokrajina se je potapljala v goste zlate jesenske barve. Tudi sama sta pred sončnim zahodom videla tisti brezov gozd; jeseni deluje čarobno. To očarljivo lepoto je mogoče primerjati samo z nadnaravno lepoto nove lastnice hiše na hribu.

Vendar jima je prva noč, ki sta jo preživela v hiši, prinesla le še večji nemir. Kot bi bila tudi hiša živa. Stene so nekako pridušeno, strašljivo dihale. Stara ura v veliki sobi je tiktakala v ritmu človeškega srca; vsak šum, ki ga je prinesel veter, se je spremenil v težak vzdih ali obupan ihtljaj. Ko je mlada žena stopila pred veliko ogledalo, okrašeno s črnimi cveticami, je mož, ki je stal za njo, v odsevu ogledala zagledal njeno posmrtno dvojnico – grozljivo lobanjo s suhimi prameni las. Obstaja verovanje, da se tako prikazuje v ogledalu prihodnja podoba tistih, ki bodo kmalu umrli; ogledala so vez med dvema svetovoma. Tako je o ogledalih smrti pisal učitelj in javni pisar iz Saza na Češkem, Johanes von Tepl po imenu, ki je izgubil svojo mlado ženo avgusta leta 1400.

Slekla sta se in legla v veliko starinsko posteljo z baldahinom. Predala se mu je strastno, do konca; bila sta prepričana, da bosta ljubezen in zadovoljeno poželenje premagala strah in obup. Po ljubezenski igri sta potonila v globok sen. A še pred

jutrom se je geometer prebudil. Njegove sanje so bile mučne in nepovezane, glava kot po težkem pijančevanju. Postelja ob njem je bila prazna. Žena je izginila.

Hodil je po vsej hiši in jo klical. Zardela je tudi bleda zora. Nad drevesi so se vlekli umazani prameni megle. Žena ni za sabo pustila nobene sledi, ki bi ga kam popeljala. Taval je okrog hiše. Potem se je spustil v vas po pomoč. Vse popoldne so moški, ženske in otroci ped za pedjo preiskovali hrib in gozd. Našli niso ničesar.

Okrog polnoči je bil geometer spet sam. Sedel je k veliki postelji in si v obupu pokril obraz z rokami. Nenadoma je zaslišal komaj zaznaven ženski glas, ki je klical na pomoč. Prihajal je iz velike daljave, a prepoznal je ženin glas. Pohitel je v spodnje nadstropje in vse preiskal. Na koncu je prišel do kleti. Prižgal je baklo. Nemočno je tolkel po debelih stenah zaklete hiše. Nenadoma so se pred njim odprla skrivna vrata, ki so bila vdolana v steno tako, da jih ni bilo mogoče opaziti med kamnitimi skladi.

Z gorečo baklo, ki je osvetljevala pot pred njim, je stopil v dolg hodnik z visokimi oboki. Stene in oboki so bili poslikani s čudnimi podobami starih mojstrov. Vendar je bila tema v številnih različicah ena sama: tako imenovani ples mrtvih, *danse macabre*, *danza de la muerte*. Tu pa je bilo za to zvrst slikarstva še nekaj nenavadnega: v procesiji, ki jo je vodila gospa smrt, so hodila samo izjemno lepa dekleta. V eni od teh podob je geometer prepoznal svojo ljubo.

Glavni hodnik se je cepil v vzporedne hodnike, ki so se, prepleteni med sabo, spuščali globoko pod zemljo in se slednjič, izrisujoč brčkone neko arhitektonsko magično znamenje, spet spojili v enega, iz katerega je prihajal hladen piš in skoraj upihnil plamen bakle.

Prišel je do konca hodnika. Pred njim je zazijalo ogromno, brezdanje brezno. Nenadoma je zaslišal strašen krik, svetloba strele je razparala zrak in iz globine brezna je priplavala strašna mitska pošast, velika zver. Stene in njegovo obleko je zajel ogenj. Geometer se je proti svoji volji spustil v beg, strah, ki ga je občutil, je bil močnejši od vsega drugega. Ogenj, ki je vznemel iz brezna, pa je zajel vso hišo in se dvignil visoko do neba. Po vsem tem je ostalo samo pogorišče, te ruševine, v katerih zdaj sedimo."

* * *

Vodnik je snel kapo. Desna stran njegovega obraza je bila iznakažena, polna globokih brazgotin od opeklin. "To je storil dih tiste zveri. Zdaj sem zaznamovan. Še vedno živim v tem kraju; nastanil sem se v vasi. Še vedno iščem njo, ki sem jo izgubil. Tam, kjer je skrivnost, je navadno tudi ključ do nje. A večine stvari v življenju morda kljub temu ni mogoče pojasniti, morda naše ravnanje, naše življenje obvladuje skrivnost..."

Njegov obraz je spačil mračen nasmeh. "Trije smo, trije lovci, slišali smo tri zgodbe o smrti, ta pa se pogosto kaže kot ena sama, kakor jo je upodobil Dürer, v tri pomnožena tovarišica, ki izmenoma napada tri konjenike."

Okoli njih je bila globoka planinska noč, polna nerazložljivih in strašljivih šumov.

Nekje v daljavi se je zaslišalo tuljenje zveri. Tuljenje se je ponovilo, kot bi se zver približevala. Lovci so stopili bliže k ognju. Ves prostor z njimi vred je potonil v temo, ki jo je obvladovala skrivnostna sila, velika, divja, neobrzdana žival, katere približevanje jih je navdalo s praznovorno grozo.

Prevedla in spremno opombo napisala Mateja Komel Snoj

Srbski pisatelj **Filip David** (1940) je prevedene zgodbe objavil v svoji tretji knjigi z naslovom *Princ ognja* (Princ vatre, 1987). Predtem sta izšli knjigi zgodb *Vodnjak v temnem gozdu* (Bunar u tamnoj šumi, 1964) in *Zapisi o resničnem in neresničnem* (Zapisi o stvarnom i nestvarnom, 1969).

Iz motivnega in tematskega mozaika Davidove proze močno izstopajo značilnosti hasidskih legend in pripovedk, ki so del bogatega kulturnega izročila judovskega naroda v vzhodni Evropi. David nedvomno spada med eruditske pisce; pogosto se namreč sklicuje na ezoterične avtorje, bolj ali manj povezane s kabalo, kakršni so Papini, Pico della Mirandola in de Quincey. Bralca nagovarja tudi z nenavadnim, fantastičnim ozračjem svojih zgodb, ki jim ne manjka pridiha sanjskega in magičnega. Ni naključje, da je knjigo *Princ ognja* podnaslovil "zgodbe o okultnem".

FRONT-LINE

Lojze Kovačič

Vzemljohod

Slovenska matica, Ljubljana 1993

Kovačičev *Vzemljohod* sestavljajo štiri približno enako obsežna prozna besedila: *Soba*, *Zvezda*, *Dihanje* in *Odlomek iz Skorje*. S svojo narativno strategijo in obdelovano tematiko se vključujejo v avtorjev dosedanji opus. Hkrati so novi fragment v Kovačičevem detektiranju *resničnosti*. Vse pripovedne niti drži v rokah dosledno prvoosebni pripovedovalec; prvoosebnost ni samo nekaj "formalnega", konstitutivni element oblikovanja pripovedne snovi in njene dramaturgije, ampak je ekspozitura dejanskega avtorja.

Kovačičev opus je skorajda brez izjeme avtobiografski, določa ga dosledna "izkustvena" naravnost; meje Kovačičeve resničnosti so obenem meje njegovega literarnega sveta. Literatura na ta način postaja nekakšna zasebna kronika; "zunanji", zgodovinski svet s svojim "objektivnim" časovnim ritmom vstopa vanjo samó, kolikor mu je pripuščeno – do te mere, kolikor je pomemben za (samo)konstitucijo Jaza. Svet je svet Jaza; Kovačičev pisateljski pristop je "fenomenološki": vse, kar je, je, kolikor je dano za *mojo* zavest. Svet je vselej *moj* svet.

Z dejstvom, da je Kovačič neposredni dedič moderne proze in da je njegovo pisanje literarizirana "avtobiografija", je povezana negacija klasične fabulativnosti in zaokrožene podobe sveta. Posebno mesto v knjigi pripada *Sobi*, uvodnemu besedilu; od ostalih se razlikuje s tem, da so vanj (brez posebnih naslovnih oznak in nekoliko spremenjene) vpete tri zgodbe (*Zgodba o veseli Johci*, *Zgodba o dvoglavem Janezu*, *Zgodba o Klemenu in njegovi ljubezni*) iz Kovačičevih *Zgodb s panjskih končnic*. Toda ta poteza se ne zdi najbolj posrečena, saj gre za povsem drugačen "žanr", ki (že tako skrajno fragmentariziran) pripovedni tok razbija in vanj vnaša elemente, nekompatibilne z ustrojem celote.

Tok zavesti s svojim asociativno-spominskim kolobarjenjem in pripovedno strategijo *korak naprej, dva koraka nazaj* ukinja logiko časovno-prostorske kavzalnosti in teleološko strukturiranost, značilno za literarno tradicijo. "Resnica" prvoosebnega *Vzemljohodovega* "avtorskega pripovedovalca" je lahko le konkretna in zanj – ravno

zato – univerzalna. Je namreč resnica *njegovega* sveta, njegov svet pa je *ves svet*: "Važno je, da je /resnica/ edina zgolj moja, ki me v celoti napolnjuje..."

Kovačičevo nizanje avtobiografskih "fragmentov" ni daleč od proustovskega iskanja izgubljenega časa. Obenem je nadzorovanje časa ("Čas, katerega nadzorujem..."), ki je v službi vsakokratnega vzpostavljanja subjektive identitete. Toda sebe lahko preozna le na posreden način, prek odnosa do *drugih*: "Ljubiti in sovražiti se pravi šele z nezavedno strastjo morebiti spoznati bit in bistvo človeka." Objektov in potencialnih žrtev Kovačičevega opazovanja, razgaljanja in seciranja je obilo. Vendar *drugi* niso cilj, temveč sredstvo: sredstvo (samo)prepoznanja, (samo)konstitucije narcisističnega subjekta.

V svojem obsežnem opusu je Kovačič obdelal že večino poglavij svojega življenja in življenja ljudi, ki so vanj tako ali drugače vstopali in ga zaznamovali. Ker je Kovačičeva literatura v neposredni, "empirični" zvezi z njegovo biografijo in ker se izogiba "fiktivni fabulativnosti" (izvzemši lanskoletne *Zgodbe s panjskih končnic*, ki so za Kovačičevo prozo povsem neznailne), je diapozon pisateljskih tem in možnosti z vsako novo knjigo manjši. Edina fabula, ki jo avtor *Vzemljohoda* priznava, je namreč fabula njegovega življenja. Posamezna dela, ne glede na obseg, so odlomki iz zgodbe življenja. To so tudi štirje "vzemljohodni" fragmenti, ki – za razliko od na primer Kovačičevih romanov *Resničnost* ali *Prisileki* – ne prikazujejo nekega relativno sklenjenega obdobja iz "junakove" biografije, ampak so – tako tematsko kot jezikovno – dosledno "fragmentarizirani". Ritem pripovedi ni usklajen z običajno percepcijo časa kot sklenjenega kontinuuma; Čas je, kot pravi, Kovačič, "nespremenjen", "nedotaknjen". V *Zvezdi* je rečeno: "preteklost je 'še', prihodnost je 'že' in v izjemnih položajih sedanjosti se lahko zgodi, da se – kar ne bi bilo nenaravno – eno ali drugo prikaže pred mano pod takšno ali drugačno preobleko".

Prepletajo se različni časi in ravni, od detektiranja neposredega "sedanjika" (vožnja z avtobusom, sprehanje po ljubljanskih ulicah, srečavanje znancev in neznancev), ki je izhodišče za spominske ekskurze v bližnjo in oddaljeno preteklost, do meditativno-filozofičnih in refleksivno-esejističnih vložkov, običajno uglasenih s "sporočilom" naslovne skovanke in njenim kontekstom: "Zdaj, ko imam pred sabo samo še svoj vemljohod..."

V vseh štirih "delih" *Vzemljohoda* srečamo izrazito mračne, bližino smrti označajoče tone, pa tudi apologijo samote ("če sem iskren, danes ne potrebujem nikogar, nobenega prijatelja več"), ki gre z roko v roki z neusmiljeno, secirajočo analizo bližnjih in neznanih subjektov, ki je daleč od ljubeznivosti: "V trenutku me prevzame najbolj črno sovraštvo." Še natančneje, v obliki odgovor išočega vprašanja: "Čemu takole sovraštvo do tegale debelo našpičenega zidu iz ljudi okoli mene? ... Zato, ker sem se utrudil od sovraštva do sebe in ga zdaj obračam proti ljudem, da bi ga lahko potem uravnoteženega spet povrnil k sebi?"

Prvoosebni avtorski subjekt je narcisističen in "avtodestruktiven" hkrati. Potika se naokrog po mestu, se drenja po avtobusih, kjer prihaja do bližnjih srečanj z gnus

vzbujajočimi neznanci. Preostanejo hudobne opazke, naperjene tako na lastno pojavnost kot na *druge*, včasih se sprevržejo v dialektične sodbe ("ni dobrega brez slabega") ali brezkompromisne psihološke vivisekcije. Pekel niso samo *drugi*, "razdejanje je v meni". Kovačičevo pisanje je kritična psihologija "osebnosti" in kritična "teorija družbe" obenem; obračunava z vsemi strukturami in institucijami, ki tvorijo družbeno konstrukcijo realnosti: različni sloji, politika, stranke, cerkev... Pa ne samo to. V svetu "niča, ki ga ne razumemo" in nujnosti, ki je drugo ime za kaos, je edina oblika *svobode* lahko le svoboda izbire med različnimi oblikami zla. *Smrt* je "edino dejstvo na svetu", ni "objektivne resnice, so zmeraj /.../ drugačne zaznave", *življenje* je polno "slepih poti in dušenja upravičenega besa", sodba o starosti tudi ni spodbudna: "samo prostor zavzemamo in zrak zastrupljamo s svojo samoto". Naštete "definicije", vzete iz vseh štirih "zgodb", so ogrojdje bolj ali manj nihilistične življenjske filozofije *Vzemljohoda*.

Prostodušno odkritosrčna pisateljska izjava "vem, to so pač samo besede", zapisana proti koncu knjige, potem, ko so vse vrednote in ideali končali v breznu niča, na svoj način sugerira, da tudi literatura ni več – kot je pred leti zapisal Kovačič – eden zadnjih "rezervatov svobode", ampak zgolj poslednja iluzija, poskus, znebiti se "tesnobe pred svojo lastno smrtjo". Dejstvo, da je medij reflektiranja o življenju, smrti in literaturi ravno literatura, pa pomeni, da je nekaj (čeprav sizifovskih) adutov še zmeraj na strani – literature. Pisateljske delavnice torej ni konec.

Matevž Kos

Mate Dolenc

Pes z Atlantide

Založba Mladika, Ljubljana 1993

- Pisateljski opus Mateta Dolenca je precej obsežen in raznolik, saj se romanom, novelam, črticam ter otroški in mladinski literaturi pridružuje tudi poljudnoznanstveno delo o morju. Dolenčeva obsedenost z morjem je sicer že tako znana, da najbrž nikogar ne bo presenetila tovrstna tematika in prizorišče *Psa z Atlantide*.

Če nas je pisatelj predzadnji roman, *Vampir z Gorjancev*, očaral bodisi zaradi satiričnega pogleda na sodobnost bodisi zaradi prepoznavanja literarnih in tudi realnih oseb, nas *Pes z Atlantide* "ovohava" na drugačen način. S prejšnjim romanom ga ne povezuje niti fantastika, saj "na glavo obrnjen svet", kakršen se Dolencu razkriva pod morsko gladino, ni fantastičen, temveč pravljichen v svoji skrivnostni lepoti, mogoče pa tudi zaradi srečne ne-človeške razumnosti narave, ki "naravnega izbora" ni razvila na sovraštvu med prebivalci morja, marveč na preprosti in skoraj spoštljivi nuji prehranjevanja in preživetja. Pravljichenost te vrste zlasti z usodnim koncem kaže, da Peter Malik ni edini slovenski romanopisec, ki ga je (tudi) "literarno" prizadela vojna naših sosedov. V nasprotju z Malikom, ki zasleduje absurdnost vojne na dramatičen, grenko parodičen način, pa pripovedovalec *Psa z Atlantide* sprejme končni "potop" svojega bajeslovnega otoka z mirno, vdano, vendar hrepenečo žalostjo. Kakor pes, katerega simbolni motiv nenehno prepleta "zgodbo otoka", pripovedovalec te zgodbe strmeč prek morja z nerazumno zvestobo čaka, da se bo njegova "Atlantida" spet prikazala v arkadičnem miru, kakršne se čakajoči spominja, ne da bi bil sploh prepričan o njeni resničnosti.

Bajeslovnost "Atlantide" oziroma otočka Biševo – dobesedno – leži v morju. Morje je za prvoosebne pripovedovalca, očitno pisateljev alter ego, valujoča nespremenljivost spremenljivosti, snov, ki je vsaj s človeškega vidika brezčasna. Tega se najbolj, najbrž nekako instinktivno, zavedajo ljudje, ki živijo ob njem ali so mu zavezani, ker jim daje njihovo identiteto. Tak človek je tudi pripovedovalec, ki je že davno prenehal biti zgolj turist, namesto tega pa postal pripadnik "insulomanov", za katere Predrag Matvejević v *Mediteranskem breviariju* "domneva", da so daljni potomci preživelih prebivalcev potopljene Atlantide, hrepeneči po "svojem" otoku. Pripovedovalčev

hrepenenje se sicer vsaj do tragičnega izteka mirne otoške zgodbe ne kaže v razbolelem blodenju za nedosegljivim ali odsotnim ciljem, temveč bolj kot navezanost in živjetost v prostor, ki ga obdaja morje, tako zelo, da v prvoosebno pripoved lahko vnaša celo perspektive drugih ljudi in celo živali, zlasti rib, saj ga delfini spominjajo na človekov praznec, na izvor "nesrečnih sesalcev, ki so morali zapustiti morje."

Otok s svojo zgodbo torej združuje dvoje svetov, od katerih sta oba enako skrivnostna prav zaradi svoje harmonije. Kopnina, ki omogoča samotnežu samo še sinestetične, enovite zaznave, spominja na raj, v katerem se blodeči pohajalec najde kot prvi človek, kot gauginovsko sprašujoči se človek, ki strmi pred neznansko neznatostjo, ne da bi jo globoko v sebi hotel razvozlati. Še skrivnostnejši je svet morja, ki skriva smrt: lepo, nestrašno in prav nič tujo smrt, podobno tisti iz antične mitične predstave o sencah. Tudi motiv pripovedovalčevega sina, "rožnatega fantka, ki plava v modri svetlobi špilje" – maternice, stopnjuje pripovedovalčev erotični odnos do morja, podoben tistemu do ženske, vendar močnejši in še bolj zavezujoč.

Zgodba otoka v svojem "brezčasnem času" ne pozna izvirnega greha, saj mitska brezčasnost ne potrebuje sle po spoznanju ali analize. Stvari in dogodki so podobni morju, v svojem jedru vselej enaki in se lahko zgolj ponavljajo, "spoznati" pa jih je mogoče le prek doživetja, ne misli. Izvirni greh, s katerim se zgodba otoka izteče v zgodbo o izgubljenem raj, zato ni "utrganje" spoznanja, temveč "prvi", Kajnov umor Abela, čigar vlogo prevzame sicer po gospodarju hrepeneči pes, vendar se zaradi pripovedovalčeve identifikacije z njim začenja "pravo" hrepenenje "insulomana" po izgubljeni arkadični Atlantidi. Usodnost dogodka, ko južni Jadran preletijo prve granate, na otok uvede čas, saj čas občuti le tisti, ki se spominja in čaka. Na "tretji dan novega štetja" vnovič zazvoni desetletja molčeči cerkveni zvon, ki uvaja apokalipso. Prejšnja mitska brezčasnost in enovitost preideta v časnost in razcepljenost pojavov, saj otok še leži skoraj nespremenjen v navideznem miru, vendar se je njegovi atmosferi pridružil občutek sovraštva, smrt pa, ki je bila nestrašljiva, postane grozljiva. Krogotok rojstev in smrti je pretrgan. Nadaljuje se v linearnost trenutkov in dni.

Nekoliko v zadregi smo, ko je treba izreči sodbo o Dolenčevem romanu. Pisatelj, ki je celo v času prevladujočega ludizma ostajal uporniški privrženec fabule, se je tokrat odločil za precej drugačen pristop k tematiki morja, saj čvrstega zgodbenega ogrodja v *Psu z Atlantide* pravzaprav ni. Prvo in zadnje poglavje, ki uokvirjata "zgodbo otoka", nakazujeta urejeno kompozicijo. Ta v svoji fragmentiranosti sicer ustreza odsotnosti linearnega poteka časa, vendar je pripovedovalčev preplet sedanjosti in retrospektiv, dogodkov in doživljajev, potapljaških opisov, refleksij in emocij med sabo pravzaprav brez neposredne povezave, zato številni, potencialno zelo učinkoviti motivi ne pridejo dovolj do izraza. Edino, kar jih združuje, je osebno izkustvo prvoosebne pripovedovalca. Tudi opisi štirih mladih turistov, ki jim je namenjen doberšen del besedila, nimajo usodnega pomena za pripovedovalčevo "zgodbo" in so kvečjemu sredstvo razbite kronologije, saj se z njihovimi pripetljaji sprožajo pripovedovalčeve retrospektive, ki potrjujejo zgolj ponovljivost, ne pa spremenljivosti situacij otoške

zgodbe. Hkrati zgradbi dobršnega dela posameznih fragmentov ne moremo ničesar očitati. Prav tako odličen je njihov stil, ki s svojo metaforiko zasluži, da bi se posamezne stavke naučili na pamet in jih ponavljali kot verze. Njihov učinek bo toliko večji, če s pisateljem delimo njegovo zaljubljenost v morje. In tudi če je ne, se zdi, da *Pes z Atlantide* vsaj z naštetimi odlikami presega slovensko romanopisno poprečje.

Vanessa Matajč

Novosti v ZBIRKI SVETOVNI KLASIKI



SKUŠNJAVA SVETEGA ANTONA, delo, ki se mu je **Gustave Flaubert** posvečal kar tri desetletja, nam je v slovenščini prvič dosegljivo v vrhunskem prevodu Branka Madžareviča. Temeljito in pronicljivo spremno besedo je k tej "knjigi vseh knjig", kot jo je v občudovanju imenoval Michel Foucault, dodala Jola Škulj.

M
MIHEL^{AC}

Brane Mozetič

Pasijon

Aleph, Ljubljana 1993

Mozetičev (kratko)prozni prvenec zaradi svoje literarne obdelave eksplicitno poudarjene homoerotične tematike bržkone sproža vprašanja, ki se jih domači literarni prostor, kadar se sploh jih, loteva sila obrobno. Vzroke gre seveda iskati najpoprej v pomanjkanju tovrstne izvirne literature, čeprav je konec koncev niti ni tako malo. Vsaj tiste, ki je posredna ali zabrisana. Pomembnejši vzrok najbrž predstavlja dilema, ali ocenjevati oziroma interpretirati "homoerotično" literaturo brez posebnega poudarjanja njene glavne tematike ali pa s stališča, ki samozadostno, "heteroseksualno" pravi, da mora za vstop na literarni Parnas dokazati, kako je po svoji srži "univerzalna" in homoerotična le po "naključju". Takšna pozicija prej ali slej pripelje v problematično področje poimenovanj, ko pričnemo določeno literaturo označevati s predikati, kot so na primer ženska, črnska, gejevska, afroameriška, lezbična itd. O tem, kaj je tisto, kar je pri takšnem razumevanju "univerzalno", seveda ni treba izgubljati besed.

Ampak. Homoerotična in homoseksualna tematika v literaturi se je v svoji zgodovini pojavljala v skladu z njenim družbenim obravnavanjem oziroma s stopnjo sprejemanja njene problematike. V tem smislu je pomenila literarnotematsko razširitev, ki je samo sebe razumela tudi kot akt družbenega in kulturnega upora zoper dominirajoče vrednote. Tako je "mutasti greh" po več kot dva tisoč letih neposredno prekinil svoj molk v obdobju evropskega naturalizma in malo kasneje s findesiéclovski dekadenco. Torej v času, ki je zahteval, da literatura opisuje tudi najbolj fizično stvarnost ter hkrati vse tiste teme, ki so se dotedaj s stališča "visoke" literature zdele primerne le za "bukolično" in morda "georgično" pisanje. In potem v času, ki je na semenu dekadence naveličanosti gojil prefinjeno čutnost, pa tudi izjemna, morbidna, patološka in perverzna stanja kot nove oblike lepote in hrepenenja k spiritualnemu, ki naj bi zanikal eksistenco in moč prisotnega razkroja. V tem kontekstu sta tudi homoerotska prozna tematika in lirski motiviki postali del literarne estetizacije, pa tudi umetniške konceptualizacije.

Čeprav danes nikakor ni neznana nastrojenost zoper homoseksualnost, temveč se

nestrpnost do "drugačnosti" celo povečuje, je za vprašanja same literature nebitveno, ali je njena tematika homoerotična ali ne. Oziroma drugače, morebitna homoerotična plast posameznega literarnega dela nikakor ne more biti vrednota na sebi. Literatura, ki svoj edini presežek ponuja s tematsko "šokantnostjo", se prej uvršča v aktivizem za socializacijo drugačnosti, a tudi med tiste segmente književnosti, ki bi želeli imeti svoj posebni in v tem smislu getoizirani kanon. Vprašanje, ki se postavlja, torej ni, kakšen domet ima lahko *Pasijon* za mehčanje socialne nestrpnosti, temveč kako visoko leti v smislu same literature in njenih fenomenov.

Pasijon je kljub temu, da se sicer pretežno ne ukvarja z neposrednim iskanjem in določitvijo svoje (homoseksualne) identitete, najpoprej homoerotična literatura. Še več, podobe homoseksualne ikonografije so večkrat evidentno stereotipne (*Frizer, Brivice, Ženska, Disco*), torej takšne, kot dominirajoči "heteroseksualni" pogled oziroma "javna morala" mislita, da v resnici so. "Deviantna" erotika, umeščena v dialektiko želje in užitka ter v diskurz izmenjajočih pozicij hlapca in gospodarja, ki poganja celotno zbirko, sicer ni nič takšnega, kar bi veljalo zgolj za homoseksualno populacijo. Ravno narobe. "Grizenje mišic", "cvrenje mesa", "rdeči ugrizi", "potegi z nohti", "zarezi z nožem", "razparanje telesa" so univerzalne in v tem smislu povsem običajne poroke neba in pekla (kot bi temu dejal Henry Miller) oziroma obupni poskusi, da bi se človek prek drugega izpraskal s sveta. Pa vendar se zdi, da pri Mozetiču predstavljajo movens vivendi in specifično razliko homoseksualnega razmerja. Zato pasijonski "anti-junak", ki ga sicer naseljujeta mojstrsko premeščanje in spreminjanje pripovedovalčevega položaja in močna prisotnost avtorjeve samorefleksije, v svoji "drugačnosti" neke v ozadju zavesti ves čas ohranja pripravljenost na maščevanje za to "drugačnost". In hkrati zoper tiste, ki si je ne priznajo, zavzema pozicijo posmeha in jeze. Zato tudi ni čudno, da je edina ženska, ki nastopa v zgodbah, podoba grde, debele in neprivlačne zapeljevalke homoseksualcev (*Ženska*).

Če se v prvih zgodbah srečujemo z intimističnim in poetičnim slikanjem resigniranega vzdušja proznega subjekta ter z njegovim univerzalnim občutjem "pustosti in praznosti sveta", pa se nadaljnje zgodbe (od *Plesa* naprej) obrnejo k slikanju dogajanja, ki skuša zaobjeti razočaranje nad tem, da kljub "drugačnosti" sveta, v katerem živi Mozetičev junak, doživlja natančen posnetek tistega, iz katerega se čuti izgnan in ki ga nemalokrat prezira. Vezivo notorične nepotešenosti, ki "oplaja" substančno praznega, lepodušniškega junaka, tako zlepitja simbola sperme in krvi, ki ju določa njun skupni imenovalec – telo. Sperma se najpoprej pojavlja kot moč, s katero želi junak zaznamovati osebe in stvari v svojem življenju, jih kaznovati za njihovo čustveno omejenost, jih "umazati" za njihovo igrano "nedolžnost". Kri pa postane neutrudljiva centrifuga in izpiralnica življenja ter kakršnihkoli možnosti, da bi "drugačnost" resnično postala drugačna, boljša, celostna. Telo drugega je ustoličeno kot objekt, ki ne zmore zadovoljiti želja, čeprav ves čas ravno sublimira hrepenenja in strasti. Bolj ga junak "praska", "reže", "para" in mu skuša gospodariti (da bi seveda sam postal suženj), bolj si želi, da bi pomenil vznik čustvene potešenosti, strašnejše in

usodnejše postaja. Telo je izvir zla, temnih demonov noči, vzrok razklanosti sveta in vozovnica v eno smer. Penis tako postane stereotipna freudovska metafora za nož in nož metafora za penis. Vendar hoja po ostrini ni stvar moči, poguma, izzivanja, konstrukcije in predruženja sveta, temveč histerično posipanje "soli na ranjeno telo", takrat, ko bi zahtevalo obliže, pa tudi načrtno umiranje, maščevanje nad svetom in želja po ranljivosti drugega: "*Ko bo njegovo telo shiralo, ko britvica ne bo več potrebna, da bi ugotovil, kako je ranljiv.*" (Britvica) Sperma se čedalje bolj spreminja v simbol smrti, ki lahko poniža še takšnega "gospodarja". Zato resignacija nemalo krat koketira z moraliziranjem (Pismo, Kulturnik, Ivan, Župan) in pridiganjem s poanto (Guy, Frizer) ter jezo nad "latentnimi drugačnejši" (Frizer) in heteroseksualci (Župan): "*In jaz, kaj sem hotel, ali sem sledil smrti ali zgolj blaznemu gnevu, neki moči, ki me je silila, da podavim vse skupaj, da jih priklenem, trpinčim, dokler ne bodo razumeli, občutili...*" (Kopalnica) V tem smislu Mozetičeva proza zadobiva razvidne tone socialnokritične literature, ki zori na semenih lastnega obupa in nezmožnosti, da bi si protagonist ustvaril trajno in harmonično razmerje: "*Bolje, zdelo se mi je, da nima pojma o prijateljstvu, da nima pojma o ljubezni, da nima pojma o čustvih, da funkcionira prav tako, kot vsi tipi v porničih. Bil je tak kot vsi pedri.*" (Video)

Pasijonska pisava je sicer silno težko ujemljiva, saj niha od obrtniške šepavosti, prek poetično arhaične "verzne" proze, zatikljivega in razkosanega jezika do "čistega", neposrednega pripovedovanja. Poleg tega jo poganjajo neprestana retorična vprašanja, ki si jih pripovedovalec postavlja, kadar skuša samorefleksivno posegati v dogodke, svoja dejanja in občutja, ki jim sledijo "večni modrostni izreki" in nemalo krat kar retorične fraze: "*In kdaj je to zagledanost v nekoga, kaj je ta ljubezen, kdaj prispe in oddide, kdaj nas zgrabi in spusti, kdaj se trudimo ljubiti in kdaj zgubimo vsako voljo?*" (Ples) Kljub temu nekatere miniature zaradi svoje literarne ambicije in sprepleteno, zabrisano ter sublimno simboliko kažejo tudi na nesporne Mozetičeve prozne talente (Kino, Knjižnica, Bralec, Deček). V tem smislu se Pasijon na splošno uvršča med razvidnejše osebno mitološke poetike v sodobni slovenski prozi. "Mitološko" pa pri njem zahteva krvavo resnost sveta, ki mu junak ponuja le kapljivo razpršenost svoje krvi in osebno ideologijo, ki ne priznava izhoda, ki se prepričuje o brezizhodnosti in tako paranoično zameji in zapre svet okoli sebe.

In na koncu, a ne navsezadnje: *passio*, ki se skriva v naslovu, je eden tistih premetenih pojmov, ki označuje dve na videz nasprotujoči si stvari – strast in trpljenje. V bistvu pa izgovarja eno in isto: nezmožnost, da bi živeli svoje lastno, avtonomno, od drugega neodvisno življenje. Rečeno z nonšalantno gesto moralke, nam pripoveduje, da vsaka želja, ki hrepeni po skrajnosti, po "drugačnosti", po nečem več, po nečem, kar nas tako "neskončno presega", potegne za seboj žrtev, odrekanje, torej nekaj, kar nas vedno spelje v območje bolečine, nepotešenosti, strahu in dvoma. Sla po življenjskem erosu se nemalo krat plača z življenjskim thanatosom – vseeno ali tisto bataillevsko malo ali tisto "zadnjo", veliko smrtjo. Zato ni čudno, da beseda *pasijon* v liturgičnem slovarju označuje opis Kristusovega trpljenja in smrti. Kristus, kralj med

krščanskimi in v tem smislu zahodnimi "simboli", ima namreč privilegij, da identificira posrednika in skrajnosti, ki jih je treba združiti, saj pravi: "Jaz sem pot, resnica in življenje." In nasprotno, s križevim potom, agonijo in križanjem predstavlja posledice "greha", "ne-vere", strasti in "sprevrženosti" človeške narave. V tem smislu je temna plat njegove simbolike, kot bi dejal Nietzsche, da zanikuje, kar je v človeku dobrega: kar v človeku povzdiguje občutek moči, voljo do moči, samo moč.

Mozetičeva *pasijon* in *passio* stojita ravno na tej križni, determinirani, večno belo-črni točki: zanikujoč življenje z življenjem samim in z vnaprej odločenim bojem za "drugačnost v drugačnosti" v enem samem, sicer petintridesetkrat začetem izdihu, ki ustoliči nezmožnost fiksiranja trajnega spolnega ali kakršnegakoli drugega razmerja, čakata na Godota sreče. Tega pa seveda že po definiciji ni od nikoder.

Ženja Leiler

M

MIHEL

Novosti v ZBIRKI SVETOVNI KLASIKI



CARMINA BURANA, najbogatejša zbirka srednjeveške posvetne lirike, ki je nastala v dvanajstem in zgodnjem trinajstem stoletju na raznih koncih srednjeveške Zahodne Evrope, nam vso svojo očarljivost in veseljaško ter ljubezensko opojnost ponuja prek poznavalskega prevoda dr. Primoža Simonitija. Slednji nam v spremni besedi razkriva tudi vse druge razsežnosti in estetske prvine te vabljive zbirke, ki je še posebej zanimiva tudi za študijske namene, saj je izdana dvojezično.

Maja Novak

Izza kongresa ali Umor v teritorialnih vodah

Založba Obzorja, Maribor 1993

Knjižni prvenec *Izza kongresa ali Umor v teritorialnih vodah* Maje Novak je še cden v vrsti "postmodernističnih dokumentov" zgodnjih devetdesetih let na Slovenskem. Čeprav se zdi ta trditev ob dejstvu, da je pred nami bolj ali manj klasičen detektivski roman, še tako preuranjena, pri branju vendarle ne moremo spregledati, da pisateljica skrbno niza metafikcijske postopke, pobrane iz formaliziranih registrov katerega od teoretikov postmodernizma.

Na videz se v romanu *Izza kongresa*, spisanem po preverjenih receptih detektivskega žanra, kot so jih, temelječe na "logiki in dedukciji", sestavili ter z likom detektiva začinili v Angliji Arthur Conan Doyle (z detektivom Sherlockom Holmesom) in Agatha Christie (s slavnim Poirotom), v Ameriki pa Erle Stanley Gardner ter duet pod psevdonimom Ellery Queen, skuha kratka zgodba o umoru in dolga zgodba o razkrivanju storilca.

Na mednarodnem srečanju pisateljev detektivk v Dubrovniku se še v času objema jugoslovanskega socializma zberejo najiminitnejša peresa literarnih častilecev "morjenja" in njegove detekcije, ki se nekega lepega dne in ob manj lepih morskih valovih pod vodstvom Patricije Frančeškin in njene prijateljice Mihaele Arzenšek odpravijo na popotovanje z barko. Toda, ko sta nenadoma "nebo in morje zamenjala mesti. Potem pa je bilo samo še morje.", se zgodi umor. Izčrpani brodolomci se, razen enega, rešijo na kopno in šele opolnoči jim policija (jugoslovansko: milica), po ustaljenih obrazcih predstavljena v svojem "butnskalovskem" horizontu sklepanja, sporoči, da so se zdaj sami ujeli v neizprosno "whodunit" (edini utopljenec je bil v resnici umorjen), v katerega so dotlej trpali le svoje literarne junake. Tedaj na mesto Poirotovih "malih sivih celic" stopi "prikupno dekle" z imenom Miki...

Novakova ostaja zavezana ženski liniji klasičnega detektivskega romana, ki je v prikazu čustev in strasti prepreden z romanov nravi, tudi v karaktetizaciji likov. S to razliko, da značajake poteze svojih raznopoltnih in raznorodnih junakov z umetelnim menjavanjem nacionalnih jezikov (izkaže se kot izjemna poliglotka), njihovih kodov, nivojev, ustaljenih fraz in prikritih literarnih citatov umetelno karikira.

Literarno tradicijo popolnoma asimilira v lastno besedilo in upravičuje z apologijo

plagiata, češ "da v 20. stoletju težje pišeš original". Postopek asimilacije, ki je po Fokkemi ena temeljnih karakteristik postmodernističnega teksta na semantični ravni, Novakova izrabi že na samem pragu svojega pisanja – naslov *Izza kongresa* je namreč v slovenski literarni zgodovini s Tavčarjevim istoimenskim zgodovinskim romanom, ki pa je z izjemo nekaterih podobnih kritičnih komentarjev o dobi tedanjega in našega časa izdelek iz povsem druge literarne delavnice, dodobra uveljavljen.

Tako ni presenetljivo, da Maja Novak tudi svojemu romanu z ukinjanjem pozicije Avtorja pritakne sum o plagiatorstvu. Ko je namreč bralec že povsem prepričan, da avtorica suvereno tke vse niti pripovedi le na svojih statvah – o tem ga potrjujejo tudi duhoviti komentarji na jugoslovansko stvarnost ob koncu osemdesetih, v sklepnem delu romana izve, da eden iz kroga morebitnih morilcev o dubrovniškem dogajanju že piše zgodbo s povsem enakim naslovom, kot jo ima tista, ki jo pravkar prebira. In če ob tem še ve, da je v prvcu Novakove prav plagiat prvi vzrok romaneskne morilske strasti, skoraj ne more zanikati trditve, da avtorica s platnic z menjavanjem meta-ravni oziroma z literarnim posnemanjem literature o literaturi (pisatelji detektivk sami postanejo predmet detektivke) ter zabrisovanjem ločnic med nivoji realnosti in fiktivnosti (kongresniki za oficialno podobo z lažnimi imeni in vsakovrstnimi preoblekami skrivajo svojo identiteto) prikrito utemeljuje postmodernistično sintagmo o smrti Avtorja.

Skoz na videz popolno simulacijo klasičnega detektivskega žanra se hkrati izpisuje tudi njegova paradija. Zavezanost preteklim žanrskim obrazcem se namreč v dobi konca "velikih zgodb" sprevrže le še v njihovo svobodno preigravanje in variiranje. Logično moč in dedukcijo "malih sivih celic" slavnih detektivov mehčajo "pijane strele duha" brezposelne in zaletave mladostnice, zaresnost krute romaneskne zgodbe pa avtoričine ironične opazke. Prav te skupaj z izjemno širokim diapazonom literarnih referenc in aluzij omogočajo bralcu najti lastni nivo branja knjižnega prvenca Novakove. Obenem njen roman iz območja trivialnega pisanja, kar po žanrskih opredelitvah nedvomno je, naseljujejo v bližino visoke literature.

Romaneska pisava Maje Novak ni zaznamovana zgolj z zgodovino detektivske literature, še posebej dela ženske populacije, temveč prav tako z nekaterimi vrhunskimi postmodernističnimi poskusi zadnjega časa. Če smo v romanu *Izza kongresa ali Umor v teritorialnih vodah* po eni strani na sledi neizčrpnim domislicam, napetim zapletom zgodbe in karakterizaciji junakov a la Agatha Christie, po drugi strani ni moč spregledati, da Novakova obvlada tudi izbrušen stil, jezikovno spretnost, predvsem pa podtalno humornost, ironičnost in celo parodičnost literarnega peresa Dubravke Ugrešič. Sorodnost zgodbe med romanom *Izza kongresa* Maje Novak in *Forsiranjem romana reke* Ugrešičeve je dokaz več, da literatura 20. stoletja veliko uspešneje prikriva plagate kot piše originale.

Ignacija Fridl

Blaž Lukan

V tihem teku

Zbirka Rob, Založba Lipa, Koper 1992

Po izdaji dramaturških replik iz leta 1991 in štirih pesniških zbirkah: *Pesem in pesmi* (1977), *Rana v krvi* (1983), *Bohinjska Bela* (1984) in *Kolumbija* (1984) se nam pesnik Blaž Lukan predstavlja z novo zbirko, ki ji je dal naslov *V tihem teku*. Njena osnovna tehnopoetska in tudi tematsko-vsebinska značilnost je nedvomno preprostost. Pri tem je treba poudariti, da pred sabo nimamo poezije, ki bi bila napisana v klasičnih ali tradicionalnih oblikah. Nasprotno, Lukan piše v prostem verzu, ki variira od preprostega, nekajzlogovnega pa tja do skorajda proznega verza. Preprostost, o kateri je govor, je predvsem posledica enostavne in lahko umljive sintakse, h kateri dodajo svoj delež tudi večinoma ne pretirano zapletene podobe. Te so, vsaj v pesmih, ki "predstavljajo" mestno civilizacijo, pravzaprav precej nenavadne, vendar jih piše urbani človek, bolj ali manj mestni človek pa jih tudi bere, in kaj je za takega človeka manj nenavadno, kot so neon, senzorji, air condition, video, osmoza...? In na drugi strani: kaj je v pesmih, ki postavljajo v prvi plan naravo, manj nenavadnega, kot so različne podobe in reminiscence na volkove in pse?

Kot je nakazano že zgoraj, je vsebina Lukanovega pesniškega sveta predvsem dvojna. Na eni strani opisuje mestno, urbano civilizacijo, na drugi strani pa primarno naravo. Logično je torej, da se moramo vprašati, kakšen je odnos med njima. Si nasprotujeta ali se dopolnjujeta? In ali morda ne nakazujeta druga drugo?

Lukanove pesmi, v središču katerih stojita mesto in njegova "civili-zacija", so napisane s pozicije v mestu živečega in o mestu mislečega človeka in s tem tudi s pozicije urbanega pesniškega subjekta. Ta subjekt pa ne stoji, kot bi bilo morda pričakovati, na kakšni angažirani poziciji. V pesmih ne zaznamo pesimističnega zavračanja mestnega življenja kakor tudi ne njegovega propagiranja, prej se nam zdi, da je v svojem opisovanju mestne civilizacije nevtralen. Preprosto izhaja iz svoje realnosti, ne pritožuje se nad njo, je tudi ne hvali, res pa je, da jo afirmativno potrjuje kot nekaj vendarle pozitivnega. Ta pozicija izhaja iz specifičnega videnja mesta oziroma "druge narave". Mesto je na videz res determinirano s sodobnostjo, z modernostjo; v

njem dominirajo moderna misel in moderni pojavi: neonske svetilke, fototapete, odlagališče pločevine, včasih celo neosebnost. Vendar je pod to zunanostjo, ki je sestavni del urbanosti, še eno jedro, kjer najdemo prvinskost, "naravnost". V Lukanovi poeziji je mestno življenje nekakšen krogotok, dvigalo, ki nenehno kroži s "komajda zaznavnim zvokom", v tišem teku, v katerega mestni človek vstopa in izstopa na različnih mestih (postajah), pa spet vstopa in izstopa... Znotraj tega krogotoka, ki je krogotok "druge narave", pa obstaja še drugačen krogotok, krogotok "prve" narave, prvinskega, kjer sta med poglavitnimi in determinirajočimi postajami rojstvo in smrt. Zato ni čudno, če v Lukanovih pesmih naletimo na prisposodbe, kakršni sta ravno rojstvo in smrt, kakršne so plojenje in semena, materinstvo, na neki način fototapeta Kamniških Alp, in seveda poezija.

Gre za svojevrstno sintezo urbanega in prvinskega, ki se ne kaže samo v pesmih, ki govorijo o mestu in njegovi civilizaciji, ampak v enaki meri tudi v tistih, kjer je v ospredje postavljena narava, pa naj gre za divjo (volkovi, psi...) ali pa za ruralno naravo (njive ipd.). Tudi zanje namreč velja, da so napisane s pozicije v mestu živečega človeka. Končno se zdi, da je takšna vizija vidna že v sami razporeditvi znotraj zbirke, saj so pesmi, v katerih beremo o naravi, postavljene v sredino, obdajajo pa jih tiste, ki se navezujejo na mestno civilizacijo in na urbanost.

Zaradi vsega tega bodo verjetno Lukanovi zbirki očitali banalnost ali vsaj preveliko enostavnost, vendar so takšni očitki precej neupravičeni. Kot ugotavlja avtorica spremne besede k zbirki, je osrednji adut, na katerega igra Lukan, komunikativnost. To pa je pohvalno, saj slovensko bralstvo zagotovo ne potrebuje samo poezije, "ki bi jo brali zgolj pesniki." V množici hermetične poezije je Lukanova zbirka prava popestritev, celo nekaj potrebnega, kajti njegova poezija kljub vsej preprostosti ni naivna ali banalna. Hoče biti predvsem berljiva, to pa ji nedvomno uspeva.

In če lahko brez pretiranih zadržkov medse sprejmemo komunikativno prozo, ki je v nekaterih bralskih krogih celo zelo razširjena, zakaj bi nasprotovali takšni poeziji?

Marcello Potocco

ROBNI ZAPISI

Douglas Adams: PRETEŽNO NEŠKODLJIVA. Prevedel Alojz Kodre. Tehnična založba Slovenije (Knjižna zbirka Spektrum), Ljubljana 1993. Montypythonstvo v vesolju in hawkingovska kratka zgodovina časa za popolne začetnike, ki ju je uvedla za knjižno izdajo prirejena radiofonska tetraspace opera (*Štoparski vodnik po galaksiji, Restavracija ob koncu vesolja, O življenju, vesolju in sploh vsem ter Zbogom in hvala za vse ribe*), sta že davno postala obvezno branje za tiste, ki mislijo, da razumejo, za tiste, ki vedo, da ne razumejo, in še posebno za tiste, ki ne vedo, da ne razumejo. Ni pa nujno, da v tem vrstnem redu. Ker pa je sedaj že dokončno ugotovljeno, da vsi znani bogovi začenjajo svoj obstoj šele dobre tri milijoninke sekunde po začetku Vesolja in ne, kot trdijo sami, že teden prej, je *Pretežno neškodljiva* povsem varna literarna avantura predvsem za tiste, ki po galaksiji še niso štopali. Za druge morda pretežno že znano nadaljevanje prvih štirih popotovanj. Kje so bile storjene usodne napake, ali pri lezenju z dreves ali pa že pri kobacanju iz morja, se na Zemlji, ki je bila sicer v namene gradnje hitre obvoznice razstreljena, a glej, glej, vseeno le obstaja v enem izmed paralelnih svetov, se še niso zmenili. (Pina Kek)

ALJAŽEV ZBORNIK. Mohorjeva družba, Celje 1993. Zbornik dovškega župnika in še marsikaj Jakoba Aljaža je pisan z njegovo roko – veliko večino knjige predstavljajo njegovi raznorodni zapisi in kronike; komentirajo jih Stanko Klinar, Tone Strojín, Edo Škulj in Janez Svobljšak, predbesedilo z literarnimi pretenzijami je prispeval Jože Urbanija, avtorsko in stvarno bibliografijo Aleš Bjelčevič. Po heterogenem materialu te knjige se bralec prebija brez pravih uredniških markacij, a znano je, da imajo brezpotja svoje divje lepote. Tudi tisti, ki se jim ob pogledu na hribe zvrti in se jim kolena zatresejo, lahko najdejo po knjigi posejanih nekaj zanimivih dokumentov slovenstva. (Marta Malovrh)

Miguel de Cervantes Saavedra: DON KIHOT (izbor). Prevedel Niko Košir. Spremná besedila Tomo Virk. DZS (Zbirka Klasje), Ljubljana 1993. Bistroumni plemič iz Manche je v literarni vedi zapisan približno na istem mestu kot Descartes v zgodovini filozofije. Novoveška nesrečneža pač, le da v bistvu stoji eden na začetku te nesreče

in drugi na njenem koncu. Kar je pravzaprav enako tragično. Torej, če je bil Descartes, sledeč takratnemu razvoju duha, zmotno prepričan, da ker misli, tudi je, pa je Don Kihot zadevo preprosto obrnil: ne le, da je mislil, da za to, ker misli, tudi je, temveč je mislil, da zato, ker je, tudi misli, le da je mislil nekaj povsem drugega. Kar nekaj stoletij pred odkritjem virtualnih svetov je namreč ustvaril virtualni svet viteštva, pripeljan do svojega pojma. Da je v te namene zvičajno izkoristil svojega oprodo Sanča, ki je vdano deloval v prid njegovim razvojnim potrebam in podobe sveta, samo potrjuje gornjo domnevo. No ja, mogoče je bilo tudi narobe. Ali kako že? (Pina Kek)

Michael Crichton: VZHAJAJOČE SONCE. Prevedel Branko Gradišnik, DZS, Ljubljana 1993. Crichton si je s to knjigo hkrati prislužil naziv največje uspešnice leta 1992 (in kajpak s tem povezane denarje) in jezo Japoncev, češ da jih kaže v 'slabi luči'. Zdi se, da ima ta jeza več razloga kot običajno slabo razumevanje razlik med književnostjo in t. i. resničnostjo – s številnimi povzemki iz ameriške gospodarske in politične zgodovine, na katere eksplicitno opozarja, in s sklicevanjem na preštudirane vire, ki jih predlaga v nadaljnje branje, navsezadnje pa tudi z nekoliko patetično spremno besedo Crichton izdaja, da je hotel napisati več kot literaturo, pravzaprav nekakšen poziv k ohranjanju nacionalne substance (ki je kajpak, kar se Amerike tiče, skrita v gospodarstvu in finančah). Zato je ta napeti tehnološki triler o preiskavi umora, ki utegne odločilno prispevati k trdnosti ameriško-japonske povezave, tudi zanimivo nadaljevanje zgodbe o strahu pred 'drugostjo', tako značilnih za ameriško književnost: zdaj so grozeča drugost Američanom le še Japonci, zato ni nič čudnega, da jim postajajo nekakšna obsesija, ki se pozna tudi znotraj književnosti, od McNerneyja do Clavella. (Andrej Blatnik)

Nadine Gordimer: IZBRANE NOVELE. Prevedla Alenka Moder Saje, spremno besedo napisal Janko Moder. Cankarjeva založba, Ljubljana 1993 (Nobelovci 103). Ob izrečni misli, da branje novel predlanske Nobelove nagradenke za literaturo (ki bolj kot rasno nasprotovanje in sovraštvo v Južnoafriški republiki oznanja strpnost in se zavzema za enakovrednost in enakopravnost vseh ljudi, ne glede na barvo kože) ponekod vendarle evocira tisto davno televizijsko nadaljevanje (in knjižno izdajo) *Korenine*, je nekdo pripomnil, da je to morda tako zato, ker imamo belci o temnopoltih sploh samo eno predstavo. Nadine Gordimer, reprezentativna pisateljica afriškega juga, razgrinja nove dimenzije življenj temnopoltih ljudi, kot jih zaznava njen pretanjeni in izbrušeni čut za izrisovanje problematike apartheida. Enaintrideset novel, izbranih iz petih novelističnih zbirk in nastajajočih tri desetletja, sestavlja mozaik nekih usod, žalobno krutih in ožigosanih, ki se nemalokrat sprevržejo v pravo človeško tragedijo. O tem, s kakšne perspektive se dotika teme, ki jo izziva, draži in sili k razmišljanju, je avtorica spregovorila v (zelo osebno izpisani) spremni besedi: "Moč opazovanja, povečana nad normalno, zahteva izjemno nevpletenost; ali bolje, dvojni proces, pretirano zaposlenost in identifikacijo z življenji drugih, in hkrati pošastno nezainteresiranost..." Če bo (slovenski) bralec znal ugledati Južno Afriko – projicirano

na papir – v drugačni luči, kot mu je (ali res?) bilo dano doslej, potem beleži Cankarjeva založba z novim zvezkom Nobelovcev še en podvig. (Jasna Vombek)

Slavko Grum: DOGODEK V MESTU GOGI. Spremno besedo napisal Lado Kralj, DZS, Ljubljana 1993 (zbirka Klasje). Zdi se, da prikazuje Grum ljudi kot lutke, nadmarionete nezavednih sil, katerih se rešujejo z izživetjem (ali bolje: izživiljanjem); podobno, kot se (po)tolaži nevrotik z izpovedjo zdravniku in se (u)teši grešnik pri spovedi v cerkvi. In kot bo grešnik grešil še naprej, tako bodo Grumove klovne preganjale nezavedne sile vse življenje. Zato Afra zbere okrog sebe vso Gogo, da bi se ob njej tolažila zaradi neizpolnenih erotičnih želja, in zato pisar pesnik razsanja zbor nesrečnikov, da bi mogli z njim deliti sočutje. Vendar so ti nesrečniki preveč nesrečni in bolečina drugega (ki ga spremljajo z mučilniškim posmehom) jim prinaša zgolj navidezno olajšanje ter iluzijo o lastni moči. Ker pa daje ta iluzija zadoščenje le za kratek čas, za hip, morajo naslednji trenutek spet v nov porog, pri tem ostajajo enako nemočni kot prej. Če se torej že posreči uničevati (pa ne zaradi lastne moči, ampak tuje nemoči), se nikakor ne posreči postati Moč, Subjekt. In res predstavljajo gogovci (četudi zaznamovani vsak po svoje) zgolj iznakaženost kraja bivanja in na ta način oblikujejo protagonistko. Nepretrgoma stoji na preži in čakajo na kakršenkoli dogodek, ki ga naposled ustvari domišljija sama in v katerega tudi z vso silo štrbunknejo. Edini dogodek, ki je "resničen", "pravi" in "odrešujoč", se zgodi v Hani. Prepričana je, da je dokončno uničila Tisto (Tistega), kar jo je blaznilo vse od usodnega, zaznamujočega (tokrat dobesedno) dogodka v preteklosti. Sklepni prizor pa kajpak postavlja tudi to dejstvo pod vprašaj. (Jasna Vombek)

Hugo von Hofmannsthal: SLEHERNIK. Prevedel in spremno besedo napisal Niko Grafenauer, Založba Mihelač, Ljubljana 1993 (zbirka Svetovni klasiki). Hofmannsthalova moraliteta *Slehernik* zlasti pri Avstrijcih, podobno kot njegova veseloigra *Kavalir z rožo*, že dolgo časa uživa veliko popularnost. O tem priča tudi dejstvo, da je bil *Slehernik* v obdobju od 1920 do 1938 vsako leto uprizorjan pred salzburško stolnico in da so se te uprizoritve nadaljevale tudi po drugi svetovni vojni. S čim bi utegnila Hofmannsthalova dramska pesnitev, nastala na podlagi angleške moralitete iz 14. stoletja in prepredena z bombastično krščansko alegoriko, nagovarjati tudi današnjega bralca (gledalca)? Na prvi pogled se zdi, da ima Hofmannsthalovo delo v času somraka (krščanske) metafizike precej možnosti za "kratek stik" z bralcem. *Slehernik* je alegorična podoba potrošniškega subjekta, ki samega sebe prepozna le še v ekonomsko pogojenih vrednostnih sestavih, kjer ni prostora niti za zavest o transcendenci niti za zavest o (lastni) smrti. Hofmannsthalov alegorični junak sicer doživi vso eksistencialno grozo soočenja z lastno smrtjo, vendar je na koncu odrešen s pomočjo vere in dejavne ljubezni. Nekdanji simbolist Hofmannsthal, ki je z leti postajal čedalje bolj spiritualno usmerjen, je s *Slehernikom* najbrž želel dati sodobnikom moralistično lekcijo o popolni dekadenci dobe, v kateri živijo. In vendar se zdi, da prav silovita dramatičnost, izvirajoča iz Slehernikovega ultimativnega soočenja z lastno smrtjo, nagovarja tudi narcisističnega in z vsakovrstnim medijskim

hrupom obdanega posameznika našega časa. Videti je, da ta posameznik pod vplivom površnega potrošniškega hedonizma zelo rad pozablja na lastno smrt. Ta dramatični memento mori pa je, ne glede na religiozni kontekst, tista razsežnost Hofmannsthalovega dela, ki ohranja svojo živost tudi dandanes. (Dejan Šiftar)

Aldous Huxley: VRATA ZAZNAVANJA, NEBESA IN PEKEL. Prevedla Alenka Moder Saje, spremna študija Igor Pribac. ŠKUC & Filozofska fakulteta, Ljubljana 1993 (zbirka *Studia humanitatis minora*). Druga knjiga nove zbirke, prva je Močnikova *Extravagantia*, prinaša dva eseja Aldousa Huxleyja. Prvega je Thomas Mann kratko malo označil za neodgovorno knjigo. Očitno se ni strinjal z idejo svojega (do takrat) sicer dobrega prijatelja Huxleyja, da bi z modifikatorji zavesti (recimo temu drogami) spodbudil človekovega duha h kreativnosti. Huxleyja je namreč zanimalo, kako se začasno spremeniti v glasbenega genija, vidca, medij, slikarskega genija – s pomočjo halucinogene droge. V pričakovanju čudeža je eksperimentiral sam s seboj, zaužil štiri desetine grama meskalina, čakal in – bil razočaran nad "bledim" učinkom. Huxleyju ne gre zgolj za izkušnjo z meskalinom, temveč za izkušnjo transcendence, saj je, kot sam pravi, želja po samotranscendiranju želja vsakega človeka. Njegovi želji pa sta enost in estetizacija sveta. To naj bi uspelo s pomočjo modifikatorjev zavesti – tak svet je opisal v romanu *Krasni novi svet*, kjer za dobro počutje skrbi "državna droga", imenovana soma. Zaradi takih nazorov so Huxleyja imenovali duhovnega očeta množičnega uživanja mamil med mladimi, to pa je napačno, saj naj bi bil uživalec droge sofisticiran intelektualec, torej malce zrelejši človek, ne pa otrok. Če bi Huxley vedel, v kaj se bo sprevrnilo uživanje drog, bi svoje očetovstvo takoj zanimal. Pa saj tudi Einstein ni vedel, kakšna usoda čaka atomsko bombo. (Jean J. Frbežar)

Vladimir Kavčič: STEBRI DRUŽBE. Psihosocialni portreti sodobnikov. ČZP Enotnost, Ljubljana 1993. Vladimir Kavčič tudi v svojem zadnjem besedilu, zbirki novel, ostaja zvest vojno-revolucijski in postrevolucijski tematiki. Vsevedni pripovedovalec zasleduje usode ljudi, ki si jim je uspelo zagotoviti eksistenco na bolj ali manj uspešen (beri: bolj ali manj komolčarski) način. Bistvo njihovega "uspeha" leži v fleksibilnosti in neidealističnem pogledu na svet, kot ga je očitno zahtevala povojna politična situacija. Zgodbe Kavčičevih junakov so pripovedovane z vidika sedanjosti in vednosti, to skorajda pogojuje grenak prizvok. Čeprav prva "novela" s formo dosjeja najbrž *poskuša* uveljaviti tudi avtorjev sarkazem, je pripovedovalec, ki očitno hoče ostati objektivni, dosti preresen celo za razjezeni humor. Čisto mogoče, da so *Stebri družbe* zanimivo branje za bralce s pretirano razvito opravljivo žilico, ki jih zabava prepoznavanje določenih "literarnih" oseb Kavčičevega besedila, najbrž pa s tisoč in eno afero večjemu delu razgledanega bralstva zadošča in preseda že dnevno časopisje. Problem je namreč tale: tematika postrevolucijskega časa, konstitucije slovenske države ipd. seveda ni tabujška ali, kot nam dokazuje več naših odličnih romanov, "literarno" neprimerna. Letošnja praksa pa kaže, da se določeni pisci takšnih del odločno preceňujejo, saj njihovi proizvodi, ki naj bi bili politično aktualni, vse preradi zdrsejo na nivo "pisem bralcev". Če je izgovor za objavo takšnih besedil zgolj politična aktual-

nost, lahko samo upamo, da zanje ne bo ustanovljena tudi redna letna zbirka. (Vanessa Matajc)

Marjan Manček: HRIBCI. SREČA NE POČIVA. Risbe Marjan Manček, DZS, Ljubljana 1993. Ilustrator in pisec Marjan Manček je s knjigo črno-belih stripov o zgodah in nezgodah prikupnih Hribcev na mah osvojil otroke; zabavne domislice o prazgodovinskih prebivalcih slovenskih gora in njihove izvirne podobe poznajo že celo onstran naših meja. Z domišljijo, kot kaže, Manček nima prevelikih težav, saj je v najugodnejšem trenutku poskrbel za še vznemirljivejše, barvno nadaljevanje o vsakdanjem življenju naših "prednikov". S hribsko družino se tokrat podamo na lov in z njimi do (srečnega) konca odigramo to "prastaro igro". Je odveč povedati, da je podjetna mama Miliboža še vedno precej pametnejša in predvsem spretnejša od nekoliko lenega očeta Dajnomira in da se zdi (odraslemu) bralcu najprikupnejši sin Milimir, ki (še) ni podoben nobenemu od njiju? Manček se mlademu svetu približuje z izkušnjami sodobnega človeka, duhovito preoblečenimi v domišljijско zgodovinskost. Otroke nagovarja z radoživimi in seveda nadvse modrimi izjavami svojih junakov, predvsem pa s prisrčno risbo, ki je tako sveža, da ji privoščimo takojšnjo zmago v boju z bolj znanimi – in pogosto zgolj kičastimi – stripovskimi teknicami. Kot kaže, je sreča nehala počivati. Kakšno je življenje z njo, preberite v knjigi ali pa si oglejte na "risani" hribski videokaseti. Takole. "Kdor veliko govori, gotovo kaj izgubi," pravi star hribski pregovor. (Mateja Komel Snoj)

Tone Pavček: SONCE IN SONČICE. Ilustriral Marjan Manček, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1993. V zadnji slikanici Toneta Pavčka boste otrokom – če še ne znajo brati – lahko prebrali deset kratkih pesmic; devet "dnevni", pod večer pa uspavanko. Sončno, torej radoživo in veselo, se Pavčkove sončice sprehodijo po Tivoliju, razložijo, kaj je majhno in kaj veliko oziroma kako je majhnega naenkrat konec in napoči veliko, povedo, zakaj je mala Lenka pogumna in zakaj Marka posvojijo zamorci... Potem pa še veliko o očetih, lažnih in pravih tetah in stricah, babicah in starih mamah in celo o tovarišicah! O mamah pa nič. Deset lahko berljivih, lahko naučljivih, a ne posebej izvirnih pesmic za male "čenčače", kot pravi pesnik. In deset veselih risanih sončic Marjana Mančka. (Mateja Komel Snoj)

Ivan Tavčar: VIŠOŠKA KRONIKA. Spremnata besedila napisal Gregor Kocijan, DZS, Ljubljana 1993 (zbirka Klasje). Tavčarjev zgodovinski roman *Višoška kronika* (1919), katerega dogajanje seže v 17. stoletje in v prva leta 18. stoletja, sodi danes že nedvomno med kanonizirane tekste slovenske literarne tradicije. Kljub nekaterim romantičnim potezam je težišče Tavčarjevega romana na bolj ali manj realističnem slikanju kronistove (Izidorjeve) osebnosti in usode. Izidor, obremenjen s temno preteklostjo svojega očeta, zgodovinskimi okoliščinami (čas protireformacije) in dogmatično religioznostjo, je čvrsto vkleenjen v okove Avtoritete (Oče – fevdalno razumljeno Posestništvo – Vera) in tako ostaja v svoji omahljivosti in konformizmu povsem blokiran in oropan spontanega čustvovanja in ravnanja. Njegova človeška

podoba se razkriva ob Agatini usodi in Jurjevi drugačnosti, ko le-ta v nasprotju z njim brez vsakršnega oklevanja reši Agato sramotne obtožbe čarovništva. Izidor se ob popolnem življenjskem porazu vendarle delno spreobrne – odpove se posestvu kot dotlej zanj najvišji vrednoti – in tako doživi etično "očiščenje". Razgibani roman, katerega dogajalni čas (krhanje fevdalizma in njegovih vrednot) vsekakor ustreza osnovni pisateljevi zamisli in težnji po aktualizaciji, izzveni kot apologija individualizma, osebne svobode in moralne ozaveščenosti ter spontanosti vsakega posameznika, ki šele tako lahko prispeva k resnični trdnosti in vitalnosti neke skupnosti ali naroda. (Mitja Čander)

TRGOVINA S PREGREHO. Prevodi kratkih ZF zgodb. Prevedel Žiga Leskovšek. MIOF d.o.o., Ljubljana 1993. Čeprav kratke kratke zgodbe prihajajo izpod peres kar nekaj klasikov znanstvene fantastike (Sheckley, Dick, Asimov), vse zapovrstjo prinašajo le anekdotični preobrat brez posebne literarne teže ali ZF tipike. (Edina izjema je pravzaprav legendarna zgodba mojstra ZF miniaturne Frederica Browna, ki pa ni natisnjena v knjigi, temveč na platnicah.) Gre to razlagati z dobesedno žepnim formatom knjige, ki ne dovoljuje česa več? Nemara ne, saj poznamo vrsto primerov, ko je skrajna kratkost zgodbi izziv, ne pa blokada. Znanstvena fantastika v Sloveniji založniško res oživlja, vendar si ta knjižica za njeno morebitno boljšo prihodnost ne bo mogla lastiti posebnih zaslug. Še tiste, kar jih je, izničijo številne tiskarske in slovnične napake. (Andrej Blatnik)

Josef Škvorecký: PRIMA SEZONA. Spis o najpomembnejših življenjskih zadevah. Zbirka XX. stoletje. Cankarjeva založba, Ljubljana 1993. (Prevedla Zdenka in Frane Jerman; spremno besedo napisal Frane Jerman.) V majhnem češkem mestecu Kostelec živi enainvajset omembe vrednih oziroma lepih deklet. Zato so "najpomembnejše življenjske zadeve" za prvoosebne pripovedovalca Dannyja vztrajni in neusmiljeni poskusi, kako uspeti vsaj pri eni, ni važno, pri kateri od "omembe vrednih". Ker je deklet torej veliko, se jim roman, pravzaprav Danny, posveča v ne ravno skromnem številu epizod. Znotraj vsake od njih in vse do konca romana se ohranja komična napetost, ali bo Danny dokazal svojo možko zrelost ali ne. Nekje v ozadju se sicer dogaja druga svetovna vojna, vendar njena tragična razsežnost zavzame šele in samo zadnjih nekaj stavkov romana, medtem ko v vseh poprejšnjih epizodah zmaguje Dannyjeva brezpogojna mladostniška vedrina. Njeno ekstatičnost lahko simbolizirajo skoraj nadrealistični opisi doživljanja džezovske glasbe. *Prima sezona* je pisana v očarljivo živahnem slogu, z mnogo humora in spretno kompozicijo – to pa je pravzaprav tudi vse: šaljiva nostalgija. Zato je primerljivost Škvoreckega z velikim Čehom Kundero, na to namiguje prevajalec, presenetljiva. Toliko bolj, ker je tudi sam ne utemelji. (Vanessa Matajč)

Marcel Štefančič, jr.: FILMSKI ALMANAH 93. Mladina & Založba Mihelač, Ljubljana 1993. Kot smo zapisali že leto po letu v življenju najboljših let našega življenja, torej leto pred divastimi & smrtonosnimi & prvinsko nagonskimi &

mednožno globino brez hlačk prekrivajočimi nogami, ki krasijo naslovnico letošnjega almanaha: "Nekaj drži, Marcel Total Recall Štefančič jr. je sicer na življenje in smrt vdan filmu, filmu & ničemur drugemu razen filmu, potem tudi živa enciklopedija & fotografski spomin na dveh nogah + nezaslišan publicistični & kritiški katapult, pa vendar ga spravite v kino, le če gre za zadnjo in edino možnost, da si film ogleda. Torej, zapriseženi konzument videa & fast forward funkcije na daljinskem upravljalcu ve o filmu (režiserji & scenaristi & igralci & off the record & komponisti... & lasuljarji & zadnji pometachi) več, kot bo filmu kdajkoli uspelo zvedeti o samem sebi. O Štefančičevem stilu & podatkovnem bombardiranju & načinu refleksije + vrednostnih kriterijih zato v smislu – pustimo cesarju, kar je cesarjevega – ne gre izgubljati besed. Berete ga lahko vsak teden na straneh Mladine. Če pa ga ne, in ko potem tudi premišlujete o nakupu knjige, vam v parafrizirani Štefančičevi tezi, namreč: najboljši almanah lahko vedno spoznate po tem, da ima veliko napak, ponujamo nagradno iskanje: tistemu, ki bo poslal njihov najdaljši seznam, bomo knjigo prijazno odstopili. In če še niste vedeli, se baje zgodovina teorije in pisanja o filmu na Slovenskem deli na obdobje pred in po Marcelu Štefančiču & jr.. Uf!" (Ženja Leiler)

Novosti v ZBIRKI SVETOVNI KLASIKI



BOŽANSKA KOMEDIJA Danteja Alighierija je tokrat doživela že svoj tretji ponatis v izjemni prepesnitvi dr. Andreja Capudra. Zaradi zelo priročne izdaje pa bo tokrat dosegljiva tudi študentskim plitvejšim žepom.

M
MIHELIC

R A Z P I S
ZA NAGRADO
MARJANA ROŽANCA

Časopis DNEVNIK in ZALOŽBA MIHELAC razpisujeta

Nagrado **Marjana Rožanca** za izvirno
slovensko esejistiko.

Komisija – Jaroslav Skrušny (predsednik), dr. Primož Simoniti in
Tomo Virk – bo pri izboru za nagrado upoštevala:

- esejistična besedila, ki bodo v knjižni obliki v slovenščini izšla v
času **od 30. aprila 1993 do 30. aprila 1994**, bodisi v Sloveniji, v
zamejstvu ali kjerkoli v tujini.

Delo lahko predloži založba ali pa avtor sam. Prijavi je treba
priložiti tri izhode predlagane knjige. Predloge pošljite najpozneje do
**30. aprila 1994 na naslov: ZALOŽBA MIHELAC, Kongresni Trg 1,
61000 LJUBLJANA, s pripisom:**

ZA NAGRADO MARJANA ROŽANCA.

Nagrada v višini 8000 DEM (v tolarski protivrednosti) bo podeljena
25. junija 1994 na Rožančevi domačiji na Volčjem gradu.

LITERATURA

Mesečnik za književnost

Februar 1994, št. 32, letnik VI

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

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

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

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

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

Žiro račun: 50100-678-46647

Založnik: Založba Mihelač

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

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

Cena te številke: 540 SIT

Grafična priprava: T@V, Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

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