

ZAMENJAVE



REVIJA ŠTUDENTOV PRIMERJALNE KNJIŽEVNOSTI IN UMETNOSTNE ZGODOVINE

**ZAMENJAVE ŠTEVILKA I
LETNIK I, ZIMSKA IZDAJA**

DRUŠTVO ŠTUDENTOV PRIMERJALNE KNJIŽEVNOSTI
DRUŠTVO ŠTUDENTOV UMETNOSTNE ZGODOVINE KUNSTHISTERIK

ODGOVORNI UREDNIK VID BEŠTER

UREDNIŠKI ODBOR KLARA KATARINA RUPERT, RINA PLETERŠEK, VANESA
MOČILNIK, BINE DEBELJAK, VID BEŠTER

RECENZENTSKI ODBOR ALJAŽ KOPRIVNIKAR, LARA PAUKOVIČ, KATARINA ANA
RAKUŠČEK, LAURA REPOVŠ, MIHA VALANT

NASLOVNICA METKA KLADNIK

PRELOM IN OBLIKOVANJE MAŠA KNAPIČ

ILUSTRACIJE METKA KLADNIK

LEKTURA URŠKA HONZAK

NAKLADA: 150 IZVODOV

LETO IZIDA IN NATISA: 2017

TISK: BIOGRAFIKA BORI

CENA: 0 €

ISSN 2536-2585

IZHAJA S PODPORO

Društvo
Študentov
Primerjalne
Književnosti



ODDELEK ZA PRIMERJALNO
KNJIŽEVNOST
IN LITERARNO TEORIJU



*Kar se zgodi, se odigra v tišini –
srečanje v kraju, kjer je zmeraj mrak,
hipen spomin na davno jutro, belo od snega,
oko, ki te zagleda, in ga ti ne vidiš ...*
(Gregor Strniša, *Inferno*, II. Del: Gora, V.)

Pred vami je prva številka študentskega časopisa Zamenjave. V temelju zasnove te esejistične publikacije sta dva idejna tokova. Prvi, pragmatični, je nekoliko larpurlaristično obarvano iskanje avtonomije, drugi, programski, pa v duhu razsvetljskega optimizma upa, da bo razširil drzno misel.

Da bi se kar najbolj oddaljili od že obstoječih platform, ki objavljajo novinarsko obarvane članke, poročila in recenzije ter literarno produkcijo študentov, smo se odločili svoj projekt posvetiti esejistiki. S pragmatičnega stališča lahko ugotovimo, da je esejistika nekoliko zapostavljena. Pisanja esejev se ne spodbuja ali poučuje niti na oddelku, kjer je esej doma.

Esej nam pomeni predvsem zvrst pisanja, ki piscu omogoča svobodo misli: od same metodologije in snovi do sloga. V tem smislu je esej na nek način poskus postaviti se po robu dogmatičnemu načinu akademskega in novinarskega pisanja. Esej ne pozna formi inherentne omejitve misli – zato ga lahko s Kantom okličemo za tisto zvrst, ki najbolje vzpodbuja javno rabo uma.

Pisec eseja je na meji med akademsko vednostjo in laično nevednostjo. Ne gre za to, da mora svoj diskurz prilagajati obema, ampak za to, da se v idealnih okoliščinah sam znajde na meji svoje stroke, na meji svojega diskurza. In da mora to mejo na neki točki pisanja tako ali drugače ozavestiti in izraziti.

Esej torej ni definicija ali deskripcija. Ni dokument, v svojem bistvu je performativen; ko ga pišemo ali bremo, smo priča dejanskemu razvoju misli. Zato si esej deli določene afinitete s fikcijo, spekulacijo in poezijo.

S to veliko svobodo pride odgovornost in nevarnost kritike: misel mora biti preverjena. S kritiko nastopi tveganje, da pisci ne zberejo dovolj poguma in v svojih tekstih le reproducirajo obča mesta. Upamo, da bomo uspeli spodbuditi tako kritično ost kot pogum piscev. Da torej tudi naše razsvetljsko obče mesto, na katerega smo se postavili, ne ostane nedotakljivo.

Ob optimizmu, ki je v našem temelju in prihaja iz nekega drugega časa, nas navdaja tudi določen pesimizem, ki nam je toliko bližji, da ne moremo jasno spregledati njegovega izvora. Naloga, ki si jo zastavljamo, je velika in obširna. Tolažiti se moramo torej s postopnim napredovanjem. S tem razlogom poskušamo razumeti svojo uredniško nalogo kot nasprotje fleksibilnosti. Zbrati pogum, da ne popuščamo.

Toda zbrati tudi pogum, da prepoznamo svojo lastno nepopustljivost – ne kot sredstvo preloma, odpora in lastne avtonomnosti, ampak kot izraz naše nostalgije, celo reakcionarnosti. Naš izziv je dvojen: slediti temu nagnjenju in hkrati oblikovati načine odpora proti njemu. Zbrati torej pogum, da bomo prepoznali pogumne tekste.

Ta številka je bila zasnovana kot nekakšen uvod k našemu projektu esejističnega časopisa. Prinaša nekaj razmislekov in orisov eseja, njegove forme in njegove zgodovine. Pravi začetek in preizkus nas čaka z naslednjo številko.

POEZIJA LUKAS DEBELJAK	STRAN 3
ESEJ O ESEJU PRIČEVANJE PROSTORA BINE DEBELJAK	STRAN 3
ESEJ O ESEJU MIHA PINTARIČ	STRAN 4
ESEJ O ESEJU MATURITETNI ESEJ, KI TO NI JAKA SMERKOLJ	STRAN 5
ESEJ O ESEJU RAZMERJE MED ESEJEM IN ROMANOPISJEM LARA PAUKOVIČ	STRAN 8
ESEJ O ESEJU AVTOR IN AVTORITETA LUKA CULIBERG	STRAN 9
POEZIJA IZPOVEDI VENTRILOKVISTA / RAZGLEDNICE IZ NIGDIRDOMA SERGEJ HARLAMOV	STRAN 13
ESEJ O ESEJU MODERNI ESEJ VIRGINIA WOOLF, PREVOD	STRAN 16
DIGRESIVNI ESEJ KAMENČEK V SVETOVNEM MOZAIKU ALEŠ DEBELJAK	STRAN 20
ESEJ O ESEJU UČNA URA O NESKONČNOSTI IN RAZPONU LASTNIH ROK LAURA REPOVŠ	STRAN 22
PROZA ŠMINKA IN PRT ANA JARC	STRAN 26
POEZIJA GINSBERGU PINO POGRAJC	STRAN 29
POEZIJA NE BOJIM SE TE SAMO IZGLEDA TAKO TINKARA V. KASTELIČ	STRAN 29

slep in gluhi sem za vse,
kar ne vidim in ne slišim.
to je voda. to je voda.

nežno, trpeče,
stekleno, stekleno,
neskončno, neskončno.

slep in gluhi sem za vse,
kar ne vidim in ne slišim.
to je voda. to je voda.

in gluhi in slepi in voda.

LUKAS DEBELJAK



Neža Perovšek, Subjekt,
kolaž. 2015

PRIČEVANJE PROSTORA

BINE DEBELJAK

*Opiram se na mizo, svetilka živahno osvetljuje časopise,
ki jih jaz norec znova prebiram, knjige brez koristi. –
(Arthur Rimbaud, Otroštvo V)*

Pisanje je zavezano Gutenbergovi galaksiji. O tem ni dvoma. Poskusiti pisati na način eksistence pa je tisti poskus, ki nam odpira prostor in nam želi pokazati mnogotere (z)možnosti, v okviru katerih ne gre zgolj za pisanje samo, temveč se pokaže nek širši kontekst: lahko je to kontekst okolice, sveta, lahko je to kontekst kreiranja lastne sobe smisla. Skratka, pisanje, v okviru katerega je za besedo treba zastaviti tudi telo. Poskusimo torej na takšen način pisati o eseju. Poskusimo pokazati, kako tej žlahtni zvrsti lahko namenimo in moramo nameniti tisto, kar si zasluži. Jo umestiti v »neopredeljen prazen prostor, ki zazija med sprtimi logikami teorije in literature« (Debeljak 25). Poskusiti eseju dati prostost, ki mu nikoli zares ni bila dana. Skušati eseji pretihotapiti v neopredeljeno. Zakaj pretihotapiti? Ta način se mi zdi dobro izhodišče za drsenje med preteklostjo ter našim tukaj in zdaj. Na zgodovino se ne bi smeli ozirati, da bi pokazali golo spoštovanje spomenikom, na katerih se počasi nabira prah. A dediščina in spomin sta pričevalca nekega drugega prostora. Prostora, ki ni naš in ki ga ne smemo zavreči. Ta (z)možnost dostopanja do različnih prostorov pa samo bogati človeka in človeštvo.

Mi smo civilizacija knjige, civilizacija branja. To je naša domovina. In naš vsakdanji prostor je odvisen od jezika, od jezika kot hiše biti, je nekoč pripomnil Heidegger. Bodisi je uporabljen kot sredstvo za pogovor s prijateljem bodisi za pisanje knjig in računalniških programov. Lahko trdimo, da bolj ali manj vse temelji na nekem jeziku. Ubežimo torej leksikonski definiciji eseja in se mu naproti podajmo skozi jezik. Skozi pisanje. Skozi branje. Prostor, kjer posebno prevladujeta dediščina in spomin, je domovina. Menim, da se nam ravno skozi jezik pokaže zakladnica metafor in podob, hkrati pa smo skozi taisti jezik opozorjeni na kulturno tradicijo. Opozorjeni na to, da jo moramo poskusiti ohraniti. Ne smemo pozabiti, da nam ravno pisanje in branje omogočata misliti izven slehernih omejitev. In čeprav so meje našega jezika meje našega sveta, se moramo zavedati, da se meje, kakršnekoli že, zmerom dotikajo drugih in drugačnih svetov. Tako sta pisanje in branje most, ki nam pomagata čez, do drugega brega. Tvorita nekakšno bivališče, dom.

Na kaj smo preko jezika torej opozorjeni? Na večjo zgodovinsko senzibilnost. Gre za Spomin, to neurejeno brbljanje, kot ga je poimenoval Adorno, in prostor jecljanja, ki ga težko ločimo od zgodovine. Skozi spomin ponovno vzpostavimo stik z nekoč živimi stvarmi. Odpre se nam možnost, da minljivo naredimo večno – na ta način paradoksalno uidemo zgodovinskim

uvrstitvam. Ravno to nas še bolj zaveže k resničnosti. K resničnosti, h kateri moramo ostati zapriseženi, saj je na nek način prebogata in na vsakem koraku kliče po poimenovanju. Jasno pa je, da nas ogroža nepotrebna površinskost, ki prinaša tveganje, da je vse, kar nam ostane v rokah, le spisek podatkov. Kako se temu tveganju izogniti? Esej je takšen prostor, ki zruši to normo mimikrije, zruši pretenzijo površinskosti, tudi če nastopi le kot fragment ali pa je iz delcev sestavljena celota. Je takšen prostor, ki ni svet. Ne želi si povedati vsega in ne postavlja se na položaj vednosti. Esej obstaja in nastopi na način kozmopolita. Je zadnji mecen, ki kot glavni arhitekt drži v rokah vajeti pri načrtovanju in izgradnji kozmopolisov. Ni svet, pripada svetu. Esej ne more ustvarjati in ne ustvarja iz nič, časi te romantične paradigme so namreč že zdavnaj minili. In mi, ki skušamo skozi esej tihotapiti misel, ji odpirati pot, smo opazovalci. Kot sleherniki moramo skozi kaotično resničnost, skozi besede in razne kraje do skrivališč. Vse, kar potrebujemo, je sposobnost za vživetje v sam jezik, skozi branje v pisanje, skozi pisanje v branje. Videli bomo, da se za vsako votlino skriva druga, še globlja.

Zato se mora esej nujno uveljaviti kot širši in poglobljen prostor. Treba je končno odpreti nek prostor, bivališče, ki si ga esej zasluži. Križišče literature, kritike in teorije, ki mu je služilo kot prostor v preteklosti in mu služi še danes, ni zadostno. Esej je bil na ta način palimpsestno iznakažen, brisan, nato čez počečkan, popisan. Ni imel (in nima) prostosti, ki je bila dana literaturi, kritiki in teoriji. Ne gre za to, da se ustanovi nek poseben oddelek, ki bi se ukvarjal zgolj z esejem, ne gre za to, da želimo povedati, kaj je pravi esej ali kaj je esej in kaj ne. Želimo pa mu nameniti prostor, želimo raziskati formo eseja in pokazati bralcu, da mora na esej gledati kot na esej, ga poskusiti do neke mere misliti izven križišča treh literarnih velesil, ki so ga vzele pod svoje okrilje. Esej je ostal nad gladino – ni se mogel dovršiti, ko je bival v tej senci. Tako je postal osamljen pričevalec prostora (prostorov). Izgubil je svojega 'pravega' bralca, ki tudi zdaj eseja še vedno ni zmožen brati izven teh okvirjev, kar ni nujno slaba stvar. Problem pa osebno vidim predvsem v tem, da je skozi takšno branje marsikaj spregledano.

Zaradi njegove priročnosti in prilagodljivosti je bila spregledana večdimenzionalnost eseja. Imeli smo jo pred nosom in je nismo videli – že skozi izkušnjo pričevanja v prostoru, skozi razvejano govorico in jezik, skozi dediščino in spomin se namreč esej ove samega sebe, sam postane prostor in začne črpati iz sebe. Na nek način je esej kot medij, skozi katerega vsekakor prihajamo v stik s kulturo, čeprav je že sam prepojen z njo. Da se ne bomo razumeli narobe – tu ne gre več za uveljavitev od žalosti in nostalgije pijanega duha eseja, čigar namen in smisel sta bila skrita, sedaj pa smo prišli mi in to ponovno našli. Ne. Gre za to, da

se v eseju vzpostavi nov, nek drug konceptualni prostor znotraj prostora. Ta žlahtna zvrst je tista, ki najprej bere prostor, nato ga piše. Na takšen način ji je »omogočeno gledanje tja, kamor ostali pogledi ne zaidejo« (Debeljak 9). Esej niha sem in tja, prepleten z vseh strani. Je tkanina, spletena iz raznih govoric, dvoumnih podob, ki posega v podedovane zaloge smisla, skušajoč ustvariti nove.

ZATO SE MORA ESEJ NUJNO UVELJAVITI KOT ŠIRŠI IN POGLOBLJEN PROSTOR. TREBA JE KONČNO ODPRETI NEK PROSTOR, BIVALIŠČE, KI SI GA ESEJ ZASLUŽI. KRIŽIŠČE LITERATURE, KRITIKE IN TEORIJE, KI MU JE SLUŽILO KOT PROSTOR V PRETEKLOSTI IN MU SLUŽI ŠE DANES, NI ZADOSTNO.

Esej ni komentar z dodatkom lastne izkušnje, ni zrcalna slika resničnosti, ni le 'miselna lirika', kot ga poimenuje Schlegel. Esej deluje kot sebi lasten kulturni mehanizem. Je nomad, ki mu na ta način uspe premagovati zastor tako časa kot prostora. Osvobodimo ga verig priročnosti, ki se ga tako trdno držijo. Predvsem pa se nehajmo sprenevedati in si priznajmo, kakšno je stanje eseja na naši nacionalni ravni – vsakoletno podeljevanje nagrad za najboljšo esejistično zbirko ga žal ne postavlja v bližino piedestala literarnih velesil (literatura, kritika, teorija). Tudi zastopanost esejistike v univerzitetnih študentskih krogih je slaba, vede in področja, ki jim je prostor eseja blizu, pa se s teorijo eseja in esejem samim ne ukvarjajo preveč. Dejstvo pa je, da je okoli ostalih treh kategorij toliko vsega drugega dogajanja, ki je esejistiki zelo, če ne povsem, tuje: ravno to dogajanje po mojem mnenju v sebi nosi neko ključno lastnost in je naravno tako, da preseže samo proceduro podeljevanja nagrad.

Prazen prostor za esej vsekakor obstaja. Mi smo ga vanj poskusili pretihotapiti. A pozor – poskusili smo ga pretihotapiti v prostor, za katerega ne vemo, kakšen je, in ne, kam vodi. Jasno je le nekaj – vsak, ki v prostor vstopa, se mora poskusiti vživeti v, in prebiti skozi, nezadržno silo črk in podob, ki približno vedo, kaj želijo povedati, a se jim trden smisel izmika. Kaj torej čakamo? Začnimo že!

DEBELJAK, Aleš. *Melanholične figure: eseji o književnosti*. Univerzitetna konferenca ZSMS, Ljubljana, 1988.

ADORNO, Theodor W. *Beleške o literaturi* Prevedli: Mojca Savski; Mojca Kranjc; Slavo Šerc; Tomo Virk. Cankarjeva založba, Ljubljana, 1999.

RIMBAUD, Arthur. *Pijani čoln*. Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Brane Mozetič. Mladinska knjiga, Ljubljana, 1984. (Kondor 215)

ESEJ O ESEJU

MIHA PINTARIČ

'Esej' pomeni poskus. Zgodovinsko gledano gre za ontološki poskus, saj se Michel de Montaigne, prvi avtor esejev, sprašuje po biti oziroma se v njej preizkuša, dokler v drugi knjigi ne pride do ugotovitve, da ni njegovo, kar je božjega, in da ni božje, kar je njegovega. Montaigne seveda piše o mnogih stvareh, osrednja tema pa je vendarle ta in večina poglavij se je prej ko slej tako ali drugače dotika. Ne gre za 'poskus biti', temveč za preizkus, ali 'sem' ali ne. Esej torej v tem pogledu ne zahteva akcije, ampak kognitacijo.

Esej očitno sodi v nominalistično vplivno področje, ki so ga pri Montaignu potrdili literarni zgodovinarji, med najbolj znanimi A. Compagnon. Kot tak spremlja in tudi povzroča poznosrednjeveški razpad celostnega univerzuma in v njem celostnega jaza (ki se raztegne še za stoletje). Pred tem obdobjem 'esej' kot literarna ali kakršnakoli druga zvrst ne bi bil niti mogoč. Pred tem so se namreč spraševali o biti, vendar z drugačnimi izhodišči, saj so namesto izkušnje uporabljali abstraktne definicije, ki so se do 14. stoletja zdele prepričljive. 'Ideja' pa esej v kali zaduši. Če ideje ni in smo soočeni edinole s svojo zemeljsko resničnostjo, s katere sklepamo na kakršnokoli višje stanje, esej postane zvrst *par excellence* za (samo)spraševanje oziroma za spraševanje po 'biti'.

Ker je izkušnja edino, kar je človeku zanesljivega, četudi še zdaleč nima absolutne vrednosti, s preizkušanjem sebe človek preizkuša tudi človeški rod. Tisto, kar velja zame, bo vsaj v določeni meri veljalo tudi za drugega. In seveda obrnjeno: kar velja za druge, velja tudi zame. Tudi Rabelais se je spraševal po človeški naturi – pa se mu je zdela kar samoumevna. Montaigne se je spraševal po lastni – in se mu ni zdela takšna. Kakšen paradoks!

V Rabelaisovem predstavnem svetu vlada red! Pri tem najbolj kaotičnem od vseh kaotičnih avtorjev (mišljena so njegova dela, se razume) ... Pri Montaignu pa zmeda, digresija, ponavljanja itd. In vendar v tem neredu avtor najde red, ko za temelj svojega spraševanja postavi sebe, pravzaprav pa šele, ko si na svoje vprašanje da provizoričen odgovor. Gre za podobo pijanca, češ moje življenje je bilo kot pijančeva pot domov, ki je vse prej kot ravna črta.

Tisto, kar sem bil nekdaj, in to, kar sem danes, sta gotovo dva različna človeka. In kateri je boljši? Ne vem, pravi, vendar je malo verjetno, da bi bil to moj današnji jaz. Zato za Montaigneve eseje ni značilna kakšna posebna retorična in navadi vrnejo v izhodišče, ki pa je razsvetljeno in očiščeno retorične navlake, pri čemer so mu pomagali prav antični avtorji, obilo citirani, kadar je treba razložiti oziroma podpreti kakšno stališče. Prej nisem vedel ničesar, ker se po tem tudi nisem spraševal. Zdaj vsaj vem, koliko vem (tu pride na vrsto znameniti *Que sais-je?*).

V navedenem primeru gre za epistemologijo, ki je osrednji problem druge knjige in verjetno tudi vseh treh knjig nasploh. Ni pa nujno tudi najpomembnejši v celoti. Od vsega začetka Montaigne občuduje stoiško, tudi epikurejsko (tj. 'stoiško z nasmehom') moralo. Vendar morale ne povezuje z abstraktnim 'védenjem' o človeški naravi, temveč z izkušnjo, ki jo ima človek z njo. Pri Montaignu normativna morala, razen izjemoma, zasluži kritiko. Saj vendar ravno pri njem tako pogosto naletimo na komentar, da ljudje počno nekaj tako in tako, čemur sledi fraza 'jaz pa, prav narobe' itd. Seveda pri avtorju, ki je s takšnim prepričanjem zapisal, da je prav v vsakem človeku vse tisto, kar ga dela človeškega, ne gre za relativizem.

Relativistične morale resda ni, prav tako pa si tega imena ne zasluži skupek (predvsem) prepovedi, ki jih človek ne razume in v njih ne vidi smisla. Vsaka na izkušnji temelječa in preiščljena pozitivna moralna drža pa je dobra. Nobenega ekskluzivizma ni. Montaignevi eseji so eden najžlahtnejših primerov preiščevanja o takšni moralni drži. Začenši z antiko, jih avtor privede do osebne drže, ki je zaznamovana tako vsebinsko kakor slogovno ('Tudi na najvišjem tronu sveta lahko vedno sedi le na lastni riti.') in ima skupni imenovalec z vsemi ljudmi. Najmanjši skupni imenovalec, a ta zajema vse bistveno, saj gre za tisto, kar posameznika dela človeka.

Jaz sam sem vsebina svoje knjige, pravi avtor, ko se obrača na bralca. Knjiga je torej rasla in se razvijala v isti meri, kot je to veljalo zanj, četudi si to nerad prizna. V njegovem primeru namreč ne gre za 'znanje o svetu', temveč za tisto o sebi. Montaigne ne piše o konjih, pač pa o jahanju. Ne o geopolitiki ali antropologiji, temveč o 'kanibalih' in njihovih dispozicijah za plemenitost, ki jo Montaigne meri z občimi vatli. Na tem mestu je njegova frustracija popolna, saj zadene ob objektivni problem jezika in (ne)komunikacije. Razumel ni čisto nič in oni prav tako ne – to je bil rezultat njegovih 'pogovorov' *tête-à-tête* z Indijanci iz brazilskega pragozda, ki so jih pripeljali v Rouen ... Kulturološka primerjava

ni neposredna, najsi gre za stari vek ali geografsko oddaljene kraje, le da so nam na voljo besedila (in ne samo ta) iz starega veka, ki jih je Montaigne razumel, besedil iz oddaljenih krajev, ki so bili v njegovem času spoznani kot 'novi', pa ni mogel imeti. Zadovolji se z opazovanjem in v tem primeru celo s pripovedovanjem tistih, ki so t. i. kanibale opazovali v njihovem naravnem okolju in so jim pripisovali visoko moralno zavest (oziroma je Montaigne nanjo sklepal iz njihovega pripovedovanja).

Esej je bil torej preizkus in spraševanje avtorja v njegovem soočanju s svetom. Svet sam ga ni zanimal, prav nič ga ni brigalo, kakšen bo, ko nje ga več ne bo, pa če bo svet še toliko boljši (v kar, resnici na ljubo, ni niti malo verjel). Zanimalo ga je, ali je kot človek količkaj nad resničnostjo sveta. Kot je ugotavljal pesnik Ronsard, da ga bo narava sicer preživela, vendar ne bi nikoli zamenjal z njo, tudi če bi bila večna, ker njegovo bivanje na Zemlji, kolikor kratko je že, izpolnjuje ljubezen, tako je Montaigne, ki ga to čustvo ni pretirano zanimalo, vendarle pripisoval podobno vlogo zavesti (kot človekovi zmožnosti) in zavedanju kot njeni 'aplikaciji'. Ugotovil je, da je zavest omejena z življenjem, da pravzaprav je življenje. Ko je padel s konja, je izgubil zavest in ga ni nič bolelo. Potem se je polagoma prebujal, z vrnitvijo v življenje se je vrnila tudi zavest, cena za to pa je bila bolečina. Zavest je namreč najprej zavedanje lastnega telesa.

ČE IDEJE NI IN SMO SOOČENI EDINOLE S SVOJO ZEMELJSKO RESNIČNOSTJO, S KATERE SKLEPAMO NA KAKRŠNOKOLI VIŠJE STANJE, ESEJ POSTANE ZVRST PAR EXCELLENCE ZA (SAMO)SPRAŠEVANJE OZIROMA ZA SPRAŠEVANJE PO 'BITI'.

Človek je morda res krona stvarstva, vendar ne štrli iz sveta. Njegova možnost je obenem njegova dolžnost: sprejeti svoj naravni status brez kakršnekoli domišljavosti, saj njegovaindividualna nemoč zgolj odraža nemoč celotnega človeškega rodu. 'Que sais-je?' – 'Kaj (sploh) vem?' Trditi, da ne vem ničesar, bi bilo že preveč. Na tem mestu se srečata epistemologija in morala. Kaj bi rekel Montaigne ob pogledu na podivjano znanje današnjega sveta (vprašanje, neumno samo po sebi, kot so vsa retorična vprašanja)? Verjetno bi pomislil, da se ti ljudje nikdar niso 'preizkusili' in da zato bežijo pred seboj. Bežijo pred poslednjo resničnostjo, ki ni nič drugačna, kot je bila od nekdaj, namesto da bi jo sprejeli takšno, kakršna je. Kakšen esej bi jim v tem pogledu zgolj koristil.

Redni profesor dr. Miha Pintarič predava starejšo francosko književnost na Filozofski fakulteti v Ljubljani.



Jana Nunčič, Raziskovanje drevesa,
lesorez, december 2016, nedokončano

MATURITETNI ESEJ, KI TO NI

JAKA SMERKOLJ

Ko pomisliš na besedo esej, si v prostoru za očmi načeloma lahko vizualiziraš od daleč kristalno jasno sliko. Bel papir, od vrha do dna lično popisano z urejeno črno pisavo ravno pravšnje velikosti v serifni črkovni vrsti, ki omogoča hitrejše, bolj gladko branje. Mravljišče besed, ki so strogo organizirane v stavke, povedi, odstavke, misli, na vseh straneh enakomerno poravnane z ravno prav razmika, ki jim onemogoča preskok v vrstico višje ali nižje. V vsej tej rigidnosti forme so na sliki v tvoji glavi jasno razvidni široki zamahi kril svobode vsebine, ki se ležerno in brez skrbi pretaka po meandrih človekovega zanimanja, saj jo bodo besede vedno znova ujele, saj bo vedno znova priplavala v svoj dom – esej. Če bi to sliko eseja želel približati, bi najverjetneje kaj kmalu naletel na težavo, s katero se pri povečevanju objektov srečuješ zelo pogosto. Skozi svoje srednješolsko izobraževanje namreč nisi uspel razvozlati, kaj točno je to čudovito prostranst-

vo eseja. Čeprav v teoriji razumeš formo in njene ključne značilnosti, je znanje v praksi kulminiralo v pičlih dveh urah pisanja, ki se ni zdelo čisto nič esejistično, prav nič svobodno. Ravno ta izmuzljivost eseja je ključna za razumevanje naslednje teze: Literarni esej, ki ga vsako leto piše cela generacija slovenskih gimnazijcev, ni esej. Polovica ocene, ki si jo prislužiš pri predmetu materinščine, se v skupnem seštevku ne nahaja, ker bi odpisal maturitetni esej. Pisni sestavek je strogo voden literarni spis z natančnimi navodili, ki jih mora vsak pisec sproti obkljukavati. Vsa svoboda pravega esejističnega udejstvovanja je v njem izgubljena.

Začnimo pri trditvi, da esej ne more biti čisto vse, ki bi ji lahko zelo hitro nasprotovali že na podlagi izbora esejističnih publikacij za Rožančevo nagrado leta 2016. Teга leta je komisija nominirala Dragana Petrovca z delom Nasilje pod masko, Stanislavo Chrobakovo Repar za zbirko esejev Agonija smisla, Roberta Simoniška za Trk Prostorov in Jureta Jakoba za zbirko Hiše in drugi prosti spisi; zadnja dva sta nagrado tudi prejela. Že ta izbor štirih esejističnih del, ki predstavljajo cvet slovenske esejistične produkcije, kaže na izjemno raznovrstnost forme eseja: od dokumentarnih zapisov o nasilju

Dragana Petrovca do skrajno poetičnih opazovanj s sklenjeno dramaturško strukturo Jureta Jakoba. To priča o veličini eseja, ki spretno krmari med strokovnim in literarnim, se dotika visoko-umetnostnega in poljudnega, ne da bi se kjer koli resnično zasidral. Vseeno lahko v štirih pričujočih delih razberemo vsaj eno skupno točko, in sicer radikalno avtonomijo avtorja. Vsak avtor lahko z esejem izbere svojo pot, forma mu to popolnoma dopušča. Esej je hkrati dovolj ohlapen, da dopušča izrazito čustven pogled, in dovolj strukturiran, da vanj lahko umestimo izsledke znanstvenih dognanj. Podobno svobodo avtor občuti tudi pri izbiranju teme, kjer se mu zopet odpira horizont vseh njegovih zanimanj. Prav tako esej od svojega avtorja ne zahteva visoke stopnje gotovosti, saj zanj ni značilno le, da dovoljuje neprestano preizpraševanje, refleksijo, temveč da celo prosi zanjo. Esej ljubi zapleteno rdečo nit, ki se večkrat zasuče sama vase in katere konec je razcefran ter negotov. Esej ustekleniči tok avtorjevih misli v njihovi neokrnjeni obliki. Seveda je učinkovitost eseja razvidna le iz precepcije bralca, ki se bo nad zmedenostjo ali navduševal ali se neodobravajoče zmrdoval. Magijo lahko zaznamo v točki, ko se zavemo, da esej ravno s svojo raznolikostjo poskrbi za vse bralce. Najbrž vsi, ki radi beremo, radi beremo eseje. Prijetno je prepustiti svoje misli avtorju, ki se razgali v svojem mišljenju in brez izjeme nastopi kot subjekt. Lahko gre za dokumentaristično ali poetično pisanje, med vrsticami bomo lahko začutili avtorja.

A če se sedaj vrnemo na našo tezo o maturitetnem eseju, je več kot očitno, da opisanih prvin eseja ne moremo aplicirati na prvo dejanje pomladanske mature. Prva absurdnost so morda že zajetna navodila, ki jih dijaki prejmejo ob pričetku pisanja. Ravno po teh vodilih naj bi, paradoksalno, izoblikovali svoje mišljenje. V resnici lahko krivca ali raje prvi in največji absurd iščemo že veliko prej: v šolskem kurikulumu, ki pri predmetu slovenski jezik ne predpostavi kakršnega koli branja del esejističnih mojstrov, kakršen je denimo Montaigne. Matura od svojega avtorja pričakuje nekaj, za kar ni bil primerno izobrazen, saj šolski sistem ni poskrbel, da bi bil vsak dijak ob zaključku štiriletnega izobraževanja vsaj osnovno esejistično pismen. Ker sta matura in gimnazija dva rablja istega otroškega potenciala, si sežeta v roke in problem odslovita s tem, da strogo voden literarno obarvan spis širši družbi prodaja kot esej, kar se sliši veliko bolj učeno. Tak pristop omogoča večjemu delu gimnazijskega populusa, da maturitetni esej brezskrbno odpiše, saj ga med pisanjem profesor skorajda drži za roko. Vsako leto se v uvodu eseja pove nekaj malega o vrsti dela in problemih, ki jih delo odpira; uvod se zaključuje s karseda neinovativno tezo. Nato se v jedru označi, opiše, oriše, obnovi osebe in vsebine; za vse te postopke seveda obstajajo sezname novih navodil, ki jih dijaki obravnavajo v času, ki so ga prihranili z nebranjem esejev. Na tej točki esej ponavadi že obupa in z njim vsak malce bolj ambiciozen avtor. Jedro se zaključuje s primerjavo in vrednotenjem. V zaključku se sicer dijak načeloma lahko izrazi, a ga to ne obremenjuje preveč, saj lastno mnenje ni vredno prave veliko točk.

Pri točkah se izjasni še zadnji člen, ki v gimnazijskem času zabije žebelj v marsikatero esejistično

TO PRIČA O VELIČINI ESEJA, KI SPRETNO KRMARI MED STROKOVNIM IN LITERARNIM, SE DOTIKA VISOKOUMETNOSTNEGA IN POLJUDNEGA, NE DA BI SE KJERKOLI RESNIČNO ZASIDRAL.

krsto. Tudi dijaki, ki so morda navdušeni bralci esejev, ki občudujejo to izmuzljivo formo in jim je v užitek opazovati, kako so se z njo spopadali drugi, ter razmišljati, kako bi se z njo spopadli oni, ob ustvarjanju svojega zaključnega izdelka tega znanja ne morejo uporabiti oziroma, bolje rečeno, ne smejo uporabiti. Maturitetni esej namreč ne vsebuje le navodil za avtorje, temveč tudi za ocenjevalce, in ti se jih držijo »kot pijanec plotak«. Namesto da bi ocenjevalci podprli avtorjevo avtonomijo, ki smo jo prej izpostavili kot ključno pri pisanju eseja, jo načeloma točkujejo celo nižje. Tako je na primer izrazito problematičen obrazec ocenjevanja slovnične plati maturitetnega eseja, v okviru katerega ocenjevalec na nobeni stopnji ne upošteva kompleksnosti pisčevih stavčnih struktur, temveč točke za vejice, denimo, odšteva po kvantitativni metodi. Kazen za inovativnost, kritično in samostojno mišljenje je vzgojna, saj najbolj izurjenim piscem ogrozi načrte za prihodnost. To dokazuje v primerjavi z ostalimi maturitetnimi predmeti bizarno nizko število dijakov, ki pri eseju dosegajo najvišje rezultate. Tako ni, ker bi bil esej tako težak, ampak ker to, kar pišejo, ni esej. Z vidika generacijskega razvoja v smeri kritičnega razmisleka je zelo problematična razumska odločitev marsikaterega dijaka, da se bo enostavno podredil maturitetni ideji eseja, čeprav sam pri sebi morda dobro ve, kako zelo izvrstna bi lahko bila izbrana forma. Dijak naj se odloči, ali bo pisal esej ali bo uspešno naredil maturo.

V RESNICI LAHKO KRIVCA ALI RAJE PRVI IN NAJVEČJI ABSURD IŠČEMO ŽE VELIKO PREJ V ŠOLSKEM KURIKULUMU, KI PRI PREDMETU SLOVENSKEGA JEZIKA NE PREDPOSTAVI KAKRŠNEGA KOLI BRANJA DEL ESEJISTIČNIH MOJSTROV, KAKRŠEN JE DENIMO MONTAIGNE.

Esej je kraljeva zvrst pisanja, ki se kot možnost nudi čisto vsakemu izmed nas. Lahko bi rekli, da je neke vrste prostitutka, ki kot plačilo za uporabo svojega imena zahteva le avtorjevo odgovornost za lastno pisanje. Matura pridoma izkorišča esej, v zameno pa nudi več tisoč replik ene in iste interpretacije literarnih del. S tem duši literaturo in njena stalno spreminjajoča se branja, s tem ubija mlade avtorje, ki bi si želeli izraziti svoje mnenje. Morda se problem zdi nerelevanten, ker smo večinoma že odpisali svoj maturitetni esej ali si enostavno nismo želeli, da bi bili lahko na svoj zadnji gimnazijski avtorski izdelek ponosni. Morda problem res ni bistven in se zdi gromozanski le tistim nekaj knjižnim moljem, ki si ne moremo pomagati, da nam tovrstno dogajanje ne bi cefralo živcev. Dolgoročno se problem maturitetnega eseja kaže tudi ob prehodu na univerzo, ko pišemo vedno več esejev na mizernih temeljih maturitetnega (ne)eseja. Dejstvo je, da je esej misteriozna kraljična, maturitetni esej, ki si nepravilno želi lastiti ta prestol, pa to žal ni.

RAZMERJE MED ESEJEM IN ROMANOPISJEM

LARA PAUKOVIČ

Kaj je esej? Kompleksno vprašanje, na katerega, če si pomagamo s spletom, hitro dobimo preprost odgovor: besedilo, v katerem avtor izpostavi svoje subjektivno stališče do problema. Ta definicija se lahko sicer prekriva tudi s člankom, kratko zgodbo ali pamfletom, a medtem ko je članek primarno informativne narave, pamflet navadno namenjen temu, da se z njim na pogosto satiričen način osvetli politično stališče, kratka zgodba pa literarni tekst, v katerem naj bi bil poudarek na narativnem loku in vsebini, ne pa na uspešni komunikaciji z bralcem (pustimo postmodernizem, ki se na to zakonitost požvižga, ob strani) in sporočilu, je posebnost eseja bržkone prav v tem: pisec se trudi, da bi med sabo in bralcem vzpostavil nekakšno povezavo. Najsi gre za spomine na osnovnošolska leta, njegovo mnenje o knjigah, ki jih je prebral v zadnjem času, ali pa družbeno angažiran esej, avtor z bralcem debatira, ga nagovarja in računa na to, da se bo le-ta s tekstom vsaj do določene mere identificiral. Zakaj to počne, je najbrž jasno – če se še enkrat vrnem k trem (pol)literarnim zvrstem, ki se lahko občasno prekrivajo z esejem, je esej vendarle edini med njimi, ki je sam sebi namen; razen podajanju piščevega mnenja, izkušenj in občutkov ne služi ničemu drugemu. Seveda je piščevo mnenje o neki družbeni problematiki, če se odloči, da bo svoj esej posvetil temu, lahko silno relevantno, lahko pa je tudi popolna brca v temo, s katero se racionalen človek, ki mu esej po naključju pride pod roke, nikakor ne more strinjati. Eseji pri nas manj poznanega ameriškega novinarja Henryja Louisa Menckena, kot je na primer O tem, kako je biti Američan (On Being an American), spadajo za tiste, ki so prav tako kot Mencken prezirali pripadnike ameriškega srednjega razreda in politične igrice, v prvo skupino, za tiste, ki so bili prepričani, da je z ameriško politiko in družbo v prvi polovici 20. stoletja vse v najlepšem redu, pa v drugo. Vendar je bil Mencken kot vsak esejist do svojega mnenja v vsakem primeru upravičen, izpostavitve subjektivnega stališča do tematike je namreč, kot že omenjeno, prav v jedru definicije eseja.

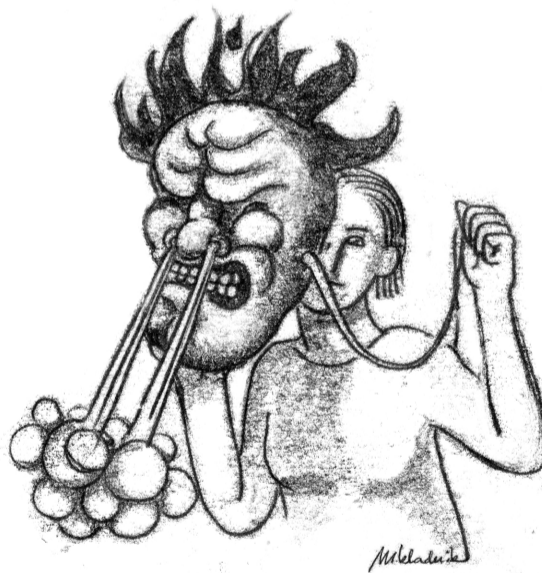
Zakaj torej sploh pisati esej, in kar je morda še pomembneje, kako podajati mnenje, da bo nekaj tako intimnega, kot so naša stališča in izkušnje, sploh pritegnilo zunanjega bralca? Philip Lopate v uvodu k antologiji esejev *The Art of the Personal Essay (Umetnost osebne eseja)* zapiše, da je bistvo osebne eseja predpostavka, da so človeške izkušnje na nek način enotne. Ko nekdo govori o sebi, pravzaprav govori o vseh nas, s to razliko, da je on tisti, ki ima dovolj literarne spretnosti, domišljije, znanja, včasih pa tudi poguma, da celotno človeško izkušnjo, kakor je to, kar v sebi nosi vsakdo izmed nas, poimenoval Mon-

taigne, spravlja na papir. Ob tem mora pokazati določeno mero ranljivosti in dvoma, morda dodati ščepec humorja, predvsem pa paziti, da v obravnavi določene tematike ne ostaja na površini, temveč da skozi prevpraševanje svojih stališč, spominov in izkušenj skupaj z bralcem pride do nekega globljega nivoja iskrenosti, čustev, ki jih – kot pisec najbrž upa – občuti tudi bralec, a se do njih še ni ali pa se sploh ne bi dokopal, če ne bi prebral dotičnega eseja. In če to velja za osebni esej, ne vidim razloga, da ne bi veljalo tudi za esej na splošno, kajti čeprav je osebni esej podvrsta eseja, je pravzaprav vsak esej osebni. Tudi na videz objektivni esej o značilnostih junaka določenega literarnega dela vsebuje osebno noto, saj pisec o junaku navsezadnje piše na način, kot ga doživlja sam, ali pa za obravnavo izbere tiste informacije, ki se zdijo relevantne njemu osebno. Kakorkoli, esejist se mora zavedati, da kljub subjektivni naravi njegovega dela ni pomemben on sam, temveč sporočilo, ki ga želi posredovati bralcu – redkokd bo pri eseju zadovoljen zgolj z izbrušenim slogom, kot se pogosto zgodi pri romanu ali kratki zgodbi

bomo do njega gotovo čutili manj simpatij kot do avtorja, ki se mu je enaka stvar primerila v avtobiografskem romanu. Čeprav avtobiografski, je roman še vedno fikcija – čisto mogoče je, da gre kljub resničnim podatkom iz zgodovine avtorja pri glavnem liku za delno izmišljeno persono, nastalo za potrebe leposlovnega dela, si bomo dejali. Ko o tem malo bolje razmislimo, seveda ugotovimo, da naše prepričanje ne drži vode – zvrsti romana in eseja sta veliko bolj povezani, kot se zdi, nezanesljivi pripovedovalec v romanu bi namreč lahko delno izhajal prav iz tipa spretno konstruiranega, pogosto šaljivega prvoosebnega pripovedovalca, ki ga je moč najti v nekaterih esejih. Charles Lamb, na primer, je kot avtorja svojih esejev izumil fiktivno osebo po imenu Elia.

Elia je po besedah literarnih zgodovinarjev še vedno Charles Lamb, saj se podatki iz njegovega življenja ujemajo z Lambovimi, a z nekaterimi šaljivimi dodatki in spremembami. Lambovi eseji se ravno zaradi rahlo predelanega prvoosebnega pripovedovalca berejo kot proza, še vedno pa spadajo pod esejistiko.

NAJSI GRE ZA SPOMINE NA OSNOVNOŠOLSKA LETA, NJEGOVO MNENJE O KNJIGAH, KI JIH JE PREBRAL V ZADNJEM ČASU, ALI PA DRUŽBENO ANGAŽIRAN ESEJ, AVTOR Z BRALCEM DEBATIRA, GA NAGOVARJA IN RAČUNA NA TO, DA SE BO LE-TA S TEKSTOM VSAJ DO DOLOČENE MERE IDENTIFICIRAL.



(čeprav to nikakor ne pomeni, da esejistu ni treba paziti na dober slog pisanja!). Bralec se bo, če ne bo začutil iskrenosti s strani esejista in/ali dobil vtisa, da je obravnavana tema pomembna, počutil prikrajšanega.

Esejist je torej rahlo odrinjen iz centra literarnega dogajanja, kjer se šopirijo pisci kratke proze, dram in romanov, hkrati pa se mora bolj truditi, da obdrži svoje bralstvo. Glede na vse navedeno je v precej slabšem položaju kot romanopisec; to pa še ni vse. Ko beremo avtobiografski esej, avtomatično predpostavimo, da je vse, kar je v eseju zapisano, čista resnica. Če je avtor slabo zakril svoj velik ego,

Tudi Max Beerbohm je v svojih esejih načrtno parodiral samega sebe, da je dosegel humoren učinek (primer za to je esej *Sprehod/Going Out for a Walk*). Esaj Georgea Orwella *Such, Such Were the Joys (To je bilo veselje)* se bere kot kratka zgodba in nanjo spominja tudi po dolžini, pa tudi sicer so si preučevalci Orwella in eseja nasploh edini, da Orwell v omenjenem eseju ni popolnoma verodostojen lik – tako kot si je pisatelj s pravim imenom Eric Blair nadel psevdonim George Orwell, je izbrusil tudi lik samega sebe, si nadel masko in se do neke mere mitiziral, da bi lahko, kot je zapisal Raymond Williams, zavestno usvo-

in se do neke mere mitiziral, da bi lahko, kot je zapisal Raymond Williams, zavestno usvojil dva vidika: tistega, ki je znotraj, a tudi tistega, ki stoji zunaj; zatiranega in istočasno tistega, ki zatira; otroka in odraslega; nasprotnika in hkrati zagovornika Anglije. Prav omenjena nasprotja dosežejo, da je Orwellov esej tako presunljiv in prepričljiv.

Navedena besedila so primeri, ko esej vstopa na polje romanopisja, še bolj pogosti pa so seveda tisti, ko se romanopisje dotika esejistične forme. To velikokrat počne v formi dnevnika – npr. *Zapiski iz podtalja* F. M. Dostojevskega, *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja* Rainerja Marie Rilkeja, *Knjiga nespokoja* Fernanda Pessoa. Dostojevski je v *Zapiskih iz podtalja* ustvaril Moža iz podtalja, ki je nezanesljivi pripovedovalec in antijunak, vendar pa skozenj tako kot tudi skozi mnoge druge avtorjeve like govorijo njegovi pogledi na politiko in ideologijo tistega časa, posebej na nihilizem. Ker gre za dnevniške zapise, je stik z esejem toliko bolj izrazit. Prav tako je v *Zapiskih Malteja Lauridsa Briggeja*, Rilkejevem edinem romanu, za katerega je znano, da je delno avtobiografski. Slog romana je sicer na nekaterih mestih izrazito poetičen, a bi določene odlomke, kot je denimo Maltejevo razmišljanje o umiranju in tem, da vsak človek v sebi nosi svojo lastno smrt, kar podkrepi s spominom na umiranje svojega sorodnika, komornika Briggeja, lahko označili za eseje v malem. Pri *Knjigi nespokoja* Fernanda Pessoa gre, kar se tiče avtorstva, za še bolj zapleteno zadevo – Bernardo Soares, domnevni pisec *Knjige*, je eden Pessoevih heteronimov, fiktivnih avtorjev, ki so mu služili za pisanje v različnih stilih. Medtem ko nekateri heteronimi s Pessoo nimajo nič skupnega, je Soares tisti, ki je pravzaprav samo nekakšna popačenka Pessoevega značaja, Pessoevo pisanje pa je, ko piše kot Soares, v veliki meri avtobiografsko. Pessoa torej v *Knjigi nespokoja* počne isto kot Charles Lamb v svojih esejih, in če bi iz dela vzeli odlomke, v katerih Soares razmišlja o Omarju Hajamu, o sanjah, dojemanju lastnega obstoja in obstoja drugih ljudi, bi ti prav lahko funkcionirali kot samostojni eseji.

Kot sem pojasnila v predzadnjem odstavku, polliterarnost eseja ne pomeni nujno tudi tega, da vse, kar je v njem zapisano, drži kot pribito. O sami polliterarnosti eseja se sicer krešejo razprave. Če je španski filozof Eduardo Nicol esej označil za »skoraj literaturo in skoraj filozofijo« – kar lahko potrdimo, če se vrnemo k začetni definiciji, da v eseju avtor izpostavlja svoje subjektivno stališče do problema, temu pa dodamo dognanja, ki sem jih omenila v drugi polovici eseja, in sicer da je pisec v eseju pogosto literariziran –, nekateri literarni teoretiki to dvojno naravo esejskega besedila zane-marjajo in ga uvrščajo naravnost med literarne zvrsti, kar zopet ilustrira njegovo povezavo z romanopisjem. Roman in esej sta se razvila drug ob drugem in se drug iz drugega napaja-

la, zato je naivno pričakovati, da bodo podatki, ki nam jih v eseju posreduje prvoosebni pripovedovalec/avtor, prav tako točni, kot če bi brali njegovo avtobiografijo. A eksperimentiranje z lastnim značajem v eseju, ki se na prvi pogled zdi kot zavajanje bralca, piscu pogosto omogoča, da bolje spozna samega sebe – paradoksalno lahko prav s tem,

ROMAN IN ESEJ STA SE RAZVILA DRUG OB DRUGEM IN SE DRUG IZ DRUGEGA NAPA-JA-LA, ZATO JE NAIVNO PRIČAKOVATI, DA BODO PODATKI, KI NAM JIH V ESEJU POSREDUJE PRVOOSEBNI PRIPOVEDOVALEC/AVTOR, PRAV TAKO TOČNI, KOT ČE BI BRALI NJEGOVO

da brska po *možnostih* svojega karakterja in se na novo vzpostavlja, bralcu ponudi stopnjo iskrenosti, ki jo ta potrebuje, da esej prepozna za avtentičnega. Kadar prvoosebni pripovedovalec v eseju spominja na lik v romanu, torej imejmo v mislih, da si je avtor masko nadel z namenom – in pa, da nobena (pol)literarna zvrst ne stoji sama zase, temveč da le-te neizogibno prehajajo druga v drugo.

AVTOR IN AVTORITETA

LUKA CULIBERG

Mlad iluminator je v Istanbulu konec 16. stoletja takole nagovoril starega mojstra Osmana, vodjo sultanove slikarske delavnice:

»Veliki mojster, dragi moj gospod, po čem se loči pravi miniaturist od povprečnega?« *Predvideval sem, da mi bo glavni iluminator, ki je bil že navajen takšnih dobrikavih vprašanj, odgovoril omalovaževalno in da se pravzaprav niti ne zaveda več, kdo sem.*

»Ni enega samega vatla, po katerem bi ločili velikega miniaturista od neveščega in nevernega,« je rekel kar se da resnobno. »To se s časom spreminja. Pomembni pa sta večšina in krepost, s katerima se spopada z zlom, ki ogroža našo umetnost. Če bi hotel dandanašnji vedeti, kako pristen je ta ali oni mlad slikar, bi mu zastavil troje vprašanj.«

»In katera bi bila to?«

»Ali se tudi njemu zdi, v skladu z novodobno šego pač, da bi moral imeti po zgledu Kitajcev in Frankov svojo osebno slikarsko tehniko, svoj lastni slog? Ali bi kot ilustrator rad imel svoj način, nekaj, po čemer bi se ločil od drugih, in ali namerava to dokazati tako, da se bo, tako kot to počno frankovski mojstri, na svojih delih podpisoval? Da bi si torej prišel na jasno glede tega, bi ga najpoprej vprašal zastran 'sloga' in 'podpisa'...« (*Pamuk 107*)

Slog in podpis v našem razumevanju kreativnega procesa veljata za temelj vsakega dela, za

temelj koncepta 'avtorstva'. »To je ta in ta slikar,« pravimo, ko si ogledujemo sliko, »takoj ga prepoznam po slogu.« Slog določa avtorja in avtor je izvir individualnega sloga. Delo ima avtorja (podpis) in avtor je nekdo, ker je izviren (slog).

A za istanbulskega mojstra iluminatorja sta prav podpis in slog tisto 'zlo', ki ogroža pravo umetnost. Podpis je napuh, ki si lasti zasluge za mojstrsko obrt, četudi se ta prenaša z mojstra na mojstra skozi generacije, slog pa pomeni povrhu še zanikanje te obrti, tega mojstrstva, pomeni zanikanje umetnosti same.

Četudi danes koncept avtorstva razumemo kot kategorijo, ki v sebi združuje idejo ustvarjalca (podpis) in njegove izvirne kreacije (slog), Pamukov roman *Ime mi je rdeča* razkriva proces histričnega preoblikovanja teh kategorij v določeni idejni tradiciji. Slog in podpis se nam razkrijeta kot histrični kategoriji. Otomanski slikarji so se le s težavo soočili z mislijo, da bi posnemali realistični slog beneških oziroma frankovskih slikarjev, kakor so jim tedaj rekli. Konstituiranje 'avtorja' je zgodovinski proces in pomeni moment individualizacije tako v zgodovini idej, vedenj in književnosti kot tudi v zgodovini filozofije in znanosti (Foucault 41).

Pričujoči esej je po navodilih uredništva razmislil na temo avtorja in avtoritete v japonskem kontekstu. Tej nalogi bržkone nisem kos, saj tematika sega na področje, na katerega se premalo spoznam. Vseeno pa bom neskromno zapisal nekaj misli, povezanih z dodeljenim naslovom; če ne drugega, ker se mi zdi pomembno opozoriti na problem recepcije ustvarjanja v okvirih 'tuje' kulture. Skratka, ponuditi želim razmislil na vprašanje, ali je lahko tudi ustvarjanje izven okvira evropske tradicije, na podlagi katere smo oblikovali obstoječe kriterije avtorstva, nosilec avtoritete.

Naslov se poigrava z etimološko enotnostjo pojmov; avtoriteta (*auctoritas*) v grobem pomeni prestiž oziroma vpliv, ki ga ima nekdo v družbi, avtor pa je potemtakem nosilec tega prestiža, je nekdo, ki ima avtoriteto. Vendar avtoriteta ni inherentna svojemu nosilcu, temveč se nahaja zunaj njega v spletu družbenih odnosov. Avtoriteto moramo zato razumeti kot kompleksen družbeni proces strukturiranja človeških odnosov in odvisnosti. Kakor piše Richard Sennett, je človek z avtoriteto drugačen od tirana, ki poslušnost dosega s surovo silo:

»Kakor je pred davnimi časi pripomnil Weber, ljudje človeka z avtoriteto ubogajo prostovoljno; njegovi podrejeni verjamejo vanj. Morda mislijo, da je strog, krut, nepravičen, vendar gre še za nekaj več. Ljudje spodaj se zanašajo na tiste nad sabo. Pri karizmatičnih oblikah avtoritete tisti spodaj verjamejo, da bo oseba z avtoriteto dopolnila in popravila, kar je pri njih samih nepopolno in nepravilno; pri birokratskih oblikah avtoritete verjamejo, da bodo institucije namesto njih prevzele odgovornost.« (Sennett 43)

Mejo med tiranstvom in avtoriteto v neki družbi je brez natančne zgodovinske analize težko začrtati, a ta meja je zabrisana tudi v sami jezikovni rabi. Iz istega korena tvorimo tako kreativnega avtorja in pozitivno vrednoten družbeni ugled oziroma avtoriteto kakor tudi negativno vrednoteno avtor-

itarnost, ki temelji na samovoljnosti in podrejanju oblasti, se pravi, ki je blizu tiranstvu. V angleščini je po drugi strani izraz *authority* oziroma pogosto v množini – *authorities* –, postal sinonim za oblast na splošno, avtoritarno ali konsenzualno. V angleškem pomenu besede sta avtor in avtoriteta (kot oblast) lahko v antagonističnem odnosu, pri čemer slednja nadzoruje in po potrebi kaznuje avtorja kot odgovornega nosilca nevarnih in nedovoljenih misli. To je eden od ključev za razumevanje pojava pojma avtorstva v zgodnjem modernem obdobju na Japonskem. Avtoriteta je vselej zvezana tudi z odgovornostjo.

Avtoriteta izhaja iz spleta procesov, ki ustvarjajo razmerje med nosilcem avtoritete in subjektom zaupanja vanj. Nekdo je kralj, pravi Marx, ker se drugi ljudje obnašajo do njega kot podložniki, oni pa obratno mislijo, da so podložniki, ker je on kralj. Ključna je simbolna moč, ki ima svoj izvor v družbenih odnosih. A zanimivo je, da je histrični pojav avtorja kot konkretnega individua (podpis), ki ga razumemo kot ustvarjalca (slog), povezan prav s prenosom avtoritete z avtorja na oblast.

Avtorstva ne moremo razumeti brez zgodovinskega pojava avtonomnega individua, ki je posledica družbenega razvoja v smeri kapitalističnega produkcijskega načina in vzpostavitve novih koncepcij privatne lastnine, vključno z intelektualno lastnino. Ideja privatne lastnine, torej tudi intelektualne lastnine, je na specifičen način povezala avtorja in delo. Vendar privatizacija znanja ni edini dejavnik, ki je botroval nastanku 'avtorja'. Na primer, revolucionarna vlada v Franciji je poskušala avtorjem priznati nekaj avtorskih pravic, razlog za te pravice pa je bila najprej odgovornost in šele potem vprašanje kreativnosti: avtor kot javni uslužbenec z javno odgovornostjo in ne individualni ustvarjalec (Kornicki 224). Foucault pravi, da so besedila in diskurzi na splošno pričeli imeti resnične avtorje takrat, ko je avtor postal nekdo, ki ga je možno kaznovati, tj. takrat, ko postanejo diskurzi nekaj, kar je lahko transgresivno:

»V naši kulturi (in brez dvoma tudi v mnogih drugih) diskurz v začetku ni bil izdelek, stvar, dobrina; prvenstveno je bil dejanje – dejanje, ki je bilo postavljeno...«

KLJUČNA JE SIMBOLNA MOČ, KI IMA SVOJ IZVOR V DRUŽBENIH ODNOSIH. A ZANIMIVO JE, DA JE HISTORIČNI POJAV AVTORJA KOT KONKRETNEGA INDIVIDUA (PODPIS), KI GA RAZUMEMO KOT USTVARJALCA (SLOG), POVEZAN PRAV S PRENOSOM AVTORITETE Z AVTORJA NA OBLAST.



jeno v bipolarno polje posvečenega in posvetnega, dopustnega in nedopustnega, verskega in brezbožnega. Zgodovinsko je bil diskurz gesta, polna tveganja, še preden je postal dobrina, ujeta v cirkulacijo lastninjenja. » (Foucault 48)

Po Foucaultu avtorska funkcija na diskurze ne vpliva univerzalno in konstantno – ne kličejo vedno ista besedila po tem, da se jih pripiše avtorju (48–49). V določenih kontekstih so besedila, ki bi jih danes imenovali ‘literarna’, krožila brez nujne zavesti oziroma potrebe po poznavanju avtorja. Nasprotno pa so besedila, ki bi jih danes imenovali ‘znanstvena’, v evropskem srednjem veku ovrednotili kot resnična le, če so bila označena z avtorjevim imenom. Foucault ugotavlja, da je do obrata prišlo v 17. ali 18. stoletju, ko so znanstvene diskurze začeli sprejemati zaradi njih samih na podlagi uveljavljene in vedno dokazljive resnice, medtem ko literarnih diskurzov danes ni več mogoče sprejemati brez dodeljene avtorske funkcije (49).

V tokugavskem času med 17. in 19. stoletjem avtorji v pravnem smislu niso bili javne osebnosti. Pravno varstvo se je osredotočalo na pravice komercialnih založnikov in na njihove investicije in ne na intelektualne pravice avtorjev. V tokugavskem svetu družbene hierarhije ‘avtorstvo’ ni bilo priznana kategorija obstoja. Javno priznano ‘avtorstvo’ je bilo omejeno na zdavnaj mrtve avtorje ali na domnevne avtorje kitajskih klasikov, do katerih so gojili nekakšen sakraliziran odnos (Kornicki 225).

Najstarejša japonska poezija (*waka*) iz obdobja Heian in Kamakura (od 8. do 14. stoletja) pozna svoje avtorje in njihova imena so ohranjena kot integralni del besedil. Po drugi strani pa imena avtoric proznih besedil iz obdobja Heian (794–1185) večinoma niso znana, kar Kornicki pripisuje privatni naravi položaja žensk v tistem času (Kornicki 226). Na področju diskurzov, ki bi jih danes poimenovali ‘znanstveni’, torej v povezavi z medicino ali matematiko, se je koncept avtorstva razvijal precej počasneje, saj je bila večina del zbirka ali kolaž navedkov iz predhodnih del, večinoma kitajskih klasikov.

V primeru budističnih besedil se je zaradi razvoja konkurenčnih verskih ločin vzpostavila tradicija pripisovanja avtorstva začetniku določene ločine. Pripisovanje avtorstva ustanovitelju ločine je besedilom zagotovilo določeno avtoriteto in tako izenačilo domnevno avtorstvo z avtoriteto (Kornicki 226). Pomislimo samo na besedilo, kot je Sveto pismo. Avtoriteta Svetega pisma izhaja iz avtoritete njegovega domnevnega avtorja – ker je božja beseda, identiteta njegovih de-

janskih zapisovalcev ni znana. Ti mu ne bi mogli zagotoviti nikakršne dodatne avtoritete; nasprotno, njihovo poimenovanje, njihov podpis bi delu avtoriteto celo odvzel.

V tokugavskem obdobju (1600–1868) so v žanru popularne fikcije, kot je yomihon, ki se je tako v jezikovnem izrazju kot v idejah opiral na kitajsko fikcijo iz dinastije Ming, avtorji podpisovali svoja dela, a podpis ni pomenil ideje intelektualne lastnine in ustvarjanja, temveč je le identificiral sestavljalca besedila (Kornicki 226–227).

Kornicki ugotavlja, da so se v tem času z razvojem komercialnega tiska avtorji, kompilatorji in uredniki začeli vse bolj vzpostavljati kot javne osebe, saj so v predhodnih obdobjih rokopisi ali tudi tiskane knjige le izjemoma nosili kakršnekoli atribute avtorstva (229). Tokugavska oblast pa je vzpostavila stroge oblike nadzora nad javnimi diskurzi, zato so se morali vzpostaviti tudi mehanizmi odgovornosti.

Kreativnost, ekspresija, čustva, umetnost in podobni pojmi so zgodovinski pojavi ne glede na to, za kako naravne jih imamo. In preden se pojavi ideja kreativnosti in ‘notranjega izraza’, tudi ni enakega razumevanja izvirnosti, pač pa je ustvarjalna praksa osredotočena na imitiranje, povzemanje, aludiranje itn. Ko prebiramo književnost različnih obdobja in različnih kultur, se moramo torej otresti romantične predstave o univerzalni naravi ‘avtorja’ kot ustvarjalca in kot medija notranjega čustvenega izraza. Katerakoli določena oblika čustvovanja je prav tako historična kategorija kot avtorska funkcija ali literatura sama.

Avtorska funkcija se v tokugavskem obdobju po eni strani razvije kot posledica razvoja tržne dejavnosti in komercialnega založništva, po drugi strani pa jo lahko razumemo tudi kot posledico vzpostavitve močne avtoritarne oblasti, se pravi, oblasti z avtoriteto. Ta je vzpostavila strog nadzor nad tem, kaj se lahko piše in kaj ne, in odgovornost za nevarna ali transgresivna razmišljanja je padla na urednike, tiskarje in avtorje besedil. Lahko bi torej rekli, da je v zgodnjem modernem obdobju na Japonskem avtorja ustvarila prav politična avtoriteta.

Romantično naziranje je univerzaliziralo in naturaliziralo umetniški izraz in določene oblike pričakovanega čustvovanja in jih za nazaj prepoznalo v kanoničnih besedilih. Z odkritjem neevropske ‘književnosti’ se je tako med drugim pojavilo tudi vprašanje ‘umetniškosti’ tujih književnosti, na primer japonske: se Bashojev haiku lahko primerja s Petrarkovim sonetom? So Chikamatsujeve odrske igre primerljive s Shakespearovim ustvarjanjem? A take primerjave niso na mestu. Iznajdba

književnosti ne more retrogradno zahtevati učinkov književnosti na podlagi kriterijev, ki šele vzpostavljajo književnost. Če se znebimo teh ahistoričnih predsodkov, lahko pristopimo k produktom človeškega uma in spretnosti brez historično pogojenih zahtev glede ‘umetniškega’ izraza, naj gre za književnost, slikarstvo ali katerokoli drugo ustvarjanje.

Zato menim, da ne bi smeli vztrajati pri zahtevi po podpisu in slogu, da bi izdelkom človeške domišljije pripisali avtoriteto. Ta zgodovinsko gledano ne izhaja nujno iz avtorske funkcije. Ustvarjena dela za nas nosijo pomen, ker so nastajala v zgodovinskih kontekstih, ki so oblikovali našo obstoječo sedanost. Velika dela so tista, ki so te kontekste aktivno preoblikovala.

Razmerje med avtorjem in avtoriteto je v tem smislu ključno. Dela, ki sodijo v zakladnico človeštva, so dela z avtoriteto. A avtoritete ne najdemo nujno le v avtorski funkciji v njenem romantičnem pomenu. Zgodovinsko gledano so dela z avtoriteto pogosto tista, ki so pomenila prelom, ki so zarezala v dovoljeni diskurz, začrtan s strani avtoritete oblasti. Transgresivna besedila, ki so predstavljala upor avtoriteti, so besedila z avtoriteto. Avtoriteta ne izhaja le iz notranjega čustvenega izraza avtorja, temveč lahko vznikne tudi kot upor avtoriteti – upor generira avtoriteto. Rečemo lahko, da je razlika med človekom z avtoriteto in tiranom torej predvsem v tem, da je človek z avtoriteto najprej tudi upornik. Avtor je predvsem upornik.

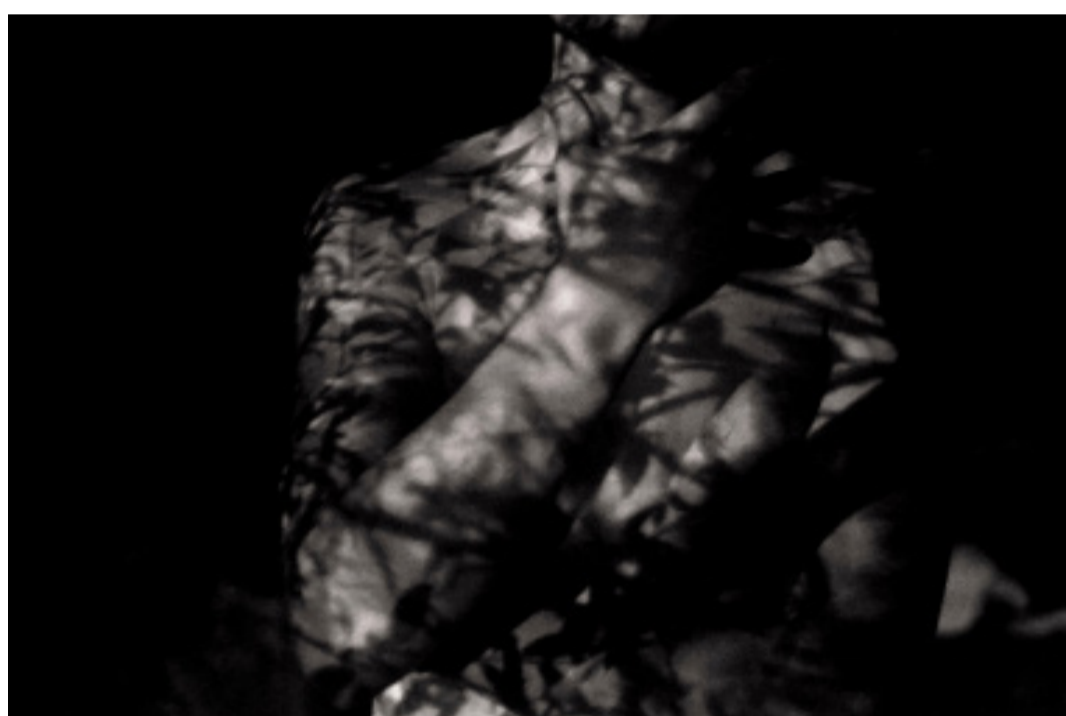
Foucault, Michel. »Kaj je avtor?« *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana: Krtina, 2008. 39–60.

Kornicki, Peter. *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.

Pamuk, Orhan. *Ime mi je rdeča*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2006.

Sennett, Richard. *Kultura novega kapitalizma*. Ljubljana: Založba /*cf., 2008.

Asistent dr. Luka Culiberg predava na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete v Ljubljani.



Domen Gostiša, Sence,
2013

IZPOVEDI VENTRILOKVISTA / RAZGLEDNICE IZ NIGDIRDOMA

SERGEJ HARLAMOV

Tvoj glas je moj.

I.

penis ali svastika
denar ali življenje
postavljeni smo
pred nemogoče
izbire
izrupati iz zapovedanih zaporedij
in ponovno razstaviti
vse postave
svojega telesa
toda ne
s koreografijo četvorke
ki je postala predpisana praksa
praznovanja prostosti
temveč z epileptično gesto
ki zmeraj znova vzpostavlja
avtonomijo anatomije
napram vsakemu ritualu
ker je ni govornice
ki ne bi bila telesna
in ne besede
ki ne bi že bila meso
krvavo in anemično
pred pogledom
in fotografskim spominom
osebne izkaznice
kaznovano
z imenom ali njegovim odvzemom
v enem samem
kliku
naoljenega mehanizma
spreminjajočega glas v zvok
ali obratno
v kakor organizem živo govorico
neusmiljeno zvezan
znotraj njene naučene
gimnastike grimas
postajam vse bolj zavezan
govorici pisave
ki naj s počasnim vijuganjem
prebije plafon
popisanega papirja
v svojem večnem vračanju
na neko drugo mesto

II.

histeriziran histeriziram
goden za psihiatra
vse od rojstva
slišim v svoji glavi glas
na ime ki podpisuje te vrstice
se odziva
me preganja
z zahtevo da črno na belem
potrdim svoje očetovstvo

me preganja
z zahtevo da črno na belem
potrdim svoje očetovstvo

njegov jezik je cenzura
in čeprav se oglašja kot da
govori v mojem imenu
v mojem besednjaku
to še ne pomeni da ga obvladam
niti da tebi ali meni
skuša karkoli zamolčati
kar zamolči
uhaja tako meni kot njemu

histeriziran histeriziram
moje življenje
je samo reakcija na to
da so me zasačili v tem
telesu kjer
se ne zmorem pretvarjati
da me ni doma
moja biografija je beleženje
vseh teh verižnih reakcij

in moj spol
kakor vse ostalo
je zgolj simptom poskusnih zajčkov
ki so me vzgojili kot poskusnega zajčka
da bi v opazovanju z varne distance
prišli do odgovorov na vprašanja
ki jih je v njihovem imenu zastavil kdo ve kdo

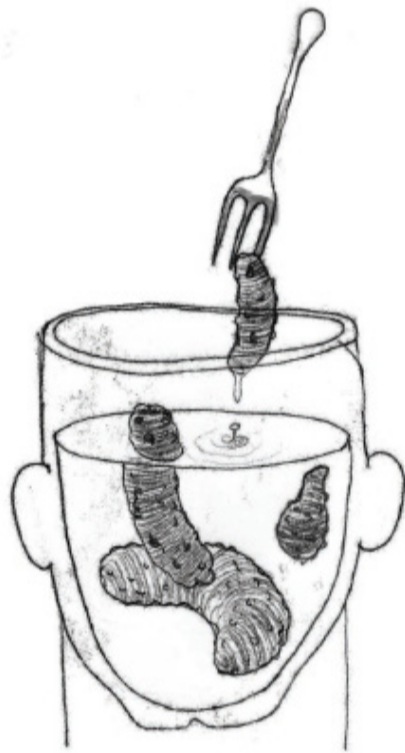
hierarhiziran histeriziram
moj čas
je smetišče zgodovine
moja glava
kozarec za vlaganje
in meni se že pošteno kisa
od vseh možnosti
zaježitve horizonta

samo opomba sem
pregnan na obrobje konteksta
tihotapim pomene s tem
ko predpostavljam tvojo vernost
še pred tvojo vednostjo
preračunljivo kalkulirajoč
da se ti bo zdelo to povsem
zdravorazumsko ne glede na obveščeno
o mojih namenih

in četudi se ti zdaj vse skupaj
še ne zdi tako
ne skrbi
po opombah in retrospektivi
se boš tudi ti zavedel

III.

baje da se je zgodilo čisto blizu mene
 življenje ali nekaj podobnega
 sama vsiljivost njegovega dejstva
 je bila neke vrste razsvetljenje
 ampak
 če prihajaš iz neke luknje
 v pizdi materni
 te zna luč sveta zgolj oslepiti
 tedaj jočeš in vpiješ in kriliš z
 vsemi štirimi od sebe
 da bi z resničnim imenom
 zaobjel tisto
 neosmisljivo ki te je pravkar popadlo
 toda govorica dežele
 iz katere so te izgnali in v katero
 si skupaj z njimi sam izgnan
 jim je neznana



in svet kaj potem naredi svet
 svet ti v gobec najprej potisne dudo
 in ker to nikoli zares ne zaleže
 ti v usta položi še besede
 besede ki zgolj pritrjujejo
 njegovemu načinu prisotnosti
 ah vse preobrate in prevrate ki so ali
 pa morda šele bodo
 bi dal za en sam slovar
 ki bi izključil ves naš besednjak in
 vso našo slovnico
 toda takšen slovar bi bil najbrž popoln
 in jaz
 ki lahko obstajam le kot šum
 v obstoječem slovarju sveta
 ne bi mogel nikoli
 niti pisati o tem

IV.

v meni
 živi en tak pedofil
 vsakič
 kadar se do otrok obnašam
 kot do nežnih ljubkih
 in vse ljubezni vrednih
 v meni
 živi en tak buržuj
 vsakič
 kadar se zmrdujem nad
 navezanostjo na mater
 tradicijo in rodno grudo
 v meni
 živi en tak proleter
 vsakič
 kadar ob vrčku piva
 rešujem svetovne probleme
 in se pretvarjam
 da mi je o ženskah vse jasno
 v meni
 živi en tak fašist
 vsakič
 kadar nočem razumeti
 zakaj muslimani in židi



v meni
živi en tak revolucionar
vsakič
kadar opazujem pokvarjeni
pisoar ki me v svojem nenehnem
splakovanju opominja na
potrebo
po nenehni revoluciji
v meni
živi en tak peder
vsakič
kadar mi kak pripadnik
istega spola
izpade markanten
brez dobrega razloga
v meni
živi en tak poblazneli američan
vsakič
kadar si
prebirajoč komentarje
na poljubnem spletnem forumu
želim posedovati brzostrelko
v meni
živi en tak absolutist
vsakič
kadar po televiziji spremljam
predvolilna soočenja
v meni
živi en tak fanatik
vsakič
kadar se na identičen način
spuščam v nekaj
kar se še nikoli
ni dobro končalo

tri pikice

ps

v meni
živi ena taka divja
brezobličnost
vsakič zahtevajoča od mene
popolno resnicoljubnost
pa čeprav s tem tvega
tako uničenje
svoje prečloveške podobe
kakor uničenje same sebe

V.

jezik
je slab prijatelj
vedno najde nešteto izgovorov
da ga obdržim z njim
se resnično
nima smisla prepirati
o tem raje ne bi govoril
a zdaj
če sem že začel
moram
se oprijeti nečesa
kakor tisti indijec
ki je pograbil žico daljnovoda

in zagorel
kakor gorijo mesta
v revoluciji in z revolucijo
z napalmom ljubezni
ki mora za svoje uresničenje
nujno žrtvovati svoje ideale

ne razumi me napak

že res
da si ob meni
toda nisi
na mojem mestu

tam
od koder sem
ni bilo prostora zame

tja
kamor sem namenjen
ni prostora zame

in oba prostora se srečujeta
ravno tu
na mojem mestu
kjer mi ni dano biti niti
slehernik niti nekdo
ki bi dvignil glavo

nad gladino
s pogledom
uprtim v lastni odsev
pozabljam
da v globinah ni ničesar
razen teme in hlastanja za zrakom

ko izdihnem
se zate ne bo spremenilo nič
samo neko ime
v telefonskem imeniku
bo postalo neuporabno

ne razumi me napak

ker

že res
da si ob meni
toda nisi
na mojem mestu

tam
od koder sem
ni bilo prostora zame

tja
kamor sem namenjen
ni prostora zame

zato nočem nobene pietete
vloga antigone
naj ostane nezasedena

ker tu
tu
ni prostora

MODERNI ESEJ

VIRGINIA WOOLF
PREVOD: MATJAŽ ZGONC

Kakor pravi Rhys, in to je res, ni treba po zgodovini in izvoru eseja – ako je njegov oče Sokrat ali Perzije Siranez – nič kaj temeljito brskati, saj je, kot to velja za vsa živa bitja, njegova sedanost pomembnejša od preteklosti. Nadalje, ta družina je raztepena daleč naokrog, in medtem ko nekateri predstavniki esejev zasedajo visoke položaje ter nastavljajo svoje kronice na ogled ob boku imenitnih, drugi s težavo životarijo v kanalih ob Fleet Street¹. Tudi po formi se razlikujejo: esej sme biti dolg ali kratek, igriv ali globokoumen, o Bogu in Spinozi ali pa o želvah ter Cheapside². A vendar – ko listamo po teh petih kratkih delih, kjer so shranjeni eseji, napisani v letih od 1870 do 1920³, vidimo, da obstajajo načela, po katerih se ta kaos ravna, in v periodi, ki je pod drobnogledom, zaznamo nekaj podobnega razvoju zgodovine.

Med vsemi literarnimi oblikami je esej tista, ki kar najmanj kliče po uporabi predolgih besed. Načelo, ki mu vlada, je preprosto dajati užitek; želja, ki nas vodi, da ga vzamemo s police, je edinole zadovoljstvo. Vse, kar esej vsebuje, mora biti podrejeno temu cilju. Že pri prvi besedi naj bi nas začaral in prerojeni naj bi se ovedli šele pri zadnji. Med obema moremo prehajati med kar najbolj raznolikimi občutki vznemirjenosti, navdušenja, očaranja ali ogorčenja. Z Lambom lahko odjadramo v višave fantazije ali pa z Baconom strmoglavimo v globine modrosti, ampak buditi nas nikdar ne smejo. Esaj nas mora povsem zaobjeti ter med nami in svetom zagrniti zavese.

Tej zahtevni nalogi je esej redko kos, vendar je krivda navadno ravno toliko na strani bralca kot pisca. Okus prvega sta otopila lenobnost in navajenost. Roman ima zgodbo, poezija ima rimo; kaj pa ima na voljo esejist, da nas v tej kratkih odlomkih proze povsem prebudi in zaziba v trans, ki ni spanec, marveč še bolj silovito življenje – kopanje v svetlobi užitka, ko so vzdraženi vsi naši čuti? Najprej mora – to je najbolj bistveno – znati pisati. Naj bo njegova učenost tako globoka kot tista Marka Pattisona, v eseju mora biti tako dobro spojena z magijo dobrega pisanja, da niti eno dejstvo ne štrli ven, da niti ena dogma ne kazi površine dela. Tako Macaulay kot Froude sta vsak na svoj način pri tem vedno znova sijajno uspela. Z enim samim esejem sta v nas vdahnili več vednosti kot nešteta poglavja v stotih učbenikih. Ko pa Mark Pattison na vsega petintridesetih straneh govori o Montaignu, se nam zdi, kakor da pred tem še ni prebavil Grüna. To je bil gospod, ki je nekoč napisal slabo knjigo. Grüna in njegovo knjigo bi morali v večno naslado vsem nam balzamirati v jantarju.

A ta postopek utruja; zahteva več časa in morda boljši značaj, kot ga je imel Pattison na razpolago. Z Grünom nam je postregel, ko še ni bil pripravljen, zato še vedno ostaja surovi košček kutine med skuhanim mesom, zaradi katerega nam bodo zobje



škripali vse večne čase. Nekaj podobnega velja za Matthewa Arnolda in nekega prevajalca Spinoze. Govorjenje prav po resnici in dobronamerno krcanje krivičnika nimata kaj iskati v eseju, ki naj bi bil ves za naše zadovoljstvo in za večnost, ne pa za marčevsko izdajo *The Fortnightly Review*⁴. Poleg glasu, ki odšteva, je še en glas, ki v ozkem okviru eseja deluje kakor roj kobilic: glas človeka, ki se omotično spotika ob ohlapne pojme, ki na slepo grabi po nejasnih mislih, glas, na primer, Huttona v naslednjih vrsticah:

»Naj dodam k temu še, da je bil njegov zakonski stan zelo kratek, le sedem let in pol, in prekinjen čisto nepričakovano, in da, vneto spoštujoč njegove žene spomin in umnost – kakor je sam govoril, »religije«, teh ni mogel, pa je bil povsem priseben, drugim prikazati nikakor drugače kot pretiranih, da ne rečem kar kot privid, in da ga je obsedlo blazno hrepenenje, da bi ju utelesil v tako ljubečem in navdušenem pretiravanju, ki ga je tako klavrno gledati pri moškem, ki si je renome ustvaril prav na podlagi »lucidnega uvida«, in ob družbenem življenju gospoda Milla je prav težko ne biti zelo žalosten.«

Takšen udarec knjiga preživi, esej pa bo potopil. Pravilno ga je odložiti v biografijo v dveh delih, kajti tam, kjer je dovoljeno veliko več in kjer sledovi tega, kar ni bistveno, prispevajo en hod k pojedini (govorimo o starih viktorijanskih knjigah), sta tak dolgčas in zehanje komajda važna in imata celo nekakšne pozitivne učinke. A ti učinki, ki jih, pa jih morda ne bi smel, prispeva bralec sam v svoji želji, da bi od knjige odnesel največ, kar more, so pri eseju prepovedani.

V eseju ni prostora za literarno navlako. Na kakršenkoli način že, naj bo to vloženi trud ali pa dar narave eseja ali oboje združeno, esej mora biti čist – kot je čista voda ali kot je čisto vino, očiščen dolgočasje, mrtvila in naplavljenih tujkov. Med vsemi avtorji iz prvega dela to najbolje uspe Walterju Paterju, saj je, še preden je začel pisati svoj esej (*Zapisi o Leonardu da Vinciju*), svoj material že združil. Pater je učenjak, vendar z nami ne ostane vednost o Leonardu, temveč avtorjev pogled, kakršnega dobimo v dobrem romanu, kjer vse stremi k temu, da se njegova ideja realizira pred nami. Tukaj pa, v eseju, kjer so omejitve tako stroge in morajo dejstva ostajati gola, Walter Pater kot pravi pisatelj iz omejitev

izvleče prav posebne odlike. Resnica mu daje avtoriteto; na tesnih omejitvah izgradi obliko in moč; in naenkrat ni več prostora za tisti kič, ki so ga starejši avtorji tako oboževali in ki ga mi, ki mu pravimo kič, domnevno preziramo. Dandanes ne bi nihče zbral poguma, da bi krenil v nekoč poznani opis Leonardove Mone Lise,

»ki se je naučila skrivnosti grobov; in ki se je potapljala v globokih morjih in se ob njej spominjajo umrlih; in je z vzhodnimi trgovci trgovala za tuja platna, in je kakor Leda, mati Helene, in kot sveta Ana, mati Marije ...«

Ta odlomek je preveč navezan na svoj naravni kontekst, da bi kar tako smuknil v drugega. Vendar ko nepričakovano naletimo na »smeh žensk in gibanje velikih voda« ali na »polno rafiniranje trupel v žalobnih oblačilih v barvi zemlje, obdanih z bledim kamenjem«, se spomnimo, da imamo ušesa in da imamo oči in da angleški jezik zapolnjuje dolgo vrsto debelih knjig z nešetimi besedami, med katerimi so mnoge daljše od enega zloga. Edini Anglež, ki je kadarkoli pogledal v te knjige, je, seveda, poljskega porekla⁵. Brez dvoma nam naša vzdržnost prihrani marsikateri izbruh čustev in retorike, uživaštva in poplesavanja v oblakih. Za splošno treznost in prizemljenost bi rade volje menjali Swiftovo ostrino in blišč sira Thomasa Browna.

A vendar, četudi je esej veliko bolj pripravljen sprejeti pogumne prebliske in metafore kot biografija ali fikcija in ga je moč izpopolnjevati, dokler ni vsak najmanjši košček njegove površine popoln, v tem prežijo tudi nevarnosti. Kaj kmalu se pojavi kič. Kmalu začne tok, življenjska kri književnosti, upočasnjeno teči in besede, namesto da bi se bliskale in bleščale ali pa premikale bolj počasi in nosile bolj skrito vznemirjenje, se lepijo v zamrznjeno razpršilo, ki je kakor jagode na božičnem drevescu – lesketajo se eno noč, po tem pa so videti prašne in načičkane. Skušnjava, da bi krasili, je velika, kjer je tema manj pomembna. Le kaj naj bo bralcu zanimivo pri tem, da je šel nekdo na sprehod ali se zabaval pri blodenju po Cheapside in gledanju želv skozi izložbo gospoda Sweetinga? Stevenson in Samuel Butler sta si izbrala zelo različna načina, kako vzbuditi naše zanimanje za te vsakdanje tematike. Stevenson je, seveda, obrezoval in loščil in razstavil svojo snov v tradicionalni obliki iz osemnajstega stoletja. Opravil je izvrstno delo, ampak ko se esej odvija, se ne moremo znebiti občutka, da se bo snov pod obrtnikovimi prsti kar vdala. Zlata palica je tako majhna, obdelovanje pa brez konca in kraja. Prav zato opazimo pri zaključku

»Sedeti in premišljevat – spominjati se obrazov žensk brez poželenja, brez zavisti biti navdušen nad velikimi človeškimi dejanji, biti sočuten z vsem in povsod in vseeno biti zadovoljen, da ostaneš tam, kjer si, in to, kar si—«

pomanjkanje substance, kar namiguje na to, da je pri koncu ostal brez česar koli oprijemljivega, s čimer bi lahko delal. Butler je privzel ravno nasprotno metodo. Misli lastne misli, se zdi, da pravi; in izrazi jih, kakor preprosto le moreš. Želve v izložbi so take, kot da bi se z glavami naprej zlivale iz oklepov, in noge ostajajo usodno zavezane tej fiksni ideji. Na ta način, ko brezskrbno korakamo od ene do druge ideje, prepotujemo široke ravni: ugotovimo, da je ranjeni odvetnik silno resna reč, da nosi Marija I. Škotska ortopedsko obutev in se večkrat razburi blizu gostilne Pri podkvi na Tottenham Court Road⁶, imamo za povsem samoumevno dejstvo, da Ajshil nikogar zares ne zanima; in tako, z mnogimi zanimivimi anekdotami ter nekaterimi globokoumnimi premisleki, dosežemo zaključek, ki je naslednji: rečeno mu je bilo, naj po Cheapside ne blodi dlje kot toliko časa, da bo lahko napolnil dvanajst strani *Universal Review*⁷, zato je bolje, da se ustavi. Kljub vsemu pa je Butler vsaj toliko pozoren na naše zadovoljstvo kot Stevenson; pisati na svoj način in temu ne reči pisanje pa je slogovno veliko težje kot pisati kot Addison in reči, da pišemo dobro.

Tudi v kolikor se kot posamezniki med seboj razlikujejo, imajo viktorijanski esejisti vseeno nekaj skupnega: pisali so daljše izdelke, kakor je sedaj v navadi, prav tako pa so pisali za bralstvo, ki je imelo ne le dovolj časa, da je se je čtivo resno posvetilo, temveč tudi visok, čeravno tipično viktorijanski, kulturni standard, po katerem je eseje sodilo. Tako je bilo v eseju umestno razglabljati o resnih zadevah, v pisanju kar najbolj kakovostnih izdelkov pa prav tako ni bilo nič absurdnega, saj je občinstvo, ki je esej najprej sprejelo v publikacijah, kasneje tega še enkrat prebralo v knjigah. Potem pa je prišlo do spremembe od

jši. Toda kaj je Beerbohm eseju odvzel in kaj mu je dodal? To je precej težje vprašanje, kajti pred nami je esejist, osredotočen na svoje delo in brez dvoma mojster svojega poklica.

Kar je Beerbohm dodal, je bil, seveda, on sam. Ta prezenca, ki je vsake toliko časa strašila po esejih od Montaignevih časov dalje, je bila od smrti Charlesa Lamba naprej v izgnanstvu. Matthew Arnold za svoje bralstvo nikdar ni bil Matt, Walter Pater v tisočerihih domovih ni bil ljubeznivo okrajšan v Wata. Dala sta nam veliko, a tega ne. Tako je nekoč v devetdesetih letih bralstvo, navajeno konzultacij, informacij in kondemnacij, presenetil nagovor glasu, ki je očitno pripadal človeku, ki ni bil nič večji človek od njih samih.

Ta je sočustvoval z osebnim veseljem in razočaranji in ni želel pridigati evangelija ali posredovati vednosti. Bil je neposredno in preprosto on sam in tak je tudi ostal. Ponovno smo dobili esejista, ki je znal rokovati z najmočnejšim, a tudi najnevarnejšim in najzahtevnejšim orožjem esejistov: v književnost je vnesel osebnost, pa ne kar tako nepremišljeno, ampak povsem zavestno in tako, da sploh ne vemo, ali obstaja kakršnakoli zveza med esejistom Maxom in gospodom Beerbohmom. Vemo le, da duh osebnosti preveva vsako besedo njegovega pisanja. To zmago je izbojeval slog, kajti treba je vedeti, kako pisati, da bo tvoj jaz v književnosti uspešno deloval, saj je ta jaz, to pa je bistveno pri književnosti, tudi njen najnevarnejši antagonist. Nikoli ne biti sam svoj, a hkrati vedno – to je največja dilema. Kar naravnost povem, nekateri med esejisti v zbirki Rhysa je sploh niso znali razrešiti. Slabo nam je ob spremljanju plehkkih osebnosti, ki gnijejo ovekovečene v tisku. Kot sogovorci, to lahko verjamem, so bili šarmantni – pisatelj je ob vrčku piva prav gotovo čudovit družab-

VENDAR NE OBUPAJTE, KAJTI ESEJ JE ŽIVO BITJE! KADAR SE SPREMENIJO OKOLIŠČINE, SE TUDI ESEJIST, NA JAVNO MNENJE NAJBOLJ OBČUTLJIVA RASTLINICA, PRILAGODI, IN ČE JE DOBER, PRIME BIKA ZA ROGE, ČE PA JE SLAB, POZEBE.

malega občinstva kultiviranih ljudi do širšega občinstva takih, ki niso ravno toliko kultivirani kot tisti prej. To ni le sprememba na slabše. V tretji knjigi najdemo Birrella in Beerbohma. Lahko bi rekli, da je šlo pri njiju za povratek h klasičnemu tipu in da se je esej, ko je izgubil na dolžini in nekoliko na zvonkosti, približal esejem izpod peres Addisona in Lamba. Kakorkoli, širok prepad zija med Birrellovim esejem o Carlylu in esejem, ki bi ga Carlyle mogel napisati o Birrellu. Med A cloud of Pin-afores Maxa Beerbohma in A Cynic's apology Leslieja Stephena je malo podobnosti. Vendar ne obupajte, kajti esej je živo bitje! Kadar se spremenijo okoliščine, se tudi esejist, na javno mnenje najbolj občutljiva rastlinica, prilagodi, in če je dober, prime bika za roge, če pa je slab, pozebe. Birrell je vsekakor dober in tako vidimo, da je, čeprav bolj shiran, njegov napad bolj neposreden in gibi za spoznanje okretne-

nik. A književnost je stroga mačeha; prav nič ne pomaga, če si šarmanten, kreposten ali celo učen, genialen, če nisi več, in to kar naprej ponavlja, dobrega pisanja.

To veččino pa Beerbohm do potankosti obvlada. Pa ni brskal za večzložnicami po slovarju, niti ni oblikoval kompaktnih pik na koncu povedi ali nam ušes zapeljal z zapletenimi kadencami ali izvirno melodijo. Nekateri med njegovimi sodobniki – denimo Henley in Stevenson – so dandanes impresivnejši, toda Predpasnički v oblakih nosijo v sebi zmešnjavo, vzgib in poslednje izražanje, ki jih najdemo zgolj in samo v življenju kot takem. Z njimi ne zaključiš, ker jih prebereš, kajti kar je več od prijateljstva, se prekine zato, ker je čas za slovo. Življenje privre na dan, se pretaka in naraste. Tudi reči na knjižnih policah se spreminjajo, če so žive. Radi bi jih ponovno srečali, ugotovili, kako so se spremenile. Zato

lahko beremo Beerbohmove eseje, saj vemo, da jih bomo maja ali septembra spet povabili na klepet. Res pa je, da je esejist med vsemi avtorji najbolj odvisen od javnega mnenja. Dandanes se največ branja odvija v salonih in sprejemnicah in Beerbohmovi eseji ležijo na mizi v sprejemnici ter uživajo vso slavo, ki jo ta položaj prinaša. V bližini ni gina, ni močnega tobaka, nikakršnih besednih iger, pijančevanja in norosti. Dame in gospodje se pogovarjajo in nekatere besede, seveda, ostajajo neizrečene.

Nespametno je Beerbohma poskusiti zapreti v eno samo sobo, a še bolj nespametno bi žal bilo njegova, umetnika, ki nam daje samo tisto najboljšo, kar premore, povzdigniti v predstavnika našega časa. V četrti in peti knjigi naše zbirke ni nobenega Beerbohmovega eseja. Njegov čas se zdi oddaljen, miza v sprejemnici pa, ko se umika, postaja podobna nekakšnemu oltarju, kjer so ljudje, nekoč davno tega, puščali daritve: sadje iz sadovnjakov, rezbarije izpod lastnih prstov. Okoliščine so se zdaj ponovno spremenile. Javnost morda bolj kot kadarkoli potrebuje eseje. Povpraševanje po lahki krajši prozi, dolgi največ tisoč petsto ali v izjemnih primerih tisoč sedemsto petdeset besed, je veliko večje od ponudbe. V času, ko je Lamb spisal en esej, Max morda dva, jih Belloc napiše, grobo rečeno, tristo petinšestdeset.

RESDA SO KRATKI, AMPAK S KAKŠNO SPRETNOSTJO IZKORIŠČA IZURJENI ESEJIST PROSTOR, KI GA IMA NA VOLJO – ZAČNE KAR NAJBЛИŽJE VRHU STRANI, NATANČNO PRESOJA, KAKO DALEČ LAHKO GRE, KDAJ NAJ OBRNE STRAN, KDAJ SE ZASUKA, IN PRISTANE NATANČNO NA ZADNJI BESEDI, KI JO UREDNIK ŠE DOPUŠČA!

Resda so kratki, ampak s kakšno spretnostjo izkorišča izurjeni esejist prostor, ki ga ima na voljo – začne kar najbližje vrhu strani, natančno presoja, kako daleč lahko gre, kdaj naj obrne stran, kdaj se zasuka, in pristane natančno na zadnji besedi, ki jo urednik še dopušča! Ta uprizoritev spretnosti je vredna ogleda. V tem procesu pa trpi osebnost, na katero se, kakor se je Beerbohm, zanaša tudi Belloc. Ne nagovarja nas z naravno globokim glasom, temveč z glasom, polnim značajskih posebnosti in pretvarjanja, ki z naporom sope kakor glas vpijočega množici v megafon na vetroven dan. »Dragi bralci, prijateljski moji,« pravi v eseju z naslovom *Neznana dežela*, in potem razlaga, kako –

»Bil je nekega dne na Findonskem sejmu pastir, ki je z Vzhoda preko Lewesa prišel z ovcami in ki je imel v očeh tiste spomine na obzorja, ki naredijo oči pastirjev in hribolazcev drugačne od oči drugih. /.../ Šel sem z njim, da bi slišal, kar je imel povedati, saj pastirji govore drugače kakor drugi.«

Na srečo ta pastir ni imel niti spodbujen z neizogibnim vrčkom piva veliko povedati o Neznani deželi, saj ga njegov edini komentar identificira bodisi kot manj pomembnega pesnika, ki ni primeren za skrb za ovce, ali kot samega Belloc, ki se skriva za črnolom in nalivnikom. To je kazen, ki jo mora sprejeti ta, ki stalno piše: skrivati se mora. Nima časa, da bi bil, kdor je, niti časa, da bi bil kdo drug. Posneti

mora smetano z misli in razredčiti osebnost. Prisiljen je, da nam izplačuje drobiž vsak teden namesto solidne plače enkrat letno.

A Belloc ni edini, ki trpi za posledicami sedanjih okoliščin. Eseji, ki zbirko pripeljejo do leta 1920, resda niso med najboljšimi deli avtorjev, a če izvzamemo avtorje, kot sta Conrad in Hudson, ki sta med eseje zatavala slučajno, ter se osredotočimo na tiste, ki so eseje redno pisali, bomo med njimi našli mnoge, ki so jih spremembe okoliščin prizadele. Pisati vsak teden, pisati vsak dan, pisati za pridne, ki lovijo vlak za na delo, ali za utrujene, ki se vračajo domov, je hudo gorje za ljudi, ki znajo ločevati med slabim in dobrim pisanjem. Pri pisanju vztrajajo, a pred nevarnostjo skrivajo vse dragocenosti, ki bi jim stik z javnostjo škodil ali pa bi jim nekaj ostrega razdražilo kožo. Ko tako požiramo Lucasa, Lynda ali Squirea, lahko vidimo, kako vsesplošna sivost daje videz srebra. Odmaknjeni so od razkošne lepote Walterja Paterja in od neizmerne odkritosrčnosti Leslieja Stephena. Pogum in lepota sta duha, ki ju ni varno ustekleničiti v en stolpec in pol, mišljenje pa ima kakor lepenka v sprednjem žepu suknjiča navado pokvariti simetrijo. Svet, za katerega pišejo, je utrujen, prijazen in apatičen, in pravi čudež je, da nikdar ne prenehajo vsaj poskušati pisati dobro.

Zavoljo okoliščin, v katerih so esejisti znašli, Clutona Brocka ni treba pomilovati, saj se je v njih očitno znašel dobro in ne slabo. Omahujemo že, ko moramo reči, da je v to sploh vložil kakršenkoli trud, tako učinkovito je izvedel prehod med zasebnim in javnim esejistom, med sprejemnico in *Albert Hall*⁸. Pojavi se zanimiv paradoks: ko se je zmanjšal obseg, se je razširila individualnost. Namesto 'jaza' pri Maxu in Lambu imamo sedaj 'mi' javnih teles in drugih čudovitih personaž. 'Mi' smo tisti, ki gremo poslušat *Čarobno piščal*, 'mi' naj bi od tega imeli korist, 'mi' bi bili tisti, ki smo jo na nek skrivnosten način preko kolektivne duševne sposobnosti nekoč v resnici napisali. Glasba, književnost in likovna umetnost se morajo prilagoditi istim smernicam, sicer bodo ostale pred vrati Albert Hall. Da glas Clutona Brocka, tako iskren in nepristranski, seže tako daleč in doseže toliko ljudi, ne da bi se prilagodil šibkostim množice ali njenim vzgibom strasti, nam mora vsem upravičeno biti v veselje. A medtem ko smo 'mi' potešeni, je 'jaz', ta divji družabnik v bratovščini vseh ljudi, pregnan na rob obupa. 'Jaz' mora vedno misliti sam zase in čutiti sam zase. Deliti misli in občutja v okrnjeni obliki z dobro izobraženo in dobro mislečo večino je zanj čista agonija, in medtem ko 'mi' pozorno poslušamo in se pošteno okoristimo, 'jaz' izgine v gozd, kjer se navdušuje nad eno samo travno bilko ali nad osamljenim gomoljem krompirja.

in čutiti sam zase. Deliti misli in občutja v okrnjeni obliki z dobro izobraženo in dobro mislečo večino je zanj čista agonija, in medtem ko 'mi' pozorno poslušamo in se pošteno okoristimo, 'jaz' izgine v gozd, kjer se navdušuje nad eno samo travno bilko ali nad osamljenim gomoljem krompirja.

V peti knjigi modernih esejev, tako je videti, smo se pošteno oddaljili od užitka in večine pisanja. Biti pa moramo pravični do esejistov iz leta 1920 in se prepričati, da ne pojemo hvalospevov slavnim, ker so jim že bili peti, ali mrtvim, ker jih nikdar ne bomo videli, kako se po Piccadillyju⁹ šopirijo v gamašah. Vedeti moramo, kaj mislimo

PRIMERJAVA NAM DAJE MISLITI, DA JE HRBTENICA VEŠČINE PISANJA NEKAKŠNA DIVJA PRE-DANOST IDEJI.

s tem, ko pravimo, da znajo pisati in nas zadovoljujejo. Primerjati jih moramo med seboj; kakovost moramo izbežati iz njih. Pokazati moramo na naslednje in povedati, da je dobro, ker je točno, resnično in domiselno:

»Ne, upokojiti se ljudje ne morejo, kadar želijo, niti se ne želijo, kadar je to Razum, ogibajo se zasebnosti, celo v starosti in bolezni, ki je zanjo senca dobra: kot stari meščani, ki bodo vselej sedeli kraj duri na ulico, četudi tako ponujajo leta v prezir ...«

ter na naslednje in povedati, da je slabo, ker je ohlapno, predvidljivo in banalno:

»S sijajnim in točnim cinizmom na ustnicah je pomislil na tihe sobane z devicami, o vodah, ki pojejo pod mesecem, o terasah, s katerih so brezmadežne melodije škripale v jasno noč, o čistih materah z očmi na pecljih in rokami, ki zaščitijo, o poljih, ki dremajo na soncu, o svetovnih morjih, ki valujejo pod toplimi, drhtečimi nebesi, o tropskih pristaniščih, prikupnih in odišavljenih ...«

Nadaljuje se, a smo že zbegani zaradi zvoka in ničesar več ne čutimo niti ne slišimo. Primerjava nam daje misliti, da je hrbtenica večšine pisanja nekakšna divja predanost ideji. Gradi se na ideji, na nečem, v kar zavzeto verujemo ali kar jasno vidimo – to daje besedam obliko, to vodi raznoliko četico, v kateri korakajo Lamb in Bacon, Beerbohm in Hudson in Vernon Lee in Conrad in Leslie Stephen in Walter Pater do skupnega cilja. Zelo različna znanja na poti

do ubeseditve pomagajo ideji ali jo ovirajo. Nekateri se komaj pregrizejo skozi, drugi letijo na krilih vseh vetrov. Belloc in Lucas in Squire pa niso divje predani ničemur takemu. Druži jih tegoba sodobnosti: pomanjkanje zagrizene vere v nekaj, kar bi hipne prebliske dvignilo skozi plasti meglic skupnega jezika in poneslo tja, kjer je večna zaveza. Naj bodo vse te opredelitve še tako nejasne, dober esej mora imeti naslednjo lastnost: okoli nas mora zagrniti zaveso, vendar nas mora zavesa zadrževati v prostoru, ne pa zunaj njega.

¹ Ulica v Londonu, znana po časopisnih hišah. Vse opombe so prevajalčeve.

² Cheapside je bil ob koncu 19. stoletja pomembno trgovsko središče v Londonu.

³ *Modern English Essays*, edited by Ernest Rhys, 5 vols. (Dent).

⁴ *Dvotedenski vestnik*. Znana publikacija v Angliji 19. stoletja, zdaj del drugih publikacij.

⁵ Govora je o Josephu Conradu.

⁶ Ulica v središču Londona, kjer se je že od nekdaj odvijalo veliko trgovanja. V stavbi, kjer je domovala Pri podkvi, sta v zadnjem času prebivala trgovina z elektronskimi aparati in Burger King, dandanes pa je v razsulu.

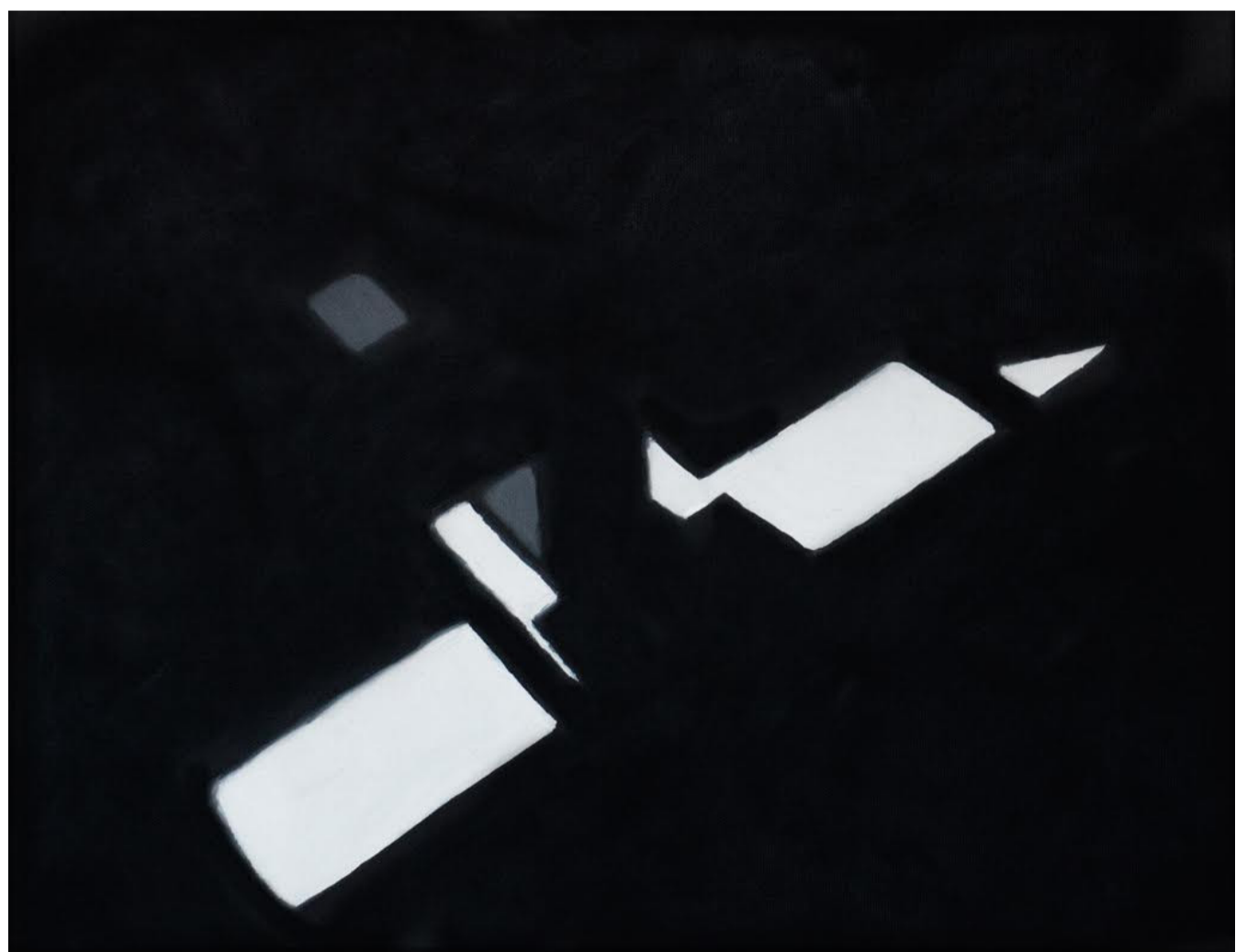
⁷ Publikacija s konca 19. stoletja.

⁸ Dvorana v Londonu, kjer že od časov kraljice Viktorije prirejajo raznorazne prireditve za javnost.

⁹ Ena bolj znanih londonskih ulic, kjer se nahajajo mnoge institucije, akademije in sedeži društev, kar že dolgo privablja člane londonske smetane, da se hodijo tja razkazovat.

Prevedeno po Woolf, Virginia. The Common Reader, First Series (1925). Project Gutenberg Australia, 2003. Splet, 2. 2. 2017

gutenberg.net.au/ebooks03/0300031h.html



Neža Perovšek, Neimenovano I, 35x45cm, olje na platnu, 2016

KAMENČEK V SVETOVNEM MOZAIKU

ALEŠ DEBELJAK

Pojma nisem imel, kako naporna bo ta divja norost, v katero sem se bil prisiljen podati v svojem prostem času, se pravi zvečer, in potem, ko sem v zgodnjih devetdesetih letih 'odkljukal' dnevne akademske obveznosti doktorskega študija, zaradi katerega sem sploh lahko užival formalni status gosta v Ameriki. Niti predstavljati si nisem mogel, da bom imel že elementarne težave z gradivom: častitljiva *The New York Public Library* in slovanski seminar na Columbia University, kjer izbira knjige požrtvovalna bibliotekarka, žena našega vodilnega jezikoslovca in enega redkih ameriških humanističnih profesorjev slovenskega rodu z mednarodnim ugledom, Rada L. Lenčka, sta seveda po naravi stvari lahko ponujala le omejeno število naslovov iz sodobne slovenske poezije. A ko sem se enkrat podal po spirali dantejskega pekla amaterskih urednikov, nisem želel vreči puške v koruzo. Zagrizeno kakor buldog sem porabil neštete dneve potrpežljivega pogajanja s *tis-timi tremi, štirimi prevajalci v ameriško angleščino, ki jih Slovenci sploh imamo*. In nam jih med njihovim podiplomskim študijem na eni od redkih ameriških univerz, kjer je mogoče vsaj načelno poslušati kurze iz slovenščine, niso zaradi večje odmevnosti in prepoznavnosti speljale druge (večje) slovanske književnosti.

Obupal sem nad slovensko pesniško obsedenostjo z obvezujočo 'patologijo' soneta, ki jo prakticiram tudi sam, saj je sonet takorekoč nemogoče ustrezno prevesti. Pisal sem prošnje za finančno podporo in potrpežljivo čakal, spoznal nekaj slovenskih poslovnežev v New Yorku, ki sem jih želel navdušiti za filantropsko dejavnost in zbral nekaj pomembnih sto dolarjev začetnega kapitala. Več kot enkrat sem bil že tik pred tem, da dvignem roke od tega utopičnega projekta, ki mi je nenehno pil energijo in cefral živce. Premetaval sem rokopise, zbiral in urejal pesmi, sugeriral popravke, previsel ure in ure na telefonu in pri pisanju rotečih pisem v majhni sobici na Vzhodni Enajsti Cesti v bohemski četrti New Yorka, kjer sem lahko živel le zaradi dobrohotne naklonjenosti prijatelja Igorja Štruklja, katerega emigrantska biografija uteleša tipično zgodbo 'človeka, ki se naredi sam', saj se je od faliranega ljubljanskega študenta in pometača tovarniške dvorane v Brooklynu povzpел do izumitelja s priznanimi patenti in do vodje razvojnega oddelka v velikem ameriškem podjetju za izdelavo instrumentov očesne kirurgije, s katerimi je Vlado Pfeifer, eden od vodilnih slovenskih oftalmologov, lani na primer uspel osvojiti celo prestižnega medicinskega Oskarja.

Iz tega komandnega stolpa slovenske književne promocije v Ameriki, kakor sem v hitro minljivih napadih grandomanstva, ki pa so seveda – nisem si delal nikakršnih utvar – pomenili le temno stran brezimnosti, imenoval študenstko sobico s hladilnikom in posteljo v enem prostoru, sem se dan za dnem odpravljal na pohode v utripajoča nedrja mesta, ki nikoli ne spi, da bi na bralnih večerih in književnih soarejah, na hitrih opoldanskih kavah in v pijanski omami nočnih zabav pri majhnih založnikih in literarnih zanesenjakih vztrajno iskal možnosti za natis



'moje' antologije, za katero sem upal, da bo prvi kamenček v mozaiku točno tistega referenčnega okvira, ki sem ga pogrešal ob svojem prvem prihodu v 'Novi Kanaan'.

Sprijaznjeni realizem človeka, ki ve za lastne omejitve, mi je narekoval, da sem se natančno zavedal, kako velike založbe za mojo zamisel ne bom mogel navdušiti. Bi lahko bilo drugače? Težko. Slovenske lirike v kakšni od posebnih številki, ki bi bila v celoti namenjena le naši ustvarjalni tradiciji, ni predstavila niti ena od veljavnih književnih revij. Kaj smo sploh imeli? Nekaj siromašno redkih 'blokov' s prgiščem pesmi v revijah, ki sem jih lahko preštel na prste ene roke; *The Poetry Miscellany Chapbooks*, ta serija skromno oblikovanih, čeprav dragocenih drobnih knjižic posameznih slovenskih pesnikov, objavljenih v zanemarljivo skromni nakladi, za katero je z mnogo občudovanja vredne pozornosti poskrbel Richard Jackson, stalni prijatelj iz Vilenice, pesnik in profesor na Univerzi v Tennesseeju; knjiga Tomaža Šalamuna pri Ecco Pressu, resni newyorški založbi; nekaj posameznih lirskih glasov v različnih antologijah vzhodno-evropskega pesništva od Penguinove do Maxwell MacMillanove: to je bilo vse, kar sem tedaj zmoget našteti. Do urednikov, ki sedijo za gladko spoliranimi mizami v uglednih založniških hišah, kakršne so na primer *Random House*, *Simon & Schuster* ali *Farrar, Strauss & Girraux*, zato nisem niti poskušal priti. Bila bi izguba časa.

Moja vsakdanja romanja po raznolikih slojih literarne orbite, gostovanja na univerzah, vnete razlage, pazljivo sestavljene prošnje, strastni zagovor nekega mita in več mučnih zavrnitev so končno le pognala v otipljivi sad. V času, ko se je slovenska republika ravno še uspela umakniti repu, s katerim je začel krvavo opletati zmaj balkanske vojne, se je po posredovanju prevajalke Sonje Kravanje in mojem osebnem obisku na skrajnem jugo-zahodnem kotu ZDA za zamisel vendarle ogrel majhen založnik iz mesta Santa Fe v državi Nova Mehika. Antologijo *Prisoners of Freedom: Contemporary Slovenian Poetry* je leta 1993 natisnil Pedernal Press v seriji, v kateri je v knjižni obliki že prišla na dan antologija francoske,

korejske in mednarodne eksperimentalne poezije.

Ko sem po dveh letih napornih pogajanj, popravljanja krtačnih odtisov, preprirov s tiskarjem in lektorskih posegov šel na pošto pri *Penn Station* v New Yorku iskat paket z desetimi primerki moje antologije, mi je od vznemirjenja drhtelo srce kakor mozoljavemu mladeniču, ko gre na svoj prvi randi z žensko, ki mu je končno usmiljeno naklonila pričakovano priložnost. Kar s tresočimi prsti in stanovanjskim ključem sem neučakano raztrgal masten ovojni papir. Zelena knjiga z nežnim angelom Metke Kraševca na naslovnici je nedvoumno pričala, da ne sanjam. Končno! V rokah sem držal *prvo antologijo slovenske lirike v ameriški izdaji*. Prva antologija, v kateri se slovenski pesniki ne tiščijo pod steklenim zvonom Evrope ali Jugoslavije! Prva antologija, kjer stojimo sami, tologija, kjer stojimo sami, brez izgovorov in brez olajševalnih okoliščin! Taki, kakršni smo po milosti od boga danih slavčkovih glasov in po dobrohotni zvestobi prevajalske spretnosti.

Kako bi potemtakem lahko tečnaril, če so bile nočne more ameriških tiskarjev, slovenske črke 'č', 'ž', 'š', tu natislane postrani in s strešicami, ki včasih pokrivajo celo sosednje črke? Kako bi torej lahko sitno ugotavljal, da se je površnemu oblikovalcu mudilo, da odtis črne barve ni najboljši in da margine na zrcalu strani niso poravnane? Tedaj ni bil čas za premislek o kazalu, ki ne vključuje Gustava Januša ali Ivana Minattija, niti se nisem bil voljan spraševati o skromnem razpečevanju te knjige. Nacionalna lirski tradicija je s to antologijo, kakorkoli je že po oblikovni in vsebinski plati pomanjkljiva, vendarle doživela

lu strani niso poravnane? Tedaj ni bil čas za premislek o kazalu, ki ne vključuje Gustava Januša ali Ivana Minattija, niti se nisem bil voljan spraševati o skromnem razpečevanju te knjige. Nacionalna lirski tradicija je s to antologijo, kakorkoli je že po oblikovni in vsebinski plati pomanjkljiva, vendarle doživela svoj vstop v ameriško *'republiko književnosti'* in se s tem pridružila drugim nacionalnim antologijam, ki v nas strmijo s knjigarniških polic širom po tej ogromni in vplivni deželi.

Sem, v to deželo, ki kakor *ogromen kulturni laboratorij preizkuša vzdržljivost osebnih identitet in kolektivnih pripadnosti*, so morali priti celo znameniti velikani misli kot na primer Jacques Derrida, Julia Kristeva, Jean Baudrillard in Jean-Francois Lyotard, da bi jih šele ameriški prevodi njihovih galsko zapletenih knjig dokončno, odločilno in daljnosežno izza lokalnih ograj teoretskega življenja na levem bregu Sene pognali na Rimsko cesto svetovnih zvezd na mednarodnem filozofskem nebu. *Brez ameriške knjige namreč nihče od literarnih ali kritičnih piscev, teh 'bastardov Guttenbergove galaksije', kakor bi rekel Salman Rushdie, ne morem upati na status svetovno odmevnega glasu v današnjem svetu*, ki ga v dobrem in slabem definirajo *pax Americana*, nenehno obratujoči obratovalni mir elitnih ameriških univerz, potrebe in muhe ameriškega knjižnega trga in neizpodbitna vplivnost ameriške množične kulture.

Ko pišem te vrstice in mi misel omahuje pod težo nezno kompleksnih sodobnih procesov, ki tuji in dom zapletata v nerazrešljivi klopčič, kakršen zares predstavlja našo *condition humaine* ob koncu napornega tisočletja, si zato ne morem kaj, da ne bi pomislil na Marjana Rožanca. Neizbrisni pečat

Rožančeve avtentične pisateljske drže se po mojem ne pozna slovenski esejistiki le spričo prepričljivo razvitih metafor 'paradoksalne eksistence' in 'človeka iz mesa in krvi', iz katerih – v pri nas malo znani Pascalovi in Kierkegardovi, Unamunovi in Berdjajevi tradiciji – raste Rožančeva moralna filozofija, ki je že uspešno preniknila v vsakdanjo intelektualno govorico. Sodobnemu slovenskemu esejju se Rožančev siloviti napor, da bi prodril *do smisla eksistence v svetu brez smisla*, pozna zlasti v tisti razsežnosti, v kateri kriterij osebnega izkustva podpira univerzalno spekulacijo tako, kakor je on sam pokazal v izvrstnem spisu *Neoplatonistični kozmos* (1990).

BREZ AMERIŠKE KNJIGE NAMREČ NIHČE OD LITERARNIH ALI KRITIŠKIH PISCEV, TEH "BASTARDOV GUTTENBERGOVE GALAKSIJE", KAKOR BI REKEL SALMAN RUSHDIE, NE MOREM UPATI NA STATUS SVETOVNO ODMEVNEGA GLASU V DANAŠNJEM SVETU, KI GA V DOBREM IN SLABEM DEFINIRAJO PAX AMERICANA, NENEHNO OBRATUJOČI OBRATOVALNI MIR ELITNIH AMERIŠKIH UNIVERZ, POTREBE IN MUHE AMERIŠKEGA KNJIŽNEGA TRGA IN NEIZPODBITNA VPLIVNOST AMERIŠKE MNOŽIČNE KULTURE.

Tu, v tem kratkem esejju, se mi razkriva preroški, kritični in prodorni pogled pisatelja, ki ga kaže pozorno poslušati. Rožanc zna namreč ob osebnem stiku z zidovi svoje stare hiše v kraški vasi Volčji grad izvrstno objeti in zgoščeno analizirati mučno zgodovino slovenske zaprtosti, se sproščeno prepoznati v hrepenenju po odprtih širjavah *mediteranske civilizacije*, ki jo radi izrivamo iz kolektivne mentalitete, da bi tako lažje negovali alpski kič, v katerem naj bi napačno temeljila že kar celovita slovenska identiteta, hkrati pa zmore tudi v nekaj odstavkih pokazati, kako je iskanje doma, *kjer se stikata nebo in zemlja v absolutni resničnosti*, gnano z globoko osebno potrebo, da bi bili zavezani širši skupnosti, v kateri čustvene, zgodovinske in metafizične vezi zagotavljajo pogoje *smisla za srce in glavo, ta starodavni par*. A Marjan Rožanc je preveč pretanjen esejist, da bi se zadovoljil le z nekakšno pastoralno idilo, saj takoj razprši iluzije, kakršne bi utegnili gojiti vsi, ki jih že načeloma odbija *neznano, tuje in drugačno*, vse, kar ne sodi v obrabljeni arzenal nacionalistične retorike. Nazorno namreč pokaže, kako je naše pristno bivanje, če naj bo zares *duhovno svobodno*, pravzaprav usodno odvisno od paradoksalnega, a eksistencialno nujnega nihanja med domom in tujino. Takole v enem samem stavku Rožanc sijajno povzame svoj ustvarjalni in življenjski napor: *»Iztrgal sem se iz domačega sveta, da bi bil končno doma«*. To, ja: umakniti se korak nazaj kakor impresionistični slikar, ki šele iz kritične oddaljenosti lahko ugleda celoviti smisel utripajočih barvnih nanosov, ki – opazovani od blizu – dajejo vtis nerazumljivo kaotične zbrkljanosti! To, ja: presoditi možnosti in blokade nacionalnega kulturnega izkustva tako, da ga zajameš s pogledom od daleč.

S tega vidika se mi torej zdi, da kozmopolitska vizija globoko individualizirane, vendar še kako reflektirane *amor patriae* Marjana Rožanca predstavlja zanesljiv vir navdiha za vse tiste med nami, ki nočemo živeti pod steklenim pokrovom slovenskega trkanja po prsah in politike izključevanja, v kateri smrdi od zatohlosti; pa naj bo v njej še tako toplo.

Če bo slovenske pesnike in pisatelje vodila ta in taka inspirativna luč, potem bomo le težko zatavali na morju neznanega, v svetu onstran Karavank pa bomo – počasi, a brez manjvrednostnih frustracij; samozavestno, a brez ovir nečimrnosti – s svojimi literarnimi deli utegnili skozi sipine svetovne brezbržnosti utirati gaz tistim, ki prihajajo za nami in se danes morda šele učijo prvih korakov po stezicah Tivolija: književnost je namreč tek na dolge proge! Podpirati drug drugega pri soočanju z omejitvami širšega okolja in neprijaznih mednarodnih razmer pomeni namreč izhajati iz vedno žive zavesti o literarni imaginaciji, ki je sicer globoko osebna, istočasno pa je le člen v veliki duhovni avanturi, v kateri 'iz roda v rod duh išče pot'.

Če nas torej zmore voditi zgled *Rožančeve kozmopolitske države in umetniške integritete* na eni in vzor *Šalamunove individualne drznosti in estetske izvirnosti* na drugi strani, bomo

S TEGA VIDIKA SE MI TOREJ ZDI, DA KOZMOPOLITSKA VIZIJA GLOBOKO INDIVIDUALIZIRANE, VENDAR ŠE KAKO REFLEKTIRANE AMOR PATRIAE MARJANA ROŽANCA PREDSTAVLJA ZANESLJIV VIR NAVDIHA ZA VSE TISTE MED NAMI, KI NOČEMO ŽIVETI POD STEKLENIM POKROVOM SLOVENSKEGA TRKANJA PO PRSIH IN POLITIKE IZKLJUČEVANJA, V KATERI SMRDI OD ZATOHLI, PA NAJ BO V NJEJ ŠE TAKO TOPLO.

morda res nekoč upali, da slovenska literarna tradicija, z njo pa tudi celovito izkustvo 'imaginarni skupnosti', ki ji pripadamo, ne bo več moreča *terra incognita* ampak nemara res majhen, a veljaven in pomemben sestavni del svetovnega kulturnega mozaika, v katerega bomo vpeti toliko, za kolikor bomo poskrbeli sami. Izgovorov nimamo več.

V meri, v kateri nakopičena *tradicija slovenske ustvarjalnosti* ni le predmet akademskega cepljenja dlak, ampak *prožna in vitalna vez s preteklostjo*, v kateri so zapredeni tudi *poganjki naše prihodnosti*, v tej meri najdrznejši, najboljši in najpogumnejši pisci ne bojo znali odkrivati samo lastnih tesnobnih strahov v začetku Šalamunove pesmi *Ko sem prvič prišel v New York City*, ki v knjigi *Praznik (1976)*, kajpada napisani v Ameriki, nedvoumno pravi: »Prvič ko sem prišel v New York City/ sem se bal kot pes.«

Ne bojo se že načelno vkopali v strelskih jarkih otrplosti, kakršna nastopa ob soočenju z neznanim svetom onstran samoumevne slovenske 'domačnosti', ki ji je Marjan Rožanc s toliko jedke kritičnosti namenil ustrezni izraz 'topla greda'. Ne. Nikakor ne. Znali bodo najti tudi navdih za svoje velike ambicije, ki presegajo diktat o mejah jezika kot mejah sveta in se napajajo pri prepričanju o *univerzalnem*

sporočilu individualne lirske vizije. Za ta navdih pisateljem in pesnikom ni treba daleč. Zadošča, da prispejo na konec te Šalamunove dolge pesmi, ker avtor ne razkriva svoje grandmanske blaznosti, ampak predvsem namiguje na čvrsto, pa čeprav s stališča slovenske 'solzne doline' morda absurdno vero, da se ritmi svetovnega umetniškega ozvezdja ne menijo za omejitve nacionalne pripadnosti. Na koncu te svoje vzorno mitske, zato pa tudi absolutno resnične pesmi je namreč vrgel rokavico, ki nas vztrajno obvezuje, da jo poberemo. S samozavestno potezo in mističnim zanosom je Šalamun v pesmi, ki uteleša pesnikov *estetski program* in hkrati *eksistencialno poročilo o umetniški usodi*, namreč zapisal tele preroške verze:

...
»In sem
na enkrat
natančno
jasno
vedel,
da je samo vprašanje časa, kdaj me bo
New York City izbruhnil pod nebo kot
zvezdo«.

Besedilo prvič objavljeno v Debeljak, Aleš. "Prisilni jopič anonimnosti: slovenska poezija in bela lisa na ameriškem književnem zemljevidu." *Individualizem in literarne metafore naroda*. Maribor: Obzorja, 1998. (Znamenja 133). 118-126. Ponatisnjeno z dovoljenjem družine.

UČNA URA O NESKONČNOSTI IN RAZPONU LASTNIH ROK

LAURA REPOVŠ

Pisati o esejskem žanru – naloga, ki si jo zadajajo pričujoče *Zamenjave* – je nedvomno ambiciozen in zahteven projekt. Esej je namreč izrazito odprta, elastična, težko zajemljiva in nenazadnje tudi mlada literarna zvrst, ki ima še vedno veliko prostora za širjenje svojih možnosti. Vendar pa za »poskus definicije« pravzaprav ne bi mogli najti bolj ustrezne oblike, kot je prav esej.

Že sama beseda, ki jo prevzemamo iz francoskega jezika, nam pove, da je esej v osnovi poskus: je način, na katerega se tisti, ki piše, približa tistemu, o čemer se nameni pisati, je osebni dialog s svetom okrog nas. Ravno zato se pri pisanju eseja najbrž zmerom najdemo pred ugotovitvijo, da v njem nikoli ne bi mogli zaobjeti vseh možnih odgovorov in izčrpati teme, ki jo pregibamo. Kot bi bilo pisanje eseja nekakšna učna ura o Neskončnosti in razponu lastnih rok. Lahko pa je, seveda, ena izmed možnih osvetlitev, ki morda postane dragocena še za koga, ki se sooča z istimi vprašanji.

Vrnimo se h koreninam besed, ki nam o slednjih zmerom povedo kaj bistvenega. Spomnimo se, da izraz za esej sega k pozno latinskemu izrazu 'exagium', ki pomeni tehtanje. Pomeni ugotavljati težo stvari, premisliti njihovo pomembnost med drugimi stvarmi in pojavi, s katerimi soobstaja in se povezuje na takšen ali drugačen način. To etimološko bistvo eseja izpostavlja eno izmed njegovih najbolj ključnih značilnosti, in sicer to, da deluje kot pomemben mehanizem kulturne avtorefleksije, ki je za družbo nujna. Vendar pa esej ni nadomestljiv z nobenim drugim mehanizmom avtorefleksije, s katerimi razpolagamo.

Esej namreč spada v literarno družino, od katere je podedoval nekaj pomembnih vrlin, kot je na primer ta, da lahko – podobno kot velja za literaturo v splošnem – pne mostove na obrežja vseh mogočih področij, da bi jih premislil, in da pozna toliko različnih jezikov, kot je esejistov. Kljub izrazitemu refleksivnemu značaju pa za razliko od številnih drugih refleksivnih besedil esej ni zavezan strogi znanosti. Španski filozof in esejist José Ortega y Gasset je nekje zapisal, da je esej 'znanost brez eksplicitnega dokaza'. To seveda ne pomeni, da v eseju (in v literarni umetnosti nasploh) natančnost ne šteje. Ravno nasprotno!

Literarni značaj daje eseju svobodo: svobodo izbire in prostost premisleka, ki dopuščata, da si lahko v eseju postavimo katero koli vprašanje in si izmisli

PRAV NA PERIFERIJAH ZVRSTI IN UMETNOSTI, KJER SE PREPLETAJO JEZIKI RAZNOLIKIH POREKEL, PA SE POGOSTO ZGODI, DA NASTANEJO NENAVADNO IZČIŠČENA IN PRONICLJIVA DELA.

mo način iskanja odgovorov. Na razpolago imamo vso svobodo jezika, kakršno ima literatura v svoji skrajni, pesniški razsežnosti in s katero lahko beremo med vrsticami konvencionalnosti. Zato je esej lahko besedna lupina po lastni meri. Lahko bi rekli, da ima občutljivost mavčnega odlitka, v katerega se vtisnejo vse poteze neke roke, vedno edinstvene, neponovljive. Tako na lasten način odgovarja na naša največja vprašanja o obstoju vsega. Navsezadnje pa svobodo nosi v sebi tudi tako, da jo dopušča: je vabilo k premisleku in odkrivanju drugačnih pogledov. V tem smislu esej postavlja en sam pogoj: radovednost, nujo postavljanja vprašanj in strast do zasledovanja vedno novih odgovorov, edino mero za neskončno, ki jo zmore razpon naših rok.

Ko razmišljamo o literarnih zvrsteh ali žanrih, skoraj neizogibno pridemo do ugotovitve, da jih je pravzaprav težko zamejiti: vsako besedilo po zakonu nujne različnosti odstopa od modela. Meje so vedno zabrisane in veliko besedil stopa v vmesni prostor. Prav na periferijah zvrsti in umetnosti, kjer se prepletajo jeziki raznolikih porekel, pa se pogosto zgodi, da nastanejo nenavadno izčiščena in pronicljiva dela. Tako je na primer tudi z vmesnim prostorom med esejsko formo, miselnim kolovratom literature, in pesniško besedo, skrajnim polom svobode jezika. Vzemimo kot primer dve knjigi, ki se vsaka na svoj način umeščata med pesniško in esejistično.

Prva izmed njiju je znana knjiga francoskega pesnika in esejista Francisa Pongea *V imenu stvari* (v izvirniku *Le parti pris des choses*, v slovenščino jo je prevedla Saša Jerele), ki je nekakšna mala pesniška enciklopedija sveta. V njej Ponge opisuje življenje različnih predmetov oziroma pojavnosti: dežni mehanizem, prodnik, kos mesa, mah, odpiranje vrat, kruh, školjka ... Sveča je na primer »nenavadna rastlina«, ki jo noč včasih priključuje v življenje, da »s sojem razgraja opremljene sobe v senčne gmote«. In ostriga »ni večja od običajnega prodnika, na zunaj pa je bolj ostrega značaja, barve manj enakomerne, bleščeče belkasta. Njen svet je trmasto zaprt. A ga lahko odpremo ...«

Čar Pongeevih besedil (lahko jim rečemo pesmi v prozi, čeprav se je sam Ponge tej oznaki izogibal, rajši jih je imenoval kar samo 'besedila') je v njihovi zmožnosti, da z njimi na novo odkrijemo pogled: da stopimo v osebni prostor stvari in uvidimo njihov žar s svežimi očmi, da jih spet zagledamo prvič. Značaj knjige *V imenu stvari* pa tudi drugih Pongeevih del zaznamujeta zrenje in premišljanje predmetov ter njihovega edinstvenega mesta v svetu. Sam Ponge svoje pesmi dojema kot zapiske, ki jih poskuša narediti (*essais de prendre*), »ko iz neke meditacije ali kontemplacije šinejo po telesu rakete besed ...«. Natančno to meditativno oziroma kontemplativno stanje, v katerem si svoj predmet obračamo pred očmi s pomočjo besed, pa poganja tudi esejistična besedila, zato v Pongeevih pesmih nemudoma opazimo izrazito esejističen odnos do ubesedene predmetnosti. Ponge ni pionir v nagibanju pesniškega k esejističnemu – poezija se je že večkrat napajala z močjo meditacije, značilne za esejistični pristop, in se utrdila v tej razsežnosti, denimo pri t. i. angleških meditativnih pesnikih –, vendar to modaliteto pelje v novo smer na povsem lasten način. Pongeeve besede so zaznamovane z njegovim navdušenim dolgoletnim preiskovanjem Littréjevega enojezičnega slovarja francoskega jezika (nekoč je celo izjavil, da je Littré sijajen pesnik), zato kontemplacija in meditacija, o katerih piše v *Razlogih za srečo*, pravzaprav delujeta po jezikovni logiki: preko igre z zvočnimi plastmi in s polisemijo besed odkriva bistvo teh stvari. To je tudi dober razlog, da lahko pesmi Francisa Pongea dojemamo kot nekakšne dvoživke pesniškega in esejističnega.

Druga knjiga, ki naj nam tu služi kot primer, pa prihaja iz povsem 'naše' sodobnosti ter se v prostor med pesniškim in esejističnim vpisuje z nasprotno strani. Knjiga esejev španskega pesnika in esejista Andrésa Sáncheza Robayne *Variaciones sobre el vaso de agua* (*Variacije na kozarec vode* založbe Galaxia Gutenberg), ki jo lahko zaenkrat beremo le v španščini, je ob izidu leta 2015 med španskim bralstvom zbudila mnogo zanimanja, saj gre v vseh pogledih za zelo posebno knjigo: zajema 24 krajših zapisov – variacij, meditacij – o kozarcu vode in obravnava tega motiva v umetnosti, vključuje pa tudi pesmi (od Wallacea Stevensa preko Jorgeja Guilléna in pravkar omenjenega Francisa Pongea do sodobnih pesnikov s celega sveta) ter likovna dela (Diego Velázquez, Juan Gris, Josef Sudek, Iran do Espírito Santo in drugi) iz različnih časov in prostorov, na katere se opirajo ti esejistični zapisi. Znajdemo se na

umetnosti, kjer se vzpostavlja dialog med več umetniškimi jeziki, ne le znotraj strogo literarnega. To 'sinestezijsko' umetniških jezikov nakazuje tudi sam naslov, ki razkriva ustvarjalni princip, po katerem se misel razvija: variacije so pravzaprav glasbeni pojem. A tisto, kar nas tu še posebej zanima, je prepletanje jezikov znotraj samega literarnega medija. Ne le da besedila po svoji dolžini in zaokroženosti nekoliko spominjajo na pesem v prozi, pogosto se tudi zgodi, da se misel organizira metrično: stavek »*Legado cristalino, transparencia entregada.*« (Kristalna dediščina, izročena prosojnost), denimo, ima mero španskega aleksandrinca. Še bolj ključno pa je, da se ti eseji pesniškemu približujejo v logiki dojetja resničnosti.

Sánchez Robayna v *Variacijah* piše o podobi, ki nas privlači in jo hočemo zato dešifrirati: kozarec vode je presečišče med kristalom in vodo, med žejo in odžejanjem, med statičnostjo in gibanjem, je duh pesmi, ki postane eno s svojo obliko, kozarec vode je trenutek. In obstaja žar predmetov: duh, ki ga zaznamo povsem čutno. Predmeti zaživijo, njihova govorica je skrivnost, ki jo skušamo razumeti. Podobno kot se zvočnost poezije opira na paralelizme, tako tudi pesniški pogled išče vzporednice v podobah: »*Kozarec vode na nočni omarici je naš stražar,*« zapiše avtor. »*Če se mu približamo z ušesom, skoraj zaslišimo, kako diha.*« Poezija, kot piše v nekem drugem besedilu, je 'misteriozofija', nekakšna vednost o skrivnostnosti vsega, kar zaznavamo s čuti, ki vstopa tudi v avtorjev esejistični jezik.

Knjigi, ki smo ju obravnavali na tem mestu, torej jemljeta za svojo formo bodisi pesem bodisi esej. A njuna posebnost, zaradi katere živita tako v esejskem etru kot v pesniških vodah, je v tem, da v izbrano formo vlijeta srž druge literarne zvrsti. Pesmi knjige V imenu stvari imajo telo pesmi v prozi in esejistični duh. Eseji v *Variacijah* pa pripuščajo duh pesniškega motrenja, ki zavzame telo eseja. (In vendar, duh in telo besedila sta neločljiva, sta vselej jezik.)

Kaj navsezadnje to pomeni za esej in esejistično? Omenili smo že, da je esej izrazito občutljiv za različne, povsem osebne načine dojetja in izražanja tistega, kar se nam postavi kot vprašanje; to trditev nazorno uresničuje naš drugi primer. Odpira pa se še ena možnost, ki jo sugerirajo Pongeeve pesmi: esejistično lahko potuje. Njegove meje so prehodne: esej je lahko jasa; lahko je karavana. Obe nočita pod golim, neskončnim nebom.



Anastazija Pirnat, Pina,
akril, 50 x 70, 2016



Domen Gostiša, Voda,
2013

ŠMINKA IN PRT

ANA JARC

Vsak Zavrjnjeni se spominja dne, ko je bil prinesen nazaj. Da se z neizogibno in vratolomno hitrostjo kotaleče se snežene kepe približuje tak dan, so vedeli le Odgovorni, sam niti slutil ni. Slutil tudi ni, da bo mesec ali dva po Posredovanju že skoraj pozabil svoja prvotna skrbnika. Spomnil se bo le občutka, ko ga je tedaj že orjaška snežena kepa zdrobila pod svojo ogromno težo.

Bil je dan kot vsak drugi. Umetno sonce je sijalo na navidezno neskončne vrste med seboj popolnoma enakih kvadratastih hiš, svoj ponarejeni sij je prav tako metalo na umetno travo in imitacije dreves, s svojo neonsko svetlobo je pomagalo človeškemu očesu razbrati vso popolnost te umetnosti. Še ljudje so bili videti nekolikani nenaravno.

Genetsko zmanipulirani primerek Cmx šifra 96754, z drugim imenom Ezra Novach, prvi uspeli poskus po šestih povzročenih splavih (glej Napake in koristi Novachov), je z otroško navdušenostjo nekaj packal na kos že tisočkrat recikliranega papirja. Za voščenko oziroma barvico je uporabil živo oranžno šminke, po vsej verjetnosti mamino (o starševstvu te dobe sicer težko govorimo, mali Novach je bil namreč rojen v posebnem akvariju, a neka ženska je morala prispevati svoje jajčece zanj, zato najbrž lahko govorimo o nekakšnem starševstvu). Za podlago je uporabil kos nečesa, kar je delovalo kot papirnat prt, takšen, kot ga vaša mama uporablja za zabave, da ne bi slučajno umazala lep-ega, pletenega prta. Le da pleteni prti tukaj ne obstajajo.

Najbrž si mislite, da njegova 'mama' ne bi bila navdušena nad tem, kar je počel z njenim lepšalom, in najbrž bi imeli prav. Prav tako se sprašujete, ali ni nemara prta kar sam strgal, in to samo zato, da je prišel do primerne podlage za optimalno drsenje šminke. Kakšna nevšečnost! Vsi vedo, da se šminke uporablja za poudarjanje ustnic (in včasih rdečenje lic), prt pa je namenjen izpostavljanju umazanij nerodnih gostov na mamini zabavi. Nobena druga vrsta uporabnosti ni mogoča, saj je Varuhi MIS-a še niso potrdili. Tale mali Novach tukajle pa je povsem zgrešil bistvo šminke in prta in ju spremenil v nekaj drugačnega, edinstvenega in posebnega. Uporabil ju je na povsem nov in inovativen način. Groza!

A njegov greh je bil skoraj odpustljiv. 'Mama' in 'oče' sta se mu približala, oba popolnoma oropana topline in ljubezni (po toliko generacijah Novachov iz posebnih akvarijev se nekatera občutja pač izgubijo) ter se sklonila nad prt in šminke.

Če bi bila to le čisto navadna zmešnjava oranžne brozge z občasnimi belimi zaplatami papirnatega prta, potem bi bilo vse v redu. Če bi stvar ne imela smisla in ne sporočila, niti najmanjše trohice ustvarjalnosti, potem bi bilo tudi malemu Ezri vse odpuščeno. Če bi bil 'list' brez oblik, ki bi kar koli pripovedovale ali namigovala – potem bi res bilo vse v najlepšem redu. Ni zgodbe, ni tožbe.

'Starša' sta se spogledala z nekakšno močno otopelo mešanico čustev. Potem je 'mama' z nenavadno ravnodušnim glasom, v katerem bi lahko zaslišali nežno pljuskanje tistega posebnega akvarija, v katerem so se Novachi rojevali, če bi res pozorno prisluhnili, rekla:

»Pa sva že mislila, da je tokrat Sprejeti!«

In sta se topo zazrla v malega Ezra Novacha, ki je razposajeno zaploskal s svojimi malimi oranžnimi ročicami.

*

»Poimenovanje?«

»Novach, gospod.«

»Šifra?«

»Cmx 96754, sedmi in prvi je, gospod.«

»Razvoj?«

»Tik pred preizkusom je, gospod.«

Za trenutek je zapustil svoj rutinski hladnokrvni slog govorjenja

(poklicna deformacija, bi lahko rekli) in si dovolil stavek Zakaj bo umrl? formulirati nekoliko drugače.

»Zakaj sta ga prijavila?«

Sledil je trenutek tišine, s katerim je sestra pretkano pritegnila popolno pozornost nase. Največja pohvala, ki jo v službi lahko doživi.

»Risal je, gospod.«

Štirikrat imenovani 'gospod' se je ob omembi tega obscenega dejanja nehote zdrzil. Česa vse so otroci sposobni! Za sekundo jih pustiš same in že načrtujejo tvojo pogubo!

»Kakšna škoda, kakšna škoda.«

»Škoda?« se je prisilila k radovednosti.

»Akvarij ne more popolnoma izkoreniniti škodljivih substanc, ki v otroštvu sprožijo ustvarjalnost; take otroke, pri katerih se bolezen razširi, kaj hitro ulovimo, a ne razumem, zakaj akvarija preprosto ne izboljšajo. Bakterije pobijajo, prepričan sem, da se jih z zadostno mero vztrajnosti da uničiti. Pa tega Odgovorni ne storijo. Pa bi lahko. Te mrcine puščajo, da prosto tekajo po svetu in povzročajo vojne. Kakšna groza! S svojimi zgodbicami zastrupljajo NAŠE možgane. NI ZGODBE, NI TOŽBE.«

»Saj vendar zvenite skoraj tako, kot da sprašujete nekaj, kar nima odgovora!« Končno je bila videti pristno pretresena. Vprašanje brez odgovora jo je poleg Zavrjnjenih najbolj strašilo. V navalu čustev je pozabila na nagovor 'gospod'.

»Trapa. Seveda imam odgovor! Odgovorni že vedo, kaj delajo, razumejo svoje početje; jaz ga ne, a verjamem vanje in njihova prepričanja. Oni poznajo odgovor, zato verujem vanj, kakršen koli že je.«

»Oh.« Bila je vidno pomirjena. 'Gospod' ni bil poseben.

Kot je gospod pravilno domneval, so Odgovorni resnično poznali odgovor. In res so znali vpisati prave podatke za izbris strupa, imenovanega ustvarjalnost. Pa ga načrtno niso uničili. Zakaj? To zveni kot vprašanje brez odgovora.

»Kaj naj storimo z njim? Gospod?«

Zazrl se je v zaslon, na katerem je poplesovala dečkova črno-bela pojava. Ni jokal. Noben ni.

»Pošljite ga tja kot ostale.«

Deček ga je pogledal naravnost v oči in gospod je lahko čutil kremplje načrtno neiztrebljenega gena, kako grabijo po njem.

*

Deček ni čutil ničesar, kar bi gospod, njegova gospa in Ezrovi starši s svojimi šestimi splavi lahko razbrali. Čutili pa so, da so njegova nerazberljiva čustva močna in neprimerna. Zato torej niso mogli vedeti, da Novach ne čuti niti najmanjše potrebe po tem, da bi uničil svet, kot ga pozna, pa tudi spreminjati ga ni želel. Želel je le risati. Ko je pod njegovimi oranžnimi prsti nastalo nekaj popolnoma nepričakovanega, nepredvidljivega, se je počutil dobro. Posebno. Drugačno, čudaško, a na dober način. Ločil se je od ostalih, postal nova vrsta Cmx 96754, mogoče celo s kakšno številko ali neznanko več. Lahko je razbral strah v maminih topih očeh, ko je zrla v njegovo umetnino, in zato se je počutil močnejšega. Boljšega. Nevarnega?

Ezra je postajal individualist. Seveda tega med vožnjo proti MIS-ovemu sanatoriju še ni vedel, a imel je vse možnosti. Postal je Zavrjnjeni. Postal je tak kot njegovi barbarski predniki, egoističen, vase zaverovan in ustvarjalen člo- – kakšen človek, podčlovek! Tisti skoraj iztrebljen, a trdovraten kot madež šminke na maminem pletenem prtu. Potencirani ... uničevalec.

Zakaj zakaj zakaj so jih Odgovorni namerno ohranjali kot živali v živalskem vrtu, le da so bili ti podljudje shranjeni v MIS-ovem sanatorju, čemu so puščali možnost vojn odprto, zakaj zakaj zakaj?

*

Ezra je vstopil v najbolj nesprejet, neenak, ničemur podoben prostor, kar jih je kdaj uzrlo njegovo skoraj ničesar vajeno oko. Kljub pretresljivosti dogodka ni bil tako močno šokiran, kot bi lahko bil; globoko v sebi je čutil, da spada sem, da bo to od sedaj naprej in do nadaljnjega njegova normalnost in da je biti Zavrnen tukaj vse prej kot sramota.

Videl je stvari, ki jih še nikoli prej ni videl v živo. Vohal stvari, ki jih še nikoli prej ni vohal. Slišal zvoke, ki jih je do sedaj slišal le na izobraževalnih posnetkih, ki so prikazovali obscene stvari, ki jih je Odgovornim uspelo izkoreniniti. Zakaj so torej bile tukaj? Novachova glava s je napolnila z zvestimi spremljevalci ustvarjalnosti, z vprašanji. Zapolnila so vse kotičke njegovih možganov in za veliko večino izmed njih se je zdelo, da nimajo odgovora, kar bi gospodovo gospo najbrž potisnilo v pristno histerijo, a saj se jo da pozdraviti s pravimi tabletami. Ustvarjalnosti pa se ne znebiš tako lahko.

»Dobrodošel v Zavrnenem gaju!«

Prijeli so ga pod roko in ga vodili okrog.

»Mi smo Zavrneni, drugo poimenovanje za inteligenco,« mu je hitel razlagati in dekle se je zahihitalo. Tako sladkega zvoka Ezra še ni bil slišal in zaželel si je, da bi jo tudi sam znal spraviti v smeh. Fant in punca – bila sta nenavadna, nikakor ne tipična Cmx-a. Sta bila tudi onadva rojena v akvariju? Ezra je dvomil. Močno sta ga spominjala na šolski posnetek, na katerem so bili predstavljeni Zavrneni. Bili so drugače oblečeni, z drugačnimi potezami, drugačno svetlobo v očeh in drugačnim nasmehom. In počeli so prepovedane stvari.

»Igranje, šivanje, rokodelstvo, računanje, risanje, pisanje.«

»Ne pozabi na branje.«

»Kako pa naj pišeš, ne da bi znal brati?«

Humor. Ezra je začutil potrebo po smehu, a prepričan je bil, da bi ga pokopali pod sabo, če bi se zasmel. Ni vedel, zakaj je stvar smešna, preprosto bila je, in če so te zalotili, kako se smeješ, in če potem nisi znal natančno, ampak res natančno povedati, zakaj, je bilo konec s tabo. Zato je potlačil smeh, dekle pa se je opravičujoče zahihitalo. Nihče je ni kaznoval.

»Zakaj so tebe prijavili?«

»Naj ti ne bo nerodno!«

»Mene so dobili, ko sem si žvižgal izmišljeno melodijo. Mati je jokala, ko so me odpeljali!«

»Kakšen jok neki! Oni ne jočejo, butelj.«

»Pa je! Mogoče je tudi ona posebna.«

»Zakaj pa je potem ni tukaj?«

»Utihnite že enkrat! Mali, zakaj si tukaj?«

Ezra se je razgledal po prostoru, nabito polnem otrok, najstnikov in mladincev. Nobenega starejšega ni bilo na spregled. Nekateri so ga pozdravljali, nekateri se niso zmenili zanj. Vsak se je ukvarjal z neko obsceno stvarjo ali pa je preprosto poležaval (čeprav jim pavza prav gotovo ni bila dovoljena). Potem se je njegov pogled ustavil na najlepši zbirki šmink, ki jih je kdaj videl. Bile so nenavadne in vseh odtenkov, takih, ki jih pravzaprav še nikoli ni bil videl.

»Narisal sem sonce.«

In popeljali so ga do pribora za umetnike.

*

Ezra je rasel in z njim je rasla njegova ljubezen do drugačnega. Naučil se je brati in pisati in sam si je celo izmislil še nikoli prej povedano zgodbo. Bil je ustvarjalen na vseh področjih, a njegova najljubša dejavnost je ostajalo tisto, kar ga je pripeljalo sem, torej slikanje. Bil je eden izmed najboljših risarjev, kar jih je sanatorij premogel. Mlajši prišleki so ga venomer prosili, naj jim nariše to in ono, in rad jim je ustregel. Tako so lažje pozabili na življenje, ki so ga zaradi svojega neizbrisane gena zapustili. Ko je Ezra postal mladinec, je do njega nek večer pristopil fant,

ki je navadno na samem prebiral knjige in se sploh ni zmenil zanj. Sedaj pa je prikorakal naravnost do njega in se želel pogovarjati z njim. Ezra, ki ga sedaj nihče več ni klical Novach, mu sicer ni hotel prisluhniti, ravno je končeval svoje delo, a naučil se je prijaznosti, zato je ostal tiho.

»Staraš se.«

»Res je.«

»Skoraj si odrasel.«

Ezra je molčal.

»Si slučajno opazil, da otroci po tem, ko dopolnijo določeno starost, preprosto izginejo?«

Ezra je opazil. Seveda je opazil. Deklice in njenega sladkega hihitanja že dolgo ni bilo več na spregled, tudi fanta, ki se je norčeval iz nje, ne.

»Si se kdaj vprašal, kam gredo in zakaj?«

»Ja.«

»Veš?«

»Ne.«

»Bi mi pomagal izvedeti?«

»Ja.«

»Nimava veliko časa. Tudi midva sva že stara. Upam, da prej ne izgineva.«

Tiste noči sta se skrila na stranišču in počakala, da so vse luči ugasnile. Namesto svojih teles sta v svoji postelji stlačila dodatni odeji in se izognila alarmu. Sestra, ki je štela prisotne, resda ni opazila njune odsotnosti, nista pa pomislila na kamere. Zanje pravzaprav sploh nista vedela.

»Kam sedaj?«

»Gor. Slišal sem, da je treba gor.«

Ni ga vprašal, kako to ve, in mu je le sledil.

Nikjer ni bilo žive duše. Sterilni prostori medlo modre barve so odbijali rumeno nočno svetlobo in ustvarjali naravnost grozljivo prizorišče. Ezra se je o grozljivem poučil v veliko knjigah, vedel je, da je tudi fant o tem zagotovo bral, konec koncev je vedno tičal z nosom v knjigi, in mračno, tiho in napeto ozračje zagotovo ni pomenilo nič dobrega.

»Tukaj.«

Ustavila sta se v zadnjem nadstropju. Obsegalo je le majhen hodniček z enimi samimi vrati. Fant je pogumno potrkal nanja in v trenutku so se odprla.

Ezra se je počutil čudno. Ne na lep način. Kako se reče tistemu občutku, ko nekomu popolnoma zaupaš, verjameš, da je na tvoji strani in deluje v tvoje dobro, potem pa se nekaj zgodi in nenadoma dvomiš vanj in v njegovo zvestobo? Zagotovo je nekje bral o tem.

»Pozdravljen, Ezra Novach. Hubert, vrni se domov.«

Fant po imenu Hubert se je obrnil na petah in izginil.

Bil je najstarejši človek, kar jih je Ezra kdaj videl. Zguban kot rozina, z dolgimi, belimi lasmi in prodornimi očmi. Poznal je te oči. Zadnjih nekaj let se je z njimi spogledoval vsak dan.

»Ja, poseben sem.«

Ezra je še kar molčal.

»Vprašaj, Ezra.«

Ni se zganil.

»Sem mar narobe razumel? Nisi Zavrneni? Mi je sin Hubert podtaknil Sprejetega v leglu Zavrnenih?«

»Kot kokošje jajce med ptičjimi.«

Nasmehnil se je. Ne na umetni, prisiljeni, akvarijski način. Bil je pristen nasmeh, kot dekličin. Pogrešal jo je. Pogrešal je otroke, s katerimi je delil svoje otroštvo. Vedel je, da jih ne bo več videl.

»Imaš enkratno priložnost, da se ti razjasni vse. Lahko me vprašaš kar koli in sprašuješ me lahko vso noč. Dam ti priložnost razumeti. In potem boš umrl.«

Ezra je strmel v svoje boste noge.

»Imaš kako vprašanje? Te kar koli zanima?«

Da, Ezra je zanimalo veliko stvari. Zakaj sta se mu mama in oče odrekla, recimo. Saj so mu večkrat razložili, a vseeno je hotel vedeti, kako je to mogoče. V knjigah so se imeli vsi radi in ljubezen

je močno in prijetno čustvo. Zakaj je ta nori svet zavračal prijetno in ga nadomeščal s topimi, v celofan zavritimi in zabetoniranimi zmanipuliranimi čustvi? Zakaj bi si nekdo želel biti tako majhen, tako nepomemben, tako enak vsem drugim, tako prilagojen, tako preprost, tako neumen, tako beden, tako ... Če je bilo že zdavnaj jasno, da bo moral tako mlad umreti, zakaj ga niso kar takoj pospravili, ko je bil pri gospodu, recimo? Zakaj so ga ohranjali živega kot živino za zakol? Zakaj se ga je mama bala? Imel jo je rad, ničesar ji ne bi storil! Zakaj tega ni vedela? Zakaj ji tega ta nori starec, ki je bil tudi sam Zavrjnjeni, ni povedal? Mogoče bi ga potem imela raje, raje kot svojo bedasto šminko. Pri ljudeh, kakršna je njegova mama, je bilo ojačano samo eno čustvo: strah. Strah jih je držal v njihovih malih belih, z instantnim soncem osvetljenih kvadratastih hišicah kot podgane v laboratoriju. Zavrjnjeni so nadvladovali Sprejete s strahom. Uporabljali so Zavrjnjene kot nekakšno zagotovilo za stalnost in nespremenljivost. Zakaj bi si kdo tega želel? Če so vsi enaki, ni vojn. Vojne povzročajo taki, kot je Ezra. Taki, ki jim take misli švigajo po glavi. Ki raje trpijo in ljubijo, kot da bi stagnirali. Vojna proti miru. Kakšna cena, kakšna cena! In tale starec pred njim je najbrž vse načrtoval. Cena miru je zahtevala popolno otopelost. Zakaj je Ezra potem še tu? Zaradi popolnoma banalnega razloga, snemanja edukativnih videoposnetkov? Moj bog, kako nesmiseln smisel življenja! In sedaj je bil Ezra dovolj razvit, dovolj pameten za pobeg, huje, upor, huje, vojno! Pripravljen na boj! Zato so morali izginjati. Vsi so se s Hubertom ponoči odtihotapili ven in bili privedeni pred tega norca, ki jih je nato ubil. Nikoli ne bo živel tako, kot bi si želel. Ne bo se mogel boriti za tisto, kar se njemu zdi prav. Kako čudno se stvari obrnejo.

Ezra je imel rad čudno.

»Imaš ti kako vprašanje?«

Starca je popolnoma pretreslo. Dobil je svoje vprašanje, popolnoma nepričakovano, nerazumljivo, nasploh bi se lahko zdelo, da nanj ni moč najti zadovoljivega odgovora.

»Ezra Novach. Krasen Uničevalec boš.«

*

In sedaj sem tukaj in pišem svoje spomine. Zgodbe najbrž danes še ne bom končal, mogoče bi jo končal jutri, a jutri je nov boj in kdo ve ... Zato pišem po delih. Če jutri umrem, bo del zgodbe zapisan in nekdo jo bo prebral.

Doktor Smrt me tistega dne torej ni ubil. Namesto tega me je vključil v svoj načrt. Nori posebnež je nalašč ustvaril odporno gibanje, ki mu pripadam tudi sam, in puščal, da ustrahujemo ljudi, kot sta moja mama in oče. Strah jih je in nam zato nočejo biti podobni. Pravzaprav pripomoremo k temu, da se hočejo na vsak način razlikovati od nas. Pa se vseeno bojujemo. Nobena stran se noče predati, vsakdo veruje v svojega boga. Vojna je popolnoma nerazumljiva stvar, ki nas ohranja žive. Daje nam upanje, pa čeprav vemo, da smo ohranjeni načrtno za obstoj osovražene sistema. Ne moremo si pomagati. Verjamemo, da bo nekoč napočil dan, ko bodo otroci spet lahko uporabljali prt in šminko in bodo oni sami, ne nekdo drug. Ne nekdo izmišljen.

Ampak to je naše mnenje, mišljenje Zavrjnjenih. Kar je za nas prav, je zanje narobe. In obratno. Ni smisla v tem, opustil sem takšna razmišljanja. Sedaj poskušam le še razumeti, zakaj vedno znova poprimem za orožje in se podam v skoraj gotovo smrt. Zakaj vsak dan stradam, opazujem umiranje ljubljenih in trpim. Zakaj pišem. Zakaj rišem (pa čeprav samo črno-bele skice).

Ne vem. Ne vem. To je vprašanje brez odgovora.

GINSBERGU PINO POGRAJC

Meja med življenjem in umetnostjo bi morala biti tanka,
Allen Ginsberg, hvala!

V obraze mladih fantov in deklet si vsadil cvetlice,
v njihove misli dlake,
v njihove oči dim,
v njihove riti penis
(ker se mi zdi, da bi ti bilo všeč, da sem vulgaren).
Hvala, Ginsberg,
kot si ti rekel hvala Whitmanu.
On se pa svojemu ljubimcu ni mogel.
Vendar je vseeno rad gledal moške,
ki se kopajo v newyorških mlakužah.
Hvala ti, Ginsberg,
ker si v predmestja vrgel nesnago
in množicam pljuval v ušesa.

Gospodinje niso štele ur do večnosti,
ampak gumbe svojih sosed,
pankrti niso iskali skritih kotičkov,
ampak širne planjave,
transvestiti niso kradli po omarah svojih mater,
ampak poglede občinstva,
človek ni iskal človeka,
ampak sebe.

Meja mora biti tanka
in ti si jo pobrusil,
zato sem vse bolj vesel,
da včasih ne vem,
ali bi raje plaval
ali gledal.



NE BOJIM SE TE SAMO IZGLEDA TAKO TINKARA V. KASTELIC

ne bojim se te samo izgleda tako
kot rožni grmi mehki puh odpihnjenih
odletenih regratovih lučk
krošenj obrnjenih v tla

ne bojim se te samo izgleda tako
kristali sladkorja voda ki
odteka po bradi na popek kaplja
na bodikljavo travo na olupke

ostanke nakodrane v oblike
ki jih razumem le z dotikom
ne bojim se te samo težko te je

gledati kako ti kaplja
iz ust obvisi na trepalnicah
se z brade cedi.

RAZPIS ZA SPOMLADANSKO ŠTEVILKO ČASOPISA ZAMENJAVE NA TEMO

Razglednica

Razglednica, kot pojem, je zgolj ponovitev in reprodukcija, je norma in izraz naklonjenosti hkrati.

Je dvoličen medij, ki na eni strani nosi tekst in na drugi podobo. V nasprotju z dialoško naravnanim pismom, je razglednica globoko ritualizirano besedilo, ki se le pretvarja, da komunicira. V svoji dvojnosti je sama sebi dovolj. Bolj aforistična kot pismo, ne zahteva odgovora; zadostuje ji, da doseže svojega naslovnika. Podoba na njeni sprednji strani pa je reprodukcija, ponovitev, kopija nečesa značilnega, pomembnega, obiskanega. Zato je razglednica dokument, sled in fragment.

Po drugi strani poslati razglednico ni svoboda, razglednica je dolžnost - ljubljene jo zahteva. In ravno zato podleže konvenciji "pogovora o vremenu z lepimi pozdravi", njenega pisca pa pred belino kartona preveva horror vacui. Ravno v tej zahtevi se nahaja tudi njena bližina naslovniku, kljub nomadski premestitvi v tuj prostor.

"Sanjaš me. Čitljivo?
Čisto? Jasneje
kot za rešetko
žiga? Pisarniško

ceno imam? Kot pošiljka -
Stanem? - Lično?
Častna beseda,
jaz sem, ne pismo!"
(Cvetajeva, Marina. "Z morja." *Poskus sobe*. Koper, AAC Zrakogled, 2014.)

Kako lahko razglednica, dve površini, postane ideja z globino?
Ali nujno naplavi svojega pisca na površino?

Sprejemamo predloge esejev in strokovnih člankov (s področja literarne teorije, primerjalne književnosti in umetnostne zgodovine) na temo razglednic.

Sprejemamo tudi predloge tekstov in tekste, ki niso neposredno povezani s temo razpisa.

Piske_ ce prosimo, da se držijo navodil za pisanje dostopnih na naši spletni in facebook strani ali na prošnjo pe e-pošti..

Tekste, vprašanja in predloge pošljite na zamenjavecasopis@gmail.com.

[FACEBOOK.COM/ZAMENJAVE](https://www.facebook.com/zamenjave)
[ZAMENJAVE.WORDPRESS.COM](https://www.zamenjave.wordpress.com)